

Bauhaus a Heideggerov fenomén odkrývania pravdy umeleckého diela

Katarína Šantová, Lenka Bandurová; katka.santova@gmail.com, lenkabandurova@gmail.com

Abstrakt: Príspevok sa zaoberá možnou paralelou medzi estetickým myslením Heideggera a estetikou, umením a dizajnom Bauhausu. Autorky skúmajú, nakoľko mohla filozofia daného obdobia zasiahnuť do umeleckého vývoja moderny, pričom skúmajú a analyzujú tézy rôznych teoretikov, ktorí sa na danú tému vyjadrili. Heidegger napísal tri kľúčové texty (*Das Ding* 1950, *Bauen, Wohnen, Denken* 1951, *Die Frage nach der Technik* 1954), ktoré si teória dizajnu obľúbila. Autorky v príspevku skúmajú, do akej miery mohli mať Heideggerove tézy vplyv na súčasný produktový dizajn.

Kľúčové slová: Dizajn, Heidegger, Bauhaus.

Abstract: The paper deals with the possible parallels between Heidegger's aesthetic thinking and aesthetics of the Bauhaus art and design. The authors examine to what extent could philosophy of given period interfere with the development of modern art, while exploring and analyzing different theses of theorists who have expressed on given subject. Heidegger wrote three key texts (*Das Ding* 1950, *Bauen, Wohnen, Denken* 1951, *Die Frage nach der Technik* 1954), which embraced the theory of design. The authors of the paper examine to what extent could Heidegger theses have an impact on contemporary product design.

Keywords: Design, Heidegger, Bauhaus.

Prienik dvoch míľnikov: Heidegger a Bauhaus

Nasledujúci text sa pokúša nájsť spojitosti medzi textami M. Heideggera a koncepciou umeleckej školy Bauhaus. Autorky pripúšťajú, že sa jedná o hypotézu, ktorá však podľa nich je preukázateľná vzhľadom ku skutočnostiam a spojitostiam, ktoré vo svojom skúmaní objavili, t. j. u Heideggera sa vyskytuje poznámka na produkciu Bauhausu iba v prednáške *Die Grundbegriffe der Metaphysik*, pokiaľ je autorkám známe, a naopak, filozofia Bauhausu sa o Heideggerovi priamo nevyjadruje. Sú však známe skutočnosti, že Heidegger sa o významnom umelcovi 20. storočia a pedagógovi Bauhausu Paulovi Kleem vyjadril, že si ho váži viac ako Picassa (Thomson 2015). A naopak, zakladateľ Bauhausu Walter Gropius sa netajil tým, že na jeho teoretické koncepcie mal Heidegger značný vplyv (Bürdek 2015). Autorky zároveň vidia prepojenie medzi najvýznamnejším filozofom a najvplyvnejším umelecko-pedagogickým hnutím, a to nielen z hľadiska doby ich rozkvetu a pôsobenia, ale aj vzhľadom na krajinu pôvodu: Nemecko.

Heidegger a estetika

Heideggerov vzťah k estetike je zložitý, ale v úvode by sme mohli skonštatovať, že ju oslobodil. Estetika 20. storočia by nemala svoj ráz, keby nebolo Heideggerovej kritiky voči stavu, v ktorom sa v danom období (z jeho pohľadu) nachádzala. Estetiku vnímal ako snahu o vedu, ktorá svojím prístupom zahmlieva skutočný význam umeleckého diela. Heidegger vylúčil pojem *estetický* ako vhodný k označeniu svojho pohľadu na umenie, rovnako ako vylúčil pojem *antiestetický*, pretože druhý spomínaný by potvrdzoval existenciu prvého

(Thomson 2015). Pre Heideggera jediný spôsob, ako sa dostať „za“ estetiku, je pochopiť to, ako nás ovplyvňuje. Ak budeme schopní tento vplyv identifikovať, musíme ísť „za“ neho, podobne ako keď prekonáme chorobu (Thomson 2015). Heidegger nazýva tento prístup *postestetickým* premýšľaním o umení. To nám umožňuje rozoznať a obnoviť skutočný význam umeleckého diela, pomôže nám rozpoznať pozvoľný spôsob, ktorým umelecké dielo ovplyvňuje naše vnímanie súcna. Heideggerova kritika estetiky je prítomná v jeho texte *Úvod do metafyziky*: „[...] pre estetiku je umenie znázornením krásna, v zmysle uspokojenia, príjemnosti. V snahe zachytiť náš vzťah k bytiu, musíme aj slovu umenie dať nový obsah“ (Heidegger 2005, s. 132). Heidegger sa k téme estetiky vyjadruje aj v texte *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*, v ktorom konštatuje, že početné estetické sudy a vhlady do umenia nedosiahli nič, nikomu nepomohli k tomu, aby dosiahol úspech v umení a nijako neprispeli k umeleckej kreativite či k oceneniu umenia (Heidegger in Thomson 2015). Thomson si v tejto súvislosti pripomína výrok B. Newmana o estetike pre umelcov rovnajúcej sa ornitológii pre vtákov (porovnaj Sošková 2011). Pre Heideggera je kritika estetiky súčasťou omnoho širšieho filozofického problému. Thomson (2015) sa následne pýta, nakoľko Heidegger rozumel estetike, teda čo konkrétne pod pojmom estetiky rozumel. Estetické uvažovanie sa podľa Heideggera má týkať umeleckého diela, ktoré je navrhnuté ako objekt určený subjektu. Estetické rozjímanie sa má týkať vzťahu subjekt – objekt a konkrétne pocitov, ktoré z tohto vzťahu vyplývajú (Heidegger 1979). Estetika automaticky predpokladá hrubú čiaru medzi objektom (dielom) a subjektom, ktorý dielo prežíva, a tento rozkol je následne skrížený pocitmi a dojmami. Otázne je, čo konkrétne Heideggerovi prekáža na takomto definovaní estetického obrazu o umení? Vo *Veľku obrazu sveta* (1938) Heidegger zmieňuje estetiku ako tretiu z piatich rovnocenných fenoménov (1. veda, 2. technológia, 3. estetika, 4. kultúra, 5. odbožštenie – *Entgötterung*), ktoré ovplyvňujú smerovanie nášho historického sveta. O treťom fenoméne píše: „[...] bytostný jav novoveku spočíva v tom, že umění se dostává do zorného pole estetiky. To znamená: umelecké dílo se stává předmětem zážitku (*Gegenstand des Erlebens*), a umění proto platí za výraz lidského života (*Lebens*)“ (Heidegger 2013, s. 8). Táto stručná formulácia toho, čo znamená priblížiť sa k umeniu esteticky, nám pomáha pochopiť jeho námietku voči estetike. Ak umenie je uchopované a chápané esteticky, umelecké dielo sa stáva objektom ľudského subjektu, stáva sa zdrojom jeho zážitku. Ako tvrdí Thompson (2015), subjekt by mal opustiť svoju subjektivitu, vystúpiť z nej, nefigurovať ako náprotivok objektu, a teda v Heideggerovom ponímaní, estetika by nemala korčuľovať v dichotómii objektu/subjektu, ale subjekt by mal „opustiť“ tento vzťah, aby „zažil“ objekt a aby sa následne po zážitku vrátil do pozície subjektu a zožal úrodu svojich pocitov. Heidegger zdôrazňuje toto stretnutie „za“ subjektivitou, a následným návratom do nej a pomenúva ju ako žitú skúsenosť, ako skúsenosť, ktorá nám dáva pocit väčšej životnosti, robí nás živšími, nie utlmuje, múti, zabraňuje životu, ale podporuje ho. Heidegger etymologicky rozoberá vzťah slov *Erleben* (zážitok, žitá skúsenosť) a *Leben* (život) (Thomson 2015). Situáciu objektu/subjektu je následne nutné doplniť o ešte jednu poznámku: o umelca, autora. Dielo sa stáva zmysluplným vyjadrením pocitov a životných skúseností umelca. Rozhodnutie zo strany umelca ako tvorcu v sebe nezahŕňa náhodu, ale premyslené koncepty, jeho záujmy, myšlienkové pochody zastavené v určitom bode a premenené do objektu. Na mieste sa otvára otázka o tom, aký je vzťah medzi subjektom (umeleckým subjektom) a ním vytvoreným objektom. Nakoľko zložitý je tento vzťah? Prečo práve tento konkrétny objekt? Prečo práve v tejto forme, podobe, farbe, hmote? Súhlasíme s Thompsonom (2015), že Duchampova fontána nie je výsledkom absencie umelcovho precítania, ale naopak, vyjadruje ho (môžeme tvrdiť) v extrémnej miere. Ak je v základnom ponímaní estetický prístup k umeniu chápaný ako vzťah umeleckých objektov (účelné prínosy zo života umelca), ktoré sú schopné vyvolávať podnetné alebo zmysluplné zážitky v nazerajúcom subjekte, mali by sme položiť otázku, nakoľko môže byť tento základný estetický prístup aplikovaný na úžitkové umenie, resp. dizajn. Do akej miery je umelecký objekt ovplyvnený zmysluplnými bodmi zo života autora, dizajnéra? Do akej miery môže objekt

dizajnu podnecovať vznik emocionálne výrazných zážitkov v prítomnom subjekte? Prioritou dizajnu ostáva úžitkovosť predmetu, veci. Nakoľko teda môžeme hovoriť o redukcii na estetiku dizajnu, ak pri spomenutom estetickom prístupe by boli dizajnérske objekty vyjadrením a zintenzívnením životných skúseností subjektu, jedinca? Môžeme hovoriť o estetickom prístupe v akomkoľvek prípade vnímania umenia ako celku? Alebo je potrebné splniť podmienku o zohľadnení autora, jeho životnej skúsenosti, teda môžeme sa pýtať, či je estetický prístup zavýšený vtedy, keď máme tendenciu intuitívne pátrať či sa zamýšľať nad autorom diela, ktoré vnímame. Môžeme rovnako konštatovať, že nám nie je jasné ani to, ako pristupovať k umeleckému dielu „neesteticky“. Nemôžeme tvrdiť, že voči objektom, ktoré tvoria náš svet, sa staviame nezanietené, alebo dokonca zaujate, s predsudkami a predpokladom, že dosiahneme stav izolácie v sfére osamoteného subjektu „za“ estetikou (tzv. postestetický stav, či dokonca predestetický stav – návrat k „prvotnej“ estetike). Heideggerova námietka voči „klasickému“ estetickému prístupu k umeniu spočíva v tom, že takýto prístup sa uchýľuje k subjektivismu, súčasnej pretrvávajúcej snahe zdôrazňujúcej „*neomezenou silu propočítávania, plánovania a kultivácie všetkých vecí*“ (Heidegger 2013, s. 34), a teda sa základný stupeň kontaktu medzi jedincem a svetom vytratil a ostali iba akési odvodené stanoviská, z ktorých má byť (z pohľadu estetiky) najlepší výhľad na umenie (ktoré sa medzitým aj tak tlačí do zorného poľa estetiky, ako tvrdí Heidegger – pozri vyššie). Dochádza k zamieňaniu výraznej skúsenosti subjektu s vonkajším objektom, so stretom subjektu so skutočným umeleckým dielom. Estetický prístup potom v Heideggerovom ponímaní začína zakaždým prineskoro, to, čo estetika v umení nachádza potom nemôžeme považovať za skutočné umenie. Mohli by sme skonštatovať, že obavy o estetiku, ktoré Heidegger vyjadril v roku 1937 v súvislosti so zánikom estetiky v technológiách, sa naplnili v podobe neuroestetiky, t.j. ak estetika zredukuje umenie na výlučne subjektívnu skúsenosť, tak tá môže byť následne objektívne meraná technikou - umenie zredukované na fakty prítomné v experimentoch.

Bytie predmetu a Bauhaus

Nemecká škola Bauhaus, fenomén 20. storočia, ovplyvnila prax, metodológiu, teóriu a vzdelávanie týkajúce sa dizajnu, architektúry a umenia. Bauhaus zároveň ovplyvnil život a myslenie spoločnosti danej doby. Napriek tomu, že sa jednalo o inštitúciu so zameraním na umenie, jej štruktúra mala omnoho rozsiahlejší vplyv než sa dalo predpokladať v čase existencie školy. Hlavným poslaním Bauhausu bolo zasiahnuť do všetkých oblastí kultúry cez masovú produkciu. Nová doba priniesla moderné technológie. Prístupy v architektúre, remesle či bývaní sa mali prispôbiť tejto novej výzve. Škola sa prezentovala cez formalistické (geometrické) a funkcionalistické princípy. Zakladateľ a prvý riaditeľ Bauhausu W. Gropius (1883 Berlín – 1969 USA) zverejnil v roku 1919 text o cieľoch a princípoch Bauhausu, ktoré mali nanovo spojiť všetky druhy praktického umenia do jedného celku (sochárstvo, maliarstvo, remeslo, architektúru). Gropius presadzoval spoločný cieľ: novú kultúrnu jednotu (Gropius in Gorman 2003). Tá mala byť dosiahnutá cez priamy a nekonvenčný výraz, bez asociácií a predsudkov. Gropius mal zo začiatku snahu aktualizovať myšlienky Arts and Crafts (J. Ruskin, W. Morris). Posúvanie hraníc estetickej teórie viedlo k sfunkčnovaniu pedagogických zámerov Bauhausu. Vyučovací proces viedli znalci moderných technológií a jazyka nových foriem. Vplyv Bauhausu na produktový dizajn mal taký dosah, že zmenil status tradičného umeleckého remeselníka na moderného priemyselného dizajnéra (Bürdek 2015). Gropius mal svoju predstavu o napredovaní školy smerom k výrobe produktov pre masy: mali to byť produkty špecifické svojou prirodzenosťou, nenáročnosťou výroby a údržby, vysokej kvality, cenovej dostupnosti, vizuálnej atraktívnosti, ktoré predovšetkým naplnia účel, na ktorý sú určené (Bürdek 2015).

F. Arnold (in Bürdek 2015) si všima spojitosti medzi myšlienkami Heideggera a Gropia, pričom zhoda v tézach vyplýva z doby a krajiny, v ktorej obe osobnosti žili. Ako uvádza Bürdek (2015), „*Husserlova fenomenológia a Heideggerova ontológia obohatili myslenie W. Gropia – v zmysle reakcie na racionalizáciu moderného životného sveta*“ (Arnold in Bürdek 2015, s. 33). V *Bytí a čase* (1927) Heidegger vo viacerých kapitolách spomína bytie predmetov. V kapitole tretej *Svetskost sveta* analyzuje svetskost' nášho okolia, do ktorého spadá i bytie súcna, s ktorým sa stretávame vo svete. Heidegger sa pýta, ktoré súcno sa má stať predbežnou témou jeho skúmania, pričom odpoveď znie: vec (*res*). Nasledujúce prieniky medzi tézou z *Bytia a času* a konceptom, s ktorým prišli pedagógovia Bauhausu, je možné vnímať ako jednu z interpretácií. Potrebné však je si uvedomiť, že hoci ku prienikom so zámerom dôjst' nemuselo, mohlo ku nim dôjst' nezámerné. „Neskorý“ Heidegger odmieta pragmatické interpretácie svojho diela, a rovnako aj prisvojovanie si tézy o bytí predmetov funkcionalistami. Pri analýze jeho téz z *Bytia a času* nám nemôže ujsť značná zhoda v názore s P. Kleem, V. Kandinským či J. Ittenom.

Bytie akej veci analyzuje Heidegger (1996)? Grécke antické ponímanie „iba veci“ (výlučne pragmaticky chápané), posunie na pojem *prostriedok* (*Zeug*) a následne opisuje úlohu *prostriedkov*: slúžia na šitie (šijacie potreby), na písanie (písacie potreby) a ďalšie (dopravné prostriedky, pracovné prostriedky). Filozof stanovuje spôsob bytia týchto prostriedkov, pričom konštatuje, že prostriedok je prostriedkom vďaka svojej „prostriedkovosti“ a neskôr v *Zrode umeleckého diela* Heidegger použije spojenie „prostriedkové bytie prostriedkov“ (*Das Zeugsein des Zeuges*) na označenie páru pracovných topánok z obrazu Van Gogha, pričom hovorí, že toto bytie spočíva v ich slúžiteľnosti (Heidegger 1977). *Prostriedkovosť* nie je ekvivalentným termínom pre *užitočnosť*, a to napriek tomu, že každá vec osebe je užitočná, k niečomu určená, slúži na niečo. Slúžiť k niečomu – ako tvrdí Heidegger (1996) – je vždy súčasťou štruktúry prostriedkov, z čoho vyplýva, že jeden prostriedok je zakaždým súčasťou celej skupiny prostriedkov a svoju prostriedkovosť v sebe obsahuje podľa toho, aká je jeho príslušnosť k ostatným prostriedkom. Heidegger (1996, s. 89) píše: „*psací potreby, pero, inkoust, papír, podložka, stůl, lampa, nábytek, okna, dvere, místnost. Tyto „věci“ se nikdy neukazují zprvu jen samy pro sebe, aby pak jako suma reálného zaplnily místnost. To, s čím se prvotně setkáváme je [...] místnost ... ako pokoj, prostředek k bydlení. Z něj pak vystává a ukazuje se jeho „zařízení“ a v něm pak „jednotlivé“ prostředky.*“ Veci sa nikdy neukazujú jednotlivito, vo vákuu, vytrhnuté z prostredia. Z ďalších Heideggerových riadkov (Heidegger 1996, s. 89) vyplýva, že sa zamýšľa nad funkciou, funkčnosťou veci, hoci termín *funkčnosť* priamo nepoužíva, ale hovorí o „zaobchádzaní“ s prostriedkom, ktorý má byť čo najvhodnejší k tomuto zaobchádzaniu: „[...] v němž se tento prostředek jedině může legitimně ukázat ve svém bytí, např. zatloukání kladivem [...]“. Funkčná vec teda nie je iba vyskytujúcim sa prostriedkom. Heidegger ďalej píše, že zatĺkanie: 1. nevie nič o užitočnosti kladiva, 2. dokonale si osvojilo prostriedok (kladivo). „*Při takovém používání podržuje se obstarávání vždy tomu kterému pro příslušný prostředek konstitutivnímu 'k tomu a tomu'; čím méně kladivo pouze okukujeme, tím zručněji je používáme, tím původněji je náš vztah k němu a tím nezastřeněji se s ním setkáváme jako s tím, čím je, jako s prostředkem. Teprve zatloukání odkrývá specifickou vhodnost kladiva*“ (Heidegger 1996, s. 89). To, pričom sa každodenné používanie predmetov zastaví, je *dielo* (vec, objekt, konkrétna práca). Dielo vzniká používaním prostriedkov a odzrkadľuje ich v sebe. Pre takéto dielo platí heideggerovský termín '*wozu*' (na čo je), napr. hodiny ukazujú čas, topánky sú na nosenie, ihla na šitie a pod. Dielo umožňuje vo svojej použiteľnosti (ktorá ku nemu patrí) to, aby sme sa stretli aj s *um-zu* danej veci (diela). „*Obstarávané dílo je tím, čím je, pouze na základě toho, že je používáno, a na základě v používání odkryté souvislosti poukazu*“ (Heidegger 1996, s. 90 – 91).

Heideggerov pojem *príručnosť* (*Zubandheit*) by sme mohli prijať ako charakteristiku bytia veci (prostriedku, objektu dizajnu), pričom z príručnosti má automaticky vyplynúť zrejmosť tejto veci, t. j. na aký účel má slúžiť. Užitočné predmety sú potom podľa Heideggera *bytím o sebe* (*An-sich-sein*). Pohľad na predmet a konštatovanie poznámky o jeho vzhľade nikdy neodhalí skutočné súcno, ktoré je možné vidieť iba cez

zaobchádzanie. Praktické zaobchádzanie (používanie) je špecifickým spôsobom videnia a odlišuje sa od nahliadania (Heidegger 1996) Zohľadnenie praktickosti (*Umsicht*) v sebe zahŕňa „k tomu a tomu“ (*um-zu*). Dizajnér sa teda vo svojej tvorbe zaoberá rozhliadaním sa, hľadaním vhodných foriem pre prostriedky, a v konečnom dôsledku hľadaním vhodného *Zeug* ku *um-zu*. Práve proces hľadania, otvorenej mysle, počas výučby – bol typickým inovátorstvom pochádzajúcim z Bauhausu. J. Itten, ktorý viedol úvodný kurz (*Vorkurs*), na začiatku vyučovania presadil otváranie sa novým myšlienkam a postupom v duchu zabudnutia na všetko, čo sa študent dovtedy naučil, z čoho vyplynulo oslobodenie tvorivého potenciálu. Obzvlášť podstatné pri „hľadaní“ boli cvičenia: pohrávanie sa s formami, farbami, textúrami, a to nielen skicovaním, ale aj v priestore. Itten zdôrazňoval, podobne ako Heidegger, že nie je možné nazerať na veci osamotene, tvrdil, že všetko je stále súčasťou niečoho. V analytických cvičeniach, ktoré na kurze zadával, sa riadil touto ideou, a požadoval, aby študenti vkladali či párovali k sebe podobné materiály, farby atď., a tým vytvárali nové celky, podľa vlastnej intuície, logiky, uváženia (bližšie Whitford 2015). Tréning ľudských zmyslov, pohybu ruky pri kresbe a otváranie sa emóciám znamenali pre Ittena spôsob, ako preniknúť do základu prežívania autora – umelca. Itten okrem iného vo svojich poznámkach opísal aj jeden zaujímavý moment: Kandinského reakciu pri stretnutí pedagógov Bauhausu v roku 1922. Kandinsky sa opýtal Paula Kleea, ktoré predmety vyučuje. Klee odpovedal, že prednáša o problematike formy a opísal aj Ittenov kurz farby. Kandinsky na to nezúčastnene reagoval: „*V poriadku, tak ja budem prednášať o prírode*“ (Birren 1970, s. 79). Itten zaznamenal tento moment, ktorému pripisoval nemalý význam. Tvrdil totiž, že skúmanie princípov prírody sa vytráca z umeleckých škôl, resp. zo škôl celkovo. Mohli by sme tvrdiť, že rozhovor týchto troch veľikánov umenia dotlačil Kandinského k tomu, aby sa v priebehu rokov venoval výučbe nie reprodukciami prírody, ale presadil analytický a interpretačný prístup jej skúmania. Itten vyučoval v rámci Bauhausu aj dýchacie cvičenia, meditáciu či špeciálnu diétu. Prepájal tým západnú kultúru s východným mysticizmom, čím chcel dosiahnuť prepojenie „*medzi subjektom a objektom, duchom a hmotou, riadených výlučne intuíciou*“ (Kelly 1998, s. 221)

Materiál je odkazujúcim prvkom diela, v dizajne obzvlášť, na Bauhause takisto. Delenie jednotlivých kurzov na dielne podľa spracovania materiálu (kov, textil, kameň, sklo) je typickým predurčujúcim gestom školy. Štúdium a práca s materiálom bola na Bauhause zdôrazňovaná rovnako ako štúdium prírody či kompozície a formy. Podľa Heideggera (1996) je materiál súcno, ktoré nemusí byť opracované, alebo ak je materiál zapracovaný v diele, odkazuje na toto súcno. Na aké súcno teda odkazujú diela cez svoje materiály? Ako tvrdí Heidegger (1996), na prírodu. Príroda je súcno, ktoré sa nám cez prostriedky odkrýva. Všetky predmety odkazujú na to, z akého materiálu sú vyrobené. Tento materiál odkazuje na svoj pôvod, na prírodu. „*V používaném prostředku je používáním spoluodkryta „příroda“, totiž „příroda“ ve světle přírodních produktů*“ (Heidegger 1996, s. 91). Bytie prírody ako súcna potom môžeme cez prostriedky odkrýť v jej čistej vyskytovateľnosti (Heidegger 1996). Pozorovanie javov prírody sa stalo súčasťou výučby na Bauhause cez prínos Paula Kleea. Ten trval na úvahách o elementárnych princípoch prírody na začiatku vyučovacej hodiny. Klee ako teoretik a pedagóg pripravoval budúcich absolventov nie k povrchnému napodobňovaniu vecí, ktoré v prírode našli, ale k tomu, aby mali snahu prijať procesy a deje, vďaka ktorým tieto veci vznikajú (tvoria súcno) (bližšie Klee 1960). Gropiov slogan „*Truth to materials*“ (Vernosť voči materiálu) by sa dal preložiť aj ako *pravdivosť materiálu* v Heideggerovom chápaní. Pravdivosť (vernosť) znamenala, zjednodušene povedané, pre Bauhaus to, že „*vo forme predmetu sa mali odrážať materiály, z ktorých sú tieto predmety vyrobené*“ (Sparkeová 1999, s. 90) Pravdivosť ako výraz estetický a hodnotiaci, má odrážať ideál, esenciu vzácných hodnotových črt, ktoré ku príjemcovi prehovárajú samy. Keby sa tak nedialo, objekt by sme nevnímali, alebo by sa nám javil ako vágny (Šindelář 1974). „*Náš život totiž musí mať nejaký systém hodnôt, status kritérií správnosti konania. Tieto hodnoty majú nutne aj povahu estetickú*“ (Šindelář 1974, s. 76). Pravda prejavujúca sa v umení môže byť čímsi priamočiarym (jednoduché línie Bauhausu), odhaleným (odkrývanie

konštrukčných spojov výrobkov Bauhausu), bez nejasností, bez zahaľovania, bez nezrozumiteľnosti. Pravda a pravdivosť v dizajne sa teda dá interpretovať ako zbavenie sa ľúbivosti, okrášľovania, predstierania a klamu. Pravdivý dizajn Bauhausu obnažil konkrétnym (možno striktným a priamym) spôsobom podstatu ľudskej existencie (kultúrnej aj spoločenskej). Štandardne sa Gropiov slogan „*Truth to materials*“ interpretuje ako *vernost' materiálu*. O akú vernosť sa jedná? V Bauhause, ktorého program výučby bol založený na materiáloch a ich obrábaní, poznávaní, sa kládol dôraz na ich *poctivé*, dôsledné opracovanie. Dizajnéri boli materiálu *verní* – neimitovali jeden materiál druhým, ako sa dialo dovtedy, alebo ako sa to deje od čias postmoderny v bežnej výrobe aj dnes. Dizajnéri Bauhausu boli poctiví a úprimní voči spôsobu jeho spracovania.

Poctivosť a precíznosť voči materiálu nevyučovala experimentovanie s materiálom: ako príklad uveďme jeden z najtypickejších objektov Bauhausu – kreslo *Model B3* (známe ako kreslo *Wassily*, vyvíjané pre V. Kandinského) z roku 1925 od M. Breuera, vyrobené zo zahnutých oceľových rúrok. Toto kreslo je zhmotnením bauhausovských princípov: funkčnosť, zohľadnenie výrobného procesu, žiadny dekór, kvalitný materiál - príklad *stroja na sedenie* ako ekvivalentu *stroja na bývanie* Le Corbusiera, pričom obe spomenuté Heidegger (1983) priamo kritizuje v texte *Die Grundbegriffe der Metaphysik* (1929). Filozof v tomto prípade neprijíma použitie pojmu *stroj*, považuje ho za neopodstatnené. Môžeme sa iba domnievať, či Heideggerova námietka smerovala ku snahe Corbusiera a Breuera priblížiť sa k technike natoľko, aby s ňou splynulo remeslo, umenie, architektúra i dizajn.

Čítanie Heideggera z pohľadu Bauhausu by sme mohli zhodnotiť tak, že sa v *Bytí a čase* vyjadril o úžitkovej funkcii, materiáli, ale dokonca aj o ergonómii predmetu. Heidegger (1996) píše, že zhotovované dielo je šité na mieru svojho zhotovovateľa (majiteľa, používateľa) – to platí v prípade remesla, pri výrobe jedného kusu. Pre sériovú výrobu platí podobné konštatovanie, ale prvky, z ktorých je dielo zostavované, sú nekonkrétne, priemerné, určené komukoľvek. Použijeme teda Heideggerom inšpirovaný pojem *konkrétosti*, ktorá, môžeme tvrdiť, odlišuje remeslo od pásovej výroby. Na Bauhause môžeme pozorovať prerod od tejto detailnosti (úvodné výrobky keramickej dielne) až po neskoré abstrahované geometrické formy. Na začiatku Gropius presadzoval remeslo, ktoré však vo vrcholnej prezentácii školy prešlo plynule do sériovej výroby, resp. spolupráce s firmami. *Konkrétosť* sa nedala udržať a vytratila sa, pretože sa dizajnéri prispôbili strojom (technike) - spojitosť s Heideggerom, ktorý poukazuje vo svojich neskorších textoch na bytnosť techniky. Zároveň by sme mohli podotknúť, pod akým sloganom techniku v mene Bauhausu prezentoval W. Gropius na výstave školy v roku 1923: „*Umenie a technológia, nová jednota!*“ (*Art and Technology – the New Unity!*) (Kelly 1998, s. 222).

V neskorších rokoch existencie Bauhausu sa učiteľského postu ujal L. Moholy-Nagy (1895 Maďarsko – 1946 Chicago), ktorý presunul pozornosť z emócií subjektu na prirodzené hľadanie vzorov v prírode, vo funkčnej forme a účele objektu. Moholy-Nagy presadzoval ideu čistých a sviežich geometrických foriem, ktoré pokladal za univerzálne a vhodné na masovú výrobu. Kovodielňa či Dielňa výroby nábytku priniesli pod jeho vedením niekoľko ikon dejín dizajnu. Sparkeová (1999) uvádza, že Moholy-Nagy vmiešal do štúdií na Bauhause konštruktivistické estetické princípy. Vnímame to najmä z návrhov dizajnéry M. Brandt (1893 Chimmnitz – 1983 Kirchberg), ktorej radikálnosť tvarov sa stala charakteristickou pre estetické princípy školy a jej prepojenia na prax. Dizajnéra plne využívala a akceptovala Gropiov slogan týkajúci sa splynutia umenia a techniky. Ciele spočívali v priblížení sa ku humanitným a prírodným vedám, technológii a umeniu. Odporovaním foriem z prírody mal funkcionalizmus nadobudnúť nový význam: funkcia v prírode nachádza naplnenie cez svoj tvar, veda tento tvar skúma a nové technológie ho môžu vo výrobe napodobniť. Lampa na nočný stolík z roku 1928 je návrhom, ktorým M. Brandt definovala vzhľad nasledujúceho obdobia. Návrh v sebe obsahuje tvaroslovie, ktoré estetiku formy posúvajú do jednoduchej roviny, čo je charakteristické pre finálne obdobie jej tvorby na Bauhause.

Ako uvádza Sparkeová (1999), dizajnéri Bauhausu sa nesnažili prísť s konkrétnym štýlom, nemali záujem vytvoriť nový sloh. Práve preto je identifikácia ich výrobkov pomerne jednoznačná. „*Predmety, ktoré vznikli v Bauhause – výsledok disciplinovaného programu vzdelávania v dizajnerských oboroch – sú stále nesmierne obdivované pre svoju užitočnosť a jednoduchosť a dodnes sú inšpiráciou pre dizajnérov*“ (Sparkeová 1999, s. 91).

Zrod umeleckého diela a dizajn?

Heideggerova koncepcia veci (*Zeug*) sa pozmenila medzi *Bytím a časom* (1927) a *Zrodom umeleckého diela* (1935/1936). V prvom spomínanom texte odmieta tradičný koncept vecí ako uzavretých entít. Veci pre neho neboli ničím iným než reprezentantom niečoho, čo nazýval *Zeug*. Ani nie o desať rokov neskôr už o veciach konštatuje, že sú takmer zabudnutým súcnom. Objavuje ich ako nový druh súcna. Tieto veci akoby potrebovali umelecké diela na to, aby sa stali viditeľnými. Otázka toho, či predmety dizajnu môžeme považovať za umelecké diela, ostáva otvorená. *Bytie a čas*, pokiaľ ide o skúmanie Heideggera z pohľadu dizajnu, sa javí byť funkčnejším textom ako *Zrod umeleckého diela*. Druhý spomínaný text však v sebe obsahuje priame konštatovania o „službyschopnostiach“ (*Dienlichkeit*) vecí (porovnaj Heidegger 2002, s. 8-11).

Približne od druhej polovice 30. rokov, od obratu (*Kehre*), Heidegger začína rozvíjať myšlienku, že k pravde bytia možno dospieť prostredníctvom stretnutia s umeleckým dielom. Túto myšlienku naznačil už v *Bytí a čase* v súvislosti s básnickým umením, básnickou rečou (Heidegger 1996), ale podrobnejšie tézu rozpracoval v štúdiu *Der Ursprung des Kunstwerkes* (*Zrod umeleckého diela*), v ktorej cez unikátnu perspektívu nazýva umenie záhadou, ktorú podľa neho nie je nutné vyriešiť, ale vidieť (Heidegger 2002). V texte sa zaoberal otázkami, akým spôsobom môže umelecké dielo odhaliť pravdu bytia a ako pravda súvisí s bytím. Pojem pravdy ($\alpha\lambda\eta\theta\epsilon\iota\alpha$) chápe v pôvode gréckom význame ako udalosť odkryvania alebo lepšie povedané pohyb vyvedenia niečoho zo skrytosti, tajomnosti na svetlo, umenie sa stáva *svetlinou*. Thomson (2015) vysvetľuje, prečo Heidegger pre publikovaný výber svojich esejí zvolil názov *Holzwege* (lesná cesta) – cesta, po ktorej prídeme na čistinku uprostred lesa, na miesto, ktoré by tam ani nemalo byť, ale vyskytuje sa tam. Z tohto miesta – svetliny – máme výhľad na les, na svet. Umelecká tvorba podľa Heideggera (2002) slúži na odkryvanie pravdy bytia, k samotnej povahe bytia patrí, že sa ukazuje. Umelecká tvorba podľa Heideggera (2002) slúži na odkryvanie pravdy bytia, no krása sa vedľa tejto pravdy nenachádza, pravda sa zjavuje v diele a toto zjavovanie sa, je krásou (Heidegger 2002). Práve táto myšlienka nás môže priviesť k užitočnému umeniu, v ktorom sa návrhár usiluje podobným spôsobom odkryť pravdu bytia (predmetu).

Pojem *Ursprung* (zrod, pôvod) pre Heideggera znamená to, odkiaľ a vďaka čomu je nejaká vec tým, čím je. (Heidegger in Sošková 1994). Heidegger tvrdí, že otázka pôvodu veci sa pýta na jej *charakter* (Heidegger in Sošková 1994) a zároveň sa pýta na pôvod, z ktorého sa umelec a rovnako aj dielo vynárajú. Týmto zrodom je umenie. Umenie samotné podľa Heideggera, stojí za zrodom diela, ale i umelca. Heidegger hermeneuticky generuje trojčlenku vzťahov medzi umelcom, dielom a umením. Mohli by sme konštatovať, že ak je umenie pôvodom umeleckého diela, umenie vytvára tých, ktorí sú s dielom úzko spätí, konkrétne tých, ktorí mu vdýchli umeleckú dušu a tých, ktorí tento odkaz z umeleckého hľadiska uchovali, každý svojím vlastným spôsobom. Umenie z nich robí to, čím sú.

Chrám v Paeste pre Heideggera (2002) predstavuje príklad umeleckého diela, ktoré tvorí základ, pozadie nášho historického sveta. Z jeho opisu chrámu vyplýva, že umelecké diela, veľkolepé ako antický chrám, zároveň: a) predučujú vzhľad vecí, b) umožňujú ľudstvu lepšie nahliadať na seba samých. Thomson (2015) opisuje, že druhým podstatným prvkom pre Heideggera je metafora fontány, konkrétne opisuje báseň *Rímska fontána* od C. F. Meyera, ktorej základná nádrž sa postupne rozlieva do troch prúdov (tri obdobia ľudských dejín). Tento proces vyvierania prechádza z nádrže do nádrže, ako prelievanie poznatkov z antiky do stredoveku,

zo stredoveku do renesancie, a teda to, čo vieme dnes, nemáme podchytené z originálov (antiky), ale pracujeme s niekoľkonásobnou interpretáciou. Návratom späť ku zrodu má Heidegger na mysli návrat ku antike priamo, nie z dezinterpretácií a prekladov. Zrod (*Ursprung*) sa rovná *Ur-sprung*, v nemeckom jazyku predložka „ur“ predstavuje „pra“, napríklad prales (*Urwald*), takže Ursprung by sme mohli voľne prekladať ako prapôvodný zdroj, ktorý v básni symbolizuje nádrž (prazdroj, prapodstatu), z ktorej vyvierajú všetky ďalšie zdroje. Heideggerovo zdôrazňovanie základu fungovalo aj na Bauhause, hoci nie celkom v zmysle návratu k antike, ale v zmysle návratu a) k prírode, b) k sebe samému, c) k elementárnym tvarom a materiálom. Do tretice sa v tejto eseji Heidegger sústreďí na obraz od van Gogha *Pár pracovných topánok*. Z hľadiska dizajnu je zaujímavé konštatovať, že všetky tri príklady predstavujú úžitkovú vec: chrám, fontána, topánky. Vo svojej podstate sú tieto diela objektom, *vecou*, za ktorej tvarom a funkciou stojí návrh, skica, resp. predstava o tvare a fungovaní, úžitku (dizajn, z latinského *designare* – vyznačiť, vymyslieť, zvoliť si, predurčiť, ustanoviť).

O bývaní a budovaní

V roku 1933 zaniká Bauhaus (po premiestnení školy do Berlína pod vedením L. Mies van der Rohe ju zatvárajú nacisti a jej študentov a pedagógov donúti emigrovať). Paradoxne, v tom istom roku je M. Heidegger zvolený za rektora univerzity vo Freiburgu a vstupuje do NSDAP. Symbolický koniec oboch veľikánov, mohli by sme tvrdiť, pretože Heideggerov omyl je dodnes nepochopený a dlhodobo vyčítaný jeho kritikmi. Ako fénix však obnovujú svoju činnosť v 50. rokoch. Jednak Heidegger, ktorému je nanovo povolená pedagogická činnosť a publikovanie, a jednak Bauhaus, ktorého princípy ožívajú na *Hochschule für Gestaltung Ulm* (Akadémia dizajnu v Ulme, 1953), ktorú zakladá absolvent Bauhausu Max Bill. V tom čase sa v Nemecku viedla spoločenská diskusia o smerovaní architektúry a v roku 1951 sa uskutočnilo kolokvium v Darmstade pod názvom „*Man and Space*“ (Človek a priestor), ktoré bolo zamerané na architektúru. Jedným z hlavných rečníkov kolokvia bol Heidegger, ktorý tam po prvýkrát prezentoval svoju prácu „*Bauen, Wohnen, Denken*“ (Budovať, bývať, myslieť), ktorá nadväzovala na staršiu esej *Das Ding* (1950) - *Vec*. Jeho závery a podnety sú (boli) pre návrhárov podnetné, hoci, ako uvádza Leszczyna (2013), Heidegger sa dostal do polemiky s architektom Paulom Bonatzom, ktorý mu vyčítal „*prílišnú intelektualizáciu ním spomínaných problémov*“ (Leszczyna 2013, s. 314). Heidegger sa neskôr v spomienkach vrátil k tejto diskusii a konštatoval, že mu bolo vyčítané, že problémy architektúry príliš premýšľa, ale nič nerieši (Leszczyna 2013). Nie je najpodnetnejším posunom v tvorbe (praxi) hlboká teoretická analýza? Zamyslenie sa? Heidegger (2002) sa v príspevku obhajuje, že jeho zámerom nie je skúmať budovanie z hľadiska architektúry, ale pýta sa a) čo je bývanie? b) do akej miery prináleží budovanie k bývaniu?. Chápe pojem Wohnen (bývanie) nie iba ako „vlastnenie bytu“: „[...] *v súčasnosti môže byť ubytovanie dobre navrhnuté, ľahko udržiavateľné, finančne nenáročné, vzdušné, presvetlené a slnečné, ale garantuje táto budova aj skutočné bývanie?*“ (Heidegger in Saletnik a Schuldenfrei 2009, s. 72). V skutočnosti „doma“ nie sme iba vo svojom dome, ale aj v ostatnom prostredí, v ktorom trávime čas. Hoci zveľaďujeme svoj domov, v skutočnosti v ňom nie sme úplne „doma“. Aj iné prostredia nám umožňujú prebývanie (*behausen*) (Heidegger 2002). Okrem iného, budove funkcionalistickej architektúry môže chýbať „teplo domova“, vyplývajúce z materiálov a tvarov. Minimalistické interiéry, s chladne pôsobiacimi použitými materiálmi (sklo, betón, mramor, železo), sú človeku neprírodzenejšie ako prírodné materiály (drevo - zrub, kameň - jaskyňa). Po tom, čo sa vytratilo odkazovanie sa na históriu, do pozornosti sa dostáva antropologické hľadisko (Saletnik a Schuldenfrei 2009). Ďalším posunom, ktorý načrtol Heidegger v jeho príspevku bol: presun pozornosti od stavania (*Bauen*) a tvarovania (*Gestaltung*) k jeho fenomenologickému pendantu, bývaniu (*Wohnen*) (Saletnik a Schuldenfrei 2009). Heidegger (2002) konštatuje tri postrehy: a) budovať znamená bývať, b) bývanie je spôsob, akým sú smrteľníci na zemi, c)

budovanie sa ako bývanie odvíja k budovaniu, ktoré pestuje, stará sa predovšetkým o to, čo rastie – a k budovaniu, ktoré zriaďuje stavby. Základnou črtou bývania je ochrana pred štvoricou (zem, nebo, božské bytosti, smrteľníci), pričom prostotu týchto štyroch prvkov voláme „súštvorie“ (*Genier*). Smrteľníci bývajú tak, že „ochraňujú súštvorie v jej bytnosti“ (Heidegger 2002). Bývanie ako štvoraké ochraňovanie súštvoria sa deje: zachraňovaním zeme, prijímaním neba, očakávaním božstva a sprevádzaním smrteľníkov (Heidegger 2002).

Heideggerove názory na techniku priam zľudovali. Považujeme za nutné ich aspoň čiastočne analyzovať, pretože moderné technológie sú s dizajnom prepojené. *Die Frage nach der Technik* (1954) nadväzuje na rozpracované problémy v diele z predošlého obdobia *Zrod umeleckého diela* (1935 – 36), v ktorom presadzoval stanovisko, že umenie je dianím pravdy (napríklad pravda náčinia alebo skrytej podstaty). V *Otázke techniky* poukazuje na bytnosť techniky, ktorá však nepredstavuje nič technické, naopak, musí sa podľa Heideggera (2004) odohrávať v oblasti, ktorá si je s bytnosťou techniky príbuzná, no zároveň je od nej odlišná. Za takúto oblasť považuje umenie, no i to musí spĺňať podmienku o tom, že sa „*umělecké zamýšlení neuzavírá konstelaci oné pravdy, na kterou se tážeme*“ (Heidegger 2004, s. 35). Podľa Heideggera (Heidegger 2004, s. 35) kvôli technike nemáme skúsenosť s tým, „*co bytuje jako bytnost techniky*“ a „*kvůli samé estetice už nechováme to, co bytuje jako bytnost umění.*“ „Bytnosť“ umenia sa stáva záhadnejšou, čím viac sa budeme domáhať po bytnosti techniky (Heidegger 2004). Za najhorší postoj k bytnosti techniky považuje Heidegger (2004, s.7) neutrálnosť. Tá hraničí s ignorantsvom voči faktu, že s technikou sme v našom svete nekompromisne previazaní. V Heideggerovom texte nastáva moment prepojenia na dizajn, pretože pre techniku podľa neho platí: a) *plnenie účelu* a b) *konanie človeka*: „*Nebot' stanovovat účely, zjednávat k nim prostředky a používat jich je lidské konání*“ (Heidegger 2004, s. 7). Heidegger prichádza s pojmom *Gestell*, ktorý následne definuje ako „*způsob odkrývání, který vládne v bytnosti moderní techniky, přičemž sám není nic technického*“ (Heidegger 2004, s. 16). Po rozsiahlej analýze čítame záver tvrdiaci, že *Gestell* predstavuje hrozbu človeka k sebe samému, a rovnako aj ku všetkému bytiu (Heidegger 2004). *Gestell* obsahuje v sebe všetko negatívne, čo môže ľudstvu hroziť s rozmachom modernej techniky, pretože tá disponuje celkom prostriedkov (prístrojov, strojov, mechaniky, nástrojov) tvoriacich *instrumentum*. Nedá nám neinterpretovať tento pojem z hľadiska teórie dizajnu: *Gestell* predstavuje súhrnnú kritiku voči produkcii ako takej. Dizajnérsky proces kraľuje nad procesom výroby, je jeho počiatkom. A teda zodpovednosť za nápad (pozitívny či negatívny), ktorý vyúsťuje v realizácii v podobe techniky, musí na seba vziať dizajnér. Iba on stojí na začiatku výrobného procesu s ideou, jeho koncept prechádza do materiálu, naberá tvar, vyúsťuje v účele, aby ho vo finálnej fáze naplnil. *Gestell* siaha podľa Heideggera do najhlbších dejín metafyziky, ktoré určujú našu existenciu: „*člověk je vydán na povel (gestellt) jisté moci, která si ho nárokuje a vyzývá ho [...] moc, která se zjevuje v bytnosti techniky [...] člověk (je) vydán diktatuře (gestelltsein) něčeho, čím sám není a co sám nemá pod kontrolou [...] V tom, co je moderní technice nejvlastnější, se právě skrývá možnost učinit zkušenost s tímto využíváním [...] víc myšlení nezmysle a filosofie je u konce*“ (Heidegger 2012, s. 34–35).

Pozitívnym momentom (pre dizajnérsky proces) z textu *Otázka techniky* je Heideggerova definícia (2004, s. 9) Aristotelovho učenia o štyroch kauzalitách:

1. *causa materialis* – materiál, z ktorého je objekt zhotovený,
2. *causa formalis* – tvar, do ktorého vchádza materiál,
3. *causa finalis* – účel objektu,
4. *causa efficiens* – pôsobenie (samotná výroba objektu).

Záver

Na konci 70. rokov sa dizajnéri museli začať zaoberať ontologickou otázkou produktov, ktoré vznikli pod ich rukami (ako skice alebo ako remeselné výrobky). Likvidácia produktov začala byť na prít'áž. Ako môže proces kreovania v sebe zároveň zahrnúť i proces likvidácie? Môže zrod v sebe obsahovať zánik? Alebo aspoň myšlienku naň? Pripomeňme si Heideggerove tézy o bytí: Heidegger zdôrazňuje, že „*pôvodným ontologickým základom pobytu je časovosť*“ (Heidegger 1996, s. 264). Čas štruktúruje náš život, naše bytie, našu existenciu, ktorá je bytím k smrti. Náš život je spetrovaný prostredím, a teda i predmetmi. Každý predmet svojou existenciou, podobne ako človek, smeruje k zániku, opotrebovaniu, presýteniu, anestetike, nefunkčnosti, zbytočnosti. Človek inštinktívne nemá potrebu myslieť na smrť, ale má tendenciu upínať sa na niečo „príjemnejšie“. Preto sa sústreďa a koncentruje na obstarávanie pobytu na zemi, obklopuje sa predmetmi. Starosť o zaistenie existencie na zemi je veľmi úzko prepojený s každodennosťou. Pojem každodennosti možno chápať ako „úhrnu všedných, pravidelne sa opakujúcich, a preto predvídateľných ľudských činností, ktoré sa riadia známymi, väčšinou však nepopísanými normami a pravidlami (Linhart, Petrussek, Vodáková a Maříková 1996). Ak zredukujeme náš život len na túto všednú každodennosť v zmysle obstarávania určitých potrieb v móde „ono sa“ (hovorí, robí), zredukujeme náš život. Potom podľa Heideggera ide o bytie neautentické, mohli by sme povedať že ide vlastne o konzum (spotrebu) v súčasnom ponímaní. Autentické, teda skutočné bytie je „bytie sebou“, bytie samým sebou, je to celistvé bytie, ktoré neuteká pred smrťou, ale naopak, upozorňuje na skutočnosť, že každodennosť je jednoducho „*bytie medzi narodením a smrťou*“ (Heidegger 1996, s. 264).

Inšpirujme sa Heideggerom a životný cyklus človeka prirovnáme ku životnému cyklu výrobku. Každodenná prítomnosť výrobku je súčasťou jeho životného cyklu. Ten v sebe zahŕňa nielen výrobu, ale aj recykláciu (zánik). Podmienkou dobrého dizajnu teda ostáva premyslenie toho, ako bude produkt zničený (bez ekologickej ujmy). Rovnako je existenciálnou kategóriou, akousi personifikáciou konštantného heideggerovského upadania. Pád predstavuje prirodzenú a paralelnú súčasť bytia, akúsi predzvesť smrti. Keďže pre Heideggera bolo umenie symbolom, i tento pád a smrť možno chápať symbolicky. Smrť je tesne naviazaná a prepojená s časovosťou: aj pre predmet platí, že smrťou sa „*naplnil jeho čas*“ (Heidegger 1996). Všetko smeruje ku koncu. Vedomie neodvratného konca je najnaliehavejšie vtedy, keď je vzťahnuté na vlastnú existenciu. Náš život smeruje k smrti. To samozrejme vyvolá úzkosť. Môžeme pred ňou utekať kompenzovaním: obstarávaním neustále nových predmetov, ktorými sa obklopujeme v našej každodennosti. Úzkosť je však veľmi špecifickým duševným stavom, hoci je neurčitá, je veľmi intenzívna, spôsobená samotným „*bytím vo svete*“ (Heidegger 1996). Heidegger chápe úzkosť ako primárny stav jednotlivca. Vedomie bytia k smrti je základom autentického bytia a poskytuje slobodnú voľbu životného postoja, umožňuje poznanie vlastného miesta vo svete. Jednotlivec, ktorý sa nedištančuje od vedomia vlastnej smrti, je oveľa silnejší, a tým je aj náročnejšie ho zmanipulovať (napr. reklamou v médiách).

Mohli by sme povedať, že aj vďaka Heideggerovej koncepcii dostal dizajn existenciálny rozmer. Návrhári začali vo svojej tvorbe využívať „opotrebované“ veci a odpad. Od 60. rokov začali klásť dôraz na ekologické problémy, čím sa zdôraznil apel na autenticitu ako opozíciu voči konzumu. Autenticita, pravdivosť, úprimnosť či dôraz na každodennosť predstavujú v dizajne impulzy, ktoré rezonovali najmä v období Bauhausu, ale svoj vplyv nestratili ani v neskoršom období. Bauhaus objavil všednú každodennosť ako tému pre svoju tvorbu. Vo všednosti reality dokázal z priamych línií, primárnych farieb a vyvážených objemov vytážiť výrazný potenciál rezonujúci v estetike, vede a umení dodnes.

Literatúra:

- [1] BIRREN, F. 1970. Itten. The Elements of colour. New York: Van Nostrand Reinhold Company.

- [2] BÜRDEK, B., E. 2015. Design: History, Theory and Practice of Product Design. Second Revised Edition. Birkhauser. ISBN 9783764376819
- [3] GORMAN, C. 2003. The Industrial Design Reader. New York: Allworth Press. 1581153104, 9781581153101.
- [4] HEIDEGGER, M. 1971. Building, Dwelling, Thinking. In: Poetry, Language, Thought. New York: Harper & Row, s. 149–151.
- [5] HEIDEGGER, M. 1977. Holzwege (GA, 5). Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- [6] HEIDEGGER, M. 1979. Nietzsche: The Will to power as Art. New York: Harper and Row.
- [7] HEIDEGGER, M. 1983. Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit (GA 29/30). Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- [8] HEIDEGGER, M. 1993. „Úvod k prednáške ‚Co je metafyzika?‘; In: CHVATIK, I., Co je metafyzika? Praha: Oikoymenh, s. 6–5.
- [9] HEIDEGGER, M. 1996. Bytí a čas. Praha: OIKOYMENH. 978-80-7298-048-3
- [10] HEIDEGGER, M. 2002. Budovať, bývať, myslieť. In: Filozofia, roč. 57, č. 5, s.361 – 371. ISSN 0046-385 X.
- [11] HEIDEGGER, M. 2005. The Introduction to Metaphysics. Delhi: Yale University Press. ISBN 81-208-1645-5.
- [12] HEIDEGGER, M. 2013. Věk obrazu světa. Praha: Oikoymenh. ISBN 978-80-7298-490-9.
- [13] KELLY, M. 1998. Encyklopedia of Aesthetics, volume I - IV. New York: 13978-0-19511307-5.
- [14] KLEE, P. 1960. Pedagogical sketchbook. New York: Praeger Publishers.
- [15] LESZCZYNA, D. 2013. Pravda ako alétheia z pohľadu Ortegu a Heideggera. In: LEŠKO – Katarína Mayerová: Heidegger a grécka filozofia. Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach 2013, s. 313 – 337
- [16] LINHART, J., PETRUSEK, M., VODÁKOVÁ, A. a MAŘÍKOVÁ, H. 1996. Velký sociologický slovník. Praha: Karolinum. ISBN 80-7184-310-5.
- [17] SALETNIK, J. a SCHULDENFREI, R. 2009. Bauhaus Construct: Fashioning Identity, Discourse and Modernism. Routledge. ISBN 978-0-415-77835.
- [18] SPARKEOVÁ, P. 1999. Století designu: Průkopníci designu 20. století. Slovart. ISBN 978-80-7209-142-3
- [19] SOŠKOVÁ, J. 1994. Dejiny estetiky 2 (Antológia). Prešov: FF PU v Prešove.
- [20] SOŠKOVÁ, J. 2011. Môže byť umenie bez estetiky? Alebo: Načo potrebujú vtáky ornitológov In: KVOKAČKA, A. a TOMÁŠ, O., eds. Teória a prax súčasnej estetiky (20 rokov študijného odboru estetika v Prešove) [online]. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, s.

- 14-24. ISBN 978-80-555-0463-6. <http://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Kvockacka1>
- [21] ŠINDELÁŘ, D. 1974. Estetika sklářské tvorby. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- [22] THOMSON, I. 2015. Heidegger's Aesthetics. In: ZALTA, E., N., ed. The Stanford Encyclopedia of Philosophy [online]. <http://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/heidegger-aesthetics/>
- [23] WHITFORD, F. 2015. Bauhaus. Praha: Rubato. ISBN 978-80-87705-34-6.

Mgr. Lenka Bandurová, PhD.
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
FF PU v Prešove
lenkbandurova@gmail.com

Mgr. Art. Katarína Šantová
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
FF PU v Prešove
katka.santova@gmail.com

www.casopisespes.sk
