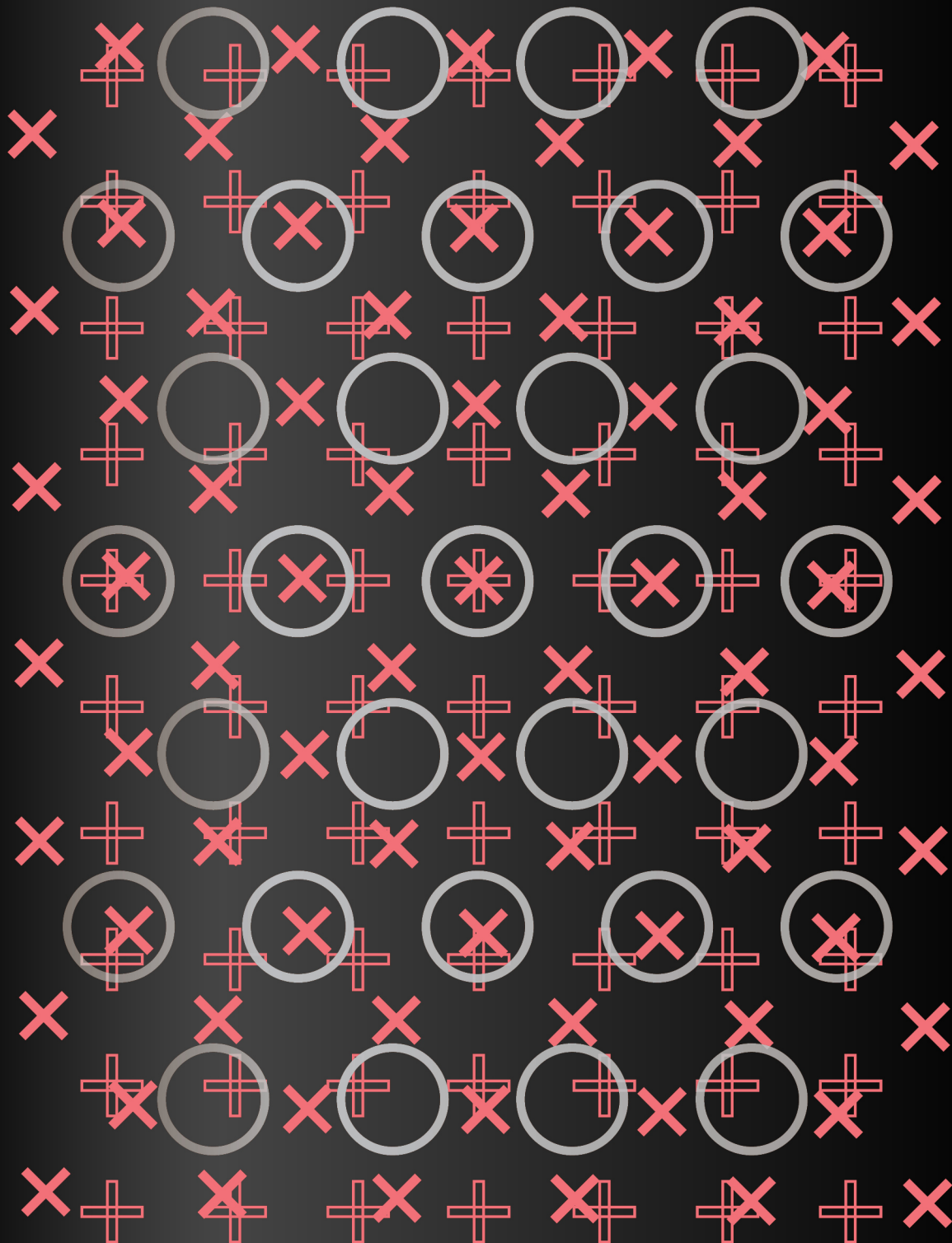


DICTION

11/01-02

a designkultúra folyóirata  
\_szárdászt



# Impresszum

**DISEGNO - a designkultúra folyóirata /**  
**DISEGNO – review of design culture**  
**II. évfolyam 1-2. szám**

Szaklektorált szabad hozzáféréssű tudományos folyóirat / Double blind peer reviewed open access  
scholarly journal. Kereskedelmi forgalomba nem hozható. / Not for commercial use.

## **A szerkesztőbizottság tagjai / Editorial Board**

Victor Margolin, Professor Emeritus, University of Illinois  
Jessica Hemmings, Head of Visual Culture, National College of Art and Design, Dublin

**Szerkesztők / Editors:** Fiáth Heni, Gyenge Zsolt, Szentpéteri Márton  
**Arculatterv, tördelés / Graphic Design:** Skrapits Borka  
**Projektmenedzser / Project manager:** Fazekas Ildikó

## **Célkitűzések / Aims and Scope**

A Disegno alapítószerkesztőinek célja, hogy egy a kreatív szakmai és tudományos világban meghatározó szerepet betöltő, szemeszterenként megjelenő, lektorált (ti. double blind peer review) szabad folyóiratot (ti. free journal) hozzon létre a designkultúra nemzetközi rangú képviseletére és kritikai természetű analízisére. A designkultúra fogalmát tágan értjük: célunk a tervezett környezet, s a vele kapcsolatos praxisok és diskurzusok világának együttes vizsgálata. Ez a szemlélet túllép a művészet, a vizuális kultúra és a design világának megkülönböztetésén, s a kreativitáshoz kötődő témák összessége iránt fogékony. Poszt-diszciplináris szellemi vállalkozásunk a designkultúra minden potenciális szereplőjétől – gyakorló alkotóktól, teoretikusoktól, kritikusoktól, menedzserektől és oktatóktól – vár kritikai természetű tanulmányokat, esszéket és recenziókat. Amellett, hogy ily módon vitaforumot biztosítunk a designkultúrával törődő szerzők számára, különleges célunk, hogy a designkultúráról folyó beszéd létjogosultságát erősítsük a hazai tudományosságban, s így a témával kapcsolatos téves előítéletek és igen gyakran félrevezető beidegződések kritikáját nyújtjuk olvasóink számára. A Disegno nyomtatott és online formában - a közpénzből létrehozott kulturális termék elvének megfelelően - ingyenesen elérhető.

**Anyanyelvi lektor / Hungarian reader:** Bárdkai Júlia

## **Kapcsolat / Contact**

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Elméleti Intézet, 1121 Budapest, Zugligeti út 9-25.  
Szerkesztőség: [disegno@mome.hu](mailto:disegno@mome.hu)

A Disegno teljes tartalma elérhető ingyenesen a következő honlapon / the full content  
of Disegno can be accessed online: **[disegno.mome.hu](http://disegno.mome.hu)**

**Felelős kiadó / Published by:** Fülöp József

**Kiadó / Publisher:** Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, 1121 Budapest, Zugligeti út 9-25.  
**Nyomda:** DEMAX MŰVEK Nyomdaipari Kft.

**ISSN:** 2064-7778

copyright©text and design 2015 Moholy-Nagy Művészeti Egyetem



MOHOLY-NAGY MŰVÉSZETI EGYETEM  
MOHOLY-NAGY UNIVERSITY OF ART AND DESIGN BUDAPEST



# Tartalom

## 006 Sztárdászt - az olvasóhoz

### tanulmányok

- 010** Graeme Turner: Celebritástudományok – néhány megközelítés  
**026** Boris Groys: Öndesign és esztétikai felelősség – Az őszinteség előállítása  
**044** Donald Norman: A design három szintje  
**066** Peter Lloyd – Dirk Snelders: Mire gondolt Philippe Starck?  
**082** Zsigmond Andrea: Az író meg a színészt félnetek (nem) kell  
– A kultikus magatartás vizsgálata  
**102** Szentesi Réka: A női test mint státuszsztimbólum – A fűző imázsépítő szerepe  
a 19. század második felében  
**118** Margitházi Beja: Imázs, test, póz – A filmsztárság szerepe a várandós test  
médiareprezentációjában  
**142** Lawrence Kramer: Liszt Ferenc és a virtuóz nyilvánosság –Látvány  
és hang a tömegszórakoztatás felemelkedésének korában

### esszék

- 176** Beck András: Cage nevet  
**192** Pfsztner Gábor: Képben lenni – Celebritás és a fotográfia  
**212** Babarczy Eszter: Én is a Maladypét nézem

### kritika

- 222** Mítoszrombolás – Mihály Kamilla kritikája a Budapest Design Hét 2014  
nyitókiállításairól

### interjú

- 226** Horváth Olivér: A Dűne. Jurgen Beyjel Horváth Olivér beszélgetett  
**236** A designkultúra új nyelvet beszél. Guy Julier-vel Szentpéteri Márton  
beszélgetett

### 242 szerzőink

A Disegno szerzőiről és szerkesztőiről

### 245 szerzői felhívás

---

# **ÖNDESIGN ÉS ESZTÉTIKAI FELELŐSSÉG AZ ŐSZINTESÉG ELŐÁLLÍTÁSA**

---

**Boris Groys<sup>1</sup>**

---

**Horváth Olivér bevezetőjével**

#öndesign, #avantgárd, #celebritás, #építészet, #utópia, #metafizika, #média,  
#kollaboratív művészet

Boris Groys írása a celebritással, a művészettel, a hitelességgel foglalkozik. Azzal, hogyan válunk mind önnön műalkotásunkká a totális design és a kötelező öndesign mediatisztált világában, s hogy milyen stratégiákkal élhet a művész e világban, melyben az őszinteség képzelet már csak úgy kelthető fel, ha a designfelszín alá belesve kéjesen beleborzonghatunk a legrosszabb sejtelmekünk is túltevő, rejtett valóságba. Felszín és mély, látszat és lényeg, ornamens és szerkezet lételemlettől részletekig burjánzó fraktálja ez, valahogy úgy, ahogy Slavoj Žižek világmagyarázata a Kinder tojás anti-metafizikájáról – a rejtett kincs nem a lényeg, hanem pusztán ürügy, hogy a felszínt élvezhessük – magában rejti Rem Koolhaas tételét a várost a bizonyosságok összegéből a rejtélyek halmazává tevő Nagyságról, melynek művészi és építészeti gesztusokkal uralhatatlan, liftekkel, mozgólépcsőkkel behálózott épületeiben lépték, arány, részlet mind értelmét veszti, megsemmisítve a mag és a héj, a homlokzat és a tevékenység közötti kapcsolatot: „az >>őszinteség<< humanista kíváncsiságát” (Koolhaas 1995, 494-516, 501).<sup>2</sup>

Ennek az őszinteségnek, a modern design kulcsfogalmának a forradalmáról szól – előzményként és párdarabként – Groysnak „az öndesign parancsát” elemző esszéje (*Die Pflicht zum Selbstdesign*, Groys 2008), elvezetve jelen írása kiindulópontjához: hogyan vált napjainkra külön elvégzendő feladattá, parancssá „az őszinteség előállítása”? Amíg Isten élt, mondja ott Groys, Ő volt a lélek szemmel tartója, s a léleknek őszintének, tisztának és átláthatónak kellett lennie, hogy a mennybe jusson. Isten halálával az őszinteséget már a társadalom felé, a külsőségekben kell kifejezni; a ruhát, tárgyat, épületet minden hamisságtól, díszről, rosszul értett művészségtől megtisztítani. Így vált az etika esztétikává, és így lépett a vallás helyébe a design, írja, a modernizmus alapszövegét, az „Ornamens és bűnözés”-t idézve, melyben Adolf Loos a pogány népek, gyerekek és degeneráltak mágikus-erotikus tetováló-vágyaként száműzte az ornamentikát a tervezett

<sup>1</sup>A cikk eredeti megjelenése: Boris Groys. 2009. „Self Design and Aesthetic Responsibility. Production of Sincerity.” e-flux 6/7, <http://www.e-flux.com/journal/self-design-and-aesthetic-responsibility/>

<sup>2</sup>A Kinder tojás-hasonlat 2002 óta visszatérő motívum Žižeknél; ebben a jelentésében a *The Pervert's Guide to Ideology* (Fiennes 2012) című filmben vezeti elő (reverendát öltve), de építészeti párhuzamként korábban is felbukkan, például a *Living in the End Times*-ban (Žižek 2010, 257-263). Ott ugyan részben a ténylegesen tojásdad pekingi nemzeti színház és Gehry külön életet élő „héjai” kapcsán merül fel, Koolhaas írását pedig nem is említi, (csak egy régebbi – külsőleg visszafogott – tervét), a hasonlatot bizvást kiterjeszthetjük, mivel példának közös tétele, hogy a külső és belső kapcsolatának modernista elvárását felrúgó kultúrapiari épületek belső funkciója végső soron jelentéktelen; lényegük, hogy hétköznapi létünk jelentéktelenségéből a jelentés és jelentőségteljeség szigeteiként emelkedjenek ki.

<sup>3</sup> Maria Gough érdekes elemzésben tárgyalja, hogyan köti Tarabukin, kreatív Spengler-olvasattal, a kultúra vs. civilizáció dinamikájához a három okot, amiért a tárgyalakotás nem maradhat művészeti tevékenység; 1: a tömegtermelés kollektív folyamat, 2: benne a diszkrét tárgy helyére végtelenül variálható tárgyak lépnek, 3: a tárgyak részben – többek közt az (1923-ban) új energetikai rendszerek következtében – már nem is tárgyas, hanem hálózati, installációs jellegűek. Így önmagában sem a forma, sem az ideológia, sem az anyag nem definiálhatja a művészetet, csak a művészi folyamat mérnöki szemlélete. L. Gough, 2000.

<sup>4</sup> Részben Tarabukinra is rimel Benjamin „Az alkotó mint termelő” c. írása (Benjamin 1980 [1934]), melyben a tudatos művész „nem abban látja feladatát, hogy kiszolgálja a termelőapparatust, hanem abban, hogy – mintegy mérnökként – ezt az apparátust a proletárforradalom céljainak megfelelően átalakítsa”, így a művészet új formái közé tarthat a gyűlésszervezés a kolhozban, vagy a rádió bevezetése (779, 762-763). Ellentétben Benjamin magára erőltetett politikai vakságával („a Szovjetunió megakadályozza, hogy költői műrekekben állítsák közszemlére az alkotó személyiség már régóta hamis gazdagságát”, „eltörli a különbséget újságíró és -olvasó közt” [773, 763]) e művészetfogalom jó ideje nem sokkol, s a Groys írásában tárgyalt őszinteségi stratégiák egyikéhez is kötődik. (Míg egy harmadik modellt „A művész mint fogyasztó” jelent Groys számára, l. Groys 2002.) Benjamin jövőképehez Loos viszont inkább szimbólumként illeszkedhet csak. Munkássága javát elzárkózó villák adják, gyakran lőrésznyi ablakkal (amit tekinthetünk őszintébbnek a – Bauhaus épületén is – hivalkodó, Loos által „sima ornamentalsnek” [idézi Kerékgyártó 2004, 26] tartott üvegfüggönyöknél; az emögött inkább agorafóbiás elfojtást látó megközelítést [l. pl. Fischer 2001] viszont Loos pedofiliaperének gyarapodó adalékai állítják élesebb fénybe [l. Simon 2015; Niederhofer, Dusini és Dostal, 2015]). De Loostól a szociális építészetben is távol állt a transzparens közösségiség, a „modern nomád” kiszolgálása. A Karl Marx-Hof-szerű tömegépületek helyett a kiskertes családi házat preferálta (az önellátás mellett a konstrukció gyári munka szülte agresszió kiélése végett [l. pl. Masheck 2008, Onaner 2012, Stewart 2000]); e szellemben

környezetből (Loos 2004 [1908]). „Az avantgárd design”, konkludál Groys, „arra törekedett, hogy eltakarítson és megsemmisítsen mindent, amit az alkalmazott művészetek praxisa a dolgok felszínén az évszázadok során felhalmozott, hogy felfedhesse a dolgok igaz, nem tervezett természetét. A modern design tehát nem a felszín megteremtését tekintette céljának, hanem sokkal inkább annak megsemmisítését [...] Az eredeti modern design redukcionista; nem hozzáad, hanem kivon.” (Idézi Szentpéteri 2012, 154). Kivon, hogy az Új Ember felfedezze az anyag és a funkció őszinteségét a tárgyakban, a színek és formák kombinációját a művészetben s a tényeket a frázisok, „a szellem ornamentikája” mögött, ahogy az a Karl Kraus fogalmazott, aki Loossal közös küldetésüket „az urna és az éjjeli közti különbség” felmutatásaként definiálta (Kraus 1909, 8, Uő 1913, 37).

Bár Loos bevallja, e küldetéstől „az emberek elszomorodtak, és lehorgasztották a fejüket”, Groys a szatirikus felhangokat negligálva az e világi beteljesülés soraira fókuszál: „Közel az idő, a teljesség vár reánk. Nemsokára a városok utcái fehér falakként ragyognak majd! Mint Cion, a szent város, az ég fővárosa” (Loos 1908, 156). Ez az apokalipszis – a világháborús Krausdarab címével – „az emberiség végnapjai” után, az orosz forradalommal jött el, Groys szerint: a tárgyak és az élet „művészisége” levetkőzésében a szovjet konstruktivizmus ment legmesszebbre, az ipari munkában megnyilatkozó, kollektív proletárlélek képzetével, melynek nincs szüksége se cirádákra, se ceremóniákra, se autonóm művészetre – a végső cél a művészet alávetése a designnak. A reflexió helyére a konstrukció lép, a Gesamtkunstwerk helyére a totális társadalomtervezés. „A festőállványtól a gépig” vezető folyamatban – idézi Nyikolaj Tarabukin kiáltványát – a mérnöki tudást imitáló konstruktivista művész végül elveszti tárgyalakotó szerepét; a művészet tartalma a produktív képesség, a termelőfolyamat megszervezése, felmutatása lesz.<sup>3</sup> A fogyasztónak pedig, teszi hozzá Groys, végső soron designerre sincs szüksége, az anyag automatikusan megnyilatkozni vélt őszintesége, a betöltendő funkció magától értetődő volta miatt: a földi mennyország csupasz falai közt mindenki maga lesz felelős otthona, ruhája, teste „őszinteségeért”, az új purifikációs gyakorlatban, mely éppoly végeérhetetlen, mint korábban a lelki megtisztulása volt.

Groys nem részletezi, de érdemes belegondolnunk a kollektivista nulldesign paradoxonjába, példá-

ul a Hannes Meyer „Új világ” kiáltványában szereplő, emblemikus Co-op szoba kapcsán – e minimáltér-koncepciót, illetve Hilde Heynen *Architecture and Modernity* című könyvében játszott szerepét veti össze Ferkai András is a magyar párhuzammal, Molnár Farkasék Kolház-kísérletével (Heynen 1999, 95-118, Ferkai 2011, 198-201). Heynennél a Co-op szoba Walter Benjamin életművének azt a rétegét illusztrálja, melyben Loost (és mások mellett Kraust) a radikális purifikáció, a destrukció hírnökeként köszönti; azon új barbárság előhangjaként, amely a tradíción nyugvó élettapasztalatot és egyéniséget felszámoló, széttöredezett modern civilizációban elősegíti a hamissá vált polgári kreativitást (vagy Meyerrel „a tehetség majomszerű szellemi mozgékonyágát” (Meyer 1975 [1929], 250) fetiszizáló kultúra és osztálytársadalom eltörlését és a technológiával való boldog egyesülést. Részben – társadalomszervező ereje és „belakandó”, átélendő volta révén – az új építészetten keresztül, amely már nem a kispolgári diszkréció burkait kínálja a nem létező egyéniségek státusz- és életlenyomatainak, hanem – a kor alaptapasztalatai, a hotelszoba és az üvegház nyomán – a kollektív energia, a fény és a levegő rugalmas tereit (Molnár szavaival „ideiglenes, átlátszó csigaházait” [Idézi Ferkai i. m., 199]), melyekben az emberi lét minden szférája átröngenezett.<sup>4</sup> Ehhez gondolható hozzá a cellaszerű Co-op szoba, melynek lakója a félnomád, eszperantó világpolgár, akinek „az otthonosság a szívében lakik, nem a perzsaszőnyegében” (Meyer 1926, 222). Akinek új világában az egyéniség, a szellem és a lélek redukálva lesz a szerelmi ösztönre, a természetélvezetre és a társas létre, ami csak a reklámot, a sztenderdizált kultúrterméket, a slágert és a komfortos létminimum személytelen kellékeit tűri: a matracot, a gramofont, az összecsukható széket és a többit, melyek mind „elemi igényekből” születő „természetes válaszok”, a „tisztá funkció” megtestesülései.

Hogy ki lehet-e ehhez purgálni a lélek maradványait, megteremthető-e az új natúrlény – Camus tulajdonosságok nélküli idegenjének javított változata –, azzal kapcsolatban talán egy másik kortárs magyar, a hajléktalanságot is megtapasztaló mérnök-író, Szathmári Sándor szkepszise a legérdekesebb, aki a „lélekember” tagadójaként, a kultúrától – még a meyeri tömegkultúrától is – megszabadítandó civilizáció „sivár, gumimatracos nirvánájára” vágyó eszperantista híveként látta be (műveiben), hogy a versengés nélküli innovációt

megvalósult házai az igényes, ám rugalmatlan térszervezés, a Raumplan miatt kaptak kritikát (Stuhlpfarrer é. n.) (már-már „A szegény gazdag emberről” [Loos, 1909] írt esszéjét idézve, melyben a szecessziós művész gesamtkunstwerk-ké kövesíti a megrendelő otthonát). A kinyilatkoztatást gyakran paradoxiaival és ironiával kiegyensúlyozó Loos, akinek egy korai művét a bécsi századforduló elemzője, a Szecesszió-épület mottójának atyja, Hevesi Lajos úgy jellemezte, hogy „nihilista, de izléses, észszerű, praktikus” (Hevesi 1906 [1899], 172), azt vallotta, „számára a hagyomány minden” (l. Kerékgyártó, i. m., 25), s ez az urbanisztikára, tájalakításra, konvenciókra egyaránt vonatkozó forradalom-ellenességet is jelentett. Loos „reduktív” nihilizmusától oly messze van az avantgárd reductio ad absurdum, mint a Szent Izsák székesegyházba Foucault-ingát lógató kommunisztáktól az arisztokrata, akiről így ír az „Ornamens és bűnözés”-ben: „[a forradalmár] elvonszolná az idős anyókat a feszület alól, és azt mondaná neki: >>Nincs Isten<<. Az arisztokrata azonban, még ha ateista is, megemeli a kalapját, ha egy templom előtt halad el.” (Loos 2004 [1908], 162)



<sup>5</sup> „A hegyek az etnikai elzárkózás eszközei és az előítéletek jelképei. Csak ünnepnapokon védművei a hazafias függetlenségnek, mentsvárai a szabadságnak. Munkanapon a beltenyésztet kultúrájának melegágyai.”, üzenté haza Svájcba Dél-Németalföldről (Meyer. Meyer 1925, 305).

<sup>6</sup> Bár Flusser a földi mennyországot antidesignja helyett az antagonizmus és fejlődés oldalán állt, maga is a modern nomádság jeles teoretikusa volt. Ha e nomádság első korszakát a Co-op-ember doboztere jellemzi, a második fázis a „csigaházát” valóban magával hordó individuumé, kiáltványára pedig Reyner Banham „A Home is not a House”-a. (Banham 1965) A hagyományai közé Philip Johnson – bravúrdarab helyett a tűzhely-központú pionírviskó utódjaként láttatott – Üvegházát is odasoroló írásban az üveg helyett a felpumpálendő műanyag burok diadalmaskodik, a pop(up)-pneutópia infrastruktúráját pedig az autó és az arról hajtott gadgetek biztosítják. Ez a szabad szerelmet, a természetközelséget és a transzparenciát a tudományos materializmus helyett a fogyasztói eufória nyelvén ünneplő látomás végül inkább a Bucky-dómköböl álló kommunák és a felfújható happening-terek ihletőjévé vált – a nomadizmus ilyen példáit banálisnak tartó Flusser (Nüchtern 1996 [1991]78) viszont a fizikai otthon teljes feladásáig jutott. A materiális és immateriális információ-csatornák által „ementálivá lyugatott” házak romjai helyett a kreatív ház utópiaját hirdette; a hálózati sűrűsödésekből álló virtuális otthonokét, melyekben se ok, se mód nincs elbújni. De – a tömegdemokráciáért egyébként nem lelkesedő – Flusser arra is figyelmeztetett, hogy e kapcsolati rendszerek egyirányúsítása mindent felülmúló totalitarianizmust jelentene (l. Flusser 1993b [1991] 79-82). (A digitális nomádság kiüresített metaforáját mint előkelő konceptuális designkörökben is pusztító közhelyet l. a Droog és a Metahaven 2013-as milánói Salonéra készült A Beautiful Future c. videójában, <http://studio.droog.com/studio/all/droog-20-up-to-a-beautiful-future/a-beautiful-future/>, hozzáférés 2015. február 10.)

csak olyan társadalomban lehet fenntartani, amely az univerzális szeretet valódi – ám emberidegen – elvén, a racionális közönyön nyugszik. (Szathmári 1989 [1946], Uő 1991 [1935], 265-271). „A völgyeket töltésék fel, a hegyeket, halmokat hordjátok el, ami görbe, legyen egyenessé, a göröngyös változzék sima úttá, és minden test meglátja az Isten üdvösségét” – kiáltja a pusztába Keresztelő Szent János; Szathmári őt idézi meg, amikor Kazohinia lélektelen intelligenciájának képviselőjével mondatja el a Jézust „félreértő” Gullivernek a lét igazságát, amit az emberi lélek képtelen felfogni: „ha a szeretet valóban az egész emberiségre terjedne ki, akkor nem is lehetne szeretetnek nevezni, mint ahogyan, ha az egész föld felülete a legmagasabb csúcs szintjére emelkednék, senki sem mondaná a földre, hogy annak minden pontja hegycsúcs” (Luk 3:3, Szathmári 1972 [1935], 94)<sup>5</sup>. De „[i]tt van például a domb árnyéka” – oktatja ki Woland ez idő tájt Moszkvában Mátét – „Csak nem akarod megkopasztani a földgolyót, hogy eltávolítsál róla minden fát, minden élőlényt, csak azért, hogy fantáziád kielégítsd, és elgyönyörködhes a kopár fényben?” (Bulgakov 1971 [1940], 435). Úgy tűnik, a fehéren ragyogó földi Cion megteremtéséhez az Úr sötét ágensének is van pár szava. Vilém Flusser ki is fejti a designnak ezt a mephistói lényegét: „Minden, ami >>valamire jó<<, maga a színtiszta gonosz (...). A tiszta jó szempontjából csak fokozati különbség van egy szék és egy rakéta elegáns és felhasználóbarát designja között: mindkettőnél lesben áll az Ördög. Mert mindkettő funkcionális.” „Az ember nem lehet egyszerre >>önmagában jó<< és >>valamire jó<<; választani kell, mi leszünk – vagy szent, vagy designer” (Flusser 1993a [1991] 38-39, 37).<sup>6</sup>

A kérdés tehát, hogy hol fordul át a kollektív alkotás világa a kettőt egyesíteni próbáló, designapokalipszis utáni, időtlen, merev rendbe, melyben, úgy mond, minden igény kielégítésre, minden funkció betöltésre került. Hogy lehet-e egy világnézetet számon kérni a Co-op szobán; s ha igen, az „Új világ” az emberi kiteljesedés dokumentuma-e, vagy a kiáltványát egy év múlva már „túl puhának” látó szerző (idézi Franklin 2012, 30) időnként riasztó fanatizmusáé.

Meyer élete szinte megtestesíti az átörököltetlen tudásról; a háború által megdolgozott, kultúrától megcsömörlött, közösségre vágyó újbarbár nomádról szóló benjamini tételeket. Építész apja halála után asztalosinasként szenvedti át az árvaházat (testvére



bele is hal), majd kőművesből felküzdve magát, a Krupp hadiüzemében gyakorolja az emberek és nyersanyagok konvertálását, hogy aztán – országok, asszonyok, gyerekek sorát hagyva maga mögött – az ideális közösség megtalálásának szentelje életét. Ezt kezdetben a demokratikus formák jellemzik: a Svájci Fogyasztási Szövetkezetek Szövetségének (VSK) tervezett, formailag hagyományörző, de öngazgatásában radikális Freidorf-telep (melynek lakója is), majd a már avantgárd VSK-terem, az 1924-es genti szövetkezeti kiállításon, ahol a falakat Bauhaus-képek borítják, miniatűr színház sulykolja a Co-op-életformát, a Co-op-vitrinbe pedig a szövetkezeti tömegcikkekből épít Meyer utakat és felhőkarcolókat, a termeléstől az urbanisztikáig egylényegű, kollektív racionalitás szimbólumaként (szinte előre ellenpontozva az Aranypolgár híres jelenetét, melyben a kielégíthetetlenül összeharácsolt kincsek olvadnak egybe metropolisszá). Ebbe a kontextusba tartozik a Co-op szoba is, amely Meyer és Hans Wittwer – nem mellesleg az installációnál is puritánabb – bázeli műtermében születik (Kieren 1987, 314), nagyjából a népszövetségi palota és a reformoktatást a funkcionalizmussal társító Petersschule – az ideális kisközösség és világgözösség – pályázati terve idején.

Bár Meyer jól ismerte a szovjet fejleményeket, El Liszickij révén is, akivel az ABC folyóirat köréhez tartoztak, a marxi terminológia az „Új világ”-ban még nem bukkan fel. Az ABC más cikkei viszont inspirálhatták: egy esztétizmust és individualizmust tagadó, szintén „Új világ” című írás, vagy Leni Lebeau-nak (a később Meyer által a Bauhausba hívott, majd szintén a Szovjetunióban dolgozó Mart Stam nejének) a tézise az irodalomban, építészetben egyaránt minimális anyaggal elérendő maximális hatásról. (Holst 1924 [1923], Lebeau 1925, utóbbi l. Kieren 1987.) Ez visszhangzik az időrabló regényolvasást elutasító „Új világ”-ban és a Bauhaus-igazgatói kinevezés után írt – gyakran Majakovszkij propagandaverseihez hasonlított – kiáltványaiiban, ahol az emberi fejlődést az „oxigén+szén+cukor+keményítő+fehérje harmonikus élvezetére való törekvés”-ként definiálja, elutasítva a Bauhaus és a konstruktivizmus dívastílussá süllyedését. Hiszen az építészet „a lét tudománya”, „az élet felépítésének rendszere” (Meyer 1975 [1929], 248, 250, 251), – itt csak Szathmári kazója van, „a létező világ valósága”, melyben a „magasabb célért” emelt épület az emberi téveszmék mellékterméke. (Szathmári 1972 [1935], 56,

<sup>7</sup>A csehszlovák ReD folyóirat 1930-as Bauhaus-száma kapcsán ragadt tollat, de Teige a könyben sem változtatott (Meyer 1980a [1930] 73, Teige 202).

169-170) Ekkor születik az igazgatóként magánpraxisát feladó Meyer főműve, a gondosan elemzett táj és az általánosan vett ember paramétereiből levezetett, szinte kérkedően puritán bernai szakszervezeti iskola. S ha a Co-op-szoba nem is kerül be Karel Teige Sztálin-idézetekkel tűzdelt, korszakos minimállakás-könyvébe, ezekkel az épületekkel együtt bekerülnek azok a Co-op-szerű népbútorok, amelyek a Bauhaus-műhelyben készültek Bernauba, illetve a nagyrészt még Gropius által („indokolatlanul íves utcákkal”) tervezett történi lakótelep, szintén a hallgatók bevonásával épített új házaiba (Teige 2002 [1932], 259, 266, 201).

Meyer, jellemző módon, reklamál Teigénál, amiért az a projektek kapcsán vezetőként, névvel kiemeli a Bauhaus-kollektívából<sup>7</sup>, de mire ezt teszi, a kommunista tendenciák miatt már elbocsátották Dessauból. A vörös Bauhauslerek élén, várostervezőként és oktatóként a Szovjetunióba települ, ahol fenyegetőbb felhangoztat kap „a népközség szolgáljaként” korábban vágyott „teljes betekintés a nép lelkébe.” (Meyer 1929, 48). Hamarosan az is kérdés lesz, melyikébe. A „tartalmában szocialista, formájában népies” erősödő parancsához – legalábbis szavakban – Meyer néha közelít, nyugati klasszicizáló mintákat keres, a premodern építészet fontosságát hangsúlyozza, osztályharcos frázisokkal (l. Kieren 1992). De a partikularitások nem feltétlenül inspirálják: legszovjetebb, legparadoxabb megbízása, a nemzetiségi autonómia jegyében, de hátsó szándékoktól sem mentesen kijelölt, Kelet-Kínával határos zsidó körzet fővárosa, Birobidzsán bejárásakor a mocsáron épülő pionírfarmokat kispolgári zsidó darab díszletének látja; inkább ismét a táj szépségéből és gazdasági lehetőségeiből definiálja a lehetséges városmodelleket. (Meyer 1980b [1934], Fischer 2012). „Germán – hugenotta keverékként nem sok >>nemzetit<< tudok hozzatenni a szovjet építészetéhez” (Meyer 1980c [1937]), jegyzi meg keserűen, a szocreál fordulatot elfogadva, a burzsoá modernizmust kárhoztatva is funkcionalistának tekintett Meyer, mikor a papíron maradt hat év után, az önkéntes munkába és a megélhetésre sem elég fizetésbe is belefáradva, a sztálinbarokk győzelmekor, a Nagy Terror kezdetén visszatér szülőföldjére, Svájcba.

Miközben volt élettársát kivégzik, fiát pedig Ivan Ivanovicsként rakják árvaházba (Rasztorgujev, Tokmenyinoва és Volpert 2011), Meyer minta-gyermekotthont tervez Mümliswilben, Bazel mellett. A megbízó ismét a VSK; kikötése, hogy a házat helyi anyagokból

helyi mesterek építsék, s Meyer ezúttal a helyi tudáshoz adja személyes ismereteit, például arról, hogyan kell a teret az igazságos ételosztáshoz alakítani. De a terveit mindig propagáló alkotó mintha nehezen fogadná magáénak ezt a szerény, vonzó épületet: hosszú éveket vár a publikálással (Meyer 1953). Addig a szocializmus új reményét hordozó Mexikóba megy intézményvezetőnek. A részben trockista közegben gyanakvás is vegyül fogadtatásába, de Meyer megtanulja élvezni a kaotikusabb világot, megérinti a népművészet, írásaiban sűrűsödnek a formai harmónia, a díszítés kérdései, egyik tervében önálló családi házak is szerepelnek (l. Liernur 1988). Közben Sztálingrád ostromakor hosszú cikkben fejti ki a szovjet nép jogát arra, hogy Sztahanov- és Liszenko-szobrokkal ékesített épületekben lakjon; ezen építészet csúcspontjaként a moszkvai metrót és a Szovjetpalotát emeli ki, erkölcsi magaslatoként pedig a nyílt elvtársi kritika mindentelenségét és a templomokra is kiterjedő, gondos örökségvédelmet. (Meyer 1980d [1942])<sup>8</sup> Pár évvel később viszont még bankot is építene – lassan a kapitalisták is belátják, hogy a bolsevikok nem rossz tervezők, írja ironikusan. (Liernur 1988, 24) Mi egy banktervezés egy bankalapításhoz képest, mondhatnánk, de ne legyünk igazságtalanok: Meyer – például a felszabaduló Olaszország esetében – nem ragaszkodik a magántulajdon és a kisvállalkozások felszámolásához, csak a hatékony központi tervezéshez és fejlett bürokráciához. (Meyer 1980e [1945] Liernur 1988, 12.) Ez tenné lehetővé (a Svájcban meg is valósított) regionális építészetet – de a hasonló elvű, országos iskolaépítés Mexikóban nagy kompromisszumokkal zajlik. „A historizmus tézise és a Bauhaus absztrakt antitézise után a Reneszánsz felé forduló szintézis”-t kereső Meyer végül tíz, jórészt terméketlen év után ismét visszatér Svájcba. „Hiszem” – írja 1950-ben barátjának, a kiábrándult, megfigyelés alatt álló Teigénak – „hogya a mi generációnk nem hagyhatja itt e világot, anélkül, hogy megteremtette volna a hidat a múlt burzsoá kultúrája (XIX. és XX. század) és az ÚJ VILÁG között.” (Liernur 1988, 20, 9).

Az új világ keresésének tanulsága helyett jöjjön a „... évvel később” záróformulája. A Co-op-szerű népbútorokból – legalábbis népbútorként – bukás lesz, a célközönség mást választ. A bernai iskolát SS-képzővé teszik a nácik. Mire a Sátán megjelenik Moszkvában, az antikommunista disztópiát is író, Sztálint bíráló Szathmári már illegális kommunista, a Kolház miatt

<sup>8</sup> Meyer nyilván nem tudhatta, hogy a sarlatán Liszenko ellenfele, Vavilov professzor épp a kivégzését várta a cikk írásakor, de arra alighanem emlékeznie kellett, hogy a templomrombolások csak a háború előtt, miatt álltak le.

ellehetetlenített Molnár pedig fajvédő cikkel vezekel (Tófalvi 309, Ferkai 327-330). Meyer legkollektivistább munkatársa, a származása miatt kint rekedő Philipp Tolziner egyedülként éli túl a terrort a Szovjetunióban maradt Bauhauslerek közül, a kényszerszermunka alatt fedezi a gulág-bányaváros Szolikamszk értékeit, és az örökségvédelem, templomrestauráció elismert alakjává válik; élete végén, már vakon, teljesül kívánsága, hogy belülről végigtapogathassa az avantgárd szentélyét, a Melnyikov-házat (Volpert 2006). Birobidzsanból szocreál város válik, Tevje-szobrokkal; a ma már főleg oroszok által életben tartott jiddikumokat az átruccanó kínaiak is kedvelik. A műmliswili gyermekotthonon a hatvanas évekre eluralkodik az alávetés logikája, az épületet végül egy ott nevelkedett üzletember teszi emlékközponttá, a kertben szobrot állíttat a devianciákkal szemben brutális svájci családpolitikának. (Huonker 2012, Jaggi 2014) Meyer fiát az árvaház után uráli bányákba küldik, majd mérnök lesz Kopejszkben. Szabadidejében szépen balalajkázik. Ennek kapcsán ismeri meg a népszerű „Szívvel-lélekkel” tévéműsor szerkesztője, Marianna Krasznianszkaja, akit egyébként egy Mudrjakov nevű néző éveken át feljelentő levelekkel zaklat, mondván lélek nem létezik. A szerkesztő közmondásokkal, majd szovjet klasszikusokkal próbál érvelni. Végül Mudrjakov elvtárs nem ír többet (Krasznianszkaja, 134, 100).

Adjuk tehát vissza a szót Groysnak ott, hogy ha Isten halála óta eltűnt is a lélek, a történelem a design-apokalipszissal nem ért véget. Az avantgárd antidesign – írja – ma már csak egy stílus a sok közül, és megnyugvásunk abban rejlik, ha a szimulákrum, a spektakulum – újra designerek által tervezett – felszíne mögött nem a pusztaság, hanem az eltitkolt világot találjuk. De ettől még az öndesign parancsa velünk maradt, sőt, kényszerítőbb, mint valaha: megjelenésünktől, designválasztásainktól függ erkölcsi, politikai, társadalmi megítélésünk, így kénytelenek vagyunk mind műalkotássá és celebritássá válni. Mi dolga marad ebben a világban a művésznek? Hogy állíthatja elő az elveszett hitelesség, a rég elfeledett őszinteség képzetét? Erről szól Groys írása.

Manapság szinte mindenki egyetérteni látszik abban, hogy elmúltak azok az idők, mikor a művészet – sikerrel vagy sikertelenül – biztosítani akarta az autonómiáját. Mégis ellentétes érzések keverednek ebben a diagnózisban. Az ember szereti ünnepelni a kortárs művészet hajlandóságát, hogy átlépje a művészeti rendszer hagyományos határait, amennyiben ezt a lépést az uralkodó társadalmi és politikai viszonyok megváltoztatásának szándéka, a világ jobbá tétele vezérli – másképp szólva, ha a lépés erkölcsi indíttatású. Az ember, másfelől, hajlamos elítélni, hogy a művészeti rendszer átlépésére tett kísérletek, úgy tűnik, sosem jutnak túl az esztétika szféráján: a művészettől nem változik meg a világ, csak jobban néz ki. Ez nem kevés frusztrációhoz vezet a művészeti rendszerben, amelyben a közhangulat mintha megállás nélkül hullámszava a művészetet túli világba való beavatkozás reménye és az ennek elérhetetlensége okozta kiábrándulás (sőt, kétségbeesés) között. Habár e kudarcot sokszor annak bizonyítékának tekintik, hogy a művészet képtelen betörni a politikai szférába mint olyanba, én amellett érvelnék, hogy amikor a művészet átpolitizálását komoly elhatározással gyakorolják, az többnyire sikerre vezet. A művészet ténylegesen be tud lépni a politikai szférába, és ami azt illeti, sokszor be is lépett a huszadik században. A probléma nem az, hogy a művészet képtelen igazán politikussá válni. Az a probléma, hogy a jelen politikai szférája már esztétizálódott. Mikor a művészet átpolitizálódik, azt a kellemetlen helyzetet kell konstatálnia, hogy a politika már művészetté vált; hogy a politika már az esztétikai mezőbe pozicionálta magát.

Napjainkban minden politikus, sportbálvány, terrorista és filmsztár képek tömegét termeli, mivel a média automatikusan követi ténykedésüket. A politika és a művészet munkamegosztása a múltban elég világos volt: a politikus a politikáért felelt, a művész pedig ezt a politikát írásban vagy képen ábrázolta. A helyzet mára drasztikusan megváltozott. A jelen politikusának nincs többé szüksége művészekre ahhoz, hogy híressé váljon, vagy hogy bevéssze magát a köztudatba. A média minden fontos politikai szereplőt és eseményt azonnal regisztrál, reprezentál, leír, bemutat, ábrázol, narrál és elemez. A média közvetítő gépezete minden egyéni művészi beavatkozás vagy művészi döntés nélkül mozgásba lendül. A mai tömegmédia valójában messze a legnagyobb és legerősebb képtermelő gépezet – sokkalta átfogóbb és hatékonyabb a kortárs művészet rendszerénél. Folyamatosan táplál minket a háborúk, terrortámadások és katasztrófák képeivel, a termelés és elosztás olyan fokán, amellyel a művész mesterségbeli képességei nem vetekedhetnek.

Ha mármost egy művésznek sikerül áthatolnia a művészeti rendszeren, akkor ugyanúgy fog működni, mint a sportbálványok, terroristák, filmsztárok és más kisebb-nagyobb hírességek: a médián keresztül. Más szóval, a művész műalkotássá válik. Bár a művészet rendszeréből lehetséges az átlépés a politikai mezőbe, ez az átlépés alapvetően a művésznek a képtermeléshez való viszonyában mutatkozik meg: a művész mint képtermelő megszűnik és maga változik

képpé. Ezt az átalakulást már a tizenkilencedik század végén észlelte Friedrich Nietzsche, aki ismeretesen azt állította, hogy jobb műalkotásnak lenni, mint művésznek (Nietzsche 1986, 30). Műalkotássá válni persze nemcsak élvezettel jár, hanem azzal a szorongással is, amit a másik tekintetének, a szupraművészként létező média tekintetének való drámai kitettség okoz.

Ezt a szorongást az öndesign által kiváltott szorongásként jellemzném, mert arra készíti a művészt – és szinte mindenkit, aki a média látóterébe kerül –, hogy szembesüljön az énképével: korrigálja, módosítsa, adaptálja, megtagadja azt. Mostanában gyakran hallani, hogy a kortárs művészet egyre inkább úgy működik, mint a design, és ez bizonyos fokig igaz is. De a design végső problematikája nem az, hogy én miként designolom a külvilágot, hanem hogy miként designolom saját magam, vagy inkább hogy miként kezelem azt, ahogy a világ megdesignol engem. Ez mostanra általános, mindent átható problémává vált, amellyel mindenki szembekerül, nem csak a politikusok, film sztárok és celebek. Ma mindenki esztétikai értékelés alanya – mindenkitől elvárják, hogy esztétikai felelősséget vállaljon a világban való megjelenéséért, öndesignjáért. Míg egykor mindez a kiválasztott kevesek előjoga és keresztje volt, napjainkban az öndesign par excellence tömegkulturális gyakorlattá vált. Az internet virtuális tere elsősorban olyan aréna, melyben a honlapomat vagy a Facebookomat újra és újra kell designolni, hogy bemutatható legyen a YouTube-on, és viszont. De a való – vagy mondjuk úgy, analóg – világban ugyanígy elvárják az embertől a felelősséget azért az imázsért, melyet mások tekintete elé tár. Akár azt is mondhatjuk, hogy az öndesign olyan gyakorlat, amely a legradikálisabban egyesíti a művészt és a közönséget: bár nem mindenki alkot műveket, mindenki műalkotás. Ugyanakkor mindenkivel szemben elvárás, hogy saját maga alkotója legyen.

Ma a néző mindenfajta designra – beleértve az öndesign is – nem a dolgok felfedéseként, hanem elrejtéseként tekint. A politika esztétizálását is ekként értelmezi: a lényeg látszattal, a valódi ügyek felszínes imázsépítéssel való helyettesítéseként. Ám míg az ügyek folyton változnak, az imázs megmarad. Ugyanúgy, ahogy az ember saját imázsának foglyává válhat, a politikai meggyőződését is nevetség tárgyává tehetik, pusztán öndesignnak mondva azt. Az esztétizálást gyakran azonosítják a csábítással és ünnepléssel. Walter Benjamin nyilvánvalóan az „esztétizálás” ezen értelmére gondolt, amikor a politika esztétizálásával az esztétika átpolitizálását állította szembe híres esszéje, „A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában” végén (Benjamin 1936, 301-334, 386-394). De az ember ennek ellentétével is érvelhet: hogy minden esztétizálás eleve az esztétizált dolog kritikája, egyszerűen azért, mert rávilágít, hogy az adott dolog rászorul valamilyen többletre, annak érdekében, hogy a valóságosnál jobban nézzen ki. Az efféle többlet mindig úgy működik, mint Derrida pharmakonja: miközben a design tetszetősebbnek láttatja tárgyát, felkelti azt a gyanút is, hogy a tárgy különösen rút és visszataszító lenne, ha design-felszínét eltávolítanák.



És valóban, a design – beleértve az öndesign is – elsősorban gyanúeltérő mechanizmus. A totális design kortárs világát gyakran tartják a totális csábítás világának, melyből eltűnt a valóság kellemetlensége. Én azonban inkább amellett érvelnék, hogy a totális design világa a totális gyanakvás világa; a megtervezett felszínek mögött ólálkodó látens veszély világa. Az öndesign legfőbb céljává ezért az esetleges nézői gyanakvás semlegesítése válik, a néző lelkében bizalmat ébresztő őszinteség hatásának előállítása. A mai világban az őszinteség és a bizalom létrehozása mindenkinek feladatává vált – habár ez volt és ez is maradt a művészet fő feladata a modernitás kezdetétől: a modern művész mindig is a képmutató és romlott világ egyetlen becsületes szereplőjének állította be magát. Annak érdekében, hogy megragadhassuk, hogyan működik ma az őszinteség és a bizalom előállítása, tekintsük át röviden, hogyan működött a modern korban.

Lehet úgy érvelni, hogy az őszinteség modernitásbeli előállítása a design redukálásaként működött, és a cél a tervezett világ közép-pontjában létrehozandó, tiszta üres tér, a nulldesign volt. A művészeti avantgárd így akart designmentes területeket kialakítani, amelyek a tisztesség, magas erkölcsiség, őszinteség és bizalom területeinek tűnnek. A média megtervezett felületeit figyelve, az ember azt reméli, hogy az általuk eltakart sötét, láthatatlan terek valahogy majd elárulják vagy felfedik magukat. Más szóval az őszinteség pillanatára várunk, arra a pillanatra, amikor a designfelület széthasad, hogy betekinthessünk mögé. A nulldesign ezt a hasadást próbálja a néző számára mesterségesen létrehozni, hogy az a maguk valójában láthassa a dolgokat.

Ám az őszinteséget a nulldesignnal azonosító rousseau-isztikus hit korunkban elhalványult. Többé nem akarjuk elhinni, hogy a minimalista design bármit is elmond a tárgy tisztességéről és őszinteségéről. Ennélfogva a tisztesség-design avantgárd megközelítése ma már csak egyike a sok lehetséges stílusnak. Jelen helyzetben az őszinteség hatását nem a minden tervezett felszínnel szemben élő gyanú eloszlatása kelti, hanem éppen annak megerősítése. Magyarán, csak akkor vagyunk hajlandóak elhinni, hogy a designfelszín meghasadt – hogy a maga valójában látjuk a dolgot –, ha a homlokzat mögötti valóság drasztikusan rosszabb, mint képzelni mertük. A totális design világával szembesülve csak a katasztrófa, a vészhelyzet, a designfelszín erőszakos megrepedése elég ahhoz, hogy elhiggyük, bepillantást nyertünk a mögöttes valóságba. És természetesen ennek a valóságnak is katasztrófálisnak kell látszania, mert azt gyanítjuk, hogy a design alatt valami szörnyűség folyik – cinikus manipuláció, politikai propaganda, titkos cselszövés, önérdék, bűn. Isten halála után a rejtetttről és a láthatatlanról való hagyományos metafizikai diskurzus egyetlen formájává az összeesküvés-elmélet vált. Isten és a természet szerepét átvette a design és az összeesküvés-elmélet.

Ha általánosságban nincs is sok bizalmunk a média iránt, nem véletlen, hogy azonnal hitelt adunk neki, ha egy gazdasági világválság-

ról tájékoztat vagy szeptember 11. látványát továbbítja a szobánkba. Még a posztmodern szimuláció legelszántabb teoretikusai is a valós visszatéréséről kezdtek beszélni szeptember 11. képei láttán. A nyugati művészet egyik régi hagyománya, hogy a művész két lábon járó katasztrófa, és – legalábbis Baudelaire óta – a modern művészek mesterei voltak a felszín alatt ólalkodó gonosz ábrázolásának, azonnal elnyerve ezzel a közönség bizalmát. Napjainkban a *poète maudit* romantikus képét a nyíltan cinikus művészé váltotta fel, aki pénzsóvár, manipulatív, üzleties, csak az anyagi hasznot keresi és művészetét a közönséget megvezető mechanizmusként működteti. Jól ismerjük a kiszámított önleleplezés – önleleplező öndesign – ezen stratégiáját Salvador Dalí és Andy Warhol vagy Jeff Koons és Damien Hirst példájából. Akármilyen régi is ez a stratégia, ritkán vall kudarcot. E művészek nyilvános imázsát látva hajlamosak vagyunk azt gondolni: „jaj, milyen rémes”, de ugyanakkor azt is: „jaj, milyen igaz”. Az öndesign mint önleleplezés még akkor is működik, amikor az őszinteség avantgárd nulldesignja kudarcot vall. A kortárs művészet itt valójában feltárja egész celebkultúránk kiszámított leleplezéseken és önleleplezéseken alapuló működését. A hírességek (beleértve a politikusokat is) designolt felületként jelennek meg a nyilvánosság előtt, amire a közönség gyanakvással és összeesküvés-elméletekkel válaszol. Így hát annak érdekében, hogy a politikusok bizalomra méltónak tűnjenek, egy pillanatra fel kell lebbenteni a leplet, hogy a felszínen átnézve azt mondhassuk: „Á, ez a politikus pont olyan ócska, mint amilyennek mindig is gondoltam”. Ezzel a leleplezéssel a rendszerbe vetett bizalom a szimbolikus áldozat és önfeláldozás révén helyreáll, a már eleve létező gyanú megerősítésével stabilizálva a celebrendszert. A szimbolikus csere Marcel Mauss és Georges Bataille által feltárt gazdaságtana szerint azoknak jut a legtöbb elismerés és hírnév, akik különösen züllöttek állítják be magukat (pl. azoknak, akik a legkomolyabb szimbolikus áldozatot mutatják be). Önmagában ez a tény is mutatja, hogy mindez nem annyira a valódi bepillantásról, hanem az öndesign egy sajátos esetéről szól: manapság az öndesign szempontjából rendkívül jó döntés erkölcsileg romlottnak (zseni=disznó) beállítani magunkat.

De létezik az önfeláldozásként felfogott öndesignnak egy kidolgozottabb és kifinomultabb formája is: a szimbolikus öngyilkosság. Az öndesign eme visszafogottabb stratégiáját követve a művész bejelenti a szerző, azaz önmaga szimbolikus halálát. Ekkor a művész nem romlottnak, hanem halottnak nyilvánítja magát. Az így létrejövő alkotást aztán mint kollaboratív, részvételi és demokratikus művet mutatják be. A kollaboratív, részvételi gyakorlat tagadhatatlanul a kortárs művészet egyik fő jellegzetessége; szerte a világon számos művészcsoport gyakorol kollektív vagy akár anonim szerzői jogokat munkája fölött. Sőt, az ilyesféle kollaboratív gyakorlatok általában a közönség bekapcsolódását is bátorítják, aktiválva társadalmi közegüket. Ám ez az önfeláldozás, amely lemond az egyéni szerzőiségről, ellentételezést is nyer az elismerés és hírnév szimbolikus gazdaságában.

A részvételen alapuló művészet a modern művészetnek arra az elég egyszerűen leírható alaphelyzetére reagál, melyben a művész létrehozza és kiállítja művészetét, a közönség pedig megtekinti és megítéli azt. Ez a felállás elsősorban a művész hasznára látszik lenni, aki cselekvő egyénnek mutatja magát a passzív, névtelen közönség tömegével szemben. Míg a művésznek megvannak hozzá az eszközei, hogy népszerűsítse a nevét, a nézők identitása – a művész sikerét előmozdító megerősítésben játszott szerepük ellenére – ismeretlen marad. A modern művészet ezért könnyen félreértelmezhető, mint olyan szerkezet, amely a közönség kárára állítja elő a művészi hírnevet. Az azonban gyakran elsikkad, hogy a modern korszakban a művész mindig is a közvélemény kegyétől függött – ha egy műalkotás nem találkozik a közönség ízlésével, akkor azt de facto értéktelennek tekintik. Ez a modern művészet fő hiányossága: a modern műalkotásnak nincs „belső” önértéke, saját erőnye azon kívül, amit a közízlés ráruház. Az ókori templomokban az esztétikai ellenérvzés elégtelen indok volt egy műalkotás elutasítására. Az akkori művészek által készített szobrokat az istenek megtestesüléseinek tekintették: tisztelték és félték őket, imára térdeltek elébük és útmutatást kértek tőlük. A gyengén megformált bálványok és a rosszul festett ikonok tényleges részei voltak ennek a szent rendnek, és szentségtörés lett volna együktől is megszabadulni. Ezért az egyes vallási hagyományokban a műalkotásoknak megvan a maguk saját, egyéni, „belső” értéke, függetlenül a közönség esztétikai ítéletétől. Ez az érték abból ered, hogy a művész és a közönség egyaránt részt vesz a közösség vallási gyakorlatában; közös hovatartozásuk relativizálja ellentétüket.

Ezzel szemben a művészet szekularizációja magával vonja radikális leértékelődését is. Ezért jelentette ki Hegel az *Esztétikai előadások* elején, hogy a művészet a múlthoz tartozik. Egyetlen modern művész sem számíthat arra, hogy valaki imára térdel a műve előtt, gyakorlati útmutatást vár attól, vagy rontás távoltartására használja. Az ember ma legfeljebb arra kész, hogy érdekesnek találjon egy műalkotást, és persze hogy megkérdezze, mennyibe kerül. Az ár, bizonyos fókig, védetté teszi a műalkotást a közízléssel szemben – ha gazdasági megfontolások nem játszanának szerepet a közízlés azonnali kinyilvánításának mérséklésében, a múzeumokban őrzött művészet jó része már rég a szemétdombon landolt volna. A közös gazdasági gyakorlatban való részvétel tehát valamelyest csökkenti művész és közönség radikális elkülönülését, bizonyos bűnrészességet keltve, melyben a közönségnek – ha nem is kedveli – tisztelnie kell a művet magas áráért. Mindazonáltal még így is marad egy fontos különbség a műalkotás vallási és gazdasági értéke között. Bár a műalkotás ára a hozzárendelt esztétikai érték számszerűsíthető eredménye, az ár miatt kijáró tisztelet egyáltalán nem teremt automatikusan kötelékformáló megbecsülést is. A művészet eme kötelékformáló értéke csak nonprofit vagy egyenesen üzletellenes gyakorlatokkal hozható létre.

Ebből kiindulva sok modern művész igyekezett már visszatérni a közös alapokhoz a közönséggel, kicsalogatva a nézőket passzív szerepükből, hidat verve a kényelmes esztétikai távolság fölé, amely megengedi a kívülállónak, hogy biztonságos, külső nézőpontjából pártatlanul ítélje meg a műalkotást. E kísérletek többsége magában foglal valamiféle politikai vagy ideológiai elköteleződést; a vallási közösséget így a politikai mozgalom váltja fel, melyben művész és közönsége együtt vesz részt. Amikor a néző kezdettől része a művészi praxisnak, mindennemű kritikája önkritikává válik. A közös politikai meggyőződés így részlegesen vagy teljesen irrelevánssá teszi az esztétikai ítéletet, hasonlóan a vallási művészet múltbéli helyzetéhez. Közönségesen szólva: ma jobb halott szerzőnek lenni, mint romlott szerzőnek. Bár a művész azon döntése, hogy feladja a kizárólagos szerzőiséget, látszólag a nézőt ruházza fel hatalommal, ez az áldozat végső soron a művész javát szolgálja, mert megszabadítja alkotását a pártatlan néző hideg tekintetétől.



Barbara Visser:  
EGG19992811/FT/L/c,  
a Detitled sorozatból (2000).  
(Színes fotó az Annet Gelink  
Gallery, Amszterdam jóvoltából.)  
Illusztráció az eredeti  
cikk nyomán.

## **A BEVEZETŐ IRODALOMJEGYZÉKE**

Banham, Reyner. 1965. „A Home Is Not a House”. *Art in America* 53/2: 70-79.

Benjamin, Walter. 1980 [1934]. „Az alkotó mint termelő” (ford. Pór Péter). In: Walter Benjamin. *Angelus Novus*. Budapest: Magyar Helikon, 757-781.

Bulgakov, Mihail. 1971 [1940]. *A Mester és Margarita* (ford. Szöllősy Klára). Budapest: Európa Kiadó

Ferkai András. 2011. Molnár Farkas. Budapest: Terc.

Fisher, Axel. 2012. „Planning the Capital City of a >>Community of Fortune<< in the Soviet Far-East: The Hannes Meyer Brigade’s Scheme for the Jewish Autonomous Oblast of Birobidzhan (1933-1934)” [International Planning History Society 15. konferenciája; 2012. július 15-18., São Paulo).

Fischer, Jan Otakar. 2001. „White Walls in the Golden City”. *Harvard Design Magazine* 15: 1-8.

Flusser, Vilém. 1993 [1991]. „Der Krieg und der Stand der Dinge”. In: *Uó 1993. Vom Stand der Dinge*, Göttingen: Steidl, 35-39. (Flusser 1993a).

Flusser, Vilém 1993 [1991]. „Durchlöchert wie ein Emmentaler”. In: *Uó 1993. Vom Stand der Dinge*, Göttingen: Steidl, 79-82, (Flusser 1993b)

Franklin Unkind, Raquel. 2012. „Los riesgos de la vanguardia: Hannes Meyer, de la precisión matemática a la defensa ideológica”. In: *DC Papers, Revista de crítica y teoría de la arquitectura* 23: 21-30.

Gough, Maria. 2000. „Tarabukin, Spengler, and the Art of Production,” *October* 93: 78-108.

Groys, Boris. 2008 „Die Pflicht zum Selbstdesign”. In: *Uó Die Kunst des Denkens*. Hamburg: Philo Fine Arts, 7-24.

Groys Boris 2002., „The Artist as Consumer”. In: *Hollein, Max és Grunenberg, Christoph* (szerk.), *Shopping*. Ostfildern: Hatje Cantz, 57–58.

Heynen, Hilde. 1999. *Architecture and Modernity*. Cambridge (Amerikai Egyesült Államok), London: MIT Press

Hevesi, Ludwig [Hevesi Lajos] 1906 [1899] „Kunst auf der Strasse”. In: *Uó Acht Jahre Sezession*. Bécs: Karl Koenig, 170-175.

Holst, R[ichard]. N[icolaüs]. Roland. 1924. „Die Neue Welt”. *ABC* 1/2: 2-3.

Huonker, Thomas. 2012. „Hannes Meyers genossenschaftliches Kinderheim Mümliswil (1939) Ein ehemaliger Waisenhauszögling und Bauhausdirektor baut ein Kinderheim”, [http://www.kinderheime-schweiz.ch/de/pdf/hannes\\_meyer\\_muemliswil\\_als\\_pdf\\_ohne\\_illustrationen.pdf](http://www.kinderheime-schweiz.ch/de/pdf/hannes_meyer_muemliswil_als_pdf_ohne_illustrationen.pdf), hozzáférés 2014. november 08.

Jaggi, Marco. 2012 „Verdingkinder: Gedenkstätte in Mümliswil wird gut besucht”. *Schweizer Radio und Fernsehen online* <http://www.srf.ch/news/regional/aargau-solothurn/verdingkinder-gedenkstaette-in-muemliswil-wird-gut-besucht>, 2014. november 10.

Kerékgyártó Béla. 2004. Bevezetés. „Adolf Loos, >>az építész és kritikus, művész és gondolkodó<<” in: Loos, Adolf 2004. *Ornamens és nevelés. Válogatott írások* (szerk., ford. Kerékgyártó Béla) Budapest: Terc, 7-30.

Kieren, Martin. 1987. „Hannes Meyer und Hans Wittwer. Ein wissenschaftlich-technisches Labor der >>neuen welt<<” *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar*, 3/4-5-6: 313-316.

Kieren, Martin. 1992. „Hannes Meyer: unversöhnliches Abschiedswinken gepaart mit neuer Stildebatte, 1930”, *Unsere Kunstdenkmäler: Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte –Nos monuments d’art et d’histoire: bulletin destiné aux membres de la Société d’Histoire de l’Art en Suisse – I nostri monumenti storici: bollettino per i membri della Società di Storia dell’Arte in Svizzera*, 43/4, 548-561.

Koolhaas, Rem. 1995. „Bigness or the Problem of Large”. In *Uó és Bruce Mau. S, M, L, XL*. New York, Rotterdam: The Monacelli Press, 010 Publishers.

Krasznaynaskaja, Marianna. 2003. *Na golubom ekranye pamjatyi*. Moszkva: Intergraf Szervisz.

Kraus, Karl. 1909. „Tagebuch”. *Die Fackel* 279-280: 1-16.

Kraus, Karl. 1913. „Nachts”. *Die Fackel* 389-390: 28-44.

Lebeau, L[eni]. 1925. „Notizen über Literatur”. *ABC* 2/6: 1-4

Liernur, Jorge Francisco. 1988. „Hannes Meyer en México”. *Seminario de Critica [Instituto de Arte Americano]*, 1/2: 1-31.

Loos, Adolf. 2004 [1908]. „Ornamens és bűnözés”. In *Uó 2004. Ornamens és nevelés. Válogatott írások* (szerk., ford. Kerékgyártó Béla) Budapest: Terc., 154-163

Masheck, John. 2013. *Adolf Loos: The Art of Architecture*. London, New York: I. B. Tauris

Meyer, Hannes. 1926. „Die neue Welt”. *Das Werk* 14/7: 205-224.

Meyer, Hannes. 1925. „Junge Kunst in Belgien” *Das Werk* 13/9. 257-76, 13/10, 304-5.

Meyer, Hannes. 1953. „Kinderheim in Mümliswil”. *Das Werk* 40/7: 213-216.

Meyer, Hannes. 1975 [1929 {a forrásban tévesen 1928}]. „A Bauhaus és a társadalom” (ford. Horváth Katalin). In *Mezei Ottó* (szerk.). *A Bauhaus*. Budapest: Gondolat, 247-251.

Meyer, Hannes. 1980 [1930]. „Briefe” [levél Karel Teigénak]. In *Uó. Bauen und Gesellschaft. Schriften, Briefe, Projekte* (szerk. Lena Meyer-Bergner) Drezda: VEB Verlag der Kunst, 73-78 (Meyer 1980a).

Meyer, Hannes. 1980 [1934]. „Gorod Birobidschan”. In *Uó. Bauen und Gesellschaft. Schriften, Briefe, Projekte* (szerk. Lena Meyer-Bergner) Drezda: VEB Verlag der Kunst, 139-147 (Meyer 1980b).

Meyer, Hannes. 1980 [1937]. „Briefe” [levél Nyikolaj Kollinak]. In *Uó. Bauen und Gesellschaft. Schriften, Briefe, Projekte* (szerk. Lena Meyer-Bergner) Drezda: VEB Verlag der Kunst, 196-198 (Meyer 1980c).

Meyer, Hannes. 1980 [1942]. „Der sowjetische Architekt”. In *Uó. Bauen und Gesellschaft. Schriften, Briefe, Projekte* (szerk. Lena Meyer-Bergner) Drezda: VEB Verlag der Kunst, 344-361 (Meyer 1980d).

Meyer, Hannes. 1980 [1945]. „Spaziergang als Stätebauer als Italien”. In *Uó. Bauen und Gesellschaft. Schriften, Briefe, Projekte* (szerk. Lena Meyer-Bergner) Drezda: VEB Verlag der Kunst, 344-361 (Meyer 1980e).

Niederhofer, Gerhard, Dusini, Mathias és Dostal, Nico 2015. „Ornament und Verbrechen” Falter.at <http://www.falter.at/falter/2015/02/03/ornament-und-verbrechen>, hozzáférés: 2015. február 10.

Nüchtern, Klaus: 1996 [1991], „Beszélgetés Vilém Flusserrel”. In Flusser, Vilém. Az ágy (ford. Sebők Zoltán) Budapest: Kijarat, 77-90.

Onaner, Can. 2012. „Adolf Loos and the Masochistic Economy”, Citivision Magazine 6: 70-75.

Rasztorgujev, Andrej, Tokmenyina, Ljudmila és Volpert, Astrid. 2011. „Naszlegyije eksperimenta. Iz isztorii arhitekturnogo avangarda na Uralje”, <http://magazines.russ.ru/ural/2011/6/ra22.html> (eredetileg Ural 54/6: 182-201), hozzáférés 2014. november 08.

Simon, Anne-Catherine. 2015. „Loos, der pädophile Straftäter: Was die Protokolle verraten” De Presse Online, [http://diepresse.com/home/zeitgeschichte/4655244/Loos-der-paedophile-Straftaeter\\_Was-die-Protokolle-verraten](http://diepresse.com/home/zeitgeschichte/4655244/Loos-der-paedophile-Straftaeter_Was-die-Protokolle-verraten), hozzáférés: 2015. február 10.

Stewart, Janet. 2000. *Fashioning Vienna. Adolf Loos' Cultural Criticism*. London: Routledge.

Stuhlpfarrer, Anna „Haus 49, 50, 51 und 52” Werkbundsiedlung Wien <http://www.werkbundsiedlung-wien.at/de/haeuser/haus-49-50-51-und-52/>, hozzáférés 2014. december 08.

Szathmári Sándor 1989 [1946] „A szegény csepűragó dala”. In Uő. Gépvilág és más fantasztikus elbeszélések. Budapest: Magyar Eszperantó Szövetség, 207-221.

Szathmári Sándor 1972 [1935]. *Kazohinia*. Budapest: Magvető.

Szentpéteri Márton. 2012. „Tepsik és éjjelik. (Magyar designmúzeum)” Budapesti Könyvszemle 24/2: 152-158.

Teige, Karel. 2002 [1932]. *The Minimum Dwelling* (ford. Eric Dluhosch.) Cambridge (Amerikai Egyesült Államok), London: MIT Press.

Tófalvi Éva. 1991. „Szathmári, a magyar Orwell, avagy Orwell, a magyar Szathmári”. In Szathmári Sándor. *Hiába [1935]* Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 275-308.

Volpert, Astrid. 2006. „Suche nach einem Ort für das Gemeinschaftshaus Der Dessauer Bauhausarchitekt. Philipp Tolziner in der Sowjetunion 1931-1996”. In Eimermacher, Karl és Volpert, Astrid (szerk.). *Tauwetter, Eiszeit und gelenkte Dialoge Russen und Deutsche nach 1945*. München: Wilhelm Vink Verlag, 931-966.

*The Pervert's Guide to Ideology*. Film. R. Fienness, Sophie. 2012 Toronto. Zeitgeist Films

Žižek, Slavoj. 2010. *Living in the End Times*. London: Verso

## IRODALOM

Nietzsche, Friedrich. 1986. *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, ford.: Kertész Imre, Budapest: Gondolat. Eredetileg: 1886. *Die Geburt der Tragödie, Oder: Griechentum und Pessimismus*, Lipcse: E. W. Fritsch.

Benjamin, Walter. 1936. „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában”. in: *Kommentár és Prófécia*, fordította Barlay László, Budapest: Gondolat, 1969. 301-334, 386-394. Kurucz Andrea Mélyi József által átdolgozott fordításában az írás címe „A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában”.