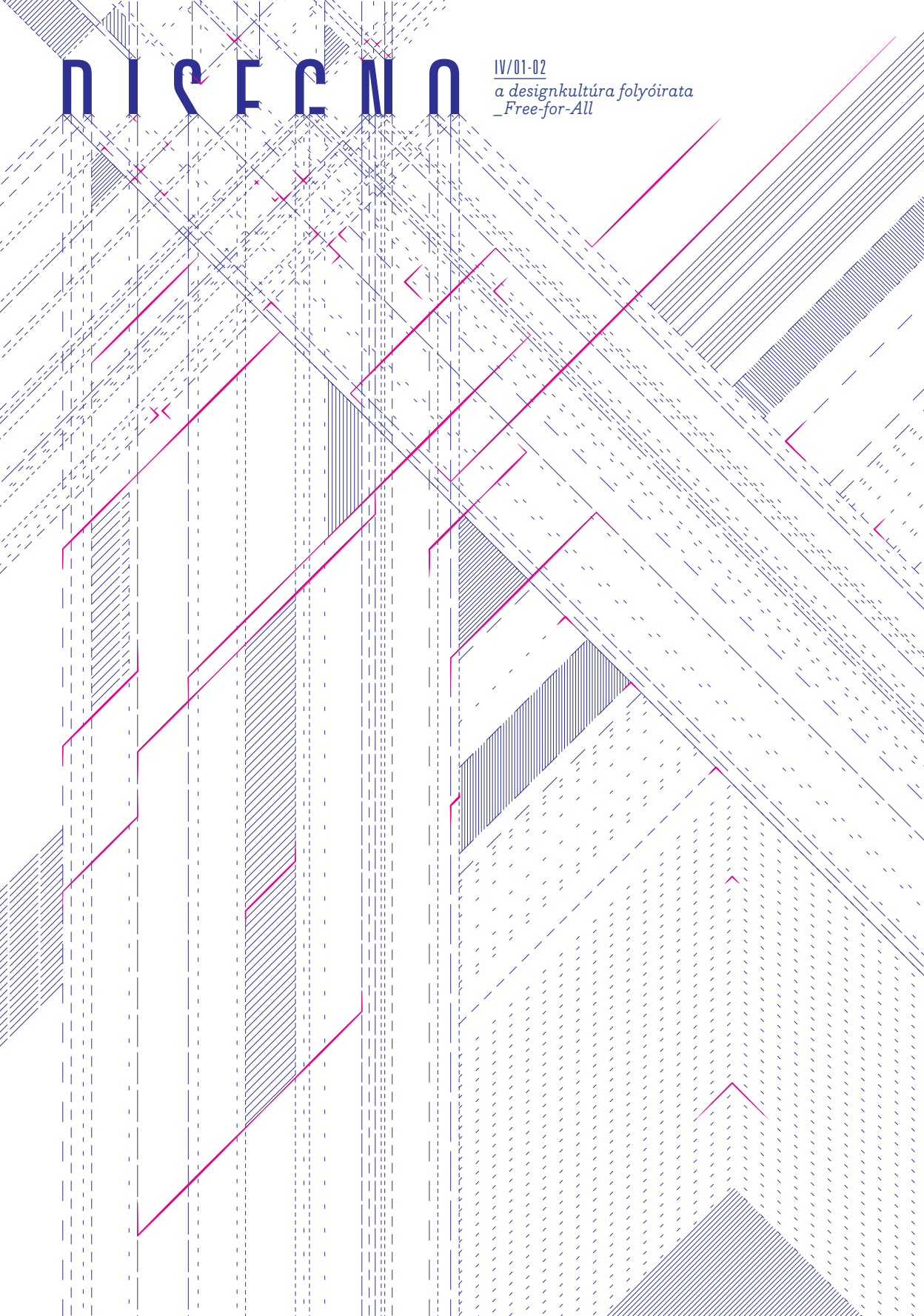


DISZCNO

IV/01-02

a designkultúra folyóirata
_Free-for-All





Disegno

A DESIGNKULTÚRA FOLYÓIRATA / JOURNAL OF DESIGN CULTURE

*Szaklektorált, szabad hozzáférésű tudományos folyóirat. Kereskedelmi forgalomba nem hozható.
Double-blind peer-reviewed, open access scholarly journal. Not for commercial use.*

A szerkesztőbizottság tagjai / Editorial Board

*[Victor Margolin, Professor Emeritus, University of Illinois]
Jessica Hemmings, Professor of Crafts; Vice-Prefekt of Research, HDK, University of Gothenburg*

Szerkesztők / Editors: Gyenge Zsolt, Horváth Olivér, Szentpéteri Márton

Alapító szerkesztő / Founding Editor: Fiáth Heni

Arculat / Design: Skrapits Borka (layout, borító / cover), Balázs Ildikó (tördelés / typesetting)

Lektor / Hungarian Reader: Bárdkai Júlia

Céltűzések / Aims and Scope

A Disegno alapító szerkesztőinek 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 képviselőit és kritikai természetű analizisére. A designkultúra fogalmát tágra 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, esszékét és recenziókat. Amellett, hogy ily módon vitafórumot 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 nyújtsuk olvasóink számára.

Projektmenedzser / Project Manager: Wunderlich Péter

Kapcsolat / Contact

*Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Elméleti Intézet, 1121 Budapest, Zugligeti út 9-25.
Szerkesztőség / Editorial Office: disegno@mome.hu*

*A Disegno ingyenesen elérhető online / Disegno is freely accessible online:
disegno.mome.hu*

Felőlős kiadó / Published by: Fülöp József

Kiadó / Publisher: Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, 1121 Budapest, Zugligeti út 9-25.

Nyomda / Printed by: Prime Rate Kft.

ISSN: 2064-7778

copyright©text and design 2019 Moholy-Nagy Művészeti Egyetem

Tartalom

szerkesztői előszó

006 *Vagy valami, vagy meggy valahová*

tanulmány

022 *Veres Bálint: Taktilis taktikák a kortárs kiállítási gyakorlatban*

038 *Lakner Antal: Utazás az ulmi hokedli körül. A HfG Ulm tárgyilagos tárgyai*

058 *Schneider Ákos: A futószalag gyermekei. A kiborg problematikája az emberközpontú design tükrében*

072 *Klaus Krippendorff: Designkutatás: oximoron?*

esszé

088 *Jessica Hemmings: Valós testi munka, materiális megértés és a szövő kéz bölcsessége*

096 *Hannah Carlson: Közöséges dolgok. James Fenimore Cooper mindent látó keszkenője*

110 *Tamás Dénes: Városdesign és identitás: a posztszocialista városok példája*

122 *Körösvölgyi Zoltán: Design Religion. A törődő design már művészet?*

134 *Tony Fry: Design a design után*

műhely

142 *Kovács Péter: Adalékok a hazai designkultúra-tudomány alakulástörténetéhez*

recenzió

150 *Szabó-Reznek Eszter: A szocializmus muzealizált tárgyai Bukarestben. A Román Giccs Múzeuma*

160 *Mészáros Zsolt: Divatgyakorlatok: a Modes pratiques első két számáról*

172 **szerzőinkről**

TAKTILIS TAKTIKÁK A KORTÁRS KIÁLLÍTÁSI GYAKORLATBAN

Veres Bálint

ABSZTRAKT

A múzeumok és hasonló kulturális intézmények régóta a megismerés, az önképzés és a művelődés helyszínei, ám a társadalmi, politikai, ideológiai indoktrináció eszközeiként is működnek. A huszadik század végén kibontakozó new museology kritika alá vette azon társadalomformáló és ismeretelméleti szerepeket, amelyeket a múzeum a mindenkori kortárs kultúrában játszik, és felfokozta az önreflexivitás kívánalmát a kiállítási praxisban. Ez ugyanakkor nem jár feltétlenül együtt a tapasztalati intenzitás felfokozásával, holott utóbbi kulcsmozzanat korunkban, melyben a kultúra régi fogalmát elhalványította a designkultúra fogalmilag aluldefiniált, de kétségbevonhatatlan jelensége. Azon kortárs múzeumelméleti és kurátori megközelítések, amelyek a test filozófiában és társadalomtudományokban végbement felértékelődésére rezonálnak, a kulturális színrevitel tereinek szenzoriális összefüggéseit, és ezen összefüggések kihatásait hangsúlyozzák. A múzeumi gyakorlatot meghatározó társadalmi képzetek, politikai status quók és ismeretelméleti előfeltevések a mozgósított szenzoriális modalítások révén közvetlenül a testbe kódolódnak. A múzeumi kultúra újabb kritikájának ezért ama reláció felülvizsgálatából kell kiindulnia, amely a kiállítások szenzoriális spektruma és a kiiktathatatlantul multimodális testi érzékelés közt fennáll. A tanulmány ennek kereteit egy esettanulmányból kiindulva igyekszik felrajzolni. A múzeum valaha templom volt, később iskola, még később színpad. Ma, a test filozófia rehabilitációjával szinkronban kibontakozó designkultúra korában a kulturális javak bemutatásának helyszínei a testi fakultásokat is aktiváló interszubjektivitás és az ember – környezet-illeszkedés modellezésének színtereivé válhatnak: társadalmi és ökológiai agorákká. Szó sincs róla, hogy a múzeum korábbi mentalisztikus és pedagógiai feladatai a múlté lettek; ugyanakkor a szomatikus dimenziót érintő taktikai révén megújíthatja az emberi egzisztenciához fűződő viszonyát.

#múzeumelmélet, #multiszenzorialitás, #fogyatékoságtudomány, #kulturális hozzáférés

https://doi.org/10.21096/disegno_2019_1-2vb

„[E]gy textilnemű csak félig-megtapasztalt lesz, ha nem tapinthatja a kéz. A látogatók szinte lehetetlennek érzik, hogy távol tartsák a kezüket az anyagoktól.”

(Collingwood 1955, 451)

KIINDULÁSKÉPPEN: EGY PÉLDA

2013 szeptemberében, a Budapesti Design Hét során alkalmam adódott rá, hogy a Néprajzi Múzeum MaDok-programjának meghívására, Frazon Zsófia és Szentpéteri Márton kollégáim segítségével művészeti egyetemisták egy csapatát Magyarországon akkor még ritkaságszámba menő múzeumi intervenció végrehajtására ösztönözsem.¹ A múzeum arra bátorított bennünket, hogy egészen szabadon álljunk hozzá a feladathoz, ami önmagában is kettős természetű volt. Egyfelől adva volt egy jelentős történeti fejlődéssort bemutató, részben kézműves-népművészeti, részben artisztikus, professzionális és ipari eredetű anyagot felvonultató kiállítás, *A ryijy élő hagyománya. Finn szőnyegek egy magángyűjteményből*. Másfelől a Design Hét jó alkalomnak látszott, hogy a kulturális örökséget és a pályakezdő designer hallgatók kreativitását ötvöző, látogató-csalogató programmal a múzeum olyan közönséget is elérjen, amelyik általában nem tartja ön maga számára érdekes célpontnak a Néprajzi Múzeumot.

Miután áttekintettük a lehetőségeinket, csapatunk úgy határozott, hogy a finn csomózott szőnyegek tárlatában – az eredeti displayt bizonyos pontokon új elemekkel kiegészítve – egy „érezkösvényt” (*sensory trail*) építünk ki, amelynek orientációs fogalmaiként a *léptékváltás*, az *interakció*, a *kooperáció*, valamint a *multiszenzorialitás* vezérmotívumai kínálkoztak, az utóbbit illetően különös tekintettel a *hallás* múzeumokban viszonylag ritka, valamint a *tapintás* legtöbbször tiltott érzékleteire. Az eredeti tárlat gondosan megkomponált kronológiai felépítése és a feliratokon olvasható, körültekintően válogatott kontextuális háttér-információk hálózata egy okos, alapvetően narratív kiállítás karakterét rajzolta ki. A célunk nem lehetett ezzel konkurálni, hanem inkább egy alternatív karaktert állítani mellé, ami nem-narratív előadásmódú, non-lineáris elrendezésű, elsősorban nem az intellektuális műveltséget, hanem az érzékelési és alkotási képességeket fejleszti, nem utolsósorban pedig közvetlen, emocionális jellegű. Ha az eredeti tárlat azt mutatta be, hogy a kiállított, közel fél

¹ Az akkor nyert tapasztalatok teoretikus konzekvenciáinak megfogalmazását elsőként Frazon Zsófia, Koós Pál, Szentpéteri Márton és Varga Benedek jóvoltából tehettem meg, akik 2014 májusában Tárgyminták. A design múzeumi reprezentációja Magyarországon címen szerveztek műhelykonferenciát a Semmelweis Orvostörténeti Múzeumban, ahol a jelen tanulmány első változatát ismerttettem. Az alább bemutatott intervenció nemzetközi kontextusban jóval kisebb újdonságértékkel bír, mint a hazai gyakorlatban, ahol a szórványos párhuzamok között néhány művészeti kiállítás vehető számba, mint például Lakner Antal 2012-es, Ludwig múzeumbeli Munkaállomás című tárlata, vagy az olyan ismeretterjesztő „élménykiállítások”, mint a Future Park vagy a Csodák Palotája. A kiállítás műfajával kapcsolatos kortárs kísérletekről összefoglalóan lásd Macdonald és Basu (2007).

évezredet átívelő tárgyegyüttesről – használati eszközként, státuszszimbólumként, ajándéktárgyként, (nemzeti) identitáshordozóként, műalkotásként – mit lehet tudni, a mi célunk inkább az volt, hogy a tárgyak fizikai jelenlétét, valamint a tárgyakból epizodikusan előtörő *történelmi tapasztalatot* – ahogyan azt Huizinga (2014, 17–76) és nyomában Ankersmit (1994, 182–238) jellemzi – a lehetőségek szerint felfokozzuk. Ha használhatom itt a kultúrakutató, Hans-Ulrich Gumbrecht terminológiáját, akkor azt mondanám: intervenciónk révén a múzeumi jelentésprodukción a jelenlét előállításával igyekeztük kiegyensúlyozni (Gumbrecht 2004) – a szellemi, önreflexív, érzékileg redukált tapasztalatot tehát egy testi intenzitással bíró, multiszenzoriális élménnyel ellenpontoszni, annak szellemében, ahogyan Dewey írta le az esztétikai tapasztalatot annak teljességében (Dewey 1980).

Eredményeink visszaigazolták szándékainkat: a Design Hét során sikerült többszörözni (három-négyszeres léptékben) a tárlat látogatóinak számát, és a tíz nap végére elkészült a látogatók közreműködésével és Lőrincz V. Gabi textilművész irányításával megalkotott saját ryijnyk, a múzeum vezetősége pedig további három hónapra, a tárlat bezárásáig, meghosszabbította az érzékösvény felügyelet nélkül megtartható elemeinek jelenlétét.

Tárlat-intervenciónk nem csupán a létrehozásában részt vevő hallgatónak jelentett szakmai fejlődésük szempontjából inspirációt, hanem az eseményekben szerepet vállaló teoretikusoknak és múzeumi szakembereknek is. Nem lesz meglepő, ha elárulom: a legnagyobb vitákat a tapintás integrálásának kérdése váltotta ki, s nem is elsősorban a magángyűjteményét a múzeum rendelkezésére bocsátó Tuomas Saponen részéről – ő meglepően könnyen belement abba, hogy néhány szőnyeget kontrollált körülmények között tapinthatóvá tegyünk –, hanem sokkal inkább kurátori-muzeológusi oldalról. Ez utóbbi tényben egyáltalán nem kívánok lokális problémát látni, mert olyan globális muzeológiai kérdésekhez kapcsolódik, amelyek messze túlmutatnak szerény projektünkön, de amelyeknek ugyanakkor érzékösvényünk a maga kezdetleges módján is megfelelő példája és bevezetője lehet. Milyen problémákról is van szó? Az alábbiakban ezt kívánom fejtegetni.

VITÁK A MÚZEUMBAN ÉS A MÚZEUM KÖRÜL

Ahhoz, hogy a múzeumi taktilitás esetünkben felparázslott vitáját megfelelő kontextusba helyezhessük, vissza kell tekintetünk a 80-as évek vége óta jelen lévő *new museology* kritikai elgondolásaira (Lumley 1988; Vergo 1989; Merriman 1991; Bennett 1995; Macdonald és Fyfe 1996; Macdonald 1998), valamint az ezzel párhuzamosan kibontakozott *corporeal turn* fejleményeire a filozófiában és a társadalomtudományokban (Turner 1984, 2012; Gallagher és Laqueur 1987; Tamborino 2002; Sheets-Johnstone 2009), melyek az utóbbi időben különösen is a szómaesztétika Richard Shusterman által kezdeményezett pro-

jektjében kristályosodtak ki (Shusterman 2014). Ezek néhány további szemponttal karöltve elvezettek ahhoz az ezredfordulós muzeológiai diskurzushoz, amelyben a múzeum intézményének nem csupán társadalmi, politikai és ismeretelméleti szerepét vették revízió alá a teoretikusok, hanem szenzoriális működését is, pontosabban azt, ahogyan a múzeumban már a szenzórium szintjén kódolódnak történetileg kialakult és ezért megkérdőjelezhető társadalmi konstrukciók, politikai status quók és ismeretelméleti előfeltevések (Butler 2003; Marsh 2004; Classen és Howes 2006; Dann 2012). Az ezredfordulót követően gyors egymásutánban láttak napvilágot olyan gyűjteményes kötetek, amelyekben a szerzők a taktilitás, az interaktivitás, a multiszenzorialitás, az immerzió vagy éppen a fogyatékosággal élő személyek számára történő hozzáférés biztosításának témáit tették a muzeológia új fókuszpontjaivá (Pye 2007; Chatterjee 2008; Candlin 2010; Levent és Pascual-Leone 2014), továbbá olyan helyszíneken, mint a University College London, a Birkbeck College vagy a montreáli Concordia University a legújabb megközelítések figyelemre méltó kutatóközpontjai jöttek létre. A teoretikus vitákra időközben a múzeumok is reflektáltak a maguk módján – jelentős részben azért, mert a viták nem pusztán elvi spekulációknak bizonyultak, hanem a múzeumi működés tükröként is felfoghatók voltak. Az egyik elemző megfelelően festette le a helyzetet, amikor felhívta a figyelmet, hogy a gyakorlati élet szorításai közepette az intézmények nem várhatják meg, hogy az elméleti viták nyugvópontra jussanak, mert a látogatószámhoz kötött állami támogatások rendszerében a gyűjtemények „egyszerűen nem engedhetik meg maguknak, hogy elidegenítsék közönségüket” (Candlin 2004, 71).

Ebben a folyamatban számos múzeum eltávolodott attól a hagyományos önképtől, amely szerint ez az intézmény egy egyirányú, didaktikus, monologikus, tanító-nevelő-kultúráló misszió végrehajtója, midőn kitüntetett tárgyakat kínál a tiszteletteljes és alapvetően passzív szemlélés számára, amelynek során a látogatóban megképződhet és továbböröklődhet a múzeum (illetve a múzeum létét biztosító politikai hatalom) által kívánatosnak tartott kulturális identitás. Ehelyett ma egyre több múzeum sokkal inkább interaktív, dialogikus, transzformatív mediátor-térként (Simon 2010), egyfajta kulturális agoraként definiálja önmagát (Meijer-van Mensch 2012), az interszubszektivitás és az ember-környezet viszonylatok modellezésének fizikai helyszíneként, amelyben nem csak a látogató hagyja, hogy kulturálisan megdolgozzák (adott esetben hangsúlyosan multiszenzoriális effektusokkal), de ő maga egyenként és a közönség részeként is továbbdolgozik a múzeumi téren és az ott elérhető tudáson, ő maga is továbbépíti a mediátor-térben artikulálódó észlelési-interpretációs-affektív-performatív-szociális hálózatot. E hálózat nem annyira a „meglét”, mint inkább a folyamatos „létesülés”, nem annyira a hierarchikusság, mint inkább a rizomatikus karakter jegyeivel bír (Ntalla 2012), s ezért a közönség nem annyira identitásának diszpozícióját várja tőle, mint inkább zsetonokat az önmagán végzett identitásalakító munkájához (Foucault 1997, 93-106).

² The Hands-on Museum: Transition Periods, 2011-2014; The Sensory Museum: Its History and Reinvention, 2007-2010; The Sense Lives of Things: A Cross-Disciplinary Investigation into the Sensory Dimensions of Objects in Practices of Collecting and Display, 2002-2005. <http://www.david-howes.com/senses/>

Különösen fogékony lehet a 21. századi múzeum az utóbbi önfelfogás kidolgozására, ha nem autonóm művészeti, hanem például természettudományos vagy hétköznapi tárgyakat mutat be – a művészetet még ma is körbeölelő zsenialitás-mítoszok ezekben az esetekben nem nehezítik meg annak az interaktivitásnak a térnyerését, amelyet ma sokkal többnek gondolhatunk egy pusztán technikai vagy kommunikációelméleti problémánál (Ntalla 2012, 255). És ebből mindjárt le is vonhatjuk azt a következtetést, hogy nem egészen azonos taktikákkal mennek neki az új évezrednek a művészeti és a nem művészeti múzeumok, ám mielőtt ezzel az oppozícióval túlságosan gyorsan elintéznénk bizonyos kérdéseket, tekintsünk a múzeumra a lehető legáltalánosabb módon, és a specifikumokra csak azután térjünk vissza!

Mindenekelőtt állapítsuk meg, hogy a klasszikus modern múzeumot megőrzésre, ápolásra és szakszerű bemutatásra szoruló gyűjteménye definiálta. A mozgástér azonban, amit a gyűjteményezés és a gyűjtemény szakszerű bemutatásának küldetésével megbízott múzeum a közönségnek felkínál, a posztmodern médiaipar, fogyasztói kultúra és turizmus világában – az „élménytársadalom” összefüggései közepette (Schulze 1992) – mind kevésbé bizonyul kielégítőnek. Ebből a szituációból a múzeum úgy tud elmozdulni, ha önmagát ezentúl nem elsősorban gyűjteménye, hanem a kiállítási tér, a bemutatott tárgyak és a részt vevő személyek – nem utolsósorban a közönség – viszonya felől definiálja. Ennek a viszornak döntő mozzanata az a körülmény, hogy a látogató tapasztalatának forrása nemcsak a kiállított anyag, hanem a múzeumi tér egésze, valamint önnön (individuális és kollektív) teste és e faktorok kölcsönhatásai is. Mindezt leginkább haptikus, taktilis, kinezetikus, olfaktorikus és proprioceptív effektusok révén lehet intenzifikálni: olyan taktikák révén tehát, amelyek az establishment muzeológia nézőpontjából – ahogy azt az alábbiakban bemutatom majd – tabunak tekintendők.

A MÚZEUMI TAKTILITÁS TÖRTÉNELMI HORIZONTJAI

A múzeumok történeti fejlődését vizsgáló újabb kutatások, különösen a David Howes és Constance Classen által a Concordia Universityn vezetett kutatási projektek² tanulságokkal szolgálnak a múzeum és a tapintás összeférhetetlenségét természetes és szükségszerű tényállásként beállító muzeológiai észjárás eredetét illetően. Az a három évszázad ugyanis, amelyben a modern, tehát a 18-19. század fordulóján kialakult muzeológia önnön ténykedésének éretlen előtörténetét: egy hangsúlyosan pre-modern kulturális működés szerencsére örökre meghaladott időszakát látja, az újabb kutatások fényében korántsem tűnik ilyen könnyen elintézhetőnek és leértékelhetőnek. A modern múzeum előtti korszak gyűjtői kultúrájának tanulmányozása arra világít rá, hogy tarthatatlan az az előfeltevés, amely szerint az úgynevezett „alacsonyabb érzékek”: a tapintás, a szaglás és az ízlelés diszkvalifikálása a múzeumi gyakorlatban, továbbá a látás egyedul-

kodóvá tétele, e folyamatok hátterében pedig a szenzorilitás eszmei alapon történő redukciója, intrinzikus tulajdonsága lenne a múzeumnak (Classen 2007). Classen változatos példaanyagban – elsősorban korabeli utazási beszámolók, levelezések alapján – mutatja be, hogy a korai múzeumtól mennyire nem volt idegen a tapintás, a kézbe vétel, a szaglás, az ízelelés vagy – hangszerek esetében például – a hangkeltés gesztusa. Ezt a gyakorlatot a modern tudat később éretlen, civilizálatlan, gyermekded, vagy akár bestiális hozzáállásként azonosította. Az alacsonyabb érzékek működtetése révén létesülő mulékony közvetlenséggel a szemlélés és reflexió distanciáló gesztusát és maradánoágát állította szembe. Azonban ezt az érzékelési modalitásokra vonatkozó kritikai újraelosztást csak úgy tehette meg, ha a tapintásban és a többi alacsonyabb érzékben működő megismerési potenciált is kétségbe vonta, beleértve azokat az eseteket is, amikor a szem számára nem elérhető minőségekről a tapintás útján győződött meg az egykori látogató, vagy amikor az egyik érzéklet által nyert benyomást a másik érzékterület révén ellenőrizte.³

A tapintás, illetve kézhez vétel pre-modern múzeumi gyakorlata természetesen nehézségeket vetett fel a másik oldalon: hogyan biztosítható a gyűjtemény fizikai épsége, a tárgyak térbeli elrendezésének kompozicionális stabilitása, és hogyan zárható ki a lopás? Ezekre a kérdésekre válaszokat kellett találniuk a korai gyűjtemények őreinek, de a tapintás révén nyerhető megismerési értéket mégis olyan jelentősnek találták, hogy inkább vállalták a rizikót, semmint hogy a látásra redukálták volna a múzeumi bemutatást. Amikor ma, a posztmodern múzeumi diskurzusból újra felmerülnek a tapintást érintő megfontolások (ami önmagában is az alacsonyabb érzékek újabb emancipációját jelzi), akkor ezek nem meglepő módon mindig együtt járnak a régi etikai dilemma felmerülésével is: „hogyan hangolhatja össze a múzeum azt a feladatát, hogy optimális állapotban őrizze meg a jövő számára a gyakran törekeny tárgyakat, miközben egy olyan társadalmat szolgál, melynek számára a tapintás fokozott jelentőséggel bír?” (Cassim 2007, 165)

A manapság újra hivatkozási ponttá váló korai múzeumi gyakorlat megengedő taktilis protokolljáról a messzire ható döntést a látogatók számának rendkívüli robbanását megtapasztaló kora 19. századi múzeum hozta meg: „mindent a szemnek, semmit a kéznek!” A hozzáférés demokratizálódásának révén a hozzáférés minőségének korlátozottabbá tétele volt a várom. Többen, de redukáltabb és absztraktabb módon, a legalább ideiglenes birtoklás élményét kínáló, a világgal létesített kontinuitást felfokozó tapintási tapasztalat helyett a nyelvi-fogalmi kommentárokkal irányított, gyakran csupán egyetlen nézőpontot engedő, távolságot elismerő szemügyre vétel útján tehettek látogatást a tudomány és a művészetek szentélyeiben. A társadalmi elit „továbbképző” helyeként felfogott pre-modern múzeum a tömeges „alapképzést” biztosító modern múzeumnak adta át a helyét. Az ezért fizetett ár akkor nem tűnt túlzottnak, mert a nemzet-

³ „Legalább a 18. századig – jegyzi meg a történész, Robert Mandrou – a tapintás a vezető érzékek egyike maradt. Megvizsgálta és visszaigazolta azt, amit a tekintet csak a figyelem számára tudott megragadni. Igazolta az érzékelést, szilárdságot adva a többi érzék kínálat, kevésbé megbízható benyomásoknak.” (Mandrou 1976, 53)

állam dicsőségét a legszélesebb rétegeknek hirdető múzeum politikája, valamint a művészettörténet új narratívája kompenzációt kínált a veszteségekért, ma azonban ezek a kompenzációk már nem tűnnek kielégítőnek, miközben a kortárs testfilozófia, neurobiológia, érzékelépszichológia révén az okulárcentrikus és logocentrikus világmegértés – aminek a múzeum a legfőbb példája – komoly kihívásokkal szembesült. A British Museum, a Victoria & Albert Museum, a Quai Branly, a Les Arts Decoratif Paris és egy sor további, nagyon patinás establishment múzeum utóbbi évtizedben végrehajtott multiszenzoriális kísérletei mind-mind az öröklött paradigma revíziójának igényéről tanúskodnak.

Ami a taktilitás ismeretelméleti vonatkozásait illeti: a megértés nem-fogalmi, habituális és testi dimenziói mellett már olyan filozófusok is hathatósan érveltek, mint Polányi Mihály a 20. század közepén (Polányi 1994), vagy még korábban John Dewey (Dewey 2008), és olyan pszichológusok kínáltak fontos adalékokat, mint Heinz Werner (Werner 1948) vagy Daniel N. Stern (Stern 2002). A taktilitás jelentősége mellett érvelő mai elemzőknek azonban nemcsak 20-21. századi filozófiai iskolák, vagy éppen az ezekkel manapság gyakran konvergáló neurobiológia eredményeire van módjuk utalni, de olyan – a modernség szempontjából is mintaadónak tekintett – klasszikus szerzőkre is, mint Locke, Goethe vagy Herder (Candlin 2008; Pallasmaa 2018). Classen azt is megjegyzi, hogy szemben a modern felfogással, a 19. század előtt éppen a látást tekintették az empirikus megismerés és tanulmányozás helyeként értett múzeumi gyakorlat szempontjából a vizsgálódás felületesebb, gyerekesebb, inkább csak szórakoztató szintjének, s ezzel szemben a magasabb autoritást a tapintás és a multiszenzoriális megismerés jelentette (Classen 2007, 906). Amikor ma szómaesztéták, testfilozófusok, pszichológusok, neveléstudományi szakemberek, antropológusok és hozzájuk kapcsolódva múzeumteoretikusok emelnek szót a tapintás emancipációjáért, a legáltalánosabb érv minden esetben a tapintás ismeretelméleti relevanciájának felismertetése, annak beláttatása, hogy az imaginatív, spekulatív és emocionális megismerést útjára indító tapintás nem ellentéte, hanem részmozzanata a racionális világmegértésnek (Candlin 2008, 278).

TAKTILITÁS ÉS STÁTUSZ

A tapintás, ahogyan arra már sokan felhívták a figyelmet, sohasem jelentett olyan egységes modalitást, mint a látás vagy a hallás. Egyrészt fizikai aspektusok sokaságát tartalmazza (hő, nyomás, felület, mozgás stb.), másrészt a tapintó és a tapintott ambivalenciáját és kölcsönösségét tanúsítja, harmadrészt erősen szóródó társadalmi-kulturális jelentéskonstrukciók veszik körül, melyek az állati ösztönöségtől a szentség fogalmáig terjednek. Classen tehát joggal utal arra, hogy a pre-modern múzeumok taktilis gyakorlatában szempontok, értékek, motívumok sokasága képezett hibrid egységet (Classen 2007, 907).

A tapintás révén vallásos vagy mágikus aspirációk fejeződhetnek ki: az uralkodó, az istennő vagy az oroszlán szobrán végigsimítva az ember szimbolikus módon olyan lényekkel került közvetlen kapcsolatba, akikkel a mindennapi életben nagyon valószínűtlen volt akár csak találkoznia is. Az érintés révén az érintő részesült vagy részesülni vélt a megérintett tárgy hatalmában (abban a hatalomban, amivel a tárgyat valaki felruházta), vagy épp fordítva: az érintés révén éppen ő adott át valamilyen hatalmat a tárgynak. A relikviák és ereklyék gyakorlatához hasonlóan a pre-modern múzeumban a tárgy igen gyakran ebben az értelemben is mediátor: erők és energiák átvitelének helye. Közvetítő mivoltát azonban profánabb összefüggésben is kamatoztatja: alkotója vagy egykori használói kéznyomait hordván a történelemmel, nevesített vagy névtelen történelmi személyekkel történő kapcsolatteremtés eszköze is, mindazzal az imaginatív potenciállal, ami egy ilyen aluldefiniált helyzettel együtt jár (Candlin 2008, 287). A tapintás persze a primer kíváncsiság gesztusa is lehet, de a korai múzeumok esetében még ennél is jellemzőbb volt, hogy a tapintást az elmélyült tudományos megismerés eszközeként vették tekintetbe.⁴

Végül, de egyáltalán nem utolsósorban: a tapintás a birtoklás gesztusa – közvetlenül létesít hierarchiát a megérintő és a megérintett között. Olyan aktus tehát, ami eredetét illetően a gyűjtemény és tulajdonosa közötti viszonyra mutat vissza, s amit aztán a tulajdonost képviselő muzeológus örökít tovább – még a modernitásban is, ahol a közönségtől ugyan megtagadtatik a tapintás joga, ám nem az állami vagy magántulajdonost képviselő múzeumi szakembertől. Ő persze a tapintáshoz fűződő jogában és kötelességében nem siet felismerni a tulajdonlásra, primer fizikai kíváncsiságra, vagy akár vallásos/mágikus kötődésre irányuló beállítódások maradványait, mert szakmai öntudatának szintjén csakis a tárgyak szakszerű múzeumi kezelésének részeként értett tapintás ismerhető el.

E helyzet visszásságaira és a belőle levonható elméleti következményekre mutat rá nagyszerű tanulmányában Fiona Candlin, aki ráadásul mindezt hatásosan kapcsolja össze egy kortárs társadalompolitikai kérdéssel, nevezetesen a fogyatékosággal élő személyek jogegyenlőségének és a közjavakhoz való hozzáféréseinek problémájával. (Candlin 2004) Kérdései lefegyverzőek: hogyan teljesítheti a múzeum a *prodesse et delectare* demokratikusan kiterjesztett elve mentén megfogalmazott társadalmi küldetését, ha létező gyakorlata egy olyan társadalomképet tükröz, amely egyáltalán nem felel meg a fejlett demokráciák elképzeléseinek, mert kizárja magából a fogyatékosággal élő társadalmi csoportokat, különösképpen a látássérülteket? Mit jelent egy vak jelenléte a múzeumban? Milyen feladatot jelent ez a morális alapon elutasíthatatlan jelenlét a múzeumra nézvést? És persze egy fordított irányú kérdés is megfogalmazható: múzeum lehet-e még egy olyan hely, ahol szabadon kézbe lehet venni, meg lehet tapogatni a kiállított tárgyakat?

⁴ *A modernitás nem igazolhatta vissza a korai múzeumi taktilitás hibrid karakterét: a vallás, a művészet és a tudomány szétválasztásával a múzeumi tapintás bizonyos motívumai (különösen, amelyek az értékek és hiedelmvilágok vagy a megokolatlan kíváncsiság aspektusaival függtek össze) kompromittálódtak, végül a tapintás egészében is tiltás alá került.*

⁵ Ken Uprichard, a British Museum senior muzeológusa karikatúraszerűen fogalmazza meg a két szempont aszimmetriájának problémáját: „ha csak annyi lenne a dolgunk, hogy megőrizzük a gyűjteményt, akkor el kellene helyeznünk egy szobában, be kellene zárnunk egy őrizet alatt álló helyre és aztán el kellene dobnunk a kulcsot – de mi nem ezt tesszük, hanem kiállítjuk azt.” (Candlin 2004, 75)

A kérdések között kirajzolódó feszültség túlságosan is világos: az egyén (fizikai képességeitől függetlenül) tanulni és szórakozni szeretne a múzeumban, s ehhez a vágyához minden joga meg is van. A múzeumnak viszont feladata és kötelessége, hogy a jövő generációk számára gondját viselje gyűjteményének. E két szempont nem tehető paralellé, ugyanakkor ha valamelyiket előrébb helyezzük, a másik csak kompenzációként jöhet számításba.⁵ A jövő számára őrizgetett múltba megpróbáljuk valahogy becsempészni a jelent, vagy fordítva: a jelen (potenciális) túlkapásai közepette óvintézkedéseket fogantatosítunk a jövő érdekében.

Ebből az apóriából Candlin úgy vágja ki magát, hogy rámutat arra, ahogyan a konzerváció elve bizonyos elfojtott státusz-szorongások viszatéréseként értelmezhető. Tézise szerint a modern múzeumi gyakorlatot jellemző aszimmetrikus szenzorialitás (a múzeumi szakember számára szabad a tapintás, míg a látogató számára még akkor is tiltott, ha történetesen látássérült) valójában a muzeológiai szakértelem instabil társadalmi státuszának, másfelől a laikus tapasztalatok komolyan vehetőségétől való szorongásnak a tünete. Ebből pedig joggal vonható le az a következtetés, hogy a múzeumok összefüggésében a tapintás körüli ismeretelméleti vita valójában sohasem önmagáról szólt, hanem egy hatalmi konfliktus homlokzatát képezte. A tapintásnál ugyanis sokkal jelentősebb kérdés a tapintás alanyának kiléte, a tapintó alany kvalifikációjának problémája. (Candlin 2004, 72) Ez utóbbi összefüggésre meglepően árulkodóan világít rá az a néhány passzus, amit Candlin a 19. századi művészettörténésztől, Gustav Waagentől idéz: „magáért a képek megőrzéséért is nagyon fontos, hogy efféle [laikus] személyek a jövőben kizárassanak a Nemzeti Galériából. A nagyszámú gyűlekezet kigőzölgése páráként csapódik le a képeken, ami kárt okozhat...” (Candlin 2004, 76)

Waagen riasztó kívánalma valójában még ma is rezonanciára lel a napi gyakorlatban: míg a status quónak megfelelő és a protokoll szerint viselkedő személyek múzeumi jelenléte kívánatos és az intézményt mindenben visszaigazoló, addig a beavatatlan, műveletlen, koszos kezűnek tartott csoportok – a 19. században például a munkásosztály, ma nem ritkán a fogyatékosokkal élők – a szó szoros értelmében csak „rontják a levegőt”. Sőt, ezenfelül még egy további fenyegetést is magukban hordoznak: a tapintás vágyának határt szabni nem tudó, tisztátalan kezekkel nemcsak a makulátlan kulturális örökséget szennyezik be, de szimbolikus módon e tárgyak gyűjtőit és kirendelt őreit is, cselekvéseik tehát a szentséggyalázás és a felségsértés régi borzalmaival idézik vissza (Classen 2007, 908).

Candlin úgy húzza ki e vélekedés méregfogát, hogy felismerteti: a „múzeumi megőrzés” fogalma nem csupán egy tárgyeegyüttes szakszerű állagvédelmére vonatkozik (és ennyiben vitán felül a múzeumi szakember dolga), hanem ugyanennyire a szakszerű állagvédelem gyakorlatának megőrzésére is, ideértve az ebbe belekódolt hatalmi összefüggéseket és társadalmi státuszokat (ez utóbbiak pedig nem a múzeum kizárólagos belügyei). Ugyanennek a jelentésbeli kettősségnek a másik oldalán, amit nevezünk befogadói közegnek, hasonló kétértelműséget fedezhetünk

fel: a kulturális örökség továbbörökítése sohasem csupán technikai kérdés (amiért a múzeumnak kell kezkeskednie), hanem egyúttal a kultúra szereplőinek egyéni feladata is, ami a személyes tudás, a mentális és testi megismerés és továbbadás formáiban működik, s nem vehető alá előzetesen és intézményesen rögzített státuszok hierarchiájának.

A művészetek és tudományok modern templomai, s a bennük dolgozó szakemberek papi rendje egy vikárius, közvetítésben működő kultúra paradigmáját képezik le, amivel szemben már Heidegger is joggal emelte fel a szavát, hangsúlyozva, hogy „csak és egyedül maga a mű alkotja meg és jelöli ki helyes megőrzésének módját” (Heidegger 2006, 54), s e mód „mint tudás, a műben megtörténő igazság rendkívüli voltában lévő józan állhatatosság.” (uo., 53.) A látogató tehát maga a megőrző, aki a tárgyak révén és a tárgyakon túl egy kultúra örökösévé és továbbörökítőjévé válik. És ez utóbbi minőségében múzeumi jelenléte nem csupán személyes önkényének, szabad kedvtelésének következménye, hanem megértett és átélt kulturális kötelességének is. A kérdés már csak az, hogy egy olyan lény, akinek leghétköznapibb és legkevésbé tudatosított világtapasztalatát a testi és taktilis megismerés modalitásai szolgáltatják (melyek állandóan együttműködnek a nemesebbnek nevezett és általában tudatosabb érzékletekkel), hogyan válhat egy kultúra örökösévé azon a helyen, ahol csupán a szem és a szellem rendelkezik legitim mozgástérrel?

Candlin elemzése meggyőzően tisztázza: a megőrzés és a hozzáférés ellentmondásos elvei valójában nem képeznek feloldhatatlan ellentétet: a mindennapi szakmagyakorlásban még a modern múzeumi praxis is helyet biztosít az egyébként tiltás alatt álló tapintás számára.⁶ A valódi feszültség sokkal inkább társadalmi jellegű: ki, mikor, mit és miért tapinthat vagy nem tapinthat meg? És továbbá: hogyan lenne újrafogalmazandó a muzeológiai szakértelem és a szakértői státusz mibenléte, ha a megismerést szolgáló tapintás lehetőségét – még ha csak korlátozottan is – a laikusokra is kiterjesztenék?

TAKTILITÁS AZ ELMÉLETBEN ÉS A GYAKORLATBAN

E kérdésekre Candlin kielégítő választ nem, de támpontokat bőségesen kínál, s ezeket a néprajzi, tudományos vagy design tárgyakat bemutató gyűjtemények esetében további szempontokkal egészíthetjük ki. Ha a bemutatás számára gyakorlati szempontból is továbbgondolható eredményekre szeretnénk jutni, fontos tisztázni azokat az igényeket és álláspontokat, melyeket legitimként ismerhetünk el:

(1) Mindenekelőtt fogadjuk el Gumbrecht azon diagnózisát, mely szerint jelentéseffektusokban bővelkedő korunkban kultúránkat „a jelenlét olyan elemi szintű hiánya sújtja, ami a jelenlét iránti felfokozott vágy formájában tér vissza.” (Gumbrecht 2004, 24) A múzeumi térben ez azt jelenti, hogy a látogatók az intellektuális ismereten túl kapcsolatra is vágyanak. Kapcsolatra a tárggyal, a tárgyon keresztül

⁶ Noha „a kurátor érintését minőségileg eltérőként fogják fel a mezei látogató érintéséhez képest.” (Candlin 2004, 77)

⁷ E tudományos terület még kidolgozásra vár. A téma egyik úttörője Mark M. Smith (Smith 2008), a University of South Carolina történelem professzora.

pedig a materialitással (önnön anyagiságukkal is), valamint a tárgyak egykori alkotóival és használóival. A történeti anyagokat bemutató múzeumokban a látogatók szeretnék valamiképpen megérinteni a múltat – s ezért még a szemük is megbotránkozik, ha kiderül: csupán replikát látnak maguk előtt. (Classen és Howes 2006, 217)

(2) Az olyan múzeumi terekben, ahol nem a művészet autonóm világból, hanem a mindennapi életvilágból származó tárgyak találhatóak (legyenek ezek népi, kézműves vagy ipari tárgyak), a látás számára történő hozzáférhetőség a megismerés alacsony fokát biztosíthatja csupán, mert – ahogyan a tipográfus, Edward Johnson fogalmaz egy 1933-as iparművészeti tárlat kapcsán – „képtelen tettelesen is igazolni a kiállított tárgyak használhatóságát.” (Mitchell 2014, 85) A használhatóság pedig természetesen nem önmagáért érdekes, hanem azért az életösszefüggésért, amelyben és amelyért létrejött.

(3) A használat, a habitualizáció és a világ kezelhetővé/otthonossá tételére tekintettel létrehozott tárgyak (a törzsi élet emlékeitől az űrkutatás relikviáitól) olyan életformákra utalnak, amellyel a látogató életvilága részben átfedésben van, részben eltér attól. Csakhogy, míg „otthoni dolgai és javai viszonylatában mindennapi döntéseit mind az őt érzékének összjátéka segíti, itt [a múzeumban] meg kell elégednie csupán a látással” (Mitchell 2014, 85), s ez a szenzoriális redukció éppen annak a *másságnak* a saját léptéke szerinti megtapasztalását teszi lehetetlenné, ami pedig a múzeum elsődleges pedagógiai célja lenne. Classen és Howes nem alaptalanul adnak hangot annak a kíváncságnak, hogy a jelentőségteljes kulturális távolságot hordozó tárgyakat, ahelyett hogy saját látás-rezsimünk alattvalóivá tennék, eredeti érzékelési dimenzióikban kellene megtapasztalnunk. (Classen és Howes 2006, 212). Ahhoz ugyanis, hogy termékeny kritikát gyakorolhassanak jelenünkön, s hogy minél áthatóbban játéka hozhassák jelentéskontextusaikat, a lehetőségekhez mérten rekonstruálnunk kell a beljük kódolt érzékelésmódokat is.

(4) Az egyes kulturális paradigmákat jellemző érzékelésmódok feltárását az érzékek történeti és összehasonlító antropológiájának kell elvégeznie.⁷ Ez a feladat az anyagikultúra-kutatás szempontjából megkerülhetetlen. Minden tárgyba nem csak társadalmi jelentése, hanem egy érzékelésmód is be van kódolva; a tárgy nem egyszerűen olvasható vagy jelként dekódolandó, hanem mindezt megelőzően testileg érzékelendő. A tárgyak társadalmi életrajza mellett (vagy alatt) fel kell fedeznünk a tárgyak érzékelési életrajzát is, és a kiállítási gyakorlatban módszereket kell keresnünk ennek közvetítésére.

(5) Az utazás és gyűjtés kultúrájából származó múzeumi praxis a 20. század folyamán komoly konkurenst kapott maga mellé a turizmus képében. Azokat a jelenléteffektusokat, amelyeket a közönség

a nekropolisz-szerű múzeumoktól nem kapott meg, ha nem is azonos formában, de megkapta a turizmus sokféle formájától. Shelley Ruth Butler joggal állapítja meg, hogy a múzeumnak nem szabad elzárkóznia ettől a konkurenciától, hanem éppenséggel a turizmustól kell újratulnia bizonyos effektusokat, ha releváns kíván maradni a 21. századi kultúrában is. (Butler 2003)

(6) A múzeum kezdettől a tanulás helye volt, és egyelőre az is marad. A klasszikus értelmezésméletek mindig kényes gonddal igyekeztek egyensúlyt teremteni a vizsgálat alatt álló textus és a hozzá kapcsolódó kontextus hatókörei között. Ennek mintájára az érzékelés kulturális modelljeivel is számoló múzeumi praxisnak újra és újra el kellene döntenie, milyen arányban kívánja a gyűjtemény közvetlenül adott anyagára, illetve ennek az anyagnak a kontextusaira irányítani a figyelmet. Ha az előbbi szempontra teszi a nagyobb hangsúlyt, akkor a tisztán esztétikainak nevezett beállítódásnak kedvez, vélhetően művészeti alkotásokat mutat be. Ilyenkor a tapintás tilalom alá helyezése érthető és indokolt. Ha azonban a tárlat a fókusz a gyűjtemény tárgyainak kontextuális vagy használati létmódjára kívánja helyezni (ami néprajzi, technikatörténeti, design tárlatok esetében nem meglepő), akkor már sokkal nehezebben tartható a distanciáló, csak a látást megengedő bemutatási mód princípiuma.

(7) A tapintás *elméleti* rehabilitációja természetesen nem oldja meg az ebből következő gyakorlati kérdéseket. A tapintás és a látás interszenzoriális együttműködésének elismerése azonban akkor is működtethető eljárásokat kínálhat, ha a kiállítási gyakorlatban drámai változásokban nem gondolkodunk. Csupán néhány kézbe adott autentikus tárgy is olyan tapasztalatokkal ajándékozta meg a látogatót, amelyek aztán a csak látás révén elérhető további tárgyak befogadása esetén újra és újra aktiválódhatnak. Az érzékelésterületek együttműködése nem áll le a modalitások részleges korlátozottsága során, ha így lenne, akkor a mozgókép például sohasem érhetne volna el azt az érzékiséget, ami korunkban jellemzi.

(8) Legyenek akár a pusztá néző-csalogatás, akár a *disability policy*, akár megalapozott ismeretelméleti megfontolások következményei, a múzeumok által eddig felhasznált és eztán felhasználandó taktilis taktikák nem szabad, hogy egy felismert aránytalanságot egy ellenkező előjelű aránytalansággal váltsanak fel. Ahogyan arra Gumbrecht is utal, a kultúráknak mindenekelőtt a jelentés- és jelenléteffektusok együttes működésére, s nem pedig valamelyik aspektus dominanciájára van szükségük. Ingadozásra és tűnékeny egyensúlyra, semmint kőbe vésett status quóra. A taktilitás az otthonosság és az életszerűség effektusait vezetheti vissza a múzeumba, míg a látás és a nyelv útján a fogalmi ismeret adhat távlatot ezeknek az effektusoknak. E modalitások összekapcsolása révén a tapintás utat találhat a gondolkodásba, a látás pedig pallérozottabbá válhat az érzések nyelvén.

A múzeum részéről taktikai hiba, ha az érzékek hatóerőit nem veszi számításba, és a muzeális tárgyak életre keltésével csak a látást és a tudományos nyelvet bízza meg. Az emberi tapintásnál semmi sem képes jobban animálni a tárgyat, és a látogatónak e tárgyhoz fűződő viszonyát. A másik oldalon viszont Candlin arra mutat rá, milyen ironikus, amikor a gyűjteményüket a racionális és panoptikus bemutatás alapelvét követve közrebocsátó múzeumok a mind nagyobb számú fizető közönség elérése érdekében olyan multiszenzorális kísérletekbe bocsátkoznak – többnyire a digitális technológiát hívva segítségül (German 2017) –, amelyek a látogatókból irracionális érzelmeket, imaginációt, szubjektív empátiát, vagy akár misztikus magatartást hívnak elő. A múzeumok az irracionális mozzanatokkal ilyenkor a racionalitás útkészítőivé igyekeznek avatni. De amikor így tesznek, vajon nem kérdőjelezzik-e meg eredeti küldetésüket? (Candlin 2008, 290–292)

Nem sietnék megfogalmazni a nyilvánvaló választ, már csak azért sem, mert következményei nem beláthatók számomra. Annyit azonban, Candlinnel tartva, szívesen elismerek, hogy saját tudásunk határaltalanságába és tévedhetetlenségébe vetett hitünk helyett, amelynek materializálódása a modern múzeum, teret adhatnának a bizonytalannak, a nem tisztázottnak, az imaginatívnak, a spekulatívnak, a nem-racionálisnak. Ha így tennénk, semmi drámai újdonságot nem hajtanánk végre, csak felszínre hoznánk és elismernénk valamit, ami a látogatói gyakorlatban mindig is jelen volt. Mert a közönség mindig is ingázott a felajánlott racionalitás és a magával hozott vágyak, aspirációk, imaginatív készletetek között, és ha nem is kapott rá engedélyt, minden alkalmat megragadott rá, hogy a tapintás révén egy kis jelenlételeményt lophasson magának.

Ha innen tekintek vissza a Budapesti Design Hét során bemutatott finn csomózott szőnyegek kiállítására, s az abba integrált „érezkösvényünkre”, kétségtelennek tűnik számomra, hogy a múzeumlátogatói attitűdök elemzése és az általános érzékelés-antropológiai szempont figyelembevétele itt is döntő volt. A kiállított tárgyak jelentős része elkészülése idején elsősorban nem, vagy nem csak a szem számára létezett, és messze nem csak vizualitása határozta meg azt a társadalmi és jelentésbeli kontextust, amelyben használták. Következésképpen az érzékelési modalitás a ryjyk esetében sem neutrális aspektus, hanem magának a jelentésnek a része, amit a múzeum a lehető legautentikusabb formában szeretne közvetíteni. Bár az akkori vitában egy pillanatra úgy tűnhetett, a múzeum és az intervenció képviselői ellenkező irányokba tartanak, a helyzet éppen fordítva állt: különböző irányokból érkező ugyanannak a kihívásnak igyekeztek megfelelni: hogyan vihetjük színre a legmegfelelőbb módon a kulturális örökséget?

IRODALOM

- Ankersmit, Frank. 1994. *History and Tropology. The Rise and Fall of Metaphor*. Berkeley: University of California Press.
- Bennett, Tony. 1995. *The Birth of the Museum. History, theory, politics*. London: Routledge.
- Butler, Shelley Ruth. 2003. „The Museum, the Tour, the Senses.” Paper prepared for the CONCERT Meeting, November 13, 2003. Megtekintve 2018. Május 20-án. <http://www.david-howes.com/senses/Research-Sampler.htm>.
- Cassim, Julia. 2007. „The Touch Experience in Museums in the UK and Japan.” In *The Power of Touch: Handling Objects in Museum and Heritage Contexts*, szerkesztette Elizabeth Pye, 163-182. Walnut Creek: Left Coast Press.
- Candlin, Fiona. 2004. „Don't Touch! Hands off! Art, blindness and the conservation of expertise.” *Body and Society* 1: 71–90.
- Candlin, Fiona. 2008. „Touch, and the Limits of the Rational Museum or Can Matter Think?” *Senses and Society* 3: 277–292.
- Candlin, Fiona. 2010. *Art, Museum & Touch*. Manchester: Manchester University Press.
- Chatterjee, Helen J., szerk. 2008. *Touch in the Museum: Policy and Practice in Object Handling*. Oxford: Berg.
- Classen, Constance. 2007. „The Museum Manners: The Sensory Life of the Early Museum.” *Journal of Social History* 4: 895–914.
- Classen, Constance és David Howes. 2006. „The Sensescape of the Museum: Western Sensibilities and Indigenous Artifacts.” In *Sensible Objects: Colonialism, Museums and Material Culture*, szerkesztette Elizabeth Edwards, Chris Gosden, Ruth Phillips, 199–222. Oxford: Berg Publishers.
- Collingwood, Peter. 1955. „Arts and Crafts Exhibiton.” *Quarterly Journal of the Guilds of Weavers, Spinners and Dyers* no. 14.
- Dann, Rachael J. 2012. „Touchy Objects.” *Senses & Society* 1: 99–102. <https://doi.org/10.2752/174589312X13173255802247>.
- Dewey, John. 2008. [1925]. *Experience and Nature. The Later Works*, vol. 1, szerk. Jo Ann Boydston. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Dewey, John. 1980. [1934]. *Art as Experience*. New York: Perigee.
- Foucault, Michel. 1997. „The Hermeneutic of the Subject.” In Uó. *The Essential Works of Foucault. 1954-1984, Ethics. Subjectivity and Truth*, vol. 1, szerkesztette Paul Rabinow, 93–106. New York: The New Press.
- Gallagher, Catherine és Thomas Laqueur, szerk. 1987. *The Making of the Modern Body*. Berkeley: University of California Press.
- German Kinga. 2017. „Részt venni és részt kérni a kortárs múzeum(ok)ban.” In *Digitális Múzeum*, szerkesztette Ruttkay Zsófia és German Kinga, 21–39. Budapest, Szentendre: Szabadtéri Néprajzi Múzeum.

- Gumbrecht, Hans-Ulrich. 2010. *A jelenlét előállítása – Amit a jelentés nem közvetít.* Fordította Palkó Gábor. Budapest: Ráció.
- Heidegger, Martin. 2006. [1935/36]. „A műalkotás eredete.” In *Rejtektutak*, fordította Bacsó Béla. Budapest: Osiris.
- Levent, Nina és Alvaro Pascual-Leone, szerk. 2014. *The Multisensory Museum. Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory and Space.* Lanham: Rowman and Littlefield.
- Lumley, Robert, szerk. 1988. *The Museum Time Machine: Putting Cultures On Display.* London: Routledge.
- Macdonald, Sharon és Gordon Fyfe, szerk. 1996. *Theorizing Museums.* Oxford: Blackwell.
- Macdonald, Sharon, szerk. 1998. *The Politics of Display: Museum, Science, Culture.* London: Routledge.
- Macdonald, Sharon és Paul Basu, szerk. 2007. *Exhibition Experiments.* Oxford: Blackwell Publishing.
- Mandrou, Robert. 1976. *Introduction to Modern France: An Essay in Historical Psychology.* New York: Holmes & Meier.
- Marsh, Angela. 2004. „Pragmatist Aesthetics and New Visions of the Contemporary Art Museum: The Tate Modern and the Baltic Centre for Contemporary Art.” *The Journal of Aesthetic Education* 3: 91–106.
- Meijer-van Mensch, Léontine. 2012. „Von Zielgruppen zu Communities. Ein Plädoyer für das Museum als Agora einer vielschichtigen Constituent Community. In *Das Partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content*, szerkesztette Susanne Gesser, Martin Handschin, Angela Jannelli, Sibylle Lichtensteiger, 86–94. Bielefeld: transcript Verlag.
- Merriman, Nick. 1991. *Beyond the Glass Case.* Leicester: Leicester University Press.
- Mithcell, Victoria. 2014. „Textília, textus és techné.” *Pannonhalmi Szemle* 2: 77–89.
- Ntalla, Irida. 2012. „Interactivity and audience experience in the modern museum.” In *Proceedings of the Dream Conference. The Transformative Museum*, szerkesztette E. Kristiansen, 252-265. Odense: Roskilde University.
- Pallasmaa, Juhani. 2018. *A bőr szeméi.* Fordította Veres Bálint. Budapest: Typotex.
- Polányi Mihály. 1994. [1958]. *Személyes tudás I-II.* Budapest: Atlantisz.
- Pye, Elizabeth, szerk. 2007. *The Power of Touch: Handling Objects in Museum and Heritage Contexts.* Walnut Creek: Lef Coast Press.
- Schulze, Gerhard. 1992. *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart.* Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag.
- Shusterman, Richard. 2014. *Szómaesztétika és az élet művészete.* Fordította Krémer Sándor Szeged: JATEPress.

Sheets-Johnstone, Maxine. 2009. *The Corporeal Turn*. Exeter: Imprint Academic.

Simon, Nina. 2010. *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museum 2.0.

Smith, Mark M. 2008. *Sensing the Past. Seeing, Hearing, Smelling, Tasting, and Touching in History*. Oakland: University of California Press.

Stern, Daniel N. 2002. *A csecsemő személyközi világa*. Budapest: Animula.

Tamborino, John. 2002. *The Corporeal Turn: Passion, Necessity, Politics*. Lanham: Rowman and Littlefield.

Turner, Bryan S. 1984. *The Body and Society: Explorations in Social Theory*. Oxford: Basil Blackwell.

Turner, Bryan S., szerk. 2012. *Routledge Handbook of Body Studies*. New York: Routledge.

Vergo, Peter, szerk. 1989. *The New Museology*. London: Reaktion Books.

Werner, Heinz. 1948. *The Comparative Psychology of Mental Development*. New York: International University Press.