

N I C F C N N

I/01

a designkultúra folyóirata
_megközelítések

U

J

L

IV

I

U

L

VI

—

C

U

U

L

NI

U

C

I

NI

Impresszum

DISEGNO - a designkultúra folyóirata /
DISEGNO – review of design culture
I. évfolyam 1. 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, szemészterenként 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 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, esszéket 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. 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: diseigno@mome.hu

*A Disegno teljes tartalma elérhető ingyenesen a következő honlapon / the full content of Disegno can be accessed online: **diseigno.mome.hu***

Felélős kiadó / Published by: Kopek Gábor

Kiadó / Publisher: MOME Alapítvány, 1121 Budapest, Zugligeti út 9-25.

Nyomda: DEMAX MŰVEK Nyomdaipari Kft.

ISSN: 2064-7778

copyright©text and design 2014 MOME Alapítvány



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



KÖZIGAZGATÁSI ÉS IGAZSÁGÜGYI
MINISZTERIUM

Tartalom

beköszöntő

006 *Disegno – Ad lectorem*

megközelítések

014 *Guy Julier: A vizuális kultúrától a designkultúráig*

030 *Ben Highmore: Komódista kiáltvány: a mesterséges világ designkultúrája*

046 *Victor Margolin: A designtanulmányok összetett feladata*

062 *Hornyik Sándor: A képek és a dolgok – A vizuális kultúra archeológiája a fotográfia mentén*

078 *Veres Bálint: Újragondolhatjuk-e a művészeteket az építészet révén?*

interjú

096 *Elhalasztott világvége – egy interjú a fiókból
Szentpéteri Márton beszélgetett John Thackarával*

recenziók

102 *Norvég alapok – Recenzió a Design History c. kötetről
(Horváth Olivér)*

110 *Animáció–emancipáció – Recenzió az Animating Film Theory c.
kötetről (Gyenge Zsolt)*

szerzőink

114 *A Disegno szerzőiről és szerkesztőiről*

116 **szerzői felhívás**

ÚJRAGONDOLHATJUK-E A MŰVÉSZETEKET AZ ÉPÍTÉSZET RÉVÉN?

Veres Bálint

ABSZTRAKT

A John Dewey és Richard Shusterman által kijelölt pragmatista/szomaesztétikai nyomvonalon haladó esszé ahhoz az ezredforduló óta kibontakozó diskurzushoz kapcsolódik, amelyik az esztétika újrafoglalásának feladatát tűzte maga elé. Ebben a munkában elhanyagolhatatlan a modern művészetek örökölt ágazati rendszerének revíziója is, mert az örökségül kapott szisztémának szembe kell néznie egyfelől a kibővülés fokozódó dinamikájával (az esztétikai értékűnek tekintett jelenségek emancipációjával), másfelől a rendszer fogantatása óta látenszen hordott anomáliák, aránytalanságok felszínre törésével – különös tekintettel az irodalom modellje alapján elgondolt művészetek performatív, szomatikus deficitjeire. Tézisem az, hogy az építészet tapasztalati dimenzióinak értelmezése (ideértve az építészet érzékelésének multiszenzorialitását is) kulcsszerepet játszhat az öt fő művészeti ág és a hozzájuk kapcsolódó újabb művészeti gyakorlatok örökségének, valamint a művészet címszava alá be nem sorolt esztétikai tapasztalatoknak az egymásra vonatkoztatásában és kiegyensúlyozott elhelyezésében. Mindez anélkül tehető meg, hogy a művészetekről való gondolkodásnak le kellene mondania a rendszerszerűségről. Javaslatom abban áll, hogy az irodalom modelljét követő esztétikai gondolkodást kísérletképpen cseréljük fel az építészetből kiinduló esztétikával, és hogy az esztétikai tapasztalatban döntő szerepet játszó szomatikus dimenzió szempontjából ismerjük el az építészet mintaadó voltát. Mindezzel a hegeli örökség releváns alternatíváját fogalmazhatjuk meg.

Kulcsszavak: esztétika, a művészetek rendszere, építészet, multiszenzorialitás, szomaesztétika.

„Egy definíció akkor jó, ha éles eszű, ez pedig akkor a sajátja, ha megmutatja az irányt, amerre az élmények reményében elindulhatunk.”

(John Dewey 1980 [1934], 216)

MŰVÉSZET-E EGYÁLTALÁN AZ ÉPÍTÉSZET?

Az esztétika klasszikus rendszereiben, például a legkidolgozottabbnak és legnagyobb hatásúnak tekinthető hegeli szisztémában, az építészet úgy jelenik meg a művészetek ágazati rendjében, mint valamiféle embrionális, a művészet magasabb rendeltetése szempontjából még kifejeletlen, átmeneti forma. Sok anyag – kevés szellem. Avagy szellem, amely mintegy lebeg az anyag fölött, ahelyett, hogy eggyé válna azzal, hogy megtestesülne. A szobrászat, a festészet, a zene és az irodalom magasabb szellemiségével, autonómia-képességével és a kontemplatív, érdek nélküli befogadói aktivitást kiváltani képes működésével szemben az építészetet jobbára a művészet szempontjából túl gyakorlatias, mert a társadalmi életvilág realitásaitól túlzottan függő, funkcionális feladatai okán pedig esztétikai értelemben menthetetlenül heteronóm gyakorlatként értelmezik. Deficitese helyzetét azonban bizonyos mediációs értékeinek elismerésével kompenzálják: az építészet a művészet (vagy általánosabban a szellemi koncentrátumok: az istenek, istenszobrok és nem utolsósorban a szellemmel teli emberi lény) befogadója, burka, pufferezónája. Olyasmi, ami egyszerre teszi a művészetet (a szellemi entitást) hozzáférhetővé a vele oppozícióban elgondolt munka világa számára (az építészet révén a képzőművészetek muzealizálódhatnak, az előadóművészetek celebrálhatóvá válnak, az irodalom védelem és felügyelet alá kerülhet), és ugyanezzel a gesztussal egyszerre képes a művészetet a hétköznapi világáról leválasztani. E tekintetben az építészet (olyan reprezentatív példákban, mint a koncertterem, az opera, a múzeum, a galéria stb.) parergon: a művészetre vonatkoztatott másodfokú művészet.

Mindez a társművészetektől való különállását, másságát sugallja – ami önfelfogásában a „mérnöki tudomány” fogalmában artikulálódik. E különállás azonban a legtöbbször azt is magával hozza, hogy művészetként létmódját deficitesként értékeli. Roger Scruton hatásosan foglalja össze ezt a hegeli eredetű álláspontot építészetesztétikájában: „Természetes az a feltevés, hogy a reprezentáló művészetek, mint a festészet, a dráma, a költészet és a szobrászat másfajta érdeklődést keltenek, mint az olyan absztrakt művészeti formák, mint a zene és az építészet. Ugyanakkor az is természetes álláspont, hogy a zenének ugyanolyan kifejező, érzéki és drámai ereje van, mint a reprezentáló művészeteknek. Csak az építészet látszik tőlük teljességgel elkülönülni. [...] ha tehát az építészet sajátos esztétikáját kívánjuk elgondolni, a legkevesebb, amit meg kell tennünk, hogy feltesszük egy hétköznapi esztétika lehetőségét,



¹ Vö. Yuille & Kersten 2006. Köszönöm Orbán Gergőnek (MTA), hogy felhívta a figyelmemet a neurobiológia idevonatkozó eredményeire.

² „Csak a néző-szerű figyelmes szemlélő számára nyerheti el az épület a mű jellegét, amely sajátos fogalmi tartalommal bír – tehát ami abban az értelemben műalkotás, hogy mond valamit valamiről.” (Bafna 2013, 67).

³ „Az értelmezés a műalkotás keltette érzéki benyomást adottnak tekinti, és azzal foglalkozik, ami ezen túl kezdődik. Ma azonban többé nem vehetjük adottnak a műalkotás érzéki oldalát. [...] Hermeneutika helyett a művészet erotikájára van szükségünk.” (Sontag 2000 [1964]).

⁴ „Pour qu’une chose soit intéressante, il suffit de la regarder longtemps.” Gustave Flaubert, lettre à Alfred Le Poittevin, du 16 septembre 1845 (Flaubert 1974, 463).



ami elvezet a művészet magasságából a mindennapi gyakorlati bölcsesség világába.” (Scruton 1979, 5, 17).

A kortárs építészet-teoretikus, Sonit Bafna erre a verdiktre reagál, amikor Marcel Breuer atlantai könyvtáráról írott tanulmányában az épülettel szemben felvehető kontemplatív (tehát a gyakorlati életösszefüggésekről leoldott, a percepciót felfokozó és a képzelőerőt mozgásba lendítő) álláspont lehetősége mellett érvel, s ez utóbbit bizonyítja az építészetet diadalmasan vezeti vissza a szépművészetek kebelére (Bafna 2013).

Érvelésében tulajdonképpen nincs is semmi meglepő, hiszen régi történelmi hagyománya van annak, hogy az építés számos esetben olyan beállítottsággal is számol, amely az épületre mint a kontempláció tárgyára tekint majd, s amely olyan minőségek méltánylásában jeleskedik, melyek a hétköznapi érzékelés során rejtettek vagy észrevétlenek maradnak (Bafna 2013, 67). Az érzékelés azonban nem csupán feltétele, hanem következménye is a figyelemnek (Bafna 2013, 59–62.).¹ Csak egy meghatározott, nevezetesen esztétikailag hangolt figyelem fókuszában elevenednek meg az épület azon minőségei, amelyek azt a hétköznapi életvilágban betöltött funkcióin túl klasszikus értelemben vett műalkotássá is avatják.

A hétköznapi és az esztétikai figyelem között mindenekelőtt motíváltágukat illetően ragadható meg a különbség: az előbbi gyakorlati célok orientálják, az utóbbit az esztétikai értelmezés és értékelés szándéka, amit Bafna nyomban demonstrál is a szóban forgó Breuer Marcel épületen. Noha értelmezése plauzibilis, mi több, briliáns, mégis kissé elhamarkodottnak tűnik, ahogyan a kontemplatív esztétikai figyelmet és az értelmezési aktust azonosítja egymással.² Ez ellen nemcsak Susan Sontag emelte fel jó okkal a szavát már a hatvanas években,³ hanem egy évszázaddal korábban és jóval ironikusabb modorban Flaubert is erre világított rá: „ahhoz, hogy valamely dolog érdekes legyen, elegendő, ha sokáig nézzük.”⁴

Az önmagáról megfeledkező, vagy éppen a figyelem külső tárgyában hirtelen önmagához visszatérő figyelem semmiképpen sem szorul rá, hogy jelentéskonstrukcióval igazolja önmagát, legalábbis a fogalmi reflexió szintjére emelkedett jelentésség értelmében. Nagyszerű példáját nyújtja ennek az értelmezéstől mentes esztétikai figyelemnek Richard Shusterman beszámolója a 2003-ban Japánban, egy Hiroshima melletti zen dodzsóban töltött hetéről, amelynek során a kert egyik sétaösvénye mentén elhelyezett, s a zenről kialakított fogalmi képzetait határozottan provokáló, rozsdás olajoshordók látványa – olyasfélék, mint amelyenket Bill Bollinger *Red Hook* (1970) című installációja használ – a minőségek miriádjai számára kitágult figyelem csóvájában a testileg elkötelező, intenzifikáló és vitalizáló, jelenlét-élménnyel megajándékozó esztétikai tapasztalat forrásaivá válhattak (Shusterman 2013, 29).

Shusterman rozsdás olajoshordói abban hasonlítanak az épületeknek, hogy ezek is a gyakorlati élet célösszefüggéseiből származnak, és éppúgy a habitualizáció, semmint az esztétikai elragadtatás reflexeire

számítanak.⁵ E tárgyak esztétikai transzfigurációs képessége az épület esztétikai transzfigurációs képességével párhuzamos, ám ez a párhuzam egyúttal arra is rávilágít, hogy a figyelem fent jelzett esztétikai paradigmájában az építészet a művészetnek csupán a potenciáljával bír, s épp-úgy elkülönült marad a művészet „tulajdonképpeni” formáitól (a hétköznapi figyelem számára irreleváns, megragadhatatlan vagy kifejezetten zavaró festészettől, szobrászattól, zeneművészettől és költészettől), ahogyan az már a hegeli tradícióban rögzült. Ami az építészetben művészet (lehet), az a transzfiguratív figyelem függvénye. Lássuk be, ez a tézis igazából sem Hegelhez, sem Dantóhoz (Danto 1981) képest nem mond semmi újat.

Bafna és Shusterman idézett írásai azonban egy olyan kötetben jelentek meg, amely címében explicit módon is az esztétikai örökség revíziójára szólít: *Rethinking Aesthetics (The Role of Body in Design)*. A hegeli örökség revíziójára azonban, úgy tűnik, a figyelem fogalma önmagában nem alkalmas. Ha valóban rá kívánunk kérdezni erre az örökségre, s az építészet esztétikai szerepét újra kívánjuk gondolni, akkor más irányból kell elindulnunk. Az alábbiakban, miután futó pillantást vetünk az esztétikai rendszerek alakulására, az emberi érzékelés multiszenzoriális volta és a testnek az esztétikai tapasztalatban játszott szerepe felől igyekszünk visszatérni a kérdéshez: kínálhat-e az építészet alternatívát az esztétikai tapasztalat Hegeltől örökölt koncepciója számára?

⁵ „Nem vagyunk képesek a dolgokat a maguk valójában, gazdag érzéki csillogásukban és teljességükben szemlélni, mert konvencionális szokásoktól elnehezült szemmel nézünk rájuk, és a jelentés sztereotípiai elvakítanak. A látás megszokásainak, mint minden szokásnak, vannak bizonyos előnyei a hatékonyságot illetően, és bizonyos esetekben kifejezetten hasznos is, de ha megengedjük, hogy a szokások elhatalmasodjanak rajtunk és kiszorítsák a tényleges látást (amire pedig hajlanak, hiszen a szokások mindig stabilizálják önmagukat), akkor nyomorúságosan el fogják szegényíteni érzékelésünket és tapasztalatainkat” – fogalmaz Thoreau nyomán Shusterman (2013, 16).

AZ ÉPÍTÉSZET ÉS A MŰVÉSZETEK MODERN RENDSZERE

Ezen a ponton ajánlatos történeti távlatba helyezni kérdésünket és az esztétikatörténet mesterénél, Paul Oskar Kristellernél tájékozódni. A *művészetek modern rendszere* című tanulmányában nagy erővel demonstrálja, hogy „az öt fő művészeti ág rendszere, amely minden modern esztétika alapjául szolgál és olyannyira ismert mindannyiunk számára, viszonylag új keletű és nem öltött körülhatárolható alakot a XVIII. század előtt” (Kristeller 2003 [1951/52], 47). Döntő felismerése, hogy a modern esztétikai gondolkodás párhuzamos a szépművészetek ágazati felfogásával, s a művészetek hierarchiájának történeti alakulása kölcsönhatásban áll a művészetről és az esztétikai tapasztalatról általános szinten megfogalmazott tételekkel. Kristeller elsődleges tézise, hogy ami a modernitásban egyáltalán megfogalmazható a művészetről a maga általánosságában, az minden esetben a művészetek ágazati rendszerére tekintettel alakul. És amikor egy tárgy vagy egy gyakorlat a művészet kanonikus fogalmának ernyője alá kerül (amire a fotográfia kezdetei óta a „média-művészetek” újabb és újabb példákat kínálnak), olyankor az újonnan művészetnek nyilvánított gyakorlatot minden esetben a művészetek rendszerére tekintettel megfogalmazott esztétikai paradigma ráalkalmazhatósága kvalifikálja.

A művészetek rendszerének kibővülése tehát nem jár együtt a művészetek decentralizálódásával, s Kristeller másik fontos belátása, hogy a

⁶ *Mesteri módon demonstrálja ezt a problematikát W. J. T. Mitchell Laokoón-elemzése (Mitchell 2008 [1986], 99-119).*

különbféle esztétikai aktivitások közös nevezőjét nyújtó elvek (legyenek azok a mimézis, a kifejezés vagy éppen a forma princípiumai) valójában mindig az ágazati esztétika kitüntetett formáiból kerülnek levezetésre. Amikor például a késő 20. századi digitális eszközök programozása, manipulálása és szcenírozása a művészet rangjára emelkedik (*digital art*), ez csupán azért történhet meg, mert működésében s az általa kiváltott tapasztalatban a kanonikus művészetek mintája ismerszik fel.

De vajon valóban helytálló-e az a romantikus álláspont, amit Robert Schumann úgy fogalmazott meg, hogy „az egyik művészet esztétikája egyúttal a másik művészeté is” (Schumann 1854, 43)? Kristeller éles szemű történeti elemzése éppen arra mutat rá, hogy a szépművészetek békés ágazati felosztása valójában az egyes művészeti gyakorlatok (gyakran ideológiai alapú) belső feszültségeit, vetélkedését és „hatalmi törekvéseit” fedi el.⁶ Márpedig az esztétikatanál számára nem vitás, hogy a 18. században megszülető modern esztétikai rendszer nem csupán azt a célt szolgálja, hogy a művészet és a munka világa közötti különbséget meg lehessen világosan fogalmazni, hanem egyúttal a művészeti gyakorlatok régi vetélkedésének nyugvópontra juttatását is ambicionálja. Ezt pedig úgy éri el, hogy a rendszerbe implicit hierarchiát vezet be, ami a különböző esztétikai hatókörrel bíró művészeti ágak számára egy mértékadó alapot, *archét* biztosít. Ezt a mértékadó alapot a modern esztétikában – szórványos ellenpéldáktól eltekintve – az irodalom tölti be. A modern esztétikai mozgástér rejtett origója az esztétikai tapasztalatnak az a módusza tehát, amit a „képzelőerő” címszava mentén eminens formában a költészet kínál. A „költőiség” esztétikai mozzanata lesz az, ami egy jelenség, tárgy vagy gyakorlat megítélése során a művészi jelleg feltételévé válik – ez még olyan radikális esztétikai másként gondolkodóknál is tetten érhető, mint Heidegger (1988 [1935/36]).

Az építészet helye és szerepe a szépművészetek ágazati rendszerében sosem állt vitán felül. Kora újkori diskurzusa a költészethez, a zenéhez, de még a festészethez képest is elenyészően kisszámú antik előzményre hivatkozhatott, s esztétikai tekintélyét az is erősen gátolta, hogy a korai esztétikai gondolkodást meghatározó miméziselméletek csak erőltetetten voltak alkalmazhatóak rá. De ezeknél is súlyosabban befolyásolta megítélését a művészetekkel mindinkább oppozícióban felfogott tudományoktól való függése, amely lehetővé tette ugyan egy sajátosan modern építészeti önfelfogás kiformalódását, ám egyúttal elmélyítette a többi művészettől való távolságát. Kristeller a 17. századi *Querelle des Anciens et des Modernes* jelentős fejleményeként említi, hogy „azokon a szakterületeken, ahol a matematikai kalkuláció és a tudás minél teljesebb felhalmozása vezérli a gondolkodást, a modernnek bizonyíthatóan meghaladták a régieket, más olyan szakterületeken viszont, ahol az egyéni tehetségen és a kritikus ízlésítéletén múlik minden, a régiek és a modernnek relatív érdemeit nem tisztázhatjuk egyértelműen; tevékenységük itt nézeteltérések tárgyát képezheti” (Kristeller 2003, V. fejezet), tehát az esztétikai diskurzus mezejére helyeződik. Ebben az ösz-

szefüggésben azonban épp a mérnöki tudományok pillérére (is) támaszkodó építészet helyzetét nehéz meghatározni.

Ez tükröződik a 18. században kibontakozó esztétikai rendszerek építészettel kapcsolatos bizonytalanságaiban is. Például Abbé *Batteux Les beaux arts réduits à un même principe* (1746) című értekezésében, melyet Kristeller az első modern értelemben vett ágazati esztétika felvázolásának nyilvánít, s amelyben a mimézis elvére visszavezetett „szépművészetek” körében Batteux csak a költészetet, a zenét, a táncot, a festészetet és a szobrászatot szerepelteti – az építészetet azonban, az ékesszólással együtt, a gyönyört keltő szépművészetek és a hasznos mechanikus művészetek kombinációjaként külön kategória alá helyezi.⁷

A század végére, olyan nagy hatású elméletekbe integrálva, mint Kanté, az építészet mégis rögzülni tud a szépművészetek rendszerében és önálló ágazatként artikulálódik a diskurzust objektiváló intézményrendszerben, mindmáig. Annak ellenére is, hogy Kristeller joggal állapítja meg, már a 20. század derekán, hogy a 18. század végéről örökölt esztétikai rendszert szükségszerű összeomlás fenyegeti, mert a művészetek esszenciális „természetéről” dédelgetett eszmék valójában a művészetek (diskurzusainak) történetileg kialakult konstrukciói, amik „nemcsak tartalmukat és stílusukat változtatják meg, hanem kapcsolatukat egymással és helyüket a kultúra általános rendszerében” (Kristeller 2003, 65).

Kristeller diagnózisa nagyon világos és – figyelembe véve megfogalmazásának idejét – felettebb bátor is: „Az egyes művészetek eltérő technikai háttéréből fakadó nagyfokú tudatosság elégedetlenséget szült a kritikusok és a művészek körében egy olyan esztétikai rendszer konvencióival szemben, amely egy már nem létező szituációra épült, egy olyan esztétikával szemben, amely hiúságában próbálja meg elrejteni azt a tényt, hogy az alapjául szolgáló művészeti rendszer alig több, mint egy posztulátum, és hogy elméleteinek többségét egy-egy művészeti ágból, általában a költészetből vonták ki, így többé-kevésbé alkalmazhatatlannak a többi művészetre nézvést.” (Kristeller 2003, 65)

Mindezzel tehát már Kristeller is a művészetek újragondolására szólít, ám világos, hogy felismeréseiből nem következhet a levitézlett esszencialista felfogás újmódi (mondjuk a *cognitive science* eredményeire alapozott) esszencializmussal történő felváltása, hanem csak egy időindexszel bíró, a művészeti diskurzusok történeti (relativizáló) létmódját elismerő esztétika felvázolása. Ha az alábbiakban a művészeteknek az építészetre alapozott újragondolása mellett érvelünk, ezt csakis a művészetek 21. századi állapotára nézvést aktuális, melioratív értékére hivatkozva tehetjük, dialogikus szándékkal, s nem pedig a korábbi definitív igények fenntartásaként.

MIÉRT KELL ÚJRAGONDOLNI A MŰVÉSZETEKET?

Kristeller tanulmányának felidézése, s a figyelmeztetés, amit zárlatában olvashatunk, csupán egyetlen példáját kínálja annak, hogy az esztétika

⁷ Néhány év múltán, az *Enciklopédiában* (annak d'Alambert féle bevezetésében) már az építészet is az utánozó szépművészetek körében tűnik föl (Kristeller 2003, 50-51).

újragondolására szólító igények jóval régebbi keletűek azoknál az explicit kívánalmaknál, amelyeket a *Rethinking Aesthetics* és más, hasonló könyvek fogalmaznak meg. Ami az ezredforduló óta figyelemre méltó ebben a tekintetben, nem elsősorban a gondolati innováció, mint inkább az, ahogyan korábbi szarmazó kutatási irányok összekapcsolódnak vagy legalább nyílt dialógusra lépnek egymással, s úgy tűnik, végérvényesen felváltják azt a 20. század végi diskurzust, amely még a művészet végéről és az esztétika hanyatlásáról gondolkodott (e tekintetben is a hegeli örökséggel viaskodva).

Nincs itt helyünk, hogy áttekintsük azokat a diskurzusokat, amelyek a hagyományos esztétikai gondolkodás felbomlasztásához, decentralizálásához és ugyanakkor inter-, majd posztdiszciplináris pályára állításához járultak hozzá (*cultural studies*, anyagikultúra-kutatás, művészetantropológia, testfilozófia, fenomenológia, neuroesztétika, *interart studies*, *opera studies*, *intermedia studies*, *design studies*, kultúratudomány stb.) – most csupán annyit elég megállapítanunk, hogy az esztétika túlélni látszik azt a szerepet, amelyet a Kristeller által már a 20. század közepén meghaladottnak látott ágazati művészetek gyámjaként és ügynökeként a 19. században vállalt magára, s amely időközben anakronisztikussá vált.

Míg az esztétika kutatási mezejének korábbi kibővülései szinte minden esetben a művészet új trendjeinek, új műfajainak, új ágainak, illetve a művészet rangjára aspiráló, bizonytalan megítélésű kulturális gyakorlatok – legnyilvánvalóbb példaként az iparművészetek – legitimációs diskurzusa mentén alakult, addig a Dewey által kezdeményezett esztétikai pragmatizmus a hermeneutikánál és a tradicionális recepcióesztétikánál is radikálisabb módon helyezte át a hangsúlyt magára az esztétikai tapasztalatra, annak antropológiai karakterére, illetve e tapasztalat alanyára. A Dewey-t elemző Mark Johnson joggal mutat rá, hogy az esztétika lényegében modern kezdetei óta egy nagyon beszűkített értelmű „esztétikai tapasztalat” összefüggérendszerében mozgott (polgári művészet), ami oppozícióban állóként lett elgondolva másféle: elméleti, technikai és morális tapasztalatokkal (Johnson 2013). Noha a tapasztalatok köreinek klasszifikálása a képességek és kompetenciák ama felosztásával függ össze, amit a modernitás legfőbb eredményei között tartanak számon, a Dewey által felkínált nézőpontból valóban kijelenthető, hogy „a tapasztalatnak elkülönült típusokra történő feltagolása, melyben mindegyik sajátos jellegzetességekkel bír, az egyik legproblémásabb örökségünk a Felvilágosodás korából” (Johnson 2013, 37). Egyebek mellett a design diskurzus felbukkanása tette mára evidenciaszerűvé az olyan megállapításokat, mint amilyeneket például Shusterman *Pragmatista esztétikájában* olvashatunk: „Nyilvánvaló, hogy az esztétikai tapasztalat túlmutat a művészet történetileg kialakított gyakorlatán. Mindenekelőtt a természet élvezetében jelentkezik, s nem elhanyagolható mértékben a természetnek azon részében, amely nem más, mint az élő emberi test. De szintén megtalálhatjuk a rituálékban, a sportban, a felvonulásokban, tűzijátékokban és a populáris kultúra médiumaiban, a

test- és lakásdíszítésben, a primitív tetoválásoktól és barlangrajzoktól a modern kozmetikáig és lakberendezésig. Továbbá rábukkanhatunk abban a számtalan színes jelenetben és mozgalmas eseményben, amelyek megtöltik városainkat és gazdagítják hétköznapi életünket.” (Shusterman 2003, 117)

Az eminens esztétikai tapasztalat öntudatlan fokaként értelmezett hétköznapi esztétikai tapasztalat elismerése (Saito 2007), valamint az esztétikai terrénum hatalmas kiterjesztése nyilvánvalóan olyan kérdéseket szül, amelyek az ingát megint az ellenkező irányba lendítik. Mi teszi összemérhetővé és egymásra vonatkoztathatóvá az esztétikum címszava alatt tárgyalható jelenségeket? Minden esztétikailag releváns jelenséget a művészet címszava alatt kell tárgyalnunk? Ha a minőség fogalma továbbra is szerepet játszik az esztétika diskurzusában (és semmi okunk rá, hogy ezt felfüggesztjük), akkor milyen párhuzamosságot kellene felfedeznünk abban, ahogyan egy sláger, egy szubkulturális tetoválás, egy formatervezett szék, egy novella, egy reklám spot, egy izgalmasan rossz olajoshordó és egy közkönyvtár épülete gyakorol fizikai, pszichikai, emocionális, mentális és imaginatív hatást a szemlélőre, a hallgatóra, az olvasóra, a befogadóra, a látogatóra, a felhasználóra? Ha pedig az esztétikum széles fogalma helyett mégis inkább a művészet szűkebb fogalmát kívánjuk használni, újfent kénytelenek leszünk Schumann tételét kérdés-ként elismételni: ami az egyik művészet esztétikai létmódjáról elmondható, miként lehet érvényes a másakra vonatkoztatva is?

A továbbiakban amellett kívánok érvelni, hogy az analógiákban mozgó, szisztematizáló megközelítést érdemes fenntartani, és az esztétikai jelenségek széles mezején a művészet szűkebb fogalmát még mindig hasznos igénybe venni. Nem mintha fundamentális érveim lennének az egyes művészeti ágak megfeleltethetőségével kapcsolatban, sokkal inkább pragmatikusak az okaim: a művészet kvalitatív értelemben alkalmazott fogalma révén egyszerre lehetünk képesek kapcsolatot tartani történeti örökségünkkel (a szépművészetek kanonikus hagyományával), és egyszerre érvényesíthetünk kritikai szemléletet korunk esztétikai relevanciával bíró kulturális (sőt kultúrán kívüli) formalizált gyakorlatai, jelenségei és termékei összefüggésében. Tehát a művészetek ágazati rendszerének anakronisztikus voltáról megfogalmazott kristelleri kritikát ne magára a szisztematizáltságra értsük, hanem az örökölt rendszer tartalmára! A kvalitatív értelemben alkalmazott művészetfogalom ráadásul biztos támaszként számíthat arra az egzisztencialista színezetű fenomenológiai felismerésre, amit Dewey épp a minőség fogalma kapcsán fogalmazott meg: „A világ, amelyben közvetlenül élünk, amelyben küzdünk, sikert érünk el és elbukunk, mindenekelőtt egy kvalitatív világ. Amikért küzdünk, szenvedünk, és amiket élvezünk, olyan dolgok, melyeket minőségek határoznak meg. A világ képezi a gondolkodás sajátos módjainak területét, amik annyiban sajátosak, amennyiben a gondolkodást határozottan minőségi szempontok szabályozzák.” (Dewey 2008b [1930], 243)

A művészet tehát a világban mint minőségek közegében tájékozódó, és önmagát mint e minőségek közegét tapasztaló ember artikulált, for-

⁸ Pallasmaa elgondolásainak fontos elemei – Heidegger, Bachelard és Merleau-Ponty nyilvánvaló hatásán túl – a dán építész és teoretikus, Steen Eiler Rasmussen eredményeiből merítenek (*Experiencing Architecture*, 1959).

malizált és szociális aktivitásaként tűnik elének (Johnson 2013, 42-43), ám amennyiben fenntartjuk az így értett művészet ernyő-fogalmának használatát – ahelyett, hogy eztán csupán esztétikai tapasztalatokról beszéljünk –, elkerülhetetlen, hogy a művészet fogalmával együtt járó, legalább implicit módon hierarchikus szisztéma igényét is fenntartsuk. Javaslatom az, hogy tegyük ezt irodalmi örökségünkkel eltérő módon! Mert noha a költészet sok évszázados teljesítménnyel büszkélkedhet mint a minőségek közegeként megélt világban történő tájékozódás és ön-tapasztalás magasan artikulált formája és egyben mintaadója, az általa vagy benne kifejtetett mentális aktivitás átellenes oldalán egy mind nyugtalanítóbb korporeális-performatív passzivitást idézett elő, ami nem csupán a kultúrában beszerezhető rossz közérzet tünetegyütteséhez járult hozzá (Freud), hanem egyúttal a performatív passzivitást kompenzálni kívánó látványosságok és fizikai aktivitások eskalációjához is (a tömegrendezvényektől és a sporttól egészen az esztétikailag megélt destrukcióig és a nyílt erőszak sokféle formájáig) (Pfeiffer 2005 [1999]). A képzőművész, a bensőségesség és a komplex spiritualitás mozzanataiból felépülő irodalmi minőség – a színház irodalmiasulása, majd a néma olvasás modern kultusza nyomán – olyan mértékű testi deficitet termelt ki, ami többé nem hagyható figyelmen kívül, s amit az irodalom hiányosságait ellentételezni igyekvő posztirodalmi művészeti ágak, mint a film, a *video game* és hasonló, csak részlegesen képesek kompenzálni.

Ha ma a művészetektől éppen azt várjuk, hogy teremtsenek egyensúlyt az intellektuálisan kihívó és érzelmileg elkötelező, distanciáltan reflektált és immerzív, felizgató és tehermentesítő aspirációk látszólag széttartó irányai között, avagy Hans-Ulrich Gumbrecht kifejezéseivel: teremtsenek egyensúlyt a jelentés-effektus és a jelenlét-effektus vonatkozásai között (Gumbrecht 2010 [2004]), akkor a művészet hatékony újragondolására, úgy tűnik, éppen a hegeli örökségben legkezdetelegesebbnek tekintett művészeti ág, az építészet kínál lehetőséget.

MULTISZENZORIALITÁS ÉS AZ ÉPÍTÉSZET MINT A MŰVÉSZET TAPASZTALATÁNAK MINTAADÓJA

Mire alapozva állíthatjuk, hogy az építészet válhat a mintaadó-jává annak a kvalitatív módon használt művészetfogalomnak, amely termékeny módon kapcsolja össze a jelenlét- és jelentés-effektusokat, s amely a minőségek közegeként megélt világban való tájékozódás és ön-tapasztalás artikulált praxisait foglalja rendszerbe? Az építészet-fenomenológus, Juhani Pallasmaa első írásai óta nem szűnik megfontolandó érveket és szempontokat szállítani ehhez a belátáshoz.⁸ Legismertebb munkájában, a *The Eyes of the Skin* című könyvben hatásosan mutat rá, hogy az építészet egyszerre tekinthető világba-integráltságunk elsőrangú médiumának és önnön testi-szellemi szituáltságunk eminens érzékelésmódjának (Pallasmaa 2005 [1996], 26, 40-41; 70-71). A lakozás, amit az építészet tesz lehetővé, nem csupán fizikai értelemben jelenti az ember

elszállásolását, hanem egyúttal költés is, az identitás megformálása is (Schneller 2002). És megfordítva: „az építészet nem a pusztá előállítás és elképzelés világaiba költöztet be bennünket, hanem a világban-való lét tapasztalatát artikulálja, továbbá megerősíti valóságérzékelésünket és önmagunk érzékelését” (Pallasmaa 2005, 11).

Az építészet sosem merül ki az adott tér megtapasztalásában, hanem azt is „lehetővé teszi, hogy egész lényünkkel belemerüljünk az álom, az imagináció és a vágy dimenzióiba” (Pallasmaa 2005, 11), továbbá hogy olyan folyamatokban vegyünk részt, amelyek túlmutatnak személyes életidőnkön (Pallasmaa 2005, 31–34). Amit az építészet mineműségéről mindközönségesen gondolni szokás – ti. hogy az a tiszta funkcionalitás, a kényelem, a gazdaságosság és a szabad szépség változó arányú vegyülete –, Pallasmaa nézőpontjából alig tekinthető az építészet szükséges, de nem elégséges feltételének (Pallasmaa 2013). Joggal figyelmeztet, hogy az épület nemcsak testünk, de elménk, emlékeink, hitünk, eszméink és álmaink számára is otthont ad (Pallasmaa 2013, 215). Másfelől testünk az épület vonatkozásában nem csupán egy érzékelési és gondolkodási horizont gyújtópontjaként merül fel, hanem *in medias res* – a dolgokkal elkeveredve – aktív-megtestesült néma tudásként (Polanyi 2005 [1958]), vágyként és viselkedésként érvényesül.

Az építészet testi-performatív vonatkozása azt is jelenti, hogy megalkotása és használata során egyaránt az embert mint interszenzoriális és interkorporális lényt veszi tekintetbe (Vermes 2009). Ahogy Merleau-Ponty írja: „Érzékelésem nem azonos a vizuális, taktilis és auditív adottságok summájával, hanem totális módon, teljes lényemmel érzékelek: s a dolognak éppen azt az egyedülálló struktúráját, a létnek azt az egyedülálló módját ragadom meg, ami egyszerre szólítja az összes érzékemet.” (Merleau-Ponty 1964 [1948], 50) Hasonlóképpen értekezik az építészeti tapasztalat szenzoriális természetéről az építészetteoretikus, Remei Capdevila-Werning is: „az építészet érzékelése multiszenzoriális és testi aktivitás, amennyiben egész testünk révén lépünk kölcsönhatásba az ekképpen méltányolt épülettel. A látáson keresztül érzékeljük formáját és terét, a halláson keresztül akusztikai minőségét, a tapintás, a szaglás és még akár az ízlelés révén is érzékeljük hőhatásait, páratartalmát, és az építőanyagok anyagminőségeit. Ha figyelembe vesszük, hogy minden érzékelésünk testünk és mozgásunk feltételeihez kötött, az is világossá válik, hogy érzékelésünk egyúttal kinesztetikus és proprioceptív természetű is. Ahhoz, hogy megpillantsunk valamit, oda kell fordítanunk a fejünket, perspektívánk állandóan változik mozgásaink során.” (Capdevila-Werning 2013, 92)

Az utóbbi megállapításból azonban az is következik, hogy bár az épület megtapasztalása multiszenzoriális-interkorporális természetű, ám egyúttal (sőt, éppen ezért) menthetetlenül korlátozott is: az épület tapasztalata sohasem tehető teljessé. Az érzékelő és az érzékelt reflektált meg-nem-felelése, és az ebből a meg-nem-felelésből fakadó performatív-habituális, valamint mentális-képzetalkotási feladat az építészeti tapasztalat döntő mozzanata. És éppen ezért az építészeti ta-

⁹ Nagyszerű példáját kínálja ennek a Rethinking Aesthetics c. kötetben Chris Abel (Abel 2013).

¹⁰ „Az egymással bizonyos módon kölcsönhatásban álló dolgok maguk a tapasztalat, ezek azok, amik tapasztalattá válnak. Összekapcsolódva egy másik természeti tárggyal – az emberi organizmussal – ezek azok, ahogyan a dolgok a tapasztalatban megmutatkoznak.” (Dewey 2008a [1925], 12-13).

¹¹ A modern elektronikus médiumok a tapintást, szaglászt, mozgásérzetet, saját-test érzetet elérni kívánó perifériáikkal éppen abba az irányba tartanak, ami az építészetnek mindig is a sajátja volt: a multi-avagy interszenzorialitás felé.

tapasztalat szükségszerűen temporális is, ami olyan mozzanatok egységbe olvadásához vezet, amelyeket egy érzékelési szekvencia során szerezünk be (Dewey 1980, 220). Tehát az építészet multiszenzoriális tapasztalata egyúttal konstruált: emotív és kognitív jellegű aktus is, amit korábbról hozott explicit tudások és néma tapasztalatok befolyásolnak, s ami így nemcsak egy fizikai, hanem egy történeti kontextusba is beleilleszkedik.

Anélkül, hogy az építészeti tapasztalat fenomenológiájában elmerül-nénk,⁹ az építészet esztétikai mintaszerűségét illetően – a fenti szempontok mellett – további érveket kínál, ha figyelembe vesszük, hogy milyen könnyedén képes sokat kárhoztatott kulturális torzulásaink némelyikét semlegesíteni. Szemben azzal, amire a karteziánus világkép modelljéhez jobban idomult képi és nyelvi médiumok hajlanak, az építészet nem állít szembe a világgal és nem emel ki a világ szövetéből, sőt maga sem izolálódik, hanem éppenséggel „konkretizálja és strukturálja világban-való-létünket” (Pallasmaa 2005, 71), továbbá kontinuuus a hétköznapi világtapasztalattal (Johnson 2013, 49). Arról azonban szó sincs, hogy homogenizálná a világ és önmagunk megtapasztalását, hanem éppenséggel az egyedi tapasztalat autenticitásáért és valóságosságáért, a jelentések és minőségek különbözőségéért szavatol (Pallasmaa 2013, 228), miközben egyaránt apellál fizikai-biológiai bázisunkra és kognitív képességeinkre. Az emphatikus értelemben vett építészeti tapasztalat kiemelkedik a tapasztalatok néma áramából és olyan unifikáló összetettséggel, Dewey kifejezésével: *situációval* ajándékoz meg (Dewey 2008b, 246), amit egyszerre jellemezhetünk a jelentéstelenség és a jelenlét-hatás fogalmaival.

Dewey elemzéseinek középpontjában áll az a felismerés, hogy a szituációt először egészként érzékeljük, s ez az elsődleges szituáció-érzékelés multiszenzoriális természetű. Dewey azt is hangsúlyozza, hogy a komplexitása ellenére egységes szituációban rezonátoraivá válunk egy átfogó és összetartó minőségnek, amit éppen azért oly nehéz érzékel-nünk, mert mindközönségesen a kiugró-egyedi kvalitások érzékelésére vagyunk kihegyezve. A szituáció azonban mindig több annál, amit képesek vagyunk a figyelmünk csóvjába helyezni. És éppen ebből következik, hogy a szituáción nem tudunk kívül kerülni, „tisztán esztétikai” álláspontra helyezkedni, hanem egyszerre rezonálunk rá intellektuális, etikai, emocionális és performatív módon.¹⁰ Az építészet pedig éppen ezt a többszörös rezonanciát szolgálja, amiben jelentős szerepet játszik az a körülmény, hogy az építészeti mű nem izolál bizonyos érzékelési területeket mások kárára, hanem fenntartja az érzékelés pluralitásának ki-egyensúlyozottságát.¹¹

De az építészet nemcsak a tapasztalat összetettsége, hanem intenzitásfokai szempontjából is mintaadó. Egyedülálló közvetítő pozíciót foglal el az esztétikailag releváns tapasztalatok dinamikájának mezején: ahogyan arra már Bafna elemzése kapcsán is utaltunk, egyszerre képes a tapasztalat hétköznapiságának világába illeszkedni, de arra is, hogy kiemelkedjen abból. A rutinszerű, eltompult, nem-egységes, nem-jelenté-

ses és öntudatlan mindennapos tapasztalati mezőben az építészet mint artikulált *sztituáció* testi-szellemi összeszedettségére és öntudatra serkentő, intenzív-elkötelező tapasztalatot kínálhat, de ugyanezt könnyedén vissza is fordíthatja a habituáció móduszaiba.

A felfokozott esztétikai tapasztalatról Dewey ezt írja: „a tapasztalat, azon a fokon, amin valóban tapasztalatnak nevezhető, fokozott vitalitás. Ahelyett, hogy a személyes emóciókban és érzésekben való elnémulásra utalna, a tapasztalat fogalma aktív és éber érintkezést jelöl a világgal. Tetőpontján önmagunk és a világ tárgyainak, valamint eseményeinek teljes összefonódását jelenti. [...] Minthogy a tapasztalat az organizmus beteljesedése küzdelmeiben és teljesítményeiben, amit a dolgok világában hajt végre, csírájában maga a művészet.” (Dewey 1980, 19) Dewey gondolatait az építészet összefüggésébe helyezve egyszerre kanyarodhatunk vissza az építészetet mint *potenciális művészet* gondolatához, és egyúttal radikalizálhatjuk is azt: A jelenben hozzáférhető esztétikailag releváns tapasztalatok mezején miért ne tekinthetnénk a *potenciális művészetet* a művészetek mintaszerű formájának – bármily paradoxnak tűnjék is ez a kíváncsi.

Amikor Dewey arra utal, hogy a telített tapasztalat „csírájában már művészet” (*art in germ*), akkor ez megfordítva azt is jelenti, hogy a művészet eminens értelemben tapasztalat. „A művészet a minőségi egységek közvetlen érvényesítése révén feltárja világunk némely aspektusának jelentését és jelentőségét, akár a meglévő, a már elmúlt, vagy a lehetséges értelmében.” (Johnson 2013, 42-43)¹²

Az építészetnek a hétköznapi és a felfokozott tapasztalathoz fűződő kettős viszonya egy általános művészetelméleti probléma lecsillapítása során is felidézhető: azt példázza ugyanis, hogy az esztétikum terrénumán belül húzódó határvonalak nem elsősorban, vagy nem kizárólag művészeti ágak vagy egyes műtárgyak mentén gondolhatók el, hanem az esztétikai aktivitások fokozatai között is: mindenekelőtt a hétköznapi esztétikum és a fokozott-öntudatos esztétikai élmény pólusainak megkülönböztetése révén. És e tekintetben az építészet feltétlenül a paradigmaticusság rangját élvezheti, hiszen a szóban forgó intenzitáskálának a teljes mezejét legitim módon bejárja.

ÉPÍTÉSZEZET ÉS SZOMAESZTÉTIKA

A John Dewey-től örökölt pragmatista esztétika és a Richard Shusterman által kezdeményezett szomaesztétika nézőpontjából a fenti passzusok talán túlfentúl definitív igényűeknek, mi több, esszencialistának tűnhetnek. A pragmatista esztétika és a szomaesztétika joggal fordul szembe az autonóm szellemi entitásként felfogott, időtlen, zárt műtárgy és e műtárgyat muzealizált térben kontempláló, érdek nélküli, testetlen szemlélő modelljével (Shusterman 2003, 46-93), hangsúlyozva, hogy e modell nem csupán a művészet és az élet elkülönüléseért tehető felelőssé (avagy annak szimptomája), hanem még „az esztétikai tapasztala-

¹² Dewey arra mutat rá, hogy ami a figyelem fókuszába kerül, ami meghatározott elem, az a tapasztalati egység horizontján helyezkedik el. A mű jelentéssége nem abból származik, hogy a hétköznapi tapasztalat világára reflektál-e, hanem abból, ahogyan megvalósítja és a tudatba emeli az egységes minőség tapasztalatát. A mű nem reprezentál, hanem érvényre jut, illetve érvényre juttat egy egységes minőségű szituációt.

¹³ Ezzel szemben Emerson már idejekorán felemelte a szavát: „az élet intellektuális megízlése sosem fogja kiszorítani a fizikai aktivitást.” (Emerson 1950 [1844], 349).

lat elszegényítő kiszígerelését [is] eredményezte, mivel nem ismerte el kapcsolatát a testi energiákkal és vágyakkal, s az esztétikai örömöket az élet érzéki gyönyöreivel szembeállítva definiálta” (Shusterman 2003, 126).¹³

Mind a pragmatista esztétika, mind a szomaesztétika nagy erővel bizonyította be az öncélú műélvezet és a spirituális esztétika tarthatatlanságát. Amikor azonban az építészet multiszenzoriális, kinesztetikus, propioceptív, temporális, kognitív, emotív, performatív és etikai-szociális dimenzióinak konvergenciájáról, valamint az építészeti tapasztalatnak a teljes emberi tapasztalati mezőhöz kötődő kontinuitásáról beszélünk, e jellemzést nem szabad, hogy az irodalom paradigmájához kötődő esszencializáló vezérfogalmak: a képzelőerő, a bensőségesség és a spiritualitás szubsztitúciójaként fogjuk fel. Mindenekelőtt azért, mert nem szubsztitúcióról, hanem kiegészítésről van szó. Másodjára pedig azért, mert az építészettel kapcsolatban megfogalmazott jellemzések sokkal inkább olyan pragmatikus támpontokat kell, hogy kínáljanak, amelyek révén a Nelson Goodman-i értelemben vett példázás (*exemplification*) gyakorolható. Az építészet nem definitív értelmű a művészetek szempontjából, hanem inkább mintaszerű az esztétikailag releváns gyakorlatok megítélései számára.

Az építészet ilyen értelmű mintaszerűségét pedig akár egy olyan passzussal is alátámaszthatjuk, amelyben Shusterman éppen Dewey esztétikai alapvetését summázza: „Dewey szemében minden művészet az élő szervezet és annak környezete közti kölcsönhatás terméke, vagyis bizonyos dolgok elszenvedése és megtétele, amely az energiák, a cselekvések és az eszközök reorganizációját eredményezi. A szépművészetek egyre erősebb spiritualizációja ellenére »az organikus szubsztrátum megmarad serkentő, mély alapként«, olyan, a művészet emocionális energiáit tápláló forrásként, amely a művészetet olyannyira fontossá teszi az életben.” (Shusterman 2003, 47)

Az építészetből kiinduló példázás retorikája azért tűnik legitimnek a számomra, mert a pragmatista és szomaesztétikai programoknak a célja sosem csupán a művészet mibenlétének vagy tárgyainak leírása, hanem az ezekről való gondolkodás jobbító szándékú felülvizsgálata is, magának a művészetnek az újrapozicionálása „annak érdekében, hogy kiszabadítsuk elzártságából, amely elszakítja az élettől, és szembeállítja a kulturális kifejezés populárisabb formáival” (Shusterman 2003, 33).

A *Pragmatista Esztétika* című könyvében Shusterman kifejezetten ez utóbbiak, azaz a populáris művészetek esztétikai (tehát egyúttal ismeretelméleti, morális és társadalmi) (Shusterman 2003, 478. skk.) teljesítőképségének feltárását viszi véghez, elismerve azt is, hogy jelenbeli állapotukban lehetőségeiket csak korlátozottan érvényesítik. Ez az észrevétel pedig közvetlenül visszautalhat bennünket ahhoz, amit az építészet kapcsán már megfogalmaztunk: mindkét esetben a *potenciális művészet* jelenségével van dolgunk, s mindkét esetben arról van szó, hogy a *potenciális művészet* egyúttal a művészetek újragondolásának mintaadójaként tűnik eléink. Ráadásul a populáris művészet, és még inkább az építészet,

arra is alkalmas, hogy közvetítsen a hagyományos, mentalisztikus esztétikák és az esztétikai élmény alanyának testi-szenzoros dimenzióit, érzékenységét és vágyait elismerő szomaesztétika között.

Az építészeti tapasztalatra nézve a szomaesztétika persze jelentős kívánalmakat is támaszt: az egykoron Winckelmann által bevezetett autopszia-elvet (Radnóti 2010, 93-209) a lehető legradikálisabban kell továbbvinni. Nem elég azt állítani, hogy az épület optikai reprodukciója nem helyettesítheti az építészeti tapasztalatot, de még az épület személyes megtekintése sem érvényesíti maradéktalanul az építészet szomaesztétikai dimenzióját, ami csak temporálisan, az épület által kijelölt „koreográfiát” követve és az interpretáció szintje alatt működő habituáció folyamataiban érvényesülhet.

Bár Shusterman izgalmas és megvilágító elemzéseket szolgáltat a populáris művészet bizonyos formáiról, szomaesztétikai projektumában végső soron mégsem a populáris művészet vagy bármelyik konkrét művészeti ág játssza a központi szerepet, hanem maga az emberi test mint a tapasztalat, a szenvedés és az élvezet helye, továbbá mint a filozofikus éberség: azaz az életművészet megvalósításának feltétele, eszköze és terepe. Miben is áll egy ilyen filozófiai életforma? Abban, hogy éberen s nem álomszerűen élünk, a szó élettani és szellemi értelmében egyaránt. És milyen módon jellemezhető az éber-lét? Mindenekelőtt esztétikailag érzékeny, a mindennapi tapasztalatot magasabb szintre fokozó, s a fokozott érzékelési és tapasztalati bázist fokozott etikai, emocionális és intellektuális aktivitással kiegyensúlyozó életmódként. A felfokozott, esztétikailag kikristályosodott tapasztalatok szempontjából pedig a művészetek kínálta tapasztalati minták a filozófiai életforma számára továbbra is a terítéken maradnak.

A filozófiai életmóddal kapcsolatos gondolatai demonstrálására Shusterman egy zen buddhista kolostorban töltött idejét eleveníti fel: a szemlélődés, az étkezés és a lélegzés fokozott intenzitású szomaesztétikai tapasztalatait. Ám a kontemplatív, gusztatorikus és vegetatív tapasztalatnak helyet adó épített környezetre a beszámolóban alig reflektál. Ez egyszerre meglepő, és tökéletesen érthető is. Valójában azt igazolja, amit a *Pragmatista Esztétika* egyik fejezetében a tudatos interpretáció és a test néma tudásaként végrehajtott megértés megkülönböztetésének szükségességéről fogalmaz meg (Shusterman 2003, 231-264), s ami ezúttal saját írásában is tetten érhető. A testi eseményre irányuló figyelemben a szituáció az interpretáció szintje alatt marad, amikor azonban a testi lét önmagában válik a reflexió tárgyává, az építészeti összefüggések önkéntelenül is felmerülnek. Thoreau-t idézve Shusterman a szomaesztétika egyik központi tételét adja elénk: „minden ember templomot emel – e templom a teste – annak az istennek, akit imád, és olyan stílusban, amely egyedül a sajátja; ezt a kötelességet nem kerülheti meg azzal, hogy helyette márványt vés. Valamennyien szobrászok, festők vagyunk, nyersanyagunk a tulajdon testünk, húsunk és vérünk. A belső szépség egy csapással megnemesíti az ember arcvonásait, az aljasság, az érzékiség pedig eldurvítja, elállatiasítja.” (Thoreau 2008 [1854], 175)

¹⁴ Shusterman meggyőzően bizonyítja, hogy Baumgarten programjának még egyértelműen ez a mozgatórugója (Shusterman 2003, 472-478).

¹⁵ Bafna érvelésének középontjában ez az érv áll. (Bafna 2013, 67).

A szomaesztétika felől tekintve tehát nem a tárgyakat kell művéstetté változtatni, hanem az életet. Művészet csak ott jelenhet meg, ahol már éberségről beszélhetünk. Ám ez az éber-lét nem érhető el pusztán mentális aktivitásként, hanem a testi dimenzió intenzifikációját is feltételezi. Az esztétikai irányultságú kognitív és szomatikus folyamatok konvergenciáját pedig éppenséggel a művészetek kínálják a maguk megfellebbezhetetlen módján.

Ugyanezért veszi azokat védelmébe Gumbrecht is, noha ő nem mentális és szomatikus dimenziókról, hanem jelentésről és jelenlétről beszél: „Ha a jelenlét utáni vágyunkat – az elmúlt századokban túlságosan is karteziánussá vált – mindennapi környezetünkre adott válaszként értjük, akkor reménykedni lehet abban, hogy az esztétikai élmény segíthet helyreállítani létezésünk térbeli és testi dimenzióját; reménykedni lehet abban, hogy az esztétikai élmény legalább az érzését visszaadja a világban-benne-létünknek, abban az értelemben, hogy része vagyunk a dolgok fizikai világának.” (Gumbrecht 2010, 95) E tekintetben pedig semmi sem lehet irányadóbb, mint éppen az építészeti tapasztalat.

ÖSSZEFOGLALÁS

Azzal a kérdéssel indítottunk, hogy vajon művészet-e az építészet. A hagyományos esztétikáktól örökölt választ, ti. hogy *potenciális művészet*, az újabb esztétikák tükrében termékeny és továbbgondolható válasznak találtuk. Mindenekelőtt azért, mert az építészetet a művészetek mintaadójaként elgondolva pragmatikus érvennyel megőrizhetjük ama rendszerszerűséget, melyet az esztétikailag releváns gyakorlatok kvalitatív igényű, a „jó élet” szempontjai mentén megfogalmazott példasoraként örököltünk¹⁴ és alakítottunk át elvileg határtalanul kibővíthetővé. Megállapítottuk továbbá, hogy a szélesen felfogott, hétköznapi esztétikum, valamint a kanonikus művészetek mint a jelentés- és jelenlét-effektusok többé-kevésbé kiegyensúlyozott formáit kínáló, intézményesült gyakorlatok mediátoraként a klasszikus művészeti ágak közül egyik sem gondolható el alkalmasabbként, mint az építészet. Olyan origót kínál, amelynek viszonylatában az irodalomtól a formatervezésig, a filmtől a *fashionig*, és a tánctól az installációig az esztétikai jelenségek sokfélesége helyezhető el az azok által felkínált jelenlét- és jelentéshatások, szenzoriális dimenziók, társadalmi használati módok és a kogníció-habituáció intenzitásfokai szerint.

Az építészet mintaadó jellegének elismertetése két érv mentén mozdítható elő: (1) az építészet azért lehet a művészetek újragondolásának paradigmája, mert a hétköznapi (funkcionális és gazdasági összefüggésekből származó) tárgy esztétikai átlényegülését példázza – márpedig a 20-21. századi művészet alapélménye éppen az, hogy (bizonyos feltételek mellett) bármi lehet művészet.¹⁵ Ám ennél számomra jelentősebb érvennek látszik az, hogy (2) az építészet azért lehet az újragondolt művészetek mintaadója, mert sosem játszódtott le benne maradéktalanul a

monomediális redukció (a nyelvre redukált irodalom, a hangzásra redukált zene, a képsíkra redukált festészet, a tömegre redukált plasztika, stb.), nem teljesedett ki benne az érzékiség meghaladására irányuló tendencia, a „művészeti világ” értelmezés-orientált mentalizmusa, valamint a befogadó testi valóságának felfüggesztése.

Noha gondolatmenetem nyilvánvalóan lezáratlan és kísérleti jellegű, e ponton beérem egyetlen továbbvezető kérdés megfogalmazásával. Amikor fentebb az építészet mintaszerűségéről volt szó, szándékosan elodáztam egy kifejezetten gyakorlatias kérdés megfogalmazását, ezen a ponton azonban nem halogathatom tovább: Milyen építészetre kell hivatkoznunk, ha az építészet mintaszerűségének gondolatát tapasztalati szintre kívánjuk emelni? Minden építészet méltó a mintaszerűség rangjára?

A válasz természetesen nemleges, amiben nem a gondolatmenet rövidre zárt cáfolatát látom, hanem inkább melioratív szándékaiból szükségszerűen fakadó korlátozottságát. Egy pragmatista szemléletű teória számára definíció helyett az inspiráció keresése a cél. Hogy az építészet kijátszhatja-e a benne rejlő lehetőséget, és a gyakorlatban is a művészetek megújult mintaadóivá válik-e, csak a jövő építészein és a környezetalakításért felelősséget vállalók közösségén múlik. Addig azonban érvényben marad Pallasmaa figyelmeztetése: „függetlenül funkcionális, termikus, ergonómiai és gazdasági jellemzőiktől”, azok az épületek, amelyek „nem képesek belegyökerezni minket a megélt valóságba és közvetítővé válni a világ és tudatunk között”, semmiképpen sem szolgálhatják egy „jobb élet” kibontakozását (Pallasmaa 2013, 217).

BÁLINT VERES: COULD WE REORGANIZE THE ARTS THROUGH ARCHITECTURE?

Following the track of John Dewey's pragmatist philosophy and Richard Shusterman's somaesthetics, this paper is linked to the current discourse on the general rethinking of aesthetics. In this respect, the revision of the so-called modern system of the arts (Kristeller) is inevitable for at least two reasons. First, because our Hegelian aesthetic heritage has to face the increasing dynamics of its enlargement (ie. the emancipation of those phenomena that are considered of having aesthetic value), and secondly because of the eruption of old anomalies and disproportions carried latently since the conception of the system. It is particularly important to record the performative and somatic deficit that occurred in the modern arts that are conceived after the model of literature as their most spiritual paradigm. My thesis is that the interpretation of the experimental dimensions of architecture (including its multisensory nature) plays a crucial role in re-positioning and interrelating the heritage of the five major art forms and recent artistic practices on the one hand, and also those aesthetic experiences that are not classified under the heading of art on the other hand. All this could be done without parting with systematic thinking in aesthetics. My proposal is that the aesthetic thinking that was founded on specific ideas on literature and expanded shortly to all the other arts has to be replaced with another possible aesthetics starting from the experience of architecture. Thereby the rights of the somatic dimension, which is a decisive factor of the aesthetic experience in its fullness, could become reinstated. I believe, the art of architecture provides its paradigm. Having developed this, we can offer a relevant alternative to our Hegelian legacy.

Keywords: aesthetics, the modern system of the arts, architecture, multisensory, somaesthetics

IRODALOM

Abel, Chris. 2013. „The Extended Self: Tacit Knowing and Place-Identity.” In *Rethinking Aesthetics: The Role of Body in Design*, szerkesztette Ritu Bhatt, 100-139, New York: Routledge.

Bafna, Sonit. 2013. „Attention and Imaginative Engagement in Marcel Breuer's Atlanta Public Library.” In *Rethinking Aesthetics: The Role of Body in Design*, szerkesztette Ritu Bhatt, 51-84, New York: Routledge.

Capdevila-Werning, Remei. 2013. „From buildings to architecture.” In *Rethinking Aesthetics: The Role of Body in Design*, szerkesztette Ritu Bhatt, 85-99, New York: Routledge.

Danto, Arthur C. 1981. *The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Dewey, John. 1980 [1934]. *Art as Experience*. New York: Putnam.

Dewey, John. 2008a [1925]. *Experience and Nature: The Later Works*, vol. 1, szerkesztette Jo Ann Boydston, Carbondale: Southern Illinois University Press.

Dewey, John. 2008b [1930]. „Qualitative thought.” In *Uő: The Later Works*, vol. 5, szerkesztette Jo Ann Bydston, 243-262, Carbondale: Southern Illinois University Press.

Emerson, Ralph Waldo. 1950 [1844]. „Experience.” In *The Complete Essays and Other Writings of Ralph Waldo Emerson*, 342-364, New York: Random House.

Flaubert, Gustave. 1974. *Ouvres complète de Gustave Flaubert, Tome 12, Ouvres diverses, Fragments, et Ébauches Correspondance*, Paris: Club de l'Honnêt Homme.

Gumbrecht, Hans-Ulrich. 2010 [2004]. *A jelenlét előállítása: Amit a jelentés nem közvetít*. Fordította Palkó Gábor, Budapest: Ráció.

- Heidegger, Martin. 1988 [1935/36]. *A műalkotás eredete*. Fordította Bacsó Béla, Budapest: Európa.
- Johnson, Mark. 2013. „Dewey’s Big Idea for Aesthetics.” In *Rethinking Aesthetics: The Role of Body in Design*, szerkesztette Ritu Bhatt, 36-50, New York: Routledge.
- Kristeller, Paul Oskar. 2003 [1951/52]. *A művészetek modern rendszere*. Fordította Ágoston O. Zoltán, részletek, *VULGO* 2003/1, 46-65. Teljes szövegfordítás megtekintve 2014. május 30-án. <http://dla.mome.hu/user/files/aktualis/szovegtar/A%20muveszetek%20modern%20rendszere.pdf>
- Merleau-Ponty, Maurice. 1964 [1948]. „The Film and the New Psychology.” In *Uő: Sense and Non-Sense*, fordította Hubert L. Dreyfus and Patricia Allen Dreyfus, 48-59, Evanston: Northwestern University Press.
- Mitchell, W. J. T. 2008 [1986]. „Tér és idő: Lessing Laokoónja és a műfajok politikája.” Fordította Horváth Gyöngyvér, in *Uő: A képek politikája*, 99-119, Szeged: JATEPress.
- Pallasmaa, Juhani. 2005 [1996]. *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, Chichester: Wiley.
- Pallasmaa, Juhani. 2013. „Mental and existential ecology.” In *Rethinking Aesthetics: The Role of Body in Design*, szerkesztette Ritu Bhatt, 214-230, New York: Routledge.
- Pfeiffer, K. Ludwig. 2005 [1999]. *A mediális és az imaginárius*. Fordította Kerekes Amália, Budapest: Magyar Műhely – Ráció.
- Polanyi, Michael. 2005 [1958]. *Personal Knowledge: Towards a Post-Critical Philosophy*, London: Routledge.
- Radnóti Sándor. 2010. *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése: Winckelmann és a következők*. Budapest: Atlantisz.
- Saito, Yuriko. 2007. *Everyday Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Schneller István. 2002. *Az építészeti tér minőségi dimenziói*. Kecskemét: Librarius.
- Schumann, Robert. 1854. *Gesammelte Schriften. I.* Leipzig: Georg Wigand’s Verlag.
- Scruton, Roger. 1979. *The Aesthetics of Architecture*. London: Methuen&Co.
- Shusterman, Richard. 2003. *Pragmatista esztétika*. Fordította Kollár József, Pozsony: Kalligram.
- Shusterman, Richard. 2013. „Everyday Aesthetics of Embodiment.” In *Rethinking Aesthetics: The Role of Body in Design*, szerkesztette Ritu Bhatt, 13-35, New York: Routledge.
- Sontag, Susan. 2000 [1964]. „Az értelmezés ellen.” Fordította Rakovszky Zsuzsa, *Látó* 2000. XI/7. Megtekintve 2014. május 30-án. <http://lato.adatbank.transindex.ro/?cid=118>
- Thoreau, Henry David. 2008 [1854]. *Walden*. Fordította Szöllősy Klára, Budapest: Fekete Sas.
- Vermes Katalin. 2009. „Multimodalitás és sensus communis.” *Aspecto*. 2009. II/1., 191-220.
- Yuille, Alan & Kersten, Daniel. 2006. „Vision as Bayesian inference: analysis by synthesis?” *Trends in Cognitive Sciences* vol. 10 [7], 301-308.