

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
1. évfolyam 1. szám**

*Szaklektorált szabad hozzáférésű 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, szemszterenként megjelenő, lektorált (ti. double blind peer review) szabad folyóiratot (ti. free journal) hozzon létre a designkultúra nemzetközi rangú képviseletére és kritikai természetű analízisére. A designkultúra fogalmát tágan értjük: célunk a tervezett környezet, s a vele kapcsolatos praxisok és diskurzusok világának együttes vizsgálata. Ez a szemlélet túllép a művészet, a vizuális kultúra és a design világának megkülönböztetésén, s a kreativitáshoz kötődő témák összessége iránt fogékony. Poszt-diszciplináris szellemi vállalkozásunk a designkultúra minden potenciális szereplőjétől – gyakorló alkotóktól, teoretikusoktól, kritikusoktól, menedzserektől és oktatóktól – vár kritikai természetű tanulmányokat, esszéket és recenziókat. Amellett, hogy ily módon 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 nyújtjuk olvasóink számára. A Disegno nyomtatott és online formában - a közpénzből létrehozott kulturális termék elvének megfelelően - ingyenesen elérhető.

Anyanyelvi lektor / Hungarian reader: Bárdkai Júlia

Kapcsolat / Contact

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Elméleti Intézet, 1121 Budapest, Zugligeti út 9-25.
Szerkesztőség: 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. kötetéről
(Horváth Olivér)*

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

szerzőink

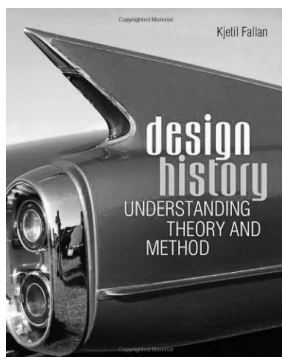
114 *A Disegno szerzőiről és szerkesztőiről*

116 **szerzői felhívás**

Norvég alapok

Recenzió a *Design History* című kötetről

Horváth Olivér



Fallan, Kjetil. 2010. *Design History: Understanding Theory and Method*. Oxford – New York: Berg

Aki Kjetil Fallan *Design History*-ját a borítón szereplő 1960-as Cadillac csillogó uszonyának bővületében üti fel, könnyen csalódhat. Hasonló „designikonok” helyett ugyanis (norvég) gyerekcsánkót, számos (norvég) fogkefét és egy összehajtható (norvég) versenyfejszét talál majd a könyvben, sztárdesigner-életrajzok és anekdoták helyett pedig súlyos elméleteket. Hogy jön ide a Cadillac? Ha olvasónk az első sokk után szó szerint forgatni kezdi a könyvet, emlékeztetőt kap, milyen hosszú az út a szerző gondolataitól a megtestesült műig: a szöveg eljut egy kiadóhoz, a Berghez, az felbérel a Raven Design, amely büszkén hirdeti szerepét a hátapon, a borítóképért felelős Almay mellett, olvasónk pedig hamar rájön, hogy a szemceruzákról és barnítókról ismerhető Almay valójában az Alamy stockfotócéget rejtő elütés, és ha keresgél kicsit a honlapján, megtudhatja, hogy a négy, szinte azonos képből a legolcsóbb került a borítóra. Egy tárgy létrejötte tele lehet kényszerekkel és tévedésekkel: a szerzőnek talán tudomása sincs róla, még kevésbé beleszólása, hogyan is fog kinézni a könyve megjelenéskor.

Ha a csillogást kedvelő olvasó mégis elmélyül a könyvben, felderülhet, mert a szöveg szinte meg is magyarázza az efféle ellentmondásokat. A középső fejezet – a cselekvő-hálózat elmélet (ANT) és a scriptelemzés kapcsán – épp azt vizsgálja, hogyan zajlik „a tények és tárgyak fejlődése a különböző érdekcsoportok közötti tárgyalások során”, hogy hatnak egymásra a humán és a mesterséges szereplők, hogy „írják bele” a designerek tárgyakba az elképzelésüket, a scriptet, egyfajta – gyakran ignorált vagy félreértett – használati útmutatót, illetve hogy hogyan lép kölcsönhatásba a tárgy a szocio-technológiai scripttel, „a terméket körülvevő és kísérő kommunikációval, beleértve a gyártó imázsát, a márka-identitást, a piaci pozíciót, a termék megítélését, a vásárlói visszajelzést, a termék szubkulturális kisajátítását és a [...] marketinget, reklámot és általános médiajelenlétet” – jelen esetben azt az utat, amelyen keresztül Fallan könyve a Cadillac-rajongókhoz és a szerkesztőségekhez is eljuthat (67, 85-6).

Talán megbocsátható a recenzió ilyen in medias res kezdése, ha tudjuk, hogy a *Design History*-nak a két megvizsgált borítója között

van eleje, közepe és vége, csak – Godard-ral szólva – nem feltétlenül ebben a sorrendben. A három fejezet – Historiográfia, Elmélet és metodológia, Episztemológia – ugyanis szinte azonos a szerző 2007-es PhD-dolgozatának bevezető szakaszaival; ott az utolsó állt az elején, a középső pedig a végén. Az általánosabb igény és a szélesebb közönség miatt hasznosnak tűnik a változtatás: a *Modern Transformed: The Domestication of Industrial Design Culture in Norway ca. 1940-1970* című 700 oldalas írás egy iparművészeti magazinn és egy tömegporcelángyáron keresztül vizsgálja témáját a kor társadalmi, gazdasági, politikai szövedékében, ám míg ott az áll, hogy „e tanulmány nem igazán a tárgyak és tervezők történetéről szól”, a könyv ezt a sort már univerzális igénnyel ismétli meg, mondván, ma a designtörténet már nem elsősorban a tárgyak és tervezők története (Fallan 2007, 5).

SEMMI MŰVÉSZET

Van még egy figyelemre méltó jelzés a borítón: a „DESIGN / ART”-besorolás. Fallan egy helyütt felidézi Bruno Latour bon mot-ját, miszerint a cselekvő-hálózat elméletben négy dolog nem stimmel: a „cselekvő”, a „hálózat”, az „elmélet” és a kötőjel, mi pedig azt mondhatjuk, Fallan számára három dolog nem stimmel a fenti jelzésben: a design, a művészet és a két terület között homályos viszonyt sugalló / jel. A művészet hitchcocki csalifőhősnek bizonyul, Fallan rögtön a nyolcadik lapon végez vele, kijelentve, hogy „a design nem művészet”. Ezt rögtön követi Tomás Maldonado tétele: „az ipari formatervezés nem művészet”, és Fallan számára e kettő azonos: olyan designtörténet(-írás) mellett tör lándzsát, amely „nem törődik a művészi alkotás és a kézművesség szférájával, hanem az ipari termelés területére fókuszál” (4). Fallan ezen túlmenően is jelzi a designfogalom kiterjesztésével kapcsolatos elemi kételyét egy egész oldalt idézve egy norvég regény szereplőjétől, akit igencsak felzaklatnak „a kibaszott faszfek, akik progresszívek próbálnak lenni, és azt mondják, hogy a design elvesztette a funkcióját, bevégezte a szerepét, és hogy őket a nem-tárgyak érdeklik, mi? Mi? Miafasz! NEM-TÁRGYAK” és a „magatartás-gazdagító kibaszott designattitúd, amit a sivár, kibaszott építészetattitúdból loptak, amit már eleve a kibaszott művészetattitúdból loptak” (65, 66).

A látószög leszűkítése az ipari designra radikális lépés, de kétségkívül e keretben lehet a legindokoltabban fellépni a művészettörténet károsnak vélt befolyásával szemben is; Fallan szerint nem a „nagy alkotók” „nagy műveire” kell összpontosítani, hanem a közönséges, neadjisten! tökéletlen tárgyakra, valamint a közvetítés, fogyasztás és használat aspektusára, a kooperatív és multidiszciplináris – ezért ugyanígy elemzendő – designfolyamatokra. E komplexitás mindig jelen volt, de a ’90-es évektől meghatározóvá vált, mondja Fallan, az ennek alátámasztására választott példája mégsem teljesen meggyőző: miközben Victor

Margolint kritizálja – a fenti regényhősnél kétségkívül udvariasabb modorban –, amiért a designtörténet tárgyává tette a nemmateriális designt, vagyis a szoftvereket, szolgáltatásokat, hangokat; meglepő módon azzal illusztrálja a kortárs design interdiszciplinaritását, hogy az online bolt, az iStore mennyire fontos eleme az iPod designjának (xvi). Sőt, amikor ezt szembeállítja a hagyományos kooperációval, egy 1932-es telefonon mutatja be, mennyire szétválasztható volt akkor a funkcionális és a művészi tervezés, ami meghökkentő, hiszen máskülönben a telefon is bonyolult infrastrukturális hátteret igényel: a telefonos kisasszonyok működtette kézi kapcsolóközpontokat az emberi–elektronikai hálózatok mintapéldájának is tekinthetjük.

Ezután Fallan a tudományterület kialakulását vázolja fel, a művészettörténész végzettségű alapító atyáktól a legfontosabb folyóiratokig – a magas- és a tömegkultúra határait az „új művészettörténet” jegyében erodáló Blocktól a Design Issuesig és a Journal of Design Historyig – arra jutva, hogy a művészettörténeti örökség teljes megtagadása hiba lenne, ám a végkövetkeztetése megint csak az, hogy még az avantgárd mozgalmaknak sem volt hatása az ipari tárgytervezésre (15-16). Mindenesetre John Heskett 1980-as *Industrial Design*ját emeli ki az egyik első műként, amely a művészettörténet és a design-társadalomtörténet csábitásának is ellenállt, emellett pedig azon úttörők szerepét hangsúlyozza, akik a fogyasztásra vagy a közvetítésre összpontosították figyelmüket. Utóbbit kiemelten fontosnak tartja, mondván, a közvetítés „nemcsak a termelés és a fogyasztás között zajlik, hanem az ideológia és a pragmatizmus, az elmélet és a gyakorlat között is” (18).

Ezért rá is tér az anyagikultúra-tudományra, melynek egyes ágait, a tudomány- és technológiatörténetet, -archeológiát képesnek látja a tárgyak teljes életciklusának kezelésére, és a berögződött termelés–fogyasztás felosztás lazítására, mivel egyszerre kezelik eszközként és szimbólumként a tárgyakat, lehetővé téve, hogy a kutatás tárgyaivá és dokumentumaivá is váljanak (44, 48). Az első fejezet zárásaként Fallan a kultúrtörténetként felfogott designtörténet esélyét vizsgálja, amelyben „a kultúra nem különféle mélyszerkezetek pusztja tükröződése, de nem is teljességgel szimbolikus”, hanem jól beágyazott, de nem végzetesen determinált, számtalan belső viszonytól függő és versengő narratívákkal bíró folyamat, amelyben a tárgyakon keresztül válik „a kultúra a mindennapi társadalmi tapasztalat részévé” (50). S mivel az elemezhető tárgyak skálája itt szinte mindent felölel, ismét felmerülhet: miért kell a vizsgálódást az ipari formatervezésre korlátozni?

FORGATÓKÖNYVEK ÉS KOPRODUKCIÓK

Az esztétikai irányultság alternatíváit fevonultató második fejezet – Elmélet és metodológia – kevésbé polemikus. Fallan itt azt javasolja, hogy

az egyes tudománytörténeti megközelítések (tudomány- és technológia-tanulmányok, STS; társadalmi technológia-konstrukció, SCOT) kedvelt fogalma, „a szocio-technológia varrat nélküli szövédéke” (the seamless web of socio-technology) mintájára gondoljuk el „a szocio-design varrat nélküli szövédéket” (55-56). Fallan bemutatja, hogyan támadta a SCOT-iskola a sikeres innovációkat középpontba helyező designtörténeti hagyományt, amely „úgy tűnik, elhitheti a tudósokkal, hogy egy tárgy sikere megmagyarázza az odáig vezető fejleményeket”, de felidéz a SCOT-ot ért kritikát is, miszerint a technológiai determinizmust pusztán helyettesítette a társadalommal. E problémára válaszolt az ANT, írja Fallan, az ontológiai kategóriák destabilizálásával meghaladva technológia és társadalom dualitását, illetve – a jelentés és a használat designfolyamatokbeli formálódásának megvizsgálásával – felnyitva a konvencionálissá vált, „fekete dobozba zárt” technológiákat (55-6, 64, 67-70). A kételemekkel kapcsolatban úgy véli, bár az ANT valóban nem tudja kezelni az intenció fogalmát, „nem az az érdekes [...] hogy megállapítsuk, ki cselekszik [...] hanem, hogy megállapítsuk, mi és miként cselekszik”, az ember tárgyként kezelése pedig csak „a külsődleges nézőpontjának a következménye, ahonnan a cselekvők [actors] és a résztvevők [actants] egyébként jelentős különbsége eltörpül” (75). Gyakorlati eszköztárként azonban nem látja alkalmazhatónak az ANT-t, ezért továbblép a pragmatikusabb scriptelemzés felé.

A designer „forgatókönyvének” dekódolása szintén felveti az intencionalitás kérdését, de Fallan szerint, ha a használat módjai és körülményei, az ennek során generált jelentések nem térnek el nagyon az elképzelttől, akkor a metódus hasznos lehet a termelés és a fogyasztás összekapcsolásában (89). Ám erre még alkalmasabbnak látja a domesztikációs elméletet, amelyik – elismerve a fogyasztásban meglévő szimbolikus mozzanatokat, s az identitás alakulásában játszott szerepüket –, azt vizsgálja, hogyan formálja mindeközben az ember is a technikát, a vadállatok háziasításához hasonlítható, hektikus koprodukcióban adaptálva és manipulálva a tárgyakat. Fallan amellett érvel, hogy a domesztikáció kiegészítheti a scriptanalízist, példának hozva azt, ahogy a VW Bogár vagy a Mini háziasítása lezajlott a '60-as, '70-es években, hogy aztán harminc év múlva az új, retró alakba „beleírva” térjenek vissza. S bár e példa mintha épp azt mutatná, hogy valami lehet egyszerre hétköznapi tárgy és designikon, megkérdőjelezve az utóbbi kategória negligálását, Fallan inkább abban látja a problémát, hogy a domesztikáció pillanatnyi folyamatokra koncentrál, és kétes in situ kutatásokon alapul.

Ezzel együtt úgy véli, az absztrakciók szintjén használva a megközelítés hasznos lehet azon történészeknek, akik az eszmék domesztikálását tanulmányozzák – hiszen az eszméket sem lehet eleve adotttnak venni. Erről szól a záró fejezet, az Episztemológia.

A DESIGNKULTÚRA FELÉ

Fallan PhD-témájának fényében nem meglepő, hogy ez a rész a modernitásra, a modernizmusra, illetve általában az izmusokra és paradigmákra fókuszál. A modernizmusokat eltérő vagy párhuzamos hagyományként felfogó megközelítések bemutatása után Fallan leszögezi, hogy számára az izmusok a designgyakorlat és az ideológiai felépítmény dialektikájában megragadható „esztétikai-ideológiai mozgalmak [...]”, amelyek viszonylag gyakran váltakoznak és elhomályosítják egymást”, nem pedig foucault-i értelemben vett episztemék (amelyekbe éppenséggel be vannak ágyazva) (114). E váltakozásokat illetően Kuhn paradigmaelméletéről elismeri, hogy annak a technológiára alkalmazhatóságát megkérdőjelezték, de azzal érvel – a művészettörténet korábbi elutasítása fényében talán meglepően –, hogy Kuhn szerint az irodalomtörténészek és művészettörténészek is ugyanúgy írják le tárgyukat.

Azt is hozzáteszi, hogy Kuhnnek „a meggyőzésnek és a hitnek a hegemoniáért való küzdelemben betöltött szerepére irányuló figyelme különösen fontos designtörténeti szempontból”, tekintve, hogy „a meggyőzés – pl. a modernizmus misszionáriusai által gyakorolt – művészete gyakran oly mélyen érzelmi és túlfűtött jellegű, hogy a problémamegoldó érveket teljességgel elhomályosítja”. Ez némileg ellentmondásosnak tűnhet, minthogy Fallan korábban elfogadni látszott Latour nézetét, mely szerint e területen a látszólag irracionális lépéseket elemezhető érdekek motiválják (131-2).

Fallan végül egyfajta módosított paradigmaelméletet javasol, egyetértve Feyerabenddel a paradigmák koegzisztenciájában, amit Margaret Masterman azon meglátásával egészít ki, hogy a Kuhn által sokféleképp használt fogalom valójában háromszintű: van metafizikai, szociológiai és tárgyszerű szintje, s ezek a nagy korszakoknak; az iskoláknak, áramlatoknak, intézményeknek, valamint az egyedi „kifejeződéseknek” feleltethetők meg, amelyek között gyakoribb az átfedés, mint az éles határvonal. (Bár ha ezt az együttélést a gyakorlati szint közvetlen értelmében, az adott pillanatban egymás mellett létező, „túlélő” tárgyként értjük – ahogy Fallan és az általa idézett Baudrillard érti az új autót vezető ember antik bútorait –, abból a fölsőbb, e tárgyakat „előállító” szintek koegzisztenciája nem feltétlen következik, a metafizikai szinten pedig maga Fallan is elfogadja a tudományos forradalmak között uralkodó normál tudomány fogalmát).

A zárófejezet végül kevésbé teljesíti be ígéretét, a különböző elméletekből nem születik általános metodológia, és a könyv a posztmodern a modernitás egyik változataként bemutató – egyébként igen érdekes – fejtegetésekkel zárul, Fallan szerint is több kérdést feltéve, mint megválaszolva. E nem minden szempontból termékeny elkalandozással együtt az episztemológiai fejezet általános érvénnyel is bír: William

Sewellt idézve, Fallan úgy látja, a kultúra leginkább az elmélet (rendszer) és a gyakorlat dialektikájában ragadható meg; a kettő közötti feszültség nemcsak szükségszerű, hanem kulcsa is a kulturális átalakulások megértésének. Ahogy a PhD-dolgozatban írta, a design kultúrtörténete is úgy érthető meg legjobban, mint az elmélet és a gyakorlat folyamatosságtól és átalakulástól, eszmétől és anyagtól egyaránt áthatott dialektikája. Ez a kultúraként felfogott design, a designkultúra (Fallan 2007, 628).

KONKLÚZIÓ

Mint láttuk, eredeti szándéka szerint a szöveg az 1940 és 1970 közötti norvég iparművészet két csomópontját a fenti dialektikába ágyazó gyakorlati kutatásokkal együtt érvényes. Mert ahogy Fallan ott írja: egy eszme vagy termék belső jellemzőinek szerepe mérsékelt lehet a jelentéskonstruálásban, ahhoz képest, hogy hogyan értelmezik és használják – a másik irányból nézve pedig a norvég designszintér szereplőit is lehet eszmék használóiként értelmezni; máshonnan származó designgondolatok felhasználóiként. Ennek egyik példája az '50-es évek radikális amerikai designhatásainak norvégiai használata: az Eamesék és Saarinen fémjelezte újító szemléletet és technológiát például lelkesen domesztikálták, a féktelen popkonzumerizmus termékeit viszont általánosan elutasították. Legfőként a funkcionalizmustól elszakadt, burjánzó ornamentikájú autókat (2007 199, 291).

Milyen helyzetekben használható tehát a szöveg *Design History*ként, önálló és általános bevezetésként? A kérdés vélhetőleg az oktatás, a kutatás és a tágabban vett designgondolkodás területén lehet releváns. A könyvről megjelent komolyabb reflexiók (Carma Gorman, Ethan Robey) az első két fejezetet ítélik maradandónak a kortárs elméletek kitűnő áttekintése miatt; Gorman egyenesen Clive Dilnot klasszikusához, a *The State of Design History* esszépárhoz hasonló oktatási alapszövegnek jósolja, hármas kritikájában azt is értékelve, hogy – a Clark és Brody-féle *Design Studies: A Reader*rel, illetve a Lees-Maffei és Houze-féle *The Design History Reader*rel szemben – nyíltan vállalja a design ipari formatervezéssel való azonosítását, még ha ez hiba is. Gorman szerint az egységes módszertant nem kínáló Fallan néha tárt kapukat dönget, mert épp az ipari formatervezésről való gondolkodás vált mára leginkább interdiszciplináris, a grafikai tervezésnek és a divatnak viszont égető szükségé lenne hasonló megközelítésekre. De Robey is felveti, nem önti-e ki a fürdővízzel együtt a gyereket Fallan, amikor Tony Fry nyomán azt vallja, a tárgynak csak az „esztétikán túli” jellemzői bírhatnak valódi társadalmi jelentéssel – nem lenne-e az is a designtörténet feladata, hogy az esztétikai elemekben meglássa a szociális jelentést? (Gorman 2011; Robey 2012)

Kérdés, hogy a tisztán elméleti oktatáson kívül más területeket is inspirálhat-e a *Design History*. A tervezőhallgatók képzésében a gya-

korlati kontextusokhoz igazódó designtörténet-oktatást illetően maga Fallan számolt be vegyes eredményekről, de a gyakran egymásba csúszó szerepek miatt érdekes lehet Peter Hall írása is, saját, designúságíróból designtudóssá váló átalakulásáról és a két megszólalási mód problematikus viszonyáról, amelynek egyik meghaladási módját a gyakorlatorientált, részletgazdag fallani megközelítésben látja – bár a példaként felhozott tipográfiai kutatásterve pont kívül esik Fallan zónáján (Huppatz és Lees-Maffei 2012, 322; Hall 2013).

Végezetül megemlíthetjük – a *Design History* szemléletének szerzői és földrajzi kitágulásaként – a Fallan által szerkesztett, 2012-es *Scandinavian Design: Alternative Historiest*. A kiindulópont itt is a nagy nevek és közhelyek (a skandináv design humanista, világos stb.) negligálása, Fallan ehelyett három csoportba rendezte a tanulmányokat, s a hálózatok–appropriációk–közvetítések szerkezetbe nem nehéz belelátni a Design History második fejezetének ANT–domesztikáció–mediáció hármását. A következetesség tehát vitathatatlan, más kérdés, hogy – amint azt Fallan is megjegyzi – néhány írás más besorolást is kaphatna. Vagy akár az összes is, mert a designtörténészeknek már anyanyelvénél váltak ezek a metódusok, mondja egy kritikusa, némileg a tárt kapukra tett fenti megjegyzésre rímelve (Taft 2013, 340).

PhD-értekezésében Fallan is elismeri, hogy az interdiszciplinaritás nem újdonság e területen, de véleménye szerint a társterületek alkalmazása jórészt ad hoc módon, a vitákat megspórolva zajlott korábban (Fallan 2007, 629). A *Scandinavian Design* tehát, ha nem is kikristályosodott formában, ennek a felosztó-rendrakó tevékenységnek a szomszédos országokra és az ottani kutatókra – mondhatni organikusan – kiterjedő dokumentuma. Egy könyv, amelyen már a borítón lévő kép, a leöntésre szépülő norvég abroszprototípus is rendben van.

Ha a *Design History* – talán Fallantól sem idegen szemlélettel – az előzmények és következmények fényében, a reflexiók hálójában nézzük, akkor olyan könyvet látunk, amelynek elméleti jellegéhez ma már „hitelesített” esettanulmányok sorát is hozzáolvashatjuk, és amely, bár új módszertant nem alkot, értékes áttekintést ad a meglévőkről, lenyűgöző mennyiségű szerzőt és anyagot vonultatva fel mindössze százötven oldalon, beleértve az – egy kivétellel – norvég tárgyakból álló illusztrációkat, amelyek ugyanolyan üdítően hatnak, mint a jól megválasztott irodalmi idézetek. A *Design History* tehát figyelemfelkeltő, komoly, informatív, változatos, tömény, izgalmas, provokatív és szellemes hozzájárulás ahhoz a területhez, amit az enumerációkért rajongó szerző a „kényszerpályák, összetettségek, pluralizmusok, sokdimenziósságok, elmentmondások, eltérések, szembeállítások és sorozatosságok” designtörténetének nevez (33).

IRODALOM

Fallan, Kjetil. 2007. *Modern Transformed: The Domestication of Industrial Design Culture in Norway ca. 1940-1970*, PhD-dolgozat, Norwegian University of Science and Technology.

Fallan, Kjetil. szerk. 2012. *Scandinavian Design: Alternative Histories*. London – New York: Berg.

Gorman, Carma. 2011. „Design Studies: A Reader; The Design History Reader; Design History: Understanding Theory and Method”, *Design Issues* 2011/1 [tévesen 2010-es jelzéssel]: 100-3.

Hall, Peter. 2013. „Academe and Design Writing. Changes in Design Criticism”, *Design and Culture* 2013/1: 21-7.

Huppatz, D[aniel]. J. és Grace Lees-Maffei 2012. „Why design history? A multi-national perspective on the state and purpose of the field”, *Arts and Humanities in Higher Education* 2012/2-3: 300-30.

Robey, Ethan. 2012. „Design History: Understanding Theory and Method”, *Journal of Design History* 2012/3: 333-4.

Taft, Maggie. 2013. „Scandinavian Design: Alternative Histories”, *Journal of Design History* 2013/3: 339-42.