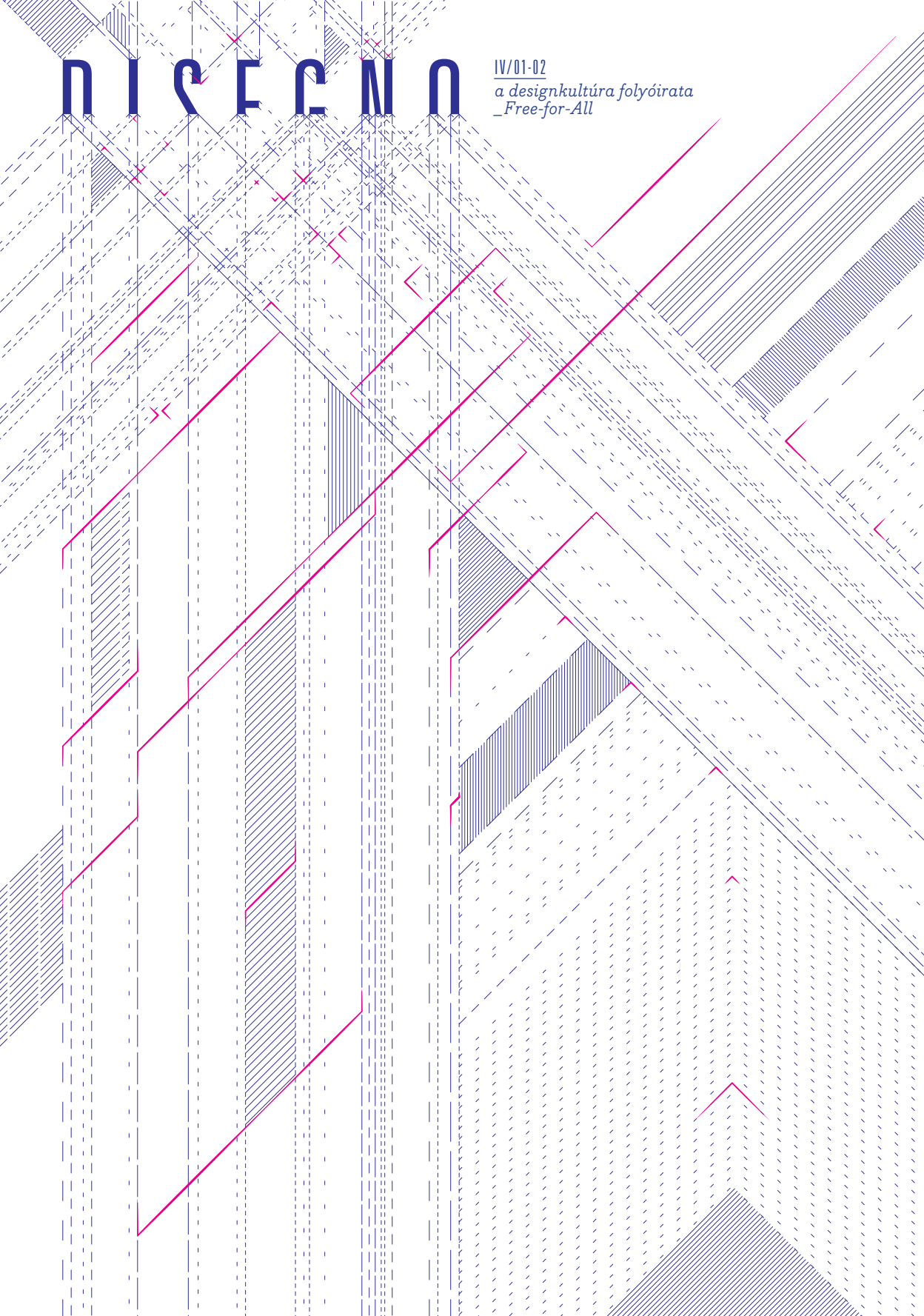
DISEGNO

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*

Célkitűzések / 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 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 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

Felelős 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

DISEGNO_IV/01-02_FREE-FOR-ALL

MOHOLY-NAGY
művészeti egyetem
university of art and design budapest

Tartalom

szerkesztői előszó
006 *Vagy valami, vagy megy 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: Közönséges 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**

DISEGNO_IV/01-02_FREE-FOR-ALL

Vagy valami, vagy megy valahová

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

„A designkultúra ijesztő" – legalábbis így kezdi egyik előadását Guy Julier, a kortárs designkultúra-fogalom spiritus rectora (Julier 2011, 1). Ijesztően gazdag a formálódó megközelítések és területek változatosságát, akár ellentmondásosságát illetően, és egyben lebilincselő: egy thriller, amiről nem bírjuk elkapni a szemünket. A designkultúra alakulásában azonban tevékeny részt is lehet vállalni. Jelen számunk felhívása azzal a céllal nyitotta a lehető legtágabbra a kapukat, hogy ne felülről szabjuk meg a témák és perspektívák körét, hanem teret adjunk a design teoretikus feldolgozásával foglalkozóknak arra, hogy maguk jelöljék ki, maguk feszegessék, provokálják a diszciplína kereteit.[1] Számunknak ezért is adtuk a *Free-for-All* címet, s a végeredmény ennek megfelelően változatos. A párhuzamokból, egybecsengésekből, ellenpontokból mindazonáltal valódi szövedék, hálózat képződött; ezt tükrözi laptervezőnk, Skrapits Borka címlap-grafikája, illetve az EJTech textilkísérleteit bemutató képanyagunk.

A csomópontok azonosítása előtt azonban érdemes körvonalazni, mit is érthetünk a fent említett kereteken. A kortárs designkultúra-tudomány megközelítéseit leginkább talán az köti össze, hogy a vizsgálódás területét az ágensek, dolgok és értékek dinamikus hálózatának tekintik, s hogy mindezt a globális neoliberalizmus velejárójának tartják, melyben a designkultúra „egyszerre terméke és leírása […] annak az átalakulásnak, amelyben a szervezett kapitalizmus szervezetlenné, a fordizmus posztfordizmussá válik", s a termelő és fogyasztó közötti interface-ek finomodása együtt jár „a mindennapi élet esztétizálódásának" igencsak ellentmondásos folyamatával. (Julier 2013, 220)

A kritikai irányultság nem meglepő annak fényében, hogy Julier eredeti ihletése Victor Papanek fogyasztóitársadalom-kritikába ágyazott designkritikája volt, illetve John Berger markánsan baloldali művészettörténészi munkássága, mint amely képes a művészeti artefaktumokat javakként, árucikkekként elemezni, anélkül hogy közben megsemmisítené esztétikumukat. Ám a nyolcvanas évekre „a művészet, a design és a reklám világa más fokozatba kapcsolt", a „vizuális-materiális áruk és közvetítő közegük világa rétegzetté vált, egyre kifinomultabban beágyazódva" hétköznapjainkba (Julier 2012b, 133, 134), s „a szingularizált tárgy és az individuális szemlélő, valamint a gyártott tárgy és a fogyasztó szubjektum közötti kapcsolatokra" koncentráló vizuáliskultúra-kutatás már nem bírt a korábbi elemzőerővel, (Julier 2014 [2006], 17).

Új megközelítésekre lett tehát igény, hiszen a designkultúrában a tárgy frissítésekben, újracsomagolásokban, médiaformátumok sorában ölt testet, s különféle hálózatok elemeként állandó – fizikai vagy jelentésbeli – moz-

[1] *Arról, hogy Julier ma mennyiben látja a designkultúra-tudományt diszciplinárisan meghatározandónak és meghatározhatónak; milyen esettanulmányokat tart reprezentatívnak, lásd a* Design Culture. Objects and Approaches *kötetet (Julier et al. 2019).*

gásban van. (Julier 2013, 230) „Hogyan kezeljük a design rögzültségét és fluiditását, belakott helyeit és kizsákmányolt tereit, anyagi és immateriális folyamatokban való szerepét? Hogyan térképezzük fel, ahogy a designkultúra embereket és tárgyakat hurkol össze?", sorjáznak a kérdések. (Julier 2011, 3) A válaszhoz értelemszerűen tág fókusz kell. Ha tervezett környezetünket „a jelentés és a tőke áramlásainak" részeként nézzük, akkor „a design »metatevékenységgé« válik, melyben a jelentésképzés struktúrái éppoly megtervezettek, mint a bennük cirkuláló objektumok" (Julier 2009, 93, 94).

Ahogy Patrick Jagoda, a *Network Aesthetics* szerzője megállapítja korunk nagy metaforájáról: „[a] neoliberalizmus és a posztindusztriális gazdaság számára a hálózat vált a legfőbb szervezeti és konceptuális modellé, amiképp a velük szembeni ellenállás alakzatai számára is." (Jagoda 2016, 11). S valóban: Julier is úgy véli, hogy a designaktivizmus felhasználhatja a neoliberalizmus és a designkultúra jellemzőit és stratégiáit (Julier 2013, 219), mert a társadalmi-gazdasági fragmentáció mozzanatai ehhez „folytonos szakadásokkal és megnyíló új terekkel szolgálnak" (Julier 2015, 238). Így kapcsolódnak össze a designkultúra-tudomány leíró és kritikai lehetőségei.

Ha azonban túl akarunk lépni azon, hogy „minden mindennel összefügg", több konkrétumra van szükségünk. A cselekvő – hálózat-elmélet (ANT), a tudomány- és technnológia-tanulmányok (STS), a Stuart Hall-i artikuláció-fogalom és az Elizabeth Shove-féle praxiselmélet tanulságainak alkalmazhatóságát valló Julier szerint „[m]inthogy a designkultúrák hálózatok, sűrűségük és skálázhatóságuk, valamint interakcióik sebessége és erőssége figyelmünkre tart számot", egy designkultúrát pedig „úgy tudunk azonosítani, hogy rávilágítunk, mennyire »passzolnak« egymáshoz az alkotóelemei" (Julier 2013, 218, 215, 220–221). Mindehhez úgy kell felismernünk a designkultúra hálózatait, mint amelyek „a *projekt* köré szerveződnek, nem pedig végtelenek és határtalanok". (Julier 2012a, 389, kiemelés az eredetiben).

***

Tekintsük hát a *Disegnó*t is projektnek: egy olyan designkultúra szervezőelvének, amelyben szerzői szándékok, érvek, szerkesztői elvek, *peer review*-k, anyagi és terjesztési keretek, hivatkozási és nyomdai formátumok, felvillanyozó gondolatok és bosszantó elgépelések, előéletek és hatástörténetek fonódnak egymásba, és nézzük ilyen szemmel a *Free-for-All* tartalmát.

Induljunk onnan, hogy a *design culture* fogalmának megjelenése és formálódása természetesen nem köthető egyetlen pillanathoz, egyetlen névhez. Előzmények, ráérzések sorát vonhatjuk fogalmi körébe. Mégis: mit és mikortól? Ha egy régi szövegben rábukkanunk a designkultúra kifejezésre, korát megelőző, termékeny gondolatot látunk, vagy mai tudásunkat vetítjük vissza egy zárványra? Felfedezhetünk-e elfeledett iskolákat, startlövés előtt kiugró paradigmákat, konvergens evolúciókat?

E tudománytörténeti és -filozófiai kérdésekhez járul hozzá *Műhely* rovatunkban Kovács Péter forráselemzése – „Adalékok a hazai design-kultúra-tudomány alakulástörténetéhez" –, amellett érvelve, hogy 1980 táján már hazánkban is „létezett olyan beszédmód, amely számos ponton hasonlóságot mutat a designkultúra-tudomány argumentációs modelljével". Habár a látásközpontúság uralmát csak a közelmúltban kezdte felváltani a „háromdimenziós (textuális, vizuális, taktilis) kultúrafelfogás", e fordulat előszele volt *A művészet a változó világban* című 1980-as konferencia is, mondja a szerző, Vitányi Iván előadására fókuszálva, mint amely a vizuáliskultúra-tudomány horizontját a cselekvő, térbeli-szomatikus tapasztalásig tágítja, és – Papanek szellemében – beleérti az „értelemteli rend" felé törekvés hétköznapi gyakorlatainak esztétikumát is.

Szervesen kapcsolódik ide Mészáros Zsolt „Divatgyakorlatok" című recenziója a *Modes pratiques* első számairól, hiszen a viselet, a ruházkodás kérdései különösen alkalmasak összeszőni a hétköznapiság, a design és a művészet értelmezési lehetőségeit. A nemrég indult francia folyóirat a „[d]ivatot a modernitás részeként értelmezve" terjeszti ki vizsgálódásait „a technikai, gazdasági, ipari, politikai, társadalmi, kulturális aspektusokra", miközben a tudományosságot személyesebb hangvétellel és izgalmas kiállítással ötvözi. A lap a társadalmi gyakorlatokra és a hétköznapi használatra összpontosít, beleértve „a gazdasági, kézműves, ipari, politikai, személyes, gender-vonatkozásokat", írja Mészáros, megemlítve a hasonló szellemű magyar törekvéseket is.

Hannah Carlson esszéje – „Közönséges dolgok. James Fenimore Cooper mindent látó keszkenője" – egyetlen divatcikkre összpontosít: az indiántörténeteiről ismert Cooper azon kisregényét elemzi, melyben egy hímzett zsebkendő ad számot saját hányattatásairól. A tárgyéletrajz, azaz a tárgyak „szemszögére" építő korrajz, társadalomkritika – olykor pornográfia – már népszerű volt Cooper korában, s nem mondhatjuk, hogy írása megújította a műfajt. Mégis érdekes e zsebkendő utazása Cooper puritán világrendjében, mert az intimitás és a közszféra, az anyagcsere és az etikett, a nőiesség és a férfiasság, az anyagiság és az árufétis-lét, a tömeggyártás, a kereskedelem és a személyesség szféráit szövi össze a „termelés – fogyasztás – közvetítés-paradigma" keretében, hogy Grace Lees-Maffei nevezetes tanulmányának címével éljünk (Lees-Maffei 2009). Vagyis utak vezetnek belőle a tárgyukat kontextusukban, áramlásukban, változásukban elemző megközelítések felé, a dolgok Appadurai- és Kopytoff-féle „szociális élete" és „kulturális életrajza" felé, az anyagikultúra-kutatás, a cselekvő – hálózat-elmélet (ANT), a tárgyorientált ontológia (OOO) felé: tehát a designkultúra-tudomány felé is.

Cooper műve és Carlson elemzése számunkon belül sem zárvány. A XIX. századi források „hajlamosak voltak eltagadni a tárgy megmunkálásának valódi körülményeit [...], a szövőszékeket, illetve a láthatatlan munkásosztály terheit a becses kendőkről szóló női mesék éteri tündérujjakkal helyettesítik, vagy a pók természetes alkotásaival [...].

Cooper zsebkendője szembeszáll e képzelet szülte történetekkel", írja Carlson, s erre rímel Jessica Hemmings „Valós testi munka, materiális megértés és a szövő kéz bölcsessége" című esszéjének címe is. Lapunk szerkesztőbizottsági tagjának szövege egykor alkalmi írásnak született az Amerikai Textilbiennálé kiállításához, ám máig releváns kérdéseket vet fel a kortárs textil metaforikus és materiális lehetőségeiről. Felvillantva kapcsolatait az „immateriális," virtuális szövedékek világával (és képességét, hogy reflektáljon arra), egyrészt visszahelyezi a textilt az előállítás testiségébe, másfelől a látásközpontúság alternatívájaként mutatja fel mint egyedi, érzéki tapasztalatot, mind a létrehozás, mind a felhasználás, érzékelés terén. Ma, „amikor bármit lejegyezhetünk kódban, és mindent leírhatunk, amit tudni vélünk, fel kell ismernünk, hogy az a tudás, amellyel a kezünk bír, felmérhetetlenül értékes", mondja Hemmings.

Pontosan ebből indul ki Veres Bálint „Taktilis taktikák a kortárs kiállítási gyakorlatban" című tanulmánya is: a kiállított darab „csak félig-megtapasztalt lesz, ha nem tapinthatja a kéz." A testi jelenlét előállítása ezért a kiállítási helyzet fő mozzanatává lép elő Veres írásában, amely a múzeumok megtagadott haptikus előtörténetétől ível – a nem fogalmi megértés olyan úttörőin át, mint John Dewey vagy Polányi Károly – a kortárs Fiona Candlin tételéig: „az imaginatív, spekulatív és emocionális megismerést útjára indító tapintás [...] részmozzanata a racionális világmegértésnek". A tárgyak – már emlegetett – „társadalmi életrajza mellett (vagy alatt) fel kell fedeznünk a tárgyak érzékelési életrajzát" is. Mindez kérdéseket szül – lehet-e demokratikus egy múzeum, ha nem tekinti egyenrangúnak (például) a vak látogatókat, s viszont: létezhet-e minden téren inkluzív múzeum? Mennyire kell a közönségért való harcban a *new museology* és a *corporeal turn* elméleti, illetve az „élménytársadalmak" korának gyakorlati tanulságait alkalmazni, s – túl a történeti és designfókuszú területeken – mennyiben érvényes mindez a művészeti kiállításokra?

Veres Lakner Antal *Workstation* kiállítását (Ludwig Múzeum, 2012-2013) említi hazai példaként, amely az érinthetetlen mű; a szemre és ujjbegyre redukáló virtualitás ellenében a befogadó testi jelenlétét, fizikai munkáját tudatosította a kritikai designhoz is sorolható – a funkció mibenlétére rákérdező – tárgyakkal. „Utazás az ulmi hokedli körül. A HfG Ulm tárgyilagos tárgyai" címmel pedig Laknertől olvashatunk tanulmányt a hazai irodalomban ritkán tárgyalt iskoláról, a „művészet és tudomány új egységének" nagy designszintézisét ígérő Bauhaus legfőbb örököséről. Az írás végigveszi, mint vívta ki e pozíciót Ulm a Bauhaus szellemét idéző utódintézmények között, és bemutatja a Bauhausból (is) örökölt nagy vitáit arról, van-e esztétikum a funkcionalitáson, a „tökéletes" tárgy szépségén túl. Így jutunk a paradox végkifejletig: ahogy Ulm a Bauhausszal ellentétben sikerre vitte a nagyipari termelést, úgy vesztette el a radikális társadalomreform ígéretét; ahogy a fogyasztói igények tudományos elemzésével optimalizálta a tárgyakat, úgy finomodott a fogyasztói vágyak felkeltésének módszertana is.

A HfG főalakjai közül a mérnök-filozófus Abraham Moles-nak egyenesen meggyőződése volt, hogy a formalizálható viselkedésmechanizmusokat csoportokra és egyénekre finomítva elérhetjük „az ember teljes integrációját a világegyetembe", ezért vezeti Ulm örökségét Lakner korunkig: a digitális profilírozás, a Cambridge Analytica világáig – vagy Alexander Gallowayjel szólva az *algoritmikus kultúra* koráig (Galloway 2006).

Másképp látja ezt Klaus Krippendorff, az Ulmban formatervezőként végzett – Lakner által is idézett – designszemiotikus. „Designkutatás: oximoron?" című írása épp abból indul ki, hogy a design számos ága emberközpontú, ezért nem algoritmikusan optimalizálható. Vagyis a *design research* az absztrakt és előrejelző tudományos kutatással szemben konkrét és résztvevő – feltaláló jellegű. Nem köti a tudományos kutatás konzervatív jellege, az eredmények feldolgozásához használt nyelv korlátoltsága: a semleges megfigyelés illúziója helyett az érintettek bevonására törekszik. A tevékenységek hasonlóságán alapuló designelméletek „csak a megtörténtekre építenek, arra nem, hogy miként alakíthatnák át az általuk követett elméletet".[2] Valójában „a designtermék célja, hogy értelemmel bírjon felhasználói számára", definiálja Krippendorff a designeri tevékenység és gondolkodás mozgatórugóit. „A design mindig javaslat, találgatás. Hogy beváltja-e ígéretét [...], csak akkor derül ki, amikor már nem design többé, hanem a felhasználók múltjának része".

De beszélhetünk-e emberközpontú designról, ha az sem biztos, beszélhetünk még emberről? Schneider Ákos tanulmánya – „A futószalag gyermekei. A kiborg problematikája az emberközpontú design tükrében" – poszthumán elméletekkel járja körül a design szerepét az ipari forradalomtól tartó, ma már antropocénnak látott korban. Kiindulópontját az emberi tevékenység hatékonyság-alapú megtervezésének modernista programja képezi, amely a test átalakítását előrevetítve az emberfogalom újraírásával jár: a gépek emberhez hangolásával és az ember gépekhez hangolásával előtérbe kerül a kiborg eszméje. Ezért van, hogy ma már „nem annyira „»tárgyéletrajzokról« beszélnek, mint inkább az ember folyamatos aktualizálásáról a csinálás, készítés, a tervezett valóságunk újratermelése által". Objektumaink, „akár fizikai, akár virtuális kiterjedésűek; akár a művészet, a design vagy a technológia irányából közelítünk hozzájuk", decentralizálják, megkérdőjelezik az individuumot. Lehetséges-e az ember bio-technológiai képlékenységét, nem-emberi minőségeit emancipálni? – kérdi a kritikai poszthumanizmus, azt kutatva, miként kerülnek elosztásra „a képességek, cselekvési lehetőségek, és hatalmi pozíciók emberek, gépek és természeti rendszerek között".

„Amit művészetnek nevezünk, csak két méter távolságban a testtől, csak ott kezdődik. Most azonban a giccs a dologi világot löki az emberre; hadd tapogassák, hadd alakuljanak végül az ember bensőjében is alakzatai", írta Walter Benjamin a tárgyi-gépi világot inkorporáló szürrealista álomképek „kiborgjairól." (Benjamin 1980 [1927], 550) S ha szóba került már, hogy mennyire optimalizálható az esztétikum, felmerül:

[2] *Hasonló ez a technológia társadalmi konstrukciójának kutatói által detektált „hamis teleológiához" – ahhoz, ahogy a dominánssá vált megoldásokat hajlunk szükségszerűnek látni, negligálva az alternatívák közt szelektáló csoportok dinamikáját.*

definiálható-e a giccs? Sokan próbálkoztak ezzel, de talán senki sem próbálta úgy formalizálni, mint a már említett Moles.[3] „A szocializmus muzealizált tárgyai Bukarestben. A román giccs múzeuma" című írásában azonban Szabó-Reznek Eszter egy olyan „naiv" giccsmúzeumot mutat be, amelyet épp az elméleti megfontolások teljes hiánya jellemez. De lehet-e naiv a giccsfogyasztás? Moles az édes giccstől megkülönböztette a fanyar, „ironikusan" gyártott és fogyasztott giccset, mintegy előrevetítve, hogy az idézőjeles cicás kontent nincs oly messze az idézőjel nélkülitől – amint saját múltunk idézőjelbe tétele sem feltétlenül ártatlan: a bukaresti giccsmúzeumban „a leírások nevetség tárgyává teszik a kiállított anyagot, és ki is vonják a (nemzeti) identitásból", írja Szabó Reznek. Posztkoloniális elméleteket is hasznosító kritikája fókuszában ezért nem csupán a giccs problémás definíciója, kurátori reflektálatlansága áll, hanem az az orientalizáló és önegzotizáló szemlélet is, amely a nyugati turista számára a kommunista Kelet hétköznapi tárgyait is giccsként kontextualizálja.

Írása zárlatában Szabó-Reznek azt vizsgálja, miként segíthetik a múlt terei a múltfeldolgozást, s példaként említi a Ceaușescu-palotában működő kortárs múzeum tárlatát, melynek tárgyai a kultusz mellett az „egykor kultikus, ma szimbolikus épületben mutatták meg annak bukását is." Hasonló kérdéssel nyit „Városdesign és identitás: a posztszocialista városok példája" című esszéjében Tamás Dénes: „Melyek azok a térbeli feltételek, amelyek között a posztszocialista városok lakója magára eszmélhet?" Augé, Koolhaas, Kevin Lynch, Pallasmaa gondolataira is reflektálva, Tamás a kultúratudomány designfordulatának fényében elemzi a városdesignt, megvizsgálva a posztszocialista városok identitáskeresésének viszonyát a modernség habermasi „befejezetlen programjához". Sepsiszentgyörgy példáján keresztül arra mutat rá, hogy az elmúlt évtizedek várostervezési és városbranding-megoldásai – ellentétben a nyugat-európai urbanisztikát jellemző posztmodern trendekkel – szoros kapcsolatban állnak azzal, ahogy a város a szocialista múlttal és a Székelyföldre erőszakolt román jelenléttel szemben önmagát meghatározni próbálja, „ahogy a történelem fantomjával való küzdelem emészti fel" a kreatív energiákat.

Térjünk végezetül vissza a designaktivizmusként értett designkultúrához: emellett tesz hitet Tony Fry „Design a design után" című írásában. Magát a design fogalmát kell átgondolni, véli Fry, mivel erőtlenné vált a nagy változások ágenseként. Ám e tényt épp a designerek ismerik fel legkevésbé. Az igazi design ott kezdődik, amikor „felfedezzük, a világ, amelyben élünk (a kulturális pluriverzum + bioszféra + antropocén) olyan komplexitás, amely meghaladja az értelmünket". A cinikusok, az álmodozó romantikusok és a fenntarthatóságot szajkózó technokraták helyett Fry szerint „a rendszert belülről bomlasztóké" a jövő: „Miközben a hegemonikus technokapitalizmussal szemben nem lehetséges a kívülállás, addig a bennfentes outsiderek az elidegenedés és a kreatív rákérdezés elfogadott pozíciójában tevékenykednek", és hajlanak az altruizmusra. A remény, Fry szerint, a szűkebb körű, de színvonalasabb

[3] *A hosszú listából említsük meg a közelmúltban elhunyt Gillo Dorflest, aki a 2012-es Milánói Triennálé* Kitsch: oggi il kitsch *kiállítása kurátorakként még százkét is évesen is visszatért nagy témájához.*

– inkább folyamatközpontú, mint újdonsághajhászó – designképzésben rejlik: ennek fogásait szemlélteti, részben saját kezdeményezése, a Studio at the Edge of the World tapasztalatai alapján.

Hasonló kérdéseket vizsgál Fry fordítójának, Körösvölgyi Zoltánnak az esszéje is: „Design religion. A törődő design már művészet?" Kiterjesztve a Philips egykori mottóját: „Let's Make Things Better", a – tágan értett – szakralitás lehetőségeit kutatja a szociális design területén. Túllépve a „designvallású" ügynökségek vagy a vallási kellékek designjának triviális szakralitás-fogalmán, valamint azon nézeteken, amelyek szerint a service design gazdagíthatja a szakrális élményt és viszont; amelyek szerint „termékfelmutatásokról" és „márkaevangelizációról" is beszélhetünk, Körösvölgyi – Fry nyomán – a túléléshez szükséges, felelősségvállaló közösségek újraalkotásában látja a szakralitás szerepét. E megközelítésnek, ha Ferenc pápával vallja is, hogy „a környezeti károk gyógyítása csak az emberi kapcsolatok gyógyításával együtt lehetséges", nem feltétlenül a vallás vagy az istenhit áll a középpontjában, hanem a design törődő és kommunitárius felfogása. Ha pedig a művészetet is érdemes e „megváltás" szolgálatába állítani, aktivizmusban való hatékonysága felől megítélni – ahogy azt a szerző Santiago Zabala *Why Only Art Can Save Us?* című könyvét idézve felveti –, akkor jogos a címbeli kérdés: azonosíthatjuk-e a designaktivizmust a művészettel?

***

Let's make things better... De milyen dolgokat tegyünk jobbá? A háztartási és szórakoztató-elektronikai eszközök sorát ontó Philips egykor tárgyvilágunk jellegzetes előállítója volt.[4] Ám a mottó elhagyása annak is jele, hogy a design nem a „dolgokról" szól. A designereknek inkább szolgáltatásokat, mint tárgyakat kell majd tervezniük, vallotta Stefano Marzano, a Philips designigazgatója már 1991-2011 közti megbízatása kezdetétől (idézi Bruinsma 1995), s a Philips az elmúlt évtizedben kiszervezte, eladta „tárgyi" üzletágait, hogy az *Ambient Experience*-re fókuszáljon, a megnyugtató orvosi környezetekre és otthoni okosvilágításokra, „a mindennapi élet esztétizálódásának" emblematikus példájaként. (Ma pedig a cég már elsősorban integrált egészségügyi szolgáltatásokkal foglalkozik.) Hogy mindez a tárgyak sosem látott bősége közben zajlik, hogy az Aliexpress és társai minden létező dolog összes lehetséges kombinációját okádják vulkánként a világra, az sokak szerint nem ellentmondás, csak az „immateriális" tervezés által lehetővé tett finálé görögtüze.

Platón óta „minden az anyag megformálásáról és láthatóvá tételéről szólt, ma viszont a formák áradata zubog elő". „[E]zt az áradatot töltjük ki anyaggal, hogy »materializáljuk« a formákat [...], hogy láthatóvá tegyünk egy nagyrészt számokba kódolt világot, a kezelhetetlenül sokasodó formák világát" – az „immateriális kultúra" helyes neve „materializáló kultúra" lenne, írta Vilém Flusser (Flusser 1999 [1991], 28),

[4] *A Philips „tárgyias" fénykoráról l. John Heskett Philips-tanulmányát (Heskett 1989); az orvosi területnél jóval tágabb ambíciójú Ambient Intelligence (AmI) program anyag- és rendszerkísérleteiről l.* The New Everyday. Views on Ambient Intelligence *(Aarts és Marzano 2003) és* True Visions. The Emergence of Ambient Intelligence *(Aarts és Encarnação 2006).*

de így látja ezt W. J. T. Mitchell is: „A virtualitás diadalához és az elanyagtalanodott képhez a materiális dolgok iránti példa nélküli rajongás társul." „Az újrahasznosíthatatlan [...] melléktermékek, a divatjamúlt gadgetek özöne úgy tölti csurig a világot, mintha csak óriási szeméttelep volna". (Mitchell 2005, 152)

Mindeközben a felszín alatt „a design láthatatlan", hogy az ulmi funkcionalizmus nagy kritikusát, Lucius Burckhardtot idézzük, aki a minden problémához új tárgyat rendelő szemléletet kritizálva állította: a design valójában olyan emberi összefüggésrendszerek megtervezéséről szól, mint a kórház, az utcasarok vagy „az éjszaka". (Burckhardt 2012 [1980]) Ám ha gyanút fogunk, hogy mindennek optimalizálására csak egy totális aktor képes, akkor a romantikus – technoszkeptikus Burckhardt nem is áll oly távol a már emlegetett Moles-tól sem, aki szerint az immateriális társadalomban – melyben „terv és anyag ősi dialektikáját felváltotta a virtuális terv végtelen variabilitása" – a design valódi feladata a háttér, az infrastruktúra fenntartása lesz. (Moles 1988, 31) E gondolat pedig leszármazottja annak, amit a szovjet teoretikus, Tarabukin már a húszas években megfogalmazott: a tömegtermelés sokszereplős, kollektív folyamat, amelyben a diszkrét tárgy helyére a dolgok végtelen cserélhetősége lép, s e dolgok olyan viszonyrendszere, amely már nem tárgyias, hanem hálózati jellegű – így a művészet is e folyamat mérnöki szemléletévé válik.[5] (Gough 2000, 105–106) S ha a művészet „a környezet programozott érzékiesítése lesz" – kérdezi Moles – „nevezhetjük a designert meta-művésznek?" (Moles 1988, 30).

Mi pedig azt kérdezzük: az avantgárd designaktivizmus és a passzív élménytársadalom logikája is átfordítható volna egymásba? Hiszen ide, a „design mint hálózattervezés" körébe tartozik a Julier által designkritikai mérföldkőként említett The New *Domestic Landscape* kiállítás is (MOMA, 1972) amely „a Superstudio, az Archizoom, az UFO, Joe Colombo és mások installációival designfordulatot javasolt: a tárgyak csinosításától a hálózatok létesítése felé", és a fogyasztói kultúra helyébe „a jövő mesterséges világát a tárgyak káoszát levedlő, súrlódásmentes térként képzelte el". (Julier 2012, 133) Ám a súrlódásmentes hálózati tér, az eltérő minőségek nivellálódása többnyire nem kritikai erőként jelenik meg. Tudjuk: az, hogy „egy regény, egy videojáték és egy múzeumi mű egyáltalán megtárgyalható ugyanazon a skálán [...], a modernizmus és a posztmodern korában indult, de új szinteket ért el a digitális médiában, amely a legtöbb kulturális alakzatot egyetlen technológiai eszköz révén teszi elérhetővé". (Jagoda 2016, 18) Mindezt lehet olyan extatikusan ünnepelni, ahogy például Lev Manovich tette, mondván, a web szövedéke „dinamikusabb bármiféle regénynél, amit egyetlen ember, akár James Joyce megírni képes" és a „legnagyobb interaktív műalkotás maga az interaktív ember – computer-interfész" (Manovich 2003, 15), de lehet kritizálni is azt a paradoxont, ahogy a testetlenedés, a homogenizált hozzáférés együtt jár a kultúra eltestiesedésével. „A designkapitalizmus totális esztétizációjának [...] ma is egy olyan

[5] *E folyamat (és részben e források) heideggeriánus értelmezését nyújtja Cameron Tonkinwise „Is Design Finished? Dematerialization and Changing Things" című írása. (Tonkinwise 2005)*

megnyugtató spektákulum megteremtése a célja, amelyik mögött a dolgok láthatatlanná válnak, sőt egyenesen el is tűnnek. Az elidegenedésnek ez a szintje azonban már nem csupán vizuális természetű, hiszen a designkultúra térbeli, illetve architektonikus kulturális tapasztalatokat feltételez, multiszenzoriális, szomatikus, illetve jelenlét alapú életstratégiákat követel meg" (Szentpéteri 2017, 28).[6]

Persze ez az állapot, „amelyet Gilles Lipovetsky és Jean Serroy a világ totális esztétizációjaként írnak le [...], s amelyet az olasz esztéták Ernesto Francalancival bezárólag diffúz esztétikának hívnak, a német szerzők, Adornóval és Wolfgang Welschsel az élen pedig az esztétika kirojtosodásaként, illetve az ezzel szükségszerűen együtt járó anesztétizálódásként mutatnak be; nem egyik napról a másikra jött létre." (Szentpéteri 2017, 24; tágabb esztétikai kontextusban l. Uő 2011) Az „ártatlan", avantgárd előképek közé sorolható Tamkó Sirató Károly 1936-os Dimenzionista Manifesztuma, amely a „szobrászat vaporizálásában" látta a művészet végső fejlődési fokát: „Az ember ahelyett, hogy kívülről nézné a műtárgyat, maga lesz központja és alanya a műalkotásnak, mely az emberre mint öt érzékszervű alanyra összpontosított érzékszervi hatásokból áll".[7] (Tamkó Sirató 2010 [1936], 8) E szemlélet győzelmét nevezi Yves Michaud – Tamkó Siratóval egyezően – a „gáznemű művészet" korának (*L'art à l'état gazeux*, Michaud 2003), azt állítva, a művészet modern rendszere – a műtárgyfétissel, az avantgárd művészpozícióval, a formai szempontokkal és az esztétikai komolysággal együtt – halott. A gáznemű állapot „valami mást közvetít a fogalmak, gondolatok és azonosítható érzetek helyett. Hogyan beszéljünk egy parfümről vagy egy város felkereséséről? Valójában mindezzel olyan esztétikai témákhoz való kapcsolatunkat újítjuk meg, mint amilyeneket a 19. században Schopenhauer, Baudelaire vagy Stendhal tárt fel és népszerűsített. [...] Vagyis nem gondolatokat közvetítünk, hanem csak élményeket, érzéseket, érzéki tapasztalatokat." (Puglisi 2009, 19)

Példája lehet ennek az „ambientnek" az eindhoveni Frits Philips zeneközpont, melynek színes fényekkel definiált, bizarr tereiben a Philips-fényhatások demonstrálása legalább annyira fontos, mint az elsődleges funkció: a sajtóanyag büszkén állítja, hogy „Mozarttól az ír néptáncig" elérhető a megfelelő hangulat, sőt, a szubliminális fényhatások a büfébe áramoltatást is szolgálják. (Swaminathan é. n. [2010]) Lényegében más ez, mint a város neves képzőművészekkel zajló *GLOW* fényfesztiválja? Más itt a műalkotás „öt érzékszervű alanyát" célzó hatásmechanizmus, mint amikor a Philips Ambient Experience reklámjában egy kislányt az orvosi váróból bárányfelhők alatt hullámzó búzamezőbe invitál az orvos, hogy abban MRI-gépet leljenek, majd kiderüljön, hogy mindez csak az orvosi szobába vetített anesztétizálás? (amyloer, 2008)[8] Ha tehát Moles szerint a meta-művész designer számára „közvetlen érzékszervi benyomásaink (az érintés, a szaglás, a hőérzet, a vibráció és az egyensúly) még eléggé feltérképezetlen területet képeznek" (Moles 1988, 30), van-e különbség a totális esztétizálódásban a Philips ambientje és

[6] *Mindeközben pedig ismét detektálhatjuk a benne rejlő kritikai potenciál elvesztését – Juliernél például a látásközpontúság helyett az alany és tárgy összeolvadását ígérő ős-VR kommercializálódását. (Julier 2014 [2006], 20; a VR „humanisztikus" ígéretéhez l. Lanier 2017)*

[7] *A mű és néző dichotómiáját „az esztétikai cselekvés szcénájával" (Moles 1988, 30) felváltó „diffúzióban" jellegzetes a mediális határokról szóló hatvanas évekbeli viták botrányköve, a szobrász Tony Smith éji megvilágosodása a még épülő (Simon és Garfunkel által majd Amerika jelképévé emelt) New Jersey Turnpike autópályarendszer örökké tovafutó útján, „tornyok, füstök és színes fények" között: „egy valóság, amelynek nincs kifejezése a művészetben", s „nyilvánvalóan a művészet végét" mutatja, mert „nem lehet behatárolni, bekeretezni, hanem meg kell tapasztalni" (l. Wagstaff 1966, 19)*

[8] *Vö. Adornóék kritikájával a Chaplin Diktátorának végén „hullámzó búzatáblák"-ról: a természetet elherdáljuk, ha az uralmi mechanizmus gyógyírjává degradáljuk. „Annak képi bizonygatása, hogy […] az ég kék, a fellegek pedig vonulnak, máris a gyárkémények és a benzinkutak titkosírásává teszi őket. És megfordítva, a kerekeknek és gépalkatrészeknek kifejezően kell villogniuk […] felhőlelkek hordozóivá alacsonyítva." (Horkheimer és Adorno 2011 [1947], 186) (Az már szolgáljon a kritikai elragadtatás tanulságául, hogy* A diktátor *végén valójában nem látni búzamezőt).*

Olafur Eliasson bejárható, szivárványszínű terei, Tate-ben ragyogó napja, vagy az érzékhatáron illatosított rotterdami metró ledfalai között?[9]

A technicizált boldogság fojtogató voltára nem volt vak az a Moles sem, aki lelkesen kereste a kapcsolatot a szituacionistákkal, a technológiai szubverzió – például a gender-fluiditás – jövőjéről győzködve őket (Debord-ék persze gúnyosan elutasították és előadásán megdobálták). (Moles 1964, Debord 1964, l. Amorós) Ennek fényében olvassuk Moles sorait a spektákulumról: „Az igazi probléma [...] az embernek az új materiális alapokhoz kialakuló viszonyában lesz: csak a környezet díszlete részének fogja tartani, majd száműzi tudatából, és így elfelejti az immateriális imágó kedvéért" A háttér tervezői számára a megbízhatóság a fő cél: a felszín felszín voltát sose leplezze le üzemhiba. (Moles 1988, 31)

Mi biztosítja e stabilitást, minek a feltárása lehet design-kultúrkritika? Lehet ez a tényleges alépítmény „leleplezése" (mint Andrew Blum TED-előadása az internet fizikai voltáról, megmutatva, miként településnek a brókercégek pár ezredmásodperc előnyért az adatkábelek csomópontját adó épületek köré) (TED 2012), de az is lehet, hogy mindezt a nem-tárgyias kritika képviseli; hogy ami el van rejtve, az „az algoritmus".

Mint Boris Groys írja, a művészetet technológiaként – a világ megváltoztatásának eszközeként – felfogó, designba hajló avantgárd (a konstruktivizmus, a Bauhaus, a De Stijl) „megpróbálta tematizálni, felfedni a művészet tényszerű, materiális, profán dimenzióját. Azonban az avantgárd sosem aratott teljes sikert a valóság kergetésében, mivel a művészet valósága, materiális oldala [...] folytonosan újra-esztetizálódott" az intézményesülés révén. Groys szerint e hajsza ért véget azzal, hogy az internet lett a művészet előállításának és terjesztésének fő platformja, úgy mutatva a művészetet, mint az offline munkafolyamat dokumentációját. (Groys 2017 [2016])[10] „Az interneten a művészet ugyanabban a térben operál, mint a katonai tervezés, a turizmus, a tőkeáramlás", s ha a művész többet is lát az átlagembernél – kevesebbet, mint az algoritmus. Már nem az avantgárd része, az előőrs őrszeme: az algoritmus tekintete „látja a művészt, de a művész számára láthatatlan marad (legalábbis addig, amíg a művész maga is nem kezd algoritmust készíteni – ami, mivel az algoritmus láthatatlan, meg fogja változtatni a művészi tevékenységet". (Groys 2017 [2016])

Ha tehát a totális designkapitalizmus kritikáját keressük, nem csak az autonómiájáról lemondó művészet „törődő designja" felé vezethet út. Talán Manovichnak van igaza, aki rég leszámolt a technológiai rend művészi kritizálhatóságának illúziójával, mondván, a bonyolult és ironikus „Duchamp-land" és a technikai szimplicitásra törő, kutatásalapú „Turing-land" között nincs átjárás (Manovich 1996)[11], s ma már úgy véli, „a Google avantgárdabb, mint bármely művész", a szubverziónál pedig művészibb tett kódot posztolni. (Szilak 2013)

S ha mindezt tudomásul vesszük, csak egy kérdésünk marad: mi a design?

Horváth Olivér

[9] *Érintés, szaglás, hőérzet, vibráció, egyensúly: Tamkó Sirató 1969-es sci-fijében a (dada, lettrizmus stb. paródiájával szembeállított: „jó") művészet új táncokban is testet ölt, kiteljesedése pedig a „művészi hatásokkal [...] dolgozó kondícionáló téruralom-gépezet" „vetített-intonált-ventillált-odorált oratóriuma" (l. Seregi 2006, 142).* Odoratóriumot az Új Babilon-*projekt 1965-ös* ambientegestaltung*jában valósított meg a szituacionisták közül akkor már kizárt Constant – a kiközösítés (és a csoport elfordulása a képzőművészettől) jórészt azon vita lezárása volt: elkerülhető-e a kapitalizmusban e „szubverzív" térélmények „kondicionáló téruralom-gépezet"-té válása? Ezért is léptek vissza korábban a Stedelijk Múzeumba szánt multiszenzórium megvalósításától (l. Lütticken 2010, Burleigh 2018, De Bruyn 2019), 2010-ben viszont megérkezett a Stedelijkbe az az aroma-DJ, aki a hallássérülteknek is szóló, rezgőpadlós, rezgőmellényes Sencity diszkóélmény részét képezi – már-már Tamkó Sirató „rezgő csárdás"-át idézve.*

[10] *Gondoljunk például a klasszikus modern hagyományhoz kapcsolódó Váli Dezső blogjára, ahol festményfotók, könyvélmények, „mosócédulák", intim bejegyzések keverednek az olvasók – néha megfogadott – javaslatával, hogy miként kéne egy képét átfestenie. (Váli)*

[11] *Hogy Manovich írása melyik világba tartozik, azon hosszan töprenghetünk, alcímét olvasva: „Average Reading Time: 4 min. 29 sec.; Signal to Noise Ratio: unknown; Rating: adult; Genre: provocation".*

IRODALOM

Aarts, Emile és Stefano Marzano, szerk. 2003. *The New Everyday. Views on Ambient Intelligence.* Rotterdam: 010 Publishers.

Aarts, E[mile]. H. L. és J[osé]. L[uis]. Encarnação, szerk. *True Visions. The Emergence of Ambient Intelligence.* Berlin, Heidelberg, New York: Springer.

Amorós, Miguel. 2018. „Anatomy of a Scandal." Libcom, február 20. Megtekintve 2019. február 25-én. https://libcom.org/history/anatomy-scandal-miguel-amor-s .

amyloer. „Philips Ambient Experience Cool Ads." Videó, 0:34. 2008. július 9. Megtekintve 2019. február 25-én. https://youtu.be/CcPODx9mw28.

Benjamin, Walter. 1980 [1927]. „Álomgiccs." Fordította Tandori Dezső. In Uő. *Angelus Novus,* szerkesztette Radnóti Sándor, 545–550. Budapest: Magyar Helikon.

TED. „Andrew Blum: What is the Internet, really?" Videó, 11:59. 2012. szeptember 19. Megtekintve 2019 február 25-én. https://www.youtube.com/watch?v=XE_FPEFpHt4.

Bruinsma, Max. 1995. „We Do Not Need New Forms, We Need a New Mentality." Konferencia-előadás. *IDEM, Industrial Design Educational Meeting,* Alden-Biesen, szeptember 17. Megtekintve 2019. február 25-én. https://maxbruinsma.nl/index1.html?idem.htm.

Bruyn, Eric C. H. de. 2019. „Constructed Situations, Dynamic Labyrinths, and Learning Mazes: Behavioral Topologies of the Cold War." Grey Room 74: 44–85. https://doi.org/10.1162/grey_a_00263.

Burckhardt, Lucius. 2012 [1980]. „Design Is Invisible." Fordította Jill Denton. In *Lucius Burckhardt Writings. Rethinking Man-made Environments,* szerkesztette Jesko Fezer és Martin Schmitz, 153–165. Wien: Springer Verlag.

Burleigh, Paula. 2018. „Ludic Labyrinths. Strategies of Disruption." *Stedelijk Studies* 7. Megtekintve 2019. Február 25-én. https://stedelijkstudies.com/journal/ludic-labyrinths-strategies-of-disruption/.

Debord, Guy. 1964 „Correspondance avec un cybernéticien." Debord válaszlevele Abraham Moles-nak, 1963. december 26. *Internationale situationniste* 9: 47–48.

Flusser, Vilém. 1999 [1991]. „Form and Material." In Uő. T*he Shape of Things. A Philosophy of Design.* Fordította Anthony Matthews, 22-29. London: Reaktion Books.

Galloway, Alexander R. 2006. *Gaming. Essays on Algorithmic Culture.* Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

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

Groys, Boris. 2017 [2016]. „A művészet igazsága." Fordította Erhardt Miklós. *Exindex,* március 3. Megtekintve 2019. február 25-én. http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=1022.

Heskett, John. 1989. *Philips: A Study of the Corporate Management of Design.* London: Trefoil Publications.

Horkheimer, Max és Theodor W[iesengrund]. Adorno. 2011 [1947]. *A felvilágosodás dialektikája.* Fordította Bayer József, Geréby György, Glavina Zsuzsa, Vörös T Károly. Budapest: Atlantisz.

Jagoda, Patrick. 2016. *Network Aesthetics.* Chicago, London: The University of Chicago Press.

Julier, Guy. 2009. „Value, Relationality and Unfinished Objects: Guy Julier Interview with Scott Lash and Celia Lury." Julier interjúja Scott Lashsel és Celia Luryvel. *Design and Culture* 1: 93–103. Megtekintve 2019. február 25-én. http://www.designculture.info/reviews/ArticleStash/GJLashLuryInterview.pdf.

Julier, Guy. 2011. „Locating Design Cultures." Konferencia-előadás. Premsela Design Cultures Symposium. Vrije Universiteit, Amsterdam, május 25. Megtekintve 2019. február 25-én. http://www.designculture.info/reviews/ArticleStash/GJLocatingDesignCultures2011.pdf.

Julier, Guy. 2012a. „*Designing Culture: the Technological Imagination at Work, by Anne Balsamo.*" Recenzió. *Design and Culture* 2: 387–389. https://doi.org/10.2752/175470812X13361292229519.

Julier, Guy. 2012b. „Economies of Seeing." *Journal of Visual Culture* 2: 132–134. https://doi.org/10.1177/1470412912444187c.

Julier, Guy. 2013. „From Design Culture to Design Activism." *Design and Culture* 2: 215–236. https://doi.org/10.2752/175470813X13638640370814.

Julier, Guy. 2014 [2006]. „A vizuális kultúrától a designkultúráig." Fordította Szőke Julianna. Disegno 1: 14–28. Megtekintve 2019. február 25-én. http://disegno.mome.hu/articles/Disegno_02_Guy-Julier.pdf.

Julier, Guy. 2015. „A designkultúra új nyelvet beszél." Szentpéteri Márton interjúja Guy Julierrel. *Disegno* 1-2: 236–241. Megtekintve 2019. február 25-én. http://disegno.mome.hu/articles/Disegno2015_1_2_15_GuyJulier-int.pdf.

Julier, Guy, Anders V. Munch, Mads Nygaard Folkmann, Hans-Christian Jensen és Niels Peter Skou, szerk. 2019. *Design Culture. Objects and Approaches.* London, New York: Bloomsbury Publishing Plc.

Lanier, Jaron. 2017. *The Dawn of the New Everything.* New York: Henry Holt and Company.

Lees-Maffei, Grace. 2009. „The Production-Consumption-Mediation Paradigm." *Journal of Design History* 4: 351–376. https://doi.org/10.1093/jdh/epp031.

Lütticken, Sven. 2010. „Playtimes." *New Left Review* 66: 125–140.

Manovich, Lev. 1996. „The Death of Computer Art." *Rhizome,* október 22. Megtekintve 2019. február 25-én. https://rhizome.org/community/41703/.

Manovich, Lev. 2003. „New Media from Borges to HTML." In *The New Media Reader,* szerkesztette Noah Wardrip-Fruin és Nick Montfort, 13-25. Cambridge (Amerikai Egyesült Államok), London: The MIT Press.

Michaud, Yves. 2003. *L'art à l'état gazeux: Essai sur le triomphe de l'esthétique.* Paris: Éditions Stock.

Mitchell, W[illiam. J[ohn]. T[homas]. 2005. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images.* Chicago, London: The University of Chicago Press.

Moles, Abraham A[ndré]. 1964. „Correspondance avec un cybernéticien." Moles nyílt levele a szituacionista csoportnak, 1963. december 16. *Internationale situationniste* 9: 44–47.

Moles, Abraham A[ndré]. 1988. „Design and Immateriality: What of It in a Post Industrial Society?" Fordította David W. Jacobus. *Design Issues* 1-2: 25–32.

Puglisi, Luigi Prestinenza. 2009. „Evaporating Theory. An Interview with Yves Michaud." Prestinenza interjúja Yves Michaud-val. *Architectural Design* 1: 18–21.

Seregi Tamás. 2006. „»…itt halok meg finnugorul…«. Tamkó Sirató Károly késői korszakáról." *Fosszília* 3: 138–146.

Swaminathan, Miep, szerk. é. n. [2010]. „Muziekgebouw Frits Philips Eindhoven Inspired by Philips Ambient Experience." Sajtóanyag. Megtekintve 2019. február 25-én. http://www.newscenter.philips.com/pwc_nc/main/design/resources/pdf/Muziekgebouw_Frits_Philips_Press_Background.pdf.

Szentpéteri Márton. 2011. „Bartha-Kovács Katalin – Szécsényi Endre (szerk.): A tudom-is-én-micsoda fogalma." Recenzió. BUKSZ tél: 378–381.

Szentpéteri Márton. 2017. „Totális esztétizálás és designkapitalizmus." Konferencia-előadás. In *Tervezett alkotás,* kiállítási katalógus, *Tervezett alkotás,* MODEM, 2017. október 22 – december 31., szerkesztette Áfra János és Horányi Attila, 23–29. Debrecen: MODEM Modern Debreceni Nonprofit Kft.

Szilak, Illya. 2013. „Software Takes Command: An Interview with New Media Theorist Lev Manovich, Part 2." *Huffington Post,* december 24, frissítve 2017. december 16-án. Megtekintve 2019. február 25-én. http://www.huffingtonpost.com/illya-szilak/software-takes-command_b_4478561.html.

Tamkó Sirató Károly. 2010 [1936]. „Dimenzionista manifesztum." In Uő *Dimenzionista manifesztum,* szerkesztette Klaniczay Júlia, 7–8. Budapest: Artpool – Magyar Műhely Kiadó.

Tonkinwise, Cameron. 2005. „Is Design Finished?: Dematerialisation and Changing Things." *Design Philosophy Papers* 2: 99–117, DOI: 10.2752/144871305X13966254124437.

Váli Dezső. VÁLINEWS – *Levelek Le Meux-be.* Blog. Megtekintve 2019 február 25-én. http://deske.hu/iras/news-fajlok/xj.htm.

Wagstaff, Samuel, Jr. 1966. „Talking with Tony Smith." Wagstaff interjúja Tony Smithszel. *Artforum:* 4, 14–19.

EJTECH

MOME DOKTORI
új jövőt tervezünk!
Azon dolgozunk, hogy kilábaljunk az egyre elviselhetetlenebb posztháromán állapotból, s a fenntarthatatlanság csapdájából. Nálunk tervezők és teoretikusok együtt teszik fel egy új jövő megtervezésének kulcskérdéseit, s együtt keresik a válaszokat ezekre.
Marina Garcés szellemében tisztában vagyunk egy új radikális felvilágosodás szükségességével, Guy Julier nyomában a hanyatlás megtervezésének elkerülhetetlenségével, Santiago Zabala gondolatainak jegyében pedig a katasztrófaesztétika logikáját követő művészet világrengető erejével.
Ha tervező vagy, ha teoretikus vagy, nálunk a helyed! Ha hiszel abban, hogy a világ problémáinak kezelésére a művészeti és tervezői kutatások valóban hatékony megoldást kínálnak, dolgozz velünk!
doktori.mome.hu

ELMÉLETI

az agyadra megyünk!

Hogyan gondolkodhatunk együtt a design elméletéről és gyakorlatáról? Hogyan gazdagítható a művészi és tervezői kreativitás szakszerűséggel, tájékozottsággal, tudományos felkészültséggel? Ezek az Elméleti Intézet nagy kihívásai.

Négy tág tudományterületen (design- és művészettörténet, filozófia és kommunikációelmélet, társadalom- és gazdaságtudomány, valamint pedagógia és pszichológia) végzünk oktató és kutató tevékenységet.

A Designkultúra (BA), Designelmélet (MA), Design- és művészetmenedzsment (MA), valamint Design- és vizuálisművészet-tanár (MA) szak gondozása mellett célunk, hogy a hallgatókat – a tervező tanároktól kapott szakmai tudást kiegészítve – olyan felkészültséggel lássuk el, amelynek révén szakmájuk stratégiaalkotásra is képes, vezető egyéniségei lehetnek, miközben a társadalom kritikus, tudatos állampolgáraiként nyilvánulnak meg.

elmeleti.mome.hu

TAKTILIS TAKTIKÁK A KORTÁRS KIÁLLÍTÁSI GYAKORLATBAN

Veres Bálint

DISEGNO_IV/01-02_FREE-FOR-ALL

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 modalitások révén közvetlenül a testbe kódolódnak. A múzeumi kultúra újabb kritikájának ezért ama reláció felülvizsgálatából kell kiindulnia, amely a kiállítások szenzoriális spektruma és a kiiktathatatlanul 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 filozófiai 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 taktikái révén megújíthatja az emberi egzisztenciához fűződő viszonyát.

#múzeumelmélet, #multiszenzorialitás, #fogyatékosságtudomány, #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 ösztönözzem.[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 önmaga 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 „érzékösvényt" (*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 ismertettem. 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 jelentésprodukciót a jelenlét előállításával igyekeztük kiegyensúlyozni (Gumbrecht 2004) – a szellemi, önreflexív, érzékileg redukált tapasztalatot tehát egy testi intenzitással bíró, multiszenzoriális élménnyel ellenpontozni, annak szellemében, ahogyan Dewey írta le az esztétikai tapasztalatot annak teljességében (Dewey 1980).

Eredményeink visszaigazolták szándékainkat: a Design Hét során sikerült megtöbbszörözni (három-négyszeres léptékben) a tárlat látogatóinak számát, és a tíz nap végére elkészült a látogatók közreműködésével és Lőrincz V. Gabi textilművész irányításával megalkotott saját ryijynk, 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 hallgatóknak 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; Galagher 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 fogyatékossággal 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 montréali 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 puszta elvi spekulációknak bizonyultak, hanem a múzeumi működés tükreiként 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 tisztelettudó 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 interszubjektivitás 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 egyénként 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).

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 puszta 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 viszonynak 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, kinesztetikus, 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 projektek[2] 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 egyedural-

[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/*

kodóvá tétele, e folyamatok hátterében pedig a szenzorialitás eszmei alapon történő redukciója, intrinzikus tulajdonsága lenne a múzeumnak (Classen 2007). Classen változatos példaanyagon – elsősorban korabeli utazási beszámolók, levelezések alapján – mutatja be, hogy a korai múzeumtól mennyire nem volt idegen a tapintás, a kézbe vétel, a szaglás, az ízlelés 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 múlékony közvetlenséggel a szemlélés és reflexió distanciáló gesztusát és maradandóságát 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 benyomásokat 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 diskurzusban 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 törékeny 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 vám. 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 kínálta, 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, érzékeléspszichológia 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 ösztönösségtől 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 fejeződhettek 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 fogyatékossággal élő személyek jogegyenlőségének és a közjavakhoz való hozzáférésének 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 fogyatékossággal 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 hiedelemvilágok vagy a megokolatlan kíváncsiság aspektusaival függtek össze) kompromittálódtak, végül a tapintás egészében is tiltás alá került.*

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 foganatosítunk a jövő érdekében.

Ebből az apóriából Candlin úgy vágja ki magát, hogy rámutat arra, ahogyan a konzerváció elve bizonyos elfojtott státusz-szorongások visszatéréseként 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 gyülekezet kigőzölgése páraként 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 fogyatékossággal 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 kezeikkel 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 borzalmait idézik vissza (Classen 2007, 908).

Candlin úgy húzza ki e vélekedés méregfogát, hogy felismerteti: a „múzeumi megőrzés" fogalma nem csupán egy tárgyegyüttes 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 nevezzünk befogadói közegnek, hasonló kétértelműséget fedezhetünk

[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)*

fel: a kulturális örökség továbbörökítése sohasem csupán technikai kérdés (amiért a múzeumnak kell kezeskednie), hanem egyúttal a kultúra szereplőinek egyéni feladata is, ami a személyes tudás, a mentális és testi megismerés és továbbadás formáiban működik, s nem vethető 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 továbblépve: 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?

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

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 jelenléthatások 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 vágynak. Kapcsolatra a tárggyal, a tárgyon keresztül

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 világából, hanem a mindennapi életvilágból származó tárgyak találhatók (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 tettlegesen 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 relikviáiig) olyan életformákra utalnak, amellyel a látogató életvilága részben átfedésben van, részben eltér attól. Csakhogy, míg „otthoni dolgai és javai viszonylatában mindennapi döntéseit mind az öt 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 kívánalomnak, hogy a jelentőségteljes kulturális távolságot hordozó tárgyakat, ahelyett hogy saját látás-rezsimünk alattvalóivá tennénk, eredeti érzékelési dimenzióikban kellene megtapasztalnunk. (Classen és Howes 2006, 212). Ahhoz ugyanis, hogy termékeny kritikát gyakorolhassanak jelenünkön, s hogy minél áthatóbban játékba hozhassák jelentéskontextusaikat, a lehetőségekhez mérten rekonstruálnunk kell a beléjük kódolt érzékelésmodelleket is.

(4) Az egyes kulturális paradigmákat jellemző érzékelésmodellek 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 érzékelésmodell is be van kódolva; a tárgy nem egyszerűen olvasandó 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 szárba szökkent múzeumi praxis a 20. század folyamán komoly konkurenst kapott maga mellé a turizmus képében. Azokat a jelenléteffektusokat, amelyeket a közönség

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

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 újratanulnia 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 értelmezéselméletek 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 fókuszt 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 ajándékozza 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 érhette volna el azt az érzékiséget, ami korunkban jellemzi.

(8) Legyenek akár a puszta 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 tünékeny 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 mozzanatokat ilyenkor a racionalitás útkészítőivé igyekeznek avatni. De amikor így tesznek, vajon nem kérdőjelezik-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 határtalanságába 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 késztetések között, és ha nem is kapott rá engedélyt, minden alkalmat megragadott rá, hogy a tapintás révén egy kis jelenlétélményt lophasson magának.

***

Ha innen tekintek vissza a Budapesti Design Hét során bemutatott finn csomózott szőnyegek kiállítására, s az abba integrált „érzékösvényünkre", 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 ryijyk 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 érkezve 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 CONSERT 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 Uő. *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 *Rejtekutak*, 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, Scinece, 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 tekhné." *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 szemei.* 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.

UTAZÁS AZ ULMI HOKEDLI KÖRÜL

A HFG ULM TÁRGYILAGOS TÁRGYAI

Lakner Antal

DISEGNO_IV/01-02_FREE-FOR-ALL

ABSZTRAKT

Írásomban azt vizsgálom, hogy milyen gazdasági, társadalmi és intézményszervezési okok vezették sikerre a HfG Ulm designfőiskolát abban, hogy megvalósítsa az egykori Bauhaus Walter Gropius által jegyzett és be nem teljesített „Kunst und Technik – eine neue Einheit”, *majd a későbbi, Hannes Meyer-féle* „Volksbedarf statt Luxusbedarf” *programját – azaz a társadalom szélesebb rétegei számára piacképes, sorozatgyártott, modern használati tárgyak komplex tervezését és előállítását.*
Megkísérlem bemutatni továbbá, mindebben milyen szerepet játszott az a tény, hogy az alapítók, Inge Scholl és Otl Aicher a mindennapi használati tárgyaknak társadalomformáló erőt tulajdonítottak, és azzal az elhivatottsággal hozták létre az intézményt, hogy a Max Bill által meghirdetett „gute Form” *minimál-esztétikai programjának segítségével hozzájáruljanak a második világháború utáni német társadalom demokratizálásához. Mindeközben – az elméleti oldalról sok kritikát is kapott – Ulmnak a funkcionalista design, az új tárgyilagosság „karteziánus kolostoraként” sikerült a történelemben először „ismeretelméleti tisztasággal” dolgozó designereket képeznie. Kísérletet teszek a háború után értelmiségi és szakmai körökben fellángolt nagy modernizmus–funkcionalizmus vita, és a francia és német kritikai diskurzusok bemutatására is, összevetve a szemben álló szellemi vonulatokat a HfG Ulm koncepciójával és eredményeivel. Ezzel választ keresek a kortárs design egyik legalapvetőbb elméleti kérdésére: lehetséges-e újabb és újabb esztétikai programok helyett valódi társadalmi, gazdasági és politikai problémákra működőképes technikai-topológiai vagy térszervezési megoldásokat találni?*

#Új Bauhaus, #politikai design/designpolitika, #gute Form, a mindennapi élet struktúrája, #antitotalitarianizmus

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

EGY ÚJABB NULLADIK ÓRA

A hokedlin nem lehet tespedni, nem polgári bútor és a lakásnak sem dísze. Viszont a passzivitás helyett a környezetre aktívan figyelő, részt vevő testtartást lehetővé tevő eszköz; a szerkezet, az ülés funkciójának minimuma. Optimalizálja az előállításához felhasznált anyagok és a befektetett munka értékét, valamint az üléshez és a praktikus kezelhetőségéhez szükséges formai minimumot. Ezzel a puritán, szerzetesi szerénységű, az egyetemi közösség számára tervezett és gyártott bútorral indították be az alapítók a világ első, valóban designereket képző felsőoktatási intézményét, a Hochschule für Gestaltung Ulmot. A letisztult, hétköznapi tárgy kiválasztása szimbolikus volt, hiszen az Inge Scholl, Otl Aicher, Max Bill és Hans Gugelot által a „szellemi Marshall-terv" és „kulturális Wideraufbau" részeként életre hívott intézmény nem kisebb célt tűzött ki maga elé, mint a német társadalom megreformálását: mentesítését a náci szellemiségtől a hétköznapi, sorozatgyártott tárgyak újszerű megformálásán keresztül. Az intézmény alapításának függetlenségét a még mindig gyanús német államtól és társadalomtól az amerikai főmegbízotti hivatal (HICOG) által folyósított egymillió márkás anyagi támogatás biztosította.[1] Ez a helyzet teremtett lehetőséget arra, hogy a hidegháború időszakában a HfG Ulm váljon a designoktatás legizgalmasabb, ipari optimizmussal átitatott kísérletévé.

[1] *Az amerikai zóna polgári főbiztosa, az egykori Wall Street-i jogász és korábbi Világbank-elnök John J. McCloy döntésében feltehetően az akkor már másfél évtizede az USA-ban élő és tevékenykedő Walter Gropiusnak is szerepe volt.*

Az Ulmer Hocker a HfG-n 1955-ben. Ernst Scheidegger © 2019, a Stiftung Ernst Scheidegger-Archiv, Zürich jóvoltából.

Ulm markánsan tudományos alapú esztétikai stratégiája a modern ipari civilizáció és a kultúra újfajta szintézisére törekedett, s a Bauhaus örökségét megújítva teremtett racionális keretek között kísérletező, az elméletet és a gyakorlatot kombináló, inspiráló iskolát, amelynek jellegzetesen letisztult háztartási és szórakoztatóelektronikai termékei gyakran designtörténeti klasszikussá váltak. Jelen írás arra tesz kísérletet, hogy kiderítse, az emberi szükségletek szisztematikus analízise, tehát a tudományosan megalapozott, termékfejlesztésként alkalmazott design, és az ennek eredményeként létrejött „értéksemleges", puritán technikai eszközök mennyiben tudták megvalósítani az alapítók optimista szándékait, legfőképpen a kultúra és a technikai civilizáció közti mediátor szerepét.

Az *Ulmer Hocker*en felvehető testtartás nemcsak kinesztetikus értelmű, hanem a karakán emberi tartás metaforája is lehet. Inge Scholl nővére, Sophie Scholl a *Weiße Rose* tagjaként a müncheni egyetemen terjesztett náciellenes szórólapok miatt halt mártírhalált (Andrews 1998, Scholl 1998), Otl Aicher maga is ellenálló volt; az „ulmi kör" és a *Weiße Rose* belső magjához tartozva épphogy megmenekült, miközben bátyja és több barátja odaveszett. A II. világháború azonban nem pusztán az emberi morál, hanem a technikai civilizáció határainak szempontjából is kataklizmát jelentett. Az ulmiak meggyőződése volt, hogy a technológiai racionalitást vissza lehet téríteni a humánus célokhoz, s úgy vélték – mondván, a náci eszmék is a mindennapi életben találtak táptalajra –, hogy a tömegek mindennapjaiba beépülő designcikkek, használati tárgyak sokkal nagyobb hatással vannak az emberekre, mint a magaskultúra.

Mindebben nemcsak a Bauhaus örökségének újraértelmezése jelentett kihívást, hanem az is, hogy az általános javak és fogyasztási cikkek elterjedése s a megnövekedett vásárlóerő által hajtott újjáépítés és *Wirtschaftswunder* nagyban a háborúban edződött iparra támaszkodott. A technológia mint a felvilágosodás kései fegyvere a design fogalmi keretében a jóléti állam és a kapitalizmus alappillérévé vált. Ezt a technológiát meg kellett szelídíteni, a közjó szolgálatába kellett állítani, az üzemi és házimunka terhei alól felszabadítva a lakosságot, hogy az így létrejött szabadidőt szintén a technológia eszközeivel lehessen kitölteni. Mindezen ambíciók hallatlan eltökéltséggel töltötték fel az iskola alapító- és oktatógárdáját. Úgy vélték, a náci rezsim alatt olyan radikálisan változott meg a világ, hogy lehetetlen az 1933-as cezúrától újrakezdeni: a katasztrófában lehetőséget is láttak arra, hogy megkérdőjelezzenek minden megcsontosodott (német) tradíciót és értékrendet, amely hozzájárult az emberi tartás kikezdéséhez. Ez volt a totális újrakezdés, a „nulladik óra" lehetősége. (Spitz 2014, 6)

Persze ez már egy második nulladik óra volt: az elsőt a Bauhaus intézményesítette még 1919-ben. Ahogy Tom Wolfe szakmailag kritizált, de nagy hatású könyvében írta: „a Bauhaus több volt iskolánál: kommuna volt, szellemi mozgalom, a művészet radikális megragadása, a bölcsek Epikurosz Kertjéhez fogható találkahelye. […] Az élni és tanul-

ni érkező ifjú építészeket az Ezüst Herceg azzal fogadta, hogy a nulláról kell indítanunk." (Wolfe 1993, 13–14) Ám míg a weimari köztársaság válságos évtizedei az önszerveződő, radikálisan újító, jellemzően balos, avantgárd művészeti mozgalmaknak jó táptalajt biztosítottak, mindezek széles befogadó rétege nem tudott meggyökeresedni. Az ötvenes években megindult gazdasági fellendüléssel viszont az NSZK-ban beköszöntött a szinte általános jólét, s vele a szervezett fogyasztói társadalom. A pusztító, expanzív hadiállamból Adenauer a nyugati nagyhatalmi érdekeket – így a Marshall-tervet – jól kihasználó, szorgalmasan termelő jóléti államot teremtett, még ha a most már valóban népautóvá váló VW Bogár – melynek tervezője, Ferdinand Porsche SS Oberführer volt – éppúgy Hitler örökségéhez tartozott, mint az SS-egyenruhák helyett immár polgári zakókat gyártó Boss, együtt a német ipar számtalan meghatározó szereplőjével.

Az antifasiszta gondolkodók kérdése – ha a gazdaságilag megújult társadalomban még mindig ott lappang a provincializmus és a rasszizmus, miként akadályozható meg, hogy újra bekövetkezzen, ami egyszer már megtörtént? – majd a '68-as ellenkulturális mozgalmak formájában fog robbanni, de az már az ulmi iskola bezárásának pillanata. Most még a „Soha többé!" jelszavával fellépő, őszinte társadalmi utópia alapításánál vagyunk (Spitz 2014, 9), amelynek kérdése inkább az volt, hogy milyen elvek szerint épüljön fel az új tárgykultúra – miként lehet beteljesíteni a Bauhaus-utópiát, s pontosan melyik részét is kéne beteljesíteni, hiszen már a Bauhaus sem kevesebbre tört, mint hogy új világot teremtsen. Ahogy Walter Gropius írta Tomás Maldonadónak: „bel- és külföldről özönlöttek a fiatalok, és nem azért, hogy funkcionális lámpákat tervezzenek, hanem hogy részeivé legyenek egy közösségnek, mely az új embert készül megteremteni, új környezetével együtt." (Forgács 2010, 35)

A BAUHAUS ÖRÖKSÉGE(I)

A baloldali művészeti mozgalmi emberként induló Gropius tagja volt a *Novembergruppé*nak, elnöke az *Arbeitsrat für Kunst*nak, a Bauhaus vezetőjeként művészet és technika szintetizálásán dolgozott, s igazgatósága alatt megférték egymással az intuitív-expresszionista, a kézművességen alapuló és a modern technikára épülő funkcionalista irányzatok (Forgács 2010, 23-30).

A HfG Ulm egyfelől deklaráltan a Bauhaus utódiskolája volt, másfelől sokban túl kívánt lépni rajta, megvalósítani azokat a célkitűzéseket, amelyeket a nagy elődök külső és belső okok miatt nem tudott. A Bauhaus művészeti-reformpedagógiai modelljéből Ulm leginkább az ipari formatervezést racionalizálni – a társadalmi és gyártói elvárásokhoz igazítani – akaró, társadalomformáló szándék örököse volt, miközben „sehol máshol a világon az elméleti vita és a gyakorlati munka nem koncentrált ennyire szorosan arra a problémára, hogy miben áll a designer társadalmi felelőssége." (Spitz 2014, 8)

A Bauhaus nácik által 1933-ban történt bezárása után az eszme magjai messzire szóródtak szét a világban.[2] A modernista, funkcionális elvek ebben az időszakban váltak meghatározóvá, legfőképp az építészet és a városterezés területén, részben a CIAM-konferenciákon, a La Sarraz-i nyilatkozatban is lefektetett, racionális elvek alapján: az ember térbeli létszükségleteinek szabványosításával, racionális elvek alapján, amelyek az ember térbeli létszükségleteinek szabványosításából, a racionalizált lakógépek és funkcionális városok utilitárius urbanizációs struktúráiból indultak ki.

Ez a technológiai és esztétikai sztenderdizálási folyamat az ipari formatervezés területén azonban ekkor még nem zajlott le, s egykori Bauhäuslerek részvételével működtetett „újbauhaus" iskolából is csak néhányat tartunk számon. Ezek mindegyikében egyedien értelmezték, mit emeljenek át a Bauhaus hagyományából. Gropius az USA-ba történt emigrálása után építészirodájának működtetése mellett a Harvard Graduate School of Design építészeti fakultációjának vezetője lett (1937–52), ahol Breuer Marcell is oktatott, és széleskörű tervezési gyakorlatukon keresztül a Bauhaus építészeti programját sikeresen transzplantálták az észak-amerikai kontextusba. Moholy-Nagy László maga hozta létre a New Bauhaust 1937-ben Chicagóban (1938-tól School of Design, 1944-től Insitute of Design; 1949-ben az IIT részévé vált), melynek emberközpontú és az érzelmi nevelést is fontosnak tartó pedagógiai programját a – csak halála után megjelent – *Vision in Motion*ben foglalta össze, hangsúlyozva, hogy „a tervezés nem foglalkozás, hanem magatartás" (Moholy-Nagy 1996 [1947], 42). Moholy-Nagy, aki Victor Margolin szavaival „a holisztikus – humanista európai művészet- és designoktatást próbálta az iskolát fenntartó amerikai üzleti körök pragmatikus elvárásaival összeegyeztetni" (Margolin 1997, 216-217), a művészet és a tudományok integrációjában az emberi intuíciónak szánta a főszerepet. „Az intézetben folyó nevelő munka arra irányul, hogy fejlessze a szellemi mozgékonyságot, a képzelőerőt és a leleményességet, hogy megteremtse azokat az alapvető feltételeket, amelyek lehetővé teszik, hogy a hallgató lépést tudjon tartani az ipari korszak szüntelenül változó valóságával és a rohamosan fejlődő technológiával. [...] a folyamat kulcsa a zseni intuitív alkotó módszere." (Moholy-Nagy 1996 [1947], 42) Margolin szerint az intézet éppen ezért nem tudta betölteni finanszírozója, a társadalmilag – művészetileg kevésbé elkötelezett Association of Arts and Industries igényét az olyan, amerikai típusú, pontosan bemért célok megvalósításán dolgozó, az iparral szoros kapcsolatban álló *consultant* tervezők képzésére, mint amilyen Raymond Loewy vagy – a *Measure of Man* (1960) révén később az ergonómiában és sztenderdizálásban is megkerülhetetlen – Henry Dreyfuss is volt. Bár a békés mindennapok tárgyainak tervezésében az iskola nem tudott meghatározó szerepet vállalni, megalapítása után nem sokkal az USA háborúba lépett, és mint azt Robin Schuldenfrei kimutatta, Moholy-Nagy egy kényszer szülte, de mégiscsak kézzelfoghatóan sikeres tervezői programot hozott létre iskolá-

[2] *A Bauhaus 1933. április 12-ei utolsó, berlini állomásának razziával és letartóztatásokkal egybekötött bezárása egy időben történt a Theodor W. Adorno és Max Horkheimer által fémjelzett Frankfurti iskolához kötődő Társadalomkutató Intézet (Institut für Sozialforschung) bezárásával. Ezek újranyitása, illetve valamilyen formában történő újraélesztése a kritikus értelmiségi központok kontinuitása minden más vonatkozásától függetlenül is szimbolikus értékű esemény volt.*

jában. A Moholy-Nagy által megálmodott újfajta, „integrátor" tervező-zseni intuitív erejét a háborús erőfeszítések civil háttérmunkájában többféle módon aknázták ki. Termékfejlesztési programokon dolgoztak, melyekben a háborús anyagfelhasználási megszorításokat ösztönző erőként lehetett alkalmazni. Kepes Györggyel közösen álcázási tanszéket indítottak (Camouflage Department, 1942-től), melyben a Bauhaus eredményei és saját művészeti kutatásaik mellet a gestalt pszichológia percepcióval kapcsolatos eredményeit is hasznosították az ellenséges pilóták vizuális megtévesztésére (Cohen 2011, 195–201). Fejlesztettek többek közt művészi szintű fénytechnikát alkalmazó kamuflázsterveket, álcázott menedékházakat, infrasütőt, életmentő és veteránrehabilitációs eszközöket, számos találmányukból ipari termék lett; az acélhiány idején készített jó minőségű farugók („V" Victory Spring) – az alkotók szándékával megegyezően – a háború utáni bútoriparban is hasznosultak. (Schuldenfrei 2012, 87–126)

A Bauhaus bezárásának évében induló, annak szellemiségét elsőként újraélesztő iskola, a Black Mountain Collage (BMC) ettől eltérő irányt követett: esetében konkrét formatervező-képzésre vonatkozó elvárások nem is voltak. Az alapító John Andrew Rice által *„a new kind of college"*-ként jellemzett független intézmény a Bauhaus – s főként Josef Albers – másfél évtizedes oktatási tapasztalatát ötvözte John Dewey *„learning by doing"*-elvű amerikai reformpedagógiai módszereivel. Az 1933-57 között experimentális karakterrel, participatív programmal, a Thoreau *Walden*jét idéző észak-karolinai hegyvidéken működő BMC az egyetemi hierarchiát fellazító művészeti iskolából idővel az amerikai neoavantgárd és a német Bauhaus emigráns művészeinek legfontosabb kooperációjává teljesedett ki, melyben a kor legizgalmasabb művészei, zenészei, tudósai alkottak és oktattak, Buckminster Fullertől Rauschenbergen át John Cage-ig. A BMC eredményessége jellemzően nem termékek vagy alkotások létrehozásában volt tetten érhető. Ahogy Rice írta: „az általunk ismert egyetemek számára saját működésük jelentette a végcélt [...], mi viszont a Black Mountaint csak eszköznek tekintettük; a végcél a személyiség volt." (Blume et al. 2015, 35) A BMC-ben a tudományos módszertanokkal is elmélyülten foglalkoztak, de azokat inkább inspirációnak tekintették, mint univerzális irányelveknek. Míg tehát a Bauhausformaelv funkcionalista alkalmazhatósága – részben Gropius és Breuer tevékenysége révén – kedvező fogadtatásra talált az Államokban és dominánssá vált az építészetben, addig a design területén az amerikai gyakorlattól eltérő, intuitív, társadalmilag elkötelezett Bauhaus-oktatás csekély hatással bírt a tengerentúli ipari formatervezésre.

„A DESIGN KARTEZIÁNUS KOLOSTORA"

A HfG Ulm alapításakor a BMC utolsó éveit taposta, Moholy-Nagy László pedig már nem is élt; az ID Kepes György vezetésével, az Illionis Institute of Technology részeként működött tovább. A demokratizálódó és újjáépülő Németországban mégis ekkor, a hidegháború közepén jött el

a pillanat a Bauhaus továbbfejlesztésére. Az alapítóknak, miközben megtalálták a helyszínt és a támogatókat, s elkezdték kidolgozni radikális programjukat, szükségük volt valakire, aki közvetlen kapcsolatot jelent a Bauhausszal mint a reformpedagógia és náciellenesség szimbolikus intézményével.[3] Olyan alkotót kerestek, aki egy személyben képviseli a Bauhaus örökséget, de az attól való továbblépést is, és aki művészként, designerként és gondolkodóként is kellő súlyt ad az új intézménynek. Nehezen találhattak volna alkalmasabb személyt Max Billnél, a Bauhausban végzett művésznél és formatervezőnél, akinek akkor már sorozatban gyártott (és részben a mai napig kapható) tárgyai az általa propagált *Die Gute Form* esztétikai programját példázva mintaértékűek lettek a HfG Ulm számára is. Bill elkötelezett volt a használati tárgyak és az emberi környezet letisztult, sőt „tudományosan letisztult" *(wissenschaftliche Sauberkeit)* újratervezése mellett. Ez a tervezés Ulm esetében többszintű volt: jelentette a leendő designerek közvetlen környezetének, az iskolának a megtervezését, de az oktatási program megformálását is. Hiszen a környezet kihat a tervezők munkájára, az általuk tervezett termékek pedig – tömegek életét strukturálva – társadalomformáló hatással bírhatnak. „[M]inden esetben, amikor tervezünk valamit, személyes felelősséggel tartozunk a társadalomnak [...] az egész általunk megalkotott környezetet, a kanáltól a városig, összhangba kell hozni a társadalmi feltételekkel, ami magában foglalja maguknak a feltételeknek a formálását is" – állította Billnek a saját műalkotásaitól a teljes tárgykultúrára kiterjedő esztétikai programja (Bill 1976, 13). E szemléletben – az utilitarista és az esztétikai szemlélet közti határokat elmosva – az „igaz", azaz formailag és technikailag jó megoldás szép is, így posztulátumában a funkcionalitásból kifejtett, de funkcióként is kijelölt szépség, a *Schönheit aus Funktion und als Funktion* központi szerepet kapott. Hogy mi a „jó forma", azt Bill már a svájci Werkbunddal 1949-ben rendezett nagyszabású vándorkiállításán is demonstrálta, a *gute Form* minimálesztétikai koncepciójának megfelelő, természetből, tudományos világból, mérnöki és építészeti objektumokból, használati tárgyak alakzataiból összegyűjtött tárlatával. A „funkcionalizmus szótárának" szánt, később a funkcionalista diskurzus doktrínájává merevedett *gute Form* a felkérés révén átfedésbe került az ulmi programmal, legalábbis Bill igazgatósága alatt. (Mareis 2014, 86–90) Voltak azonban, akik számára mindez nem a háború utáni kijózanodást, hanem a Bauhaus szellemiségének eltorzítását, sőt – a formai szépséget tovább racionalizáló sztenderdizálással – a modernista jó ízlés diktátumának jövőképét jelentette, immár nemcsak az építészet, hanem a tárgyformálás terén is.

KIÉ A BAUHAUS SZENT GRÁLJA?

A Bauhaust újraértelmező vita sarkalatos pillanata volt Asger Jornnak, a CoBrA és a Nemzetközi Szituacionista Mozgalom egyik alapítójának szellemi párbaja Max Billel. Bill tanári állást ajánlott az épp nem túl jó anyagi helyzetben lévő Jornnak a frissen alakult HfG-n – talán

[3] *A jeles designszemiotikus Klaus Krippendorff – akit egyedi rálátása miatt még többször idézek – Ulmban végzett formatervezőként, egy HfG-s barátja hatására felvételizve, akivel a Wandervogel mozgalomban részt vettek az ország újraerdősítésében, keletnémet diákokkal vitáztak a marxizmusról, és az egyesült Európáért tüntettek Strasbourgban, „igyekezve feldolgozni a nácizmus korszakát". A felvételin – elvárva „a szellemi, kulturális, politikai és technológiai koncepciók" összekötését – rá is kérdeztek, „mely közszereplőket tartjuk fontosnak, melyik filmeket szeretjük [...] és mit gondolunk a fasizmus hatalomra jutásának okairól". (Maga Aicher – memoárjában – az okokat a „materialista darwinizmus istentelen világában" találta meg, jegyzi meg Krippendorff, részben e tudományellenességre visszavezetve a „tudós" és a „kétkezi" ulmi oktatók konfliktusát is.) A múltról – egyben Inge Scholl komplikáltabb múltjáról – a képzés során már kevesebb szó esett. (Krippendorff 2008, 55; 66lj, 66-68) Krippendorf egyik tanulmányt l. jelen számunkban. A szerk.)*

azért, mert Jorn a harmincas években murális dekorációkon dolgozott Le Corbusier stúdiójában (Sadler 1998, 8) –, a meghívás azonban vitává, a funkcionalista és antifunkcionalista mítoszok összecsapásává alakult. Jorn, rámutatva a Bauhausban meglévő expresszionista tendenciákra, azzal vádolta Billt, az egykori Bauhäuslert, hogy félreértelmezi az eredeti eszméket a modernista és racionalista paradigmák fenntartása érdekében: Jorn szerint a racionalizmus csak átmeneti következménye volt egy folyamatban lévő művészeti kísérletnek. Levélváltásukban, mely visszautal Gropius és Itten egykori vitájára az autonóm alkotásról és a pragmatikus tárgytervezésről, azt írja: „A Bauhaus művészeti inspirációt jelent", mire Bill így válaszol: „A Bauhaus nem művészeti inspirációt, hanem egy jól definiált doktrínára épülő mozgalmat jelöl." Jorn konklúziója: „Amennyiben a Bauhaus nem művészeti inspiráció, akkor egy inspiráció nélküli doktrína, vagyis halott." (Jorn 2011, 267) Jorn a 10. Milánói Triennálé alkalmából megrendezett élő vitájuk alkalmával is a forma nyitott, dinamikus, a befogadó percepciójában létrejövő volta mellett érvelt, szemben a tömegtermelés számára tudományos paraméterek és hasznossági elvek alapján kialakuló *Gute Form*mal. Mivel kettőjük álláspontja nem találkozott, Jorn anti-institucionalista gesztusként még 1954-ben megalapította az IMIB – International Movement for an Imaginist Bauhaus – kísérleti művészeti platformját, majd a funkcionalizmust intuitív gyakorlatokkal ellensúlyozni kívánó művésztelepét is az olaszországi Albában.[4] A Bauhaus intuitívabb, az alkotó személyiség fejlesztésére koncentráló folytatását talán a BMC-ben kellett volna keresnie, amely közelebb állt a „szituk" spontaneitásra és játékosságra nyitott érzékenységéhez. Ulm azonban, Jorn elvi jellegű kritikája dacára, egyáltalán nem volt halott. A HfG-ben a probléma mélyreható kontextualizálását tartották elsődlegesnek, az analitikus designt, mellyel egyedi tárgyak készítése helyett szisztematikus, multidiszciplináris rendszereket lehet megalkotni, s e téren rendkívüli eredményeket is értek el. A kérdés azonban megmaradt: e végsőkig vitt funkcionalizmus nem fogja-e a modernizmus mélyen baloldali, humanista projektjét túlracionalizálva alávetni az egyént a kollektív érdekeknek, szükségleteinek összességére redukálva a személyiséget?

[4] *A szituacionista tagok csoportalakítási és -feloszlatási dinamikája is intézményellenességük szimbolikus eleme és művészeti eszköze volt arra, hogy az alulról jövő, társadalmi önszerveződésekkel vegye kritika alá a hatalmi rendszereket.*

A MINDENNAPI ÉLET MÉRNÖKEI

„Kezünk alkotása, testünk munkájától eltérően, a dolgok végtelen változatosságát hozza létre, melyből összeáll az emberi mű, az a világ, amelyben élünk. Nem fogyasztói javak ezek, hanem használati tárgyak, és a rendeltetésszerű alkalmazás során nem tűnnek el a semmibe: általuk lesz állandó és szilárd a világ, mely különben nem szolgálhatna hajlékul egy olyan változó és halandó teremtmény számára, mint az ember." (Arendt 2008 [1987], 180)

Max Bill tehát megkapta a nagy és igazán rászabott feladatot: találja ki és indítsa be a konceptuális design első igazi centrumát az ulmi Kuhberg

tetején; talán az utolsó designintézményt, melynek programját egy tökéletes utópia hitében dolgozták ki. Mivel Bill a szintén zárt közösségű Bauhausból jött, és mivel Ulm fókuszában a mindennapok álltak, a pedagógiai program fontos része volt a hallgatók és oktatók hétköznapi környezetének megtervezése. Ennek egyik alapeleme a Bill-féle, spártai iskolaépület (amely ma a HfG múzeumaként szolgál). Belső tereinek átgondolt kiképzése a kooperatív közösséget szolgálta, egyfajta kicsinyített társadalmat. Fontos volt a közösségi tér, de a bentlakásos szobák és a műhelyek elhelyezkedése, egymással való kapcsolatának rendszere is, a szimbolikus hokedli pedig szinte mindenütt használatban volt. Mindezek: az egyedi épület és bútorok, az iskolai közösségépítés, valamint az állami oktatási rendszertől való függetlenség – a Bauhausból származtatható, de részben már a századfordulós *Lebensreform* mozgalmakban (pl. Wandervogel, Monte Verita) is felbukkanó, s a BMC-ban is továbbélő elemek – a fő tevékenységgel szembeni alázatot demonstrálták a gyakorlatban. Az egész oktatási *Umwelt* megformálása, a tárgyak és tantárgyak *Gestaltung*ja[5] mind egyetlen célt szolgált; ahogyan hittek a hétköznapi rituálék, a *tägliche Kultur* struktúráját adó tárgyak személyiségformáló hatásában, ugyanúgy hittek abban is, hogy az iskolai közeg alapvetően befolyásolja az oktatás minőségét. Az *Art Genossenschaft* létrehozása érdekében Bill a – Speer-korszakban is kompromittálódott – szimbolizmust, irracionalitást és monumentalista pátoszt természetesen mellőzve, a *Neue Sachlichkeit* szikár hagyományát követte, illetve az „[é]píteni annyi, mint életfolyamatokat formálni" gropiusi elvét (Bleyer 1969, 704), de a dessaui iskolaépületnél szerényebb formában. A munka és szórakozás, nyilvános és privát, elmélet és gyakorlat közötti határokat átjárhatóvá tevő épület méltán kapta a német sajtóban a karteziánus kolostor nevet (Betts 2004, 145-146): a városra a „Tehénhegyről" letekintő épület az ulmi program egyik legfontosabb fizikai összetevője lett.[6]

E program békés harcot hirdetett a giccs, az ízléstelenség és az olyan tervezési „eltévelyedések" ellen, mint a *Nierentisch* vagy a *streamline* stílus – a jó, a szép és praktikus nevében, ahol a művészeti szabadságnak a funkció szab határt. A hallgatók a Bauhausban is meghatározó alapkurzust *(Grundlehre)*[7] követően kezdtek el saját szakjukon olyan tipikus feladatokon dolgozni, mint a villanyfúró, a vasaló, a szemüveg, a diavetítő vagy a töltőtoll. A munkafolyamat a piacon kapható termékek analízise után a tárgy karakterének és funkcióinak pontos meghatározásával folytatódott, megvizsgálva mechanikai és szerkezeti struktúráját, de gazdasági – társadalmi hatását is. A legjobb opció közös kiválasztása után kezdődhetett a formaesztétikai tervezési munka. Ez volt az a munkafolyamat, melyben minden korábbi hasonló intézménynél pontosabban körvonalazták a technikai civilizáció kulturális irányításának lehetőségét is alátámasztani kívánó tervezési profilt. (Spitz 2014, 13) Az alapkurzusra épülő elméleti tantárgyak között a gazdaságtan, szociológia, pszichológia, kortárs történelem és filozófia is szerepelt, a tervező szakokat pedig az új profilnak megfelelően a vizu-

[5] *A szó a Bauhausból ered: a Kunst (művészet) elutasításával és a tervezést, formaalakítást, formatervezést jelentő Gestaltung szóval való helyettesítésével jelezték a teljes szemléletváltást. (Forgács 2010, 164)*

[6] *„1956 nyarán, mielőtt a HfG hallgatója lettem, felkerestem az iskolát az ulmi Kuhbergen", írja Krippendorff. „Legelemibb benyomásom a világosság volt. Az épületek belül tágasak voltak, nagy ablakokkal, a világosszürke betonoszlopok közt fehér vagy nyersfa térfalakkal. Az egész mentes volt az öncélúságtól, megjátszástól vagy monumentalitástól. Talán a nyári nap tette, de a hihetetlen ragyogástól úgy éreztem, ez a megtestesült jövő. […] A kávézót a diákok vitték; első látogatásomon átszellemült megbeszélések tanúja voltam." (Krippendorff 2008, 56)*

[7] *A* Grundlehere *a Bauhaus Johannes Itten által kifejlesztett, majd később Moholy-Nagy László által vezetett, kötelező, elsőéves* Vorkurs *megfelelője volt. E még szakosodás nélküli általános előképzésen anyagismeretet, vizuális módszertant, percepcióelméletet, prezentációs módszereket, reáltudományokat, szociológiát és 20. századi kultúrtörténetet tanultak; innen a felvett diákok legjobbjai folytathatták tanulmányaikat.*

ális kommunikáció, az építés, a terméktervezés, a film és az információ tanszék irányította. A főként Bill és Aicher által kidolgozott pedagógia a – tanári hatalomra, vizsgáztatásra, felügyeletre épülő – mereven az elméletből a gyakorlat felé haladó modell helyett a decentralizált közösségre, a munka örömére alapozott, részben szintén a Dewey-féle *learning by doing* elvén (Spitz 2002, 85–86). Ám a BMC-től eltérően a kreatív intenzitást nem „pusztán" az individuum, hanem a konkrét ipari-kulturális kontextusba illeszkedő cikkek fejlesztésére koncentrálták. Az alapítókhoz hamarosan olyan egyéniségek csatlakoztak, mint Hans Gugelot, Walter Zeischegg, Alexander Kluge, Tomás Maldonado, Herbert Ohl, vagy a teoretikusok közül Abraham Moles, Max Bense, Gui Bonsiepe, Horst Rittel (a vendégelőadók között olyan nevek szerepeltek, mint Charles Eames, Hans Magnus Enzensberger, Buckminster Fuller, Samuel Hayakawa), és a HfG a háború után rövid idő alatt a designkultúra energetikai központjává vált. Ebben a sikerben a környezet és a módszertan mellett az is szerepet játszott, hogy az ulmi tervezőket – nem úgy, mint a Bauhaus idején – tárt karokkal várta az ipar, így sok terv tömegcikké válhatott abban az időben, amikor a tőkés világ elektrotechnikai exportjának negyedét már nyugatnémet termékek képezték. A legismertebb partner, az eleinte kis cégnek számító Braun olyan tartós fogyasztási cikkeket kívánt piacra dobni, melyek külseje jobban megfelel a belső tartalomnak, s a két fél között gyümölcsöző együttműködés alakult ki. Gugelot a Braun termékfejlesztési vezetőjével, Fritz Eicherrel „a konstrukció körüli külső forma létrehozásától a konstrukció és a forma egységéhez vezető" designt állította középpontba. „A tervezést, illetve a termékeket társadalmi kapcsolataikban vizsgáló, a kor legújabb művészeti és főként tudományos eredményeit felhasználó felfogás öltött konkrét formát a Braun-féle termékekben [...] a cég megalkotta fogyasztói mintáját, a szerény, de kritikus fogyasztót, akit egyszerű, nem tolakodó, észrevétlen szolgáltatásokat nyújtó termékekkel kívánt ellátni."[8] (Ernyei 1983, 135) A tömegtermelés kulturális dimenziója, az omniprezencia révén a lakosság tömegei kezdtek naponta azonos időben azonos tárgyakat használni, egy időben működtetni egyforma kenyérpirítókat és rezgőarmatúrás villanyborotvákat, egyfajta taktilis létközösséget teremtve. S bár a Braun jelmondata szerint „a jó design a lehető legkevesebb design", a „neutrális" cikkek nagyon is észrevehető, jellegzetes termékek voltak már kezdetben is – a valóban „tudományosan letisztult" tárgyak azóta is ritkák a piacon.

[8] *Gugelot mindemellett nemcsak tömegcikkeket tervezett: máig vitatott, hogy bukólámpás sportautójának terveiből mennyit vett át a 914-es modellhez egykori tanítványa, az 1957-ben egy évig Ulmban tanuló – a formázásban kitűnő, rajzban és a Grundlehre látogatásában kevésbé jeleskedő – „Butzi" Porsche, aki apjával, Ferry Porschéval vitte tovább a céget. (Krippendorff 2008, 59, Leffingwell 2011, 66, 120, Long 2001, 28)*

HIDEGHÁBORÚ A KONYHÁBAN

A HfG helyzetét az alapítástól kezdve befolyásolta az az adottság, hogy a hidegháború közepén, Németország nyugati felén, az amerikai zónában jött létre. A nők házimunka alóli felszabadításának folyamata, az otthonok technológiai gyarmatosítása a testi erőfeszítésektől megszabadító és szabadidőt előállító modern élet reményében már a weimari köztársaságban is részben amerikai mintára kezdődött, ha a szociáldemokrata

szakszervezeti mozgalom kezdeményezésére hirdették is meg. A Reichskuratorium für Wirtschaftlichkeit által propagált konyhareform értelmében taylorizálni, maximálisan hatékonnyá kellett tenni a konyhai és háztartási munkát: „a háztartást termelő üzemként kell tekinteni, éppúgy, mint a gyárakat és a műhelyeket" (Nolan 2016, 73). A háztartásokat és a magánéletet is optimalizált mozdulatsorokra leképező, azokra épülő tárgy-együttesek tervezésének az Erna Meyer-féle konyha-ergonómiai szabályrendszer volt az egyik sarokpontja. Ennek nyomán alkotta meg Margarete Schütte-Lihotzky – Ernst May szociális lakásépítési programjának keretében – 1926-ban a Frankfurti Konyhát, az első sorozatban gyártott, költséghatékony konyha-egységet, a beépített konyhák etalonját, hat és fél négyzetméteren. Eközben a racionális tervezési elveket valló Bauhaus dessaui komplexumában Gropius igazgatói háza és annak konyhája a tömegek mintaotthona helyett inkább a nagypolgári életstílus modernista megfogalmazása volt. Ahogy az az épületet propagáló, Ernst Jahn által készített *Hogyan éljünk egészséges és gazdaságos életet* c. filmben is megtekinthető, a 246 m²-es igazgatói lakás Junkers-gépekkel felszerelt, a bejárónőnek külön ajtóval nyíló konyhája nem a lakóknak készült, hanem a személyzetnek. (Bittner 2016, 55) De a Bauhaus a tárgyak szintjén sem tudta a sorozatgyártás problémáját megoldani a gazdasági válság sújtotta tömegek számára. Az olykor ezüstöt, ébenfát is alkalmazó tárgyak a munkásosztály számára elérhetetlen luxuscikkek maradtak, s inkább másoknak is készültek: „[a]zon balos, műértő értelmiségi körök számára [...] akiket néha *Intellektuel-Sachliches*ként aposztrofáltak, közülük is azoknak, akik meg tudták engedni maguknak"[9] (Saletnik 2009, 51). Amint azt Robin Schuldenfrei kimutatta, a geometrikus formák elérése érdekében a Bauhaus tömegtermelésre szánt termékei közül sok nehezen és drágán volt előállítható, miközben új funkciók helyett többnyire régi polgári tárgyaknak adott új formavilágot (Ibid., 42). Marianne Brandt vagy Wilhelm Wagenfeld zseniális teáskannái, melyeket később Maldonado múzeumi tárgyaknak titulált, hagyományos rituáléknak biztosítottak új, geometrikus stílust. Gropius Bauhausának épületeit és tárgyait a funkcionalista tömeggyártási szándékok ellenére inkább egy társadalmi utópia formavilágának sokszorosított műalkotásaiként lehet értelmezni, a Gropiust váltó, kommunista Hannes Meyer pedig hiába próbált a *Bauhaus-stílus* helyett a tömegtárgyakra és tömeglakásokra (vissza)fókuszálni, piaci és politikai okokból törekvése csonka maradt (ahogy a kísérlet Meyer és más Bauhäuslerek általi folytatása is a sztálini Szovjetunióban).

A háztartások valódi forradalma, a banalitás mérnöki csodafegyvereinek diadalmenete az ötvenes években tudott ténylegesen megvalósulni, egyrészt a gazdasági fellendülés, másrészt az űrverseny kicsinyített másaként, azzal párhuzamosan zajló innovációs hidegháború miatt. A második világháború után népszerűbb volt a konyhák technológiai „felfegyverzéséről" vitatkozni, mint a tényleges fegyverkezési versenyről. Nem meglepő hát, hogy 1959-ben a legmagasabb szintű Szovjet-

[9] *1927-ben egy munkáscsalád heti bevétele 64 márka, egy tisztviselőé 91 márka körül volt. Ugyanebben az időben egy kis szériában gyártott ezüst Bauhaus kekszes doboz ára 160 márka, egy teáskannáé 90 márka volt. Marcel Breuer ikonikus csőbútora, a* Wassily *szék (habár nem is valódi bőrből készült) 60 márkába került. Az elektronikus berendezések – például lámpák – tekintetében pedig figyelembe kell venni, hogy az akkori Berlinben a háztartások alig 20 százaléka rendelkezett vezetékes árammal (Saletnik 2009, 42).*

unió-USA találkozón az amerikai technológiai fölény demonstrálása a nagyszabású moszkvai életmód-kiállításon zajlott, egy e célra épített, az amerikai fogyasztói társadalom minden javával telepakolt modellházban. Hruscsov és Nixon ott lezajlott, televízióban is közvetített vitája, a *„Kitchen Debate"* Keleten és Nyugaton is kijelölte az emberi mikrokörnyezet gépesítésének államilag is patronált irányvonalát.

AZ OPTIMÁLIS TERMÉK DESIGNMÓDSZERTANA

„Aki csak analizál, a világot veszíti el."
(Moles 1962 [1961], 4)[10]

Az ipari optimizmussal átitatott ulmi projekt a megállíthatatlan technikai fejlődést megszelídítő, humanizáló keretrendszer felállításának problémájával nézett szembe, amikor biztosítani akarta az ember–tárgy-, illetve az ember–gép-viszony optimalizált megoldásait. Amit életformának nevezünk, az részben a tárgyként megformált elektromos eszközök, a rendszer-bútorok, telekommunikációs eszközök, a könnyű műanyagtárgyak sokaságának használatából és felhalmozásából áll össze észrevétlenül. A fejlett technológiáknak és a tudományosan formált affordanciáknak a terméktervezésben zajló összeolvadása a „technikai tárggyá" pedig e modern életforma egyik legfontosabb alakítója lett. A társadalmi és gyártói elvárásoknak teljesen alárendelt tervezési programnak azonban Bill – Jorn által kritizált, de még mindig a szépségként felfogott funkció és a művész-tervező eszméjére épülő – programja sem tudott tökéletesen megfelelni, ezért Ulmban is lezajlott egy módszertani paradigmaváltás, mintegy újrajátszva a Bauhaus Hannes Meyer-féle fordulatát.[11] És ha Max Bill volt Ulm Gropiusa, akkor a Gropiust váltó Meyer igazgatói megfelelőjének Tomás Maldonado tekinthető. A Bill-krízis hozta el a művészet tényleges száműzését Ulmból, és annak felváltását egy minden tervezési feladatban alkalmazható metodológiával. Ez már nem a Bauhaus Meyer és Maldonado által kritizált geometriai formalizmusát követi, de nem is a Bill által preferált művészi intuícióra alapoz. Maldonado vezetése alatt a meyeri *„Volksbedarf statt Luxusbedarf"* népjóléti programja, illetve A CIAM és a német Werkbund által a szociális lakásépítés alapjaként 1929-ben létrehozott építészeti *Existenzminimum* kiállítás öröksége lett mérvadó. A művész-tervező helyébe a korábbiaknál jóval összetettebb problémákkal foglalkozó koordinátor-designer lépett. A tervezői invenció, a megmunkálhatóságból következő formai kényszerek, a kulturális örökségek, a tradicionális formaelvek, az érzelmi kötődés, valamint mindenfajta díszítmény helyébe az ergonómiai elvek, a matematikailag elemzett mozdulategyüttesek és működési rendszerek illeszkedése valamint a fogyasztás és a használat pszichológiai elemzése és a funkcionális komplexitás maximalizálásának elve lépett. A módosult pedagógiai programmal és tervezési gyakorlattal összhangban új tudományos tantárgyakat vezettek be: többek közt mate-

[10] *Jellemző (bár akár szándékolatlan öniróniaként is értékelhető), hogy Abraham Moles, az esztétikai élmény nagy analitikusa épp e mondatot idézi a radikális marxista, messianisztikus filozófus Ernst Blochtól. A Bloch utópikus reményelvét (magyarul l. Bloch 2007) szimbolizáló, 1991-ben Ludwigshafenben felállított emlékmű, a* Végtelen lépcső *Max Bill alkotása.*

[11] *Távozása előtt, „1956 őszén, amikor a svájci Werkbund Ulmban ülésezett, Bill nem az iskola építészeti megoldásairól vagy képzési szerkezetéről adott elő (amivel pedig elbüszkélkedhetett volna) hanem a design morfológiájáról. Koncentrikus köröket rajzolt fel, a design olyan észszerű megközelítése mellett érvelve, amely négy funkciót elégít ki: a technikait, az anyagit, a gyártásit és az esztétikait – úgy, hogy az utolsó az intuíciónak is hagyjon játékteret." (Krippendorff 2008, 58)*

matikát, rendszeranalízist, szemiotikát, pszichológiát, szociológiát.[12] A tudományos tervezést szolgálta az iskola gondosan válogatott elméleti gárdája is. Közülük az információesztétikával foglakozó fizikus-filozófus Max Bense mellett Abraham Moles közreműködése tűnik különösen meghatározónak, aki kutatásaival a tudományt és az esztétikát az elméleti lélektan és a rendszeranalízis segítségével igyekezett összekapcsolni egy a művészetet és a designt objektiváló rendszerbe. A Bachelard-tanítvány, tehát a fenomenológia irányából induló tömegkommunikációs és információelméleti mérnök, pszichológus Moles meggyőződése volt, hogy az ember pszichológiai-statisztikai tanulmányozásából származó kvantitatív eredményekkel közelebb kerülünk az ember mint külvilágot befogadó lény megértéséhez. A komplex rendszerek – például elektronikai eszközök – fejlesztéséhez persze olyan emberképre van szükség, amely az embert is komplex, analizálható, nyitott rendszernek tekinti. Moles – felvázolva a viselkedéslélektan dogmáit, miszerint „az egyén viselkedésének valamennyi formája kiszámítható, mint egy fizikai-kémiai rendszer esetében" – kifejti, hogy a kísérleti lélektan mellett ki kell fejlődnie az elméleti lélektannak, amely „meghatározza a szervezet matematikai fogalmakkal leírható viselkedési mechanizmusait. Árnyaltabbá válik az ily módon általánosított ember képe, ha megsokszorozzuk az őt meghatározó számokkal kifejezhető tényezőket és a differenciális pszichológia módszereinek megfelelően értelmezzük őket: ez jelenti a pszichológia végső fejlődési fokát s az ember teljes integrációját a fizikai-kémiai világegyetembe." (Moles 1973 [1958], 11, 12). Ezt voltak hivatottak segíteni az információelmélet és a rendszerek strukturális komplexitásának vizsgálatával kifejlesztett eszközök, a program végcéljában az ember és a technika totális tudományos szintézisével. A vásárlói viselkedés behatóbb elemzését a gyártókkal való szoros együttműködés is szükségessé tette. A főiskola saját lapjában gyakran publikáló Moles másik, Ulmban közvetlenül alkalmazható kutatási területe az összetett rendszerek és az ipari társadalom komplexitásának elemzése volt, hiszen a tervezendő eszközök – vagy akár városrészek – működését mind részelemek bonyolult együttműködése határozza meg. Mennyi apró alkatrész mechanikai együtteséből áll egy villanyborotva vagy egy ventilátor és hány funkcióra alkalmas? Ulm talán a funkcionális tervezés ilyesfajta elemzésében jutott el az ipari formatervezés esszenciájához. Moles az információelméletet élő szervezetekre való alkalmazásával igyekezett meghatározni a tárgyak és élőlények strukturális és funkcionális komplexitását. Úgy vélte, a gépek és emberek rendszerszintű összetettségét kétféleképpen lehet definiálni: 1. strukturálisan, vagyis analitikusan: a konstrukciója, felépítése szerint; 2. funkcionálisan, tehát a felhasználhatóságára vonatkozóan (Moles 1973 [1958], 48-49). E kettős meghatározottság metszetében kell létrejönnie a tárgy alakjának, azt végsőkig leegyszerűsített, topológiai komplexitásként megtervezett felületté redukálva a felhasználó számára – ezért is emelték be a tantárgyak közé a nagyon hatékony eszköznek bizonyuló topológiát.

[12] *A Bill távozását az alapképzés végén megélő Krippendorff szerint ugyanakkor Gugeloték céges elfoglaltságait megsínylette az oktatás. A felvillanyozó elméleti tanulmányokért egy tanszékek közti egység volt felelős, s ezt a (piaci sikereket élvező) designtanszék tekintélye aláásásaként élte meg. Mindez végül az elméleti egység felszámolásához és – Maldonado támogatásával – az egyetemi struktúra hierarchikusabbá tételéhez vezetett. (Krippendorff 2008, 60, 60 lj, 63–68)*

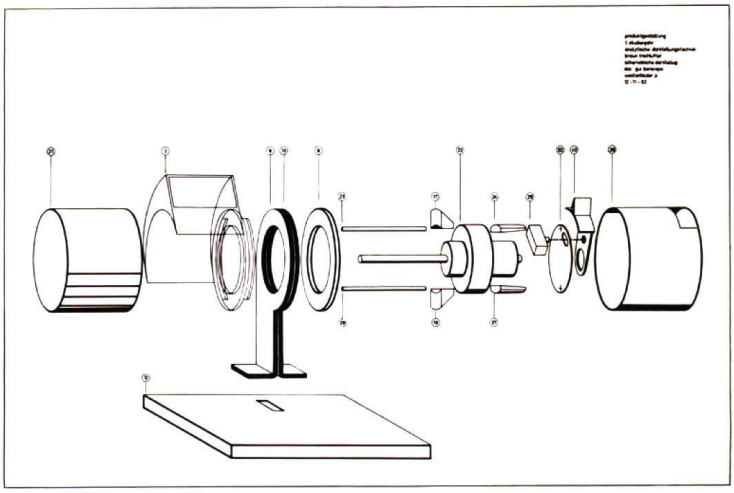
A tervező tehát hátrébb lép, a Maldonado által megfogalmazott tudományos operacionalizmus szerint *termékfejlesztési koordinátor* lesz belőle. A kreativitás arra szorítkozik, hogy a belső szükségszerűségeket összehangolja a termék alkalmazhatósági spektrumával; az embert – mint gépszerűen felfogott, elemi fizikai és kulturális szükségletei által meghatározott organizmust – egy formailag kidolgozott interfész segítségével a modern eszközök világába integrálja. Az így létrejött konstrukció és érintkezési felület minimumra csökkentése adja az optimális tárgyat és az ipari értelmében vett szépséget. Olyan értéksemlegesnek vélt esztétika ez, amely felszámolja a stílusokat, hiszen a módszertan egyrészt örökérvényűvé teszi, másrészt már előre meghatározza minden lehetséges tárgy tervezési keretrendszerét. És tagadhatatlan: az ulmi tárgyak az időtlenség, a funkció és a külső megkérdőjelezhetetlennek tűnő egységét sugározzák.[13]

A Gugelot-vezette kooperatív munkacsoportok által fejlesztett termékek nem emlékeztetnek már iparművészeti tárgyakra, egy olyan technikai civilizáció eszközei, amelyben az eltüntetendő animális megnyilvánulások közé tartozik maga a fizikai erőfeszítés is, és a házimunkától a testápoláson át a szórakozásig minden gépesítendő az üzemként értelmezett lakásban. A szisztematikus tervezés egyik mintaterméke a kis Braun asztali ventilátor volt – az elektromos és mechanikus kapcsolódási struktúráját, topológiai komplexitását bemutató elemzés a HfG folyóiratában közölt ábrákkal jól szemlélteti a technikai tárgy anatómiáját (Bonsiepe és Maldonado 1964, 16).

Csakhogy a tökéletesre csiszolt „platóni tárgyak", mint a Gugelot-féle, *Hófehérke koporsójá*nak becézett Braun SK-4 rádiós lemezjátszó, a technikai-topológiai bravúrt jelentő Braun Sixtant 1 villanyborotva, a Pfaff hordozható varrógép, a még 1984-ben is gyártott Kodak Carousel diavetítő, nemcsak kielégítették, de maguk is generálták a fogyasztói igényeket.[14] Az ideális tárgyak fétistárgyakká váltak, olyannyira hogy a Dieter Rams által tervezett, abszolút neutrálisnak szánt Braun kenyérpirítót Richard Hamilton egy duchamp-i gesztussal ready-made alkotássá tette (*Toaster*, 1967). Hiába vált megkérdőjelezhetetlenné Ulm hétköznapi tárgykultúrára tett hatása, a társadalmat nem sikerült olyan gyorsan befolyásolni, hogy tartósan azonosuljon azzal a szigorral és önfegyelemmel, ami e termékeket áthatotta. Jellemző vásárlójuk idővel megint – mint a Bauhaus esetében – az esztétikailag kifinomult réteg lett. Ahogy azt Adorno később a Werkbund konferenciáján tartott beszédében megfogalmazta: „A művészet homályos titka a javak és áruk fetisizált jellegéből adódik. A funkcionalizmus ki akar törni ebből a zavaros helyzetből; de mindaddig hiába zörgeti láncait, amíg egy zavaros társadalom foglya." (Adorno 1967, 104). Nem véletlen, hogy az ulmiak által valódi elődnek tekintett, a tömegigények kielégítésére fókuszáló Hannes Meyernek a Bauhaus igazgatói posztjáról történt leváltása után azonnal Moszkvában folytatta munkáját (ahol már régóta működött a mérnöki irányultságú formatervezési iskola, a VHUTEMASZ). S megjegyezhető, hogy a Bauhaus örökségét fenntartásokkal kezelő, de fejlett

[13] *Mindez már-már dogmatikus önreprezentációval társult: a tárgyakat a színek és a kontextus mellőzésével, absztrakt szoborként dokumentálták, kimondatlanul is e stílushoz igazítva a tervezést. Mikor egy hallgató – válaszképpen – egy piros pöttyöt ragasztott saját ablakába, Aicher írásban követelte az eltávolítását. A hús-vér felhasználó megcélzását gyakran a (Bill módszerességét nélkülöző) funkcionalista retorika helyettesítette, írja Krippendorff. (Krippendorff 2008, 59, 61–62)*

[14] *Bense előadásaiban nagy hangsúlyt kapott, „hogy miért veszti el minden kulturális termék […] információ-esztétikai értékét az eltömegesedéssel", és hogy „a kultúrákat az újdonságok, a valószínűtlen konfigurációk és szokatlan designok előállítása élteti". E nézet „vonzó volt a HfG számára, mert igazolta avantgárd törekvéseit", írja Krippendorff; a tárgyak fétiskaraktere ugyanakkor Maldonado vakfoltja lehetett, hiszen – a tradicionális szemiotika híveként – azt vallotta, a tárgyak nem viselkedhetnek jelként. Leginkább a döntés-, tervezés-, rendszerelméletet és kibernetikát tanító Rittel volt az, aki a designt szociokulturális feladatként értelmezte, miközben tervezésmódszertani innovativitásával is kiemelkedett. (Krippendorff 2008, 63–64)*

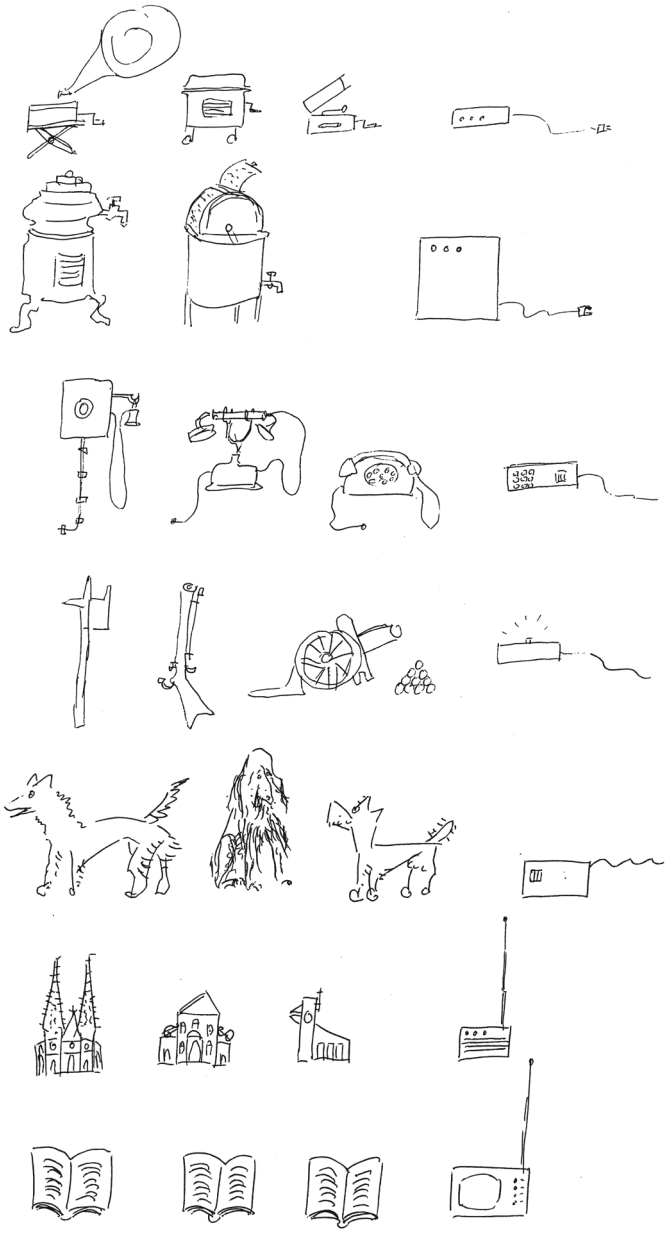


Reinhold Weiss Braun HL1 *asztali ventilátorának szerkezeti rajza (N. N.). Forrás: Thomas Maldonado és Gui Bonsiepe. 1964. „Wissenschaft und Gestaltung." Ulm. Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung 10–11.*

iparú szocialista mintaországban, az NDK-ban gyártott, „ulmi-Braun karakterű" háztartási eszközök, például az AKA Electric darabjai a mai napig szintén működőképesek, technikai és esztétikai értelemben is. Az ilyen eszközök fejlesztéséhez és gyártásához szükséges fejlett ipari technológiák megteremtésének azonban végső soron jobban kedvezett a szabadversenyes kapitalizmus. Mert hiába volt a HfG alapvetően balos szellemiségű (amit végül ellenzői az épület homlokzatán graffitivel is szóvá tettek), csúcstechnológiás tárgyai nem jöhettek volna létre, sőt elgondolhatóak sem lettek volna a Braun, a BASF, a Kodak és más profitorientált cégek megbízásai és fejlett gyártástechnológiája nélkül; e letisztult, geometrikus, de topológiailag formált tárgyak pedig végül ismét stílussá dermedtek. Ennek egyik ismert leágazását az Apple Jonathan Ive vezetése által tervezett termékeiben látjuk viszont, aki bevallottan a Braun (Gugelot melletti) fő designere, Dieter Rams követője, és szinte minden tárgyához található formai előképként egy hasonló, de más funkcióra készített Braun-gyártmány.[15] Ám még az Apple-nek is nagy energiát kell fektetnie abba, hogy fenntartsa a szezonális utópiák rendszerét, évről évre bizonyítva, hogy a tökéletes tárgynál van még tökéletesebb, ami miatt az előző már szükségtelen. S az Apple persze nem is titkolja, hogy letisztult, csúcsminőségű termékei luxuscikkek: egy esztétikailag érzékeny, fizetőképes réteg számára készülnek. Így vált a társadalomtudatos ulmi designkolostor öröksége az Apple-vallás fogyasztói felekezetének inspirálójává. Mégis, a milliók által tapogatott telekommunikációs eszközök mondhatók leginkább a meyeri Bauhaus és az ulmi elvek formai-funkcionális reinkarnációjának, miközben a Cambridge Analytica vagy a neuromarketing révén generált személyiségprofiljainkra gondolva a Moles-féle, jó szándékú humán-analízis riasztóvá növő örökségének is tekinthetők. Az örökség másik ágán talán az Európában is elterjedt japán MUJI vagy az IKEA áruházait találjuk, amelyek (a bútorokra szorítkozva) még mindig a legközelebb állnak

[15] *Rams – aki mindvégig a Braun tervezője maradt – dolgozta ki a* gute Form*ra rímelő* gutes Design *tíz fő elvét, melyek szerint a jó design: 1. innovatív, 2. praktikus, azaz használható, 3. esztétikus, 4. érthető: tehát könnyen kezelhető, 5. visszafogott, tehát sohasem tolakodó, 6. őszinte, tehát nem manipulatív, 7. tartós, tehát esztétikailag sem avul el, 8. az utolsó részletéig precíz, 9. környezetbarát, és végül legfőképp: 10. a jó design a lehető legkevesebb design: vissza a letisztult egyszerűséghez.*

a meyeri – ulmi elvekhez, szélesebb vásárlói réteg számára kínálva letisztult formavilágú, versenyképes árú használati tárgyakat. Az IKEA ráadásul sikeresen olvasztotta magába a Victor Papanek által is propagált DIY barkácsdivatját, s vele az Ulmban negligált „aktív fogyasztót", aki nemcsak elszenvedi a designt, hanem örömét is leli az otthoni szerelgetés (pszeudo)aktivitásában.



Lucius Burckhardt: A *gute Form* diadala, és a gute Form *(1982). Forrás: Lucius Burckhardt. 2012.* Design ist unsichtbar. Entwurf, Gesellschaft und Pädagogik. *Szerkesztette Silvan Blumenthal és Martin Schmitz. Berlin: Martin Schmitz Verlag. Martin Schmitz jóvoltából.*

EPILÓGUS

A Hfg Ulm kiemelkedő eredménye, hogy jó minőségű használati tárgyak formájában másfél évtizedig képes volt szintetizálni a Bauhaus-örökség eredményeit, feloldva annak legfőbb ellentmondásait. E periódusban össze tudta békíteni az etikai alapú, szociális szükségleteket kiszolgáló tervezési elveket a profitorientált elvárásokkal, az amerikai típusú, iparilag nyitott, de társadalmilag elkötelezett designeroktatás megteremtésével. Mindemellett képes volt véglegesnek gondolt *„platóni termékek*kel" bevezetni a technikai civilizációt a mindennapi életbe. Nem vették azonban észre, hogy az „örök" és egyben népjóléti design eszméje a szabadversenyes kapitalizmusban nem fenntartható.[16] A tervezett avulásra és addiktív fogyasztásra épülő *cseppfolyós modernitás* (Bauman 2017) társadalma csak rövid ideig, gyermekkorában volt vevő az „örök" tárgyakra, amíg ki nem derült, hogyan használhatók maguk is új igények gerjesztésére.

Utóéletük paradoxona, hogy minél inkább távolodni próbáltak a művészettől és az esztétikai formalizmustól a tömegcikkek irányába, annál inkább a beavatottak fétistárgyaivá, retro-stílusává váltak, alátámasztva az Adorno által is megfogalmazott kritikát. A szociálisnak szánt design valójában a pszichotopológiailag érzékeny elit luxusa lenne, plasztikai beavatkozás a kapitalizmus homlokzatán? Ahogy a HfG-t jól ismerő svájci szociológus és aktivista Lucius Burckhardt, az ETH Zürich egykori professzora írta Ulm-kritikájában, termékeiket „kizárólag a magát régóta a „fine art"-nak, a jó ízlésnek és a kortárs életstílus céklalevének elkötelezett réteg vásárolja (...) különben pedig hallgatnak a népesség 97 százalékáról, akiknek természetes igénye a változatos, díszes és hivalkodó formákra működésben tartja a gazdaságot." (Burckhardt 1960, 384). Ezzel a megállapítással a (Hans Roericht diplomamunkájaként 1962-től egészen 2006-ig, a Rosenthal által gyártott) TC 100 rakásolható „menza-étkészlet" használói talán vitatkoznának – de tény, hogy mára ez is a MoMA gyűjteményébe került. A HfG utóéletéhez tartozik természetesen a világban szétszóródott volt oktatók és hallgatók tevékenysége is, akiket munkásságuk alapján nehéz lenne pusztán a maldonadói értelemben vett „koordinátoroknak" tartanunk. Bár hatásuk értékelésére jelen írás nem vállalkozhat, olyan nevek találhatók köztük, mint az esztétikai programot az Allende elnökségéhez kötődő „chilei kísérlet" keretében továbbvivő Gui Bonsiepe, Pio Manzù (többek közt a Fiat 127 tervezője), a német ICE nagysebességű szerelvényeit tervező Alexander Neumeister, vagy az Iparművészeti Főiskola elvégzése után Ulmban tanító, később Essenben és a MOME-n is tanszékvezető Stefan Lengyel, akinek intézményi hatása éppúgy formálta a design-tájképet, mint a 60-as évek óta futó budapesti ICS villamosai. De ezek már más történetek.

[16] *E kérdéssel 2015-ös duplaszámunkban is foglalkoztunk, l.* Disegno *1-2: 29–30. (A szerk.)*

IRODALOM

Adorno, Theodor W. 1967. „Funktionalismus heute." In *Ohne Leitbild: Parva Aesthetica.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Andrews, Edmund L. 1998. „Inge Aicher-Scholl, 81, a German Whose Writing Inspired Pacifists." *New York Times,* szeptember 6. Megtekintve 2018. június 10-én. https://www.nytimes.com/1998/09/06/world/inge-aicher-scholl-81-a-german-whose-writing-inspired-pacifists.html.

Arendt, Hannah. 2008 [1987]. „Munka, előállítás, cselekvés." In *Fogódzó nélkül – Hannah Arendt olvasókönyv,* szerkesztette Balogh László Levente és Bíró-Kaszás Éva, 171-193. Pozsony: Kalligram.

Bauman, Zygmunt. 2017 [2000]. *Liquid Modernity.* Cambridge [Egyesült Királyság]: Polity Press.

Betts, Paul. 2004. *The Authority of Everyday Objects.* A cultural history of West German Industrial Design. Berkeley: University of California Press.

Bill, Max. 1976. „Vom Bauhaus bis Ulm." *Du: die Zeitschrift der Kultur* 6: 12–21.

Bittner, Regina. „Demonstrations of the Household – A Formative Pleasure." In *In Reserve: The Household! Historic Models and Contemporary Positions from the Bauhaus,* szerkesztette Regina Bittner és Elke Krasny, 54–69. Leipzig: Spector Books.

Bleyer György. 1969. „Az ötvenéves Bauhaus." *Korunk* 5: 696–707.

Bloch, Ernst. 2007. *Az utópia szelleme.* Budapest: Gond-Cura Alapítvány.

Blume, Eugen, Matilda Felix, Gabriele Knapstein és Catherine Nicols, szerk. 2015. *Black Mountain: An Interdisciplinary Experiment 1933-57.* Leipzig: Spector Books.

Burckhardt, Lucius. 1960. „Ulm anno 5, Zum Lehrprogramm der Hochschule für Gestaltung in Ulm." *Das Werk: Architektur und Kunst = L'oeuvre: architecture et art 11 (Formprobleme):* 384–386.

Cohen, Jean-Louis. 2011. *Architecture in Uniform.* Paris: Hazan.

Ernyei Gyula. 1983. *Az ipari forma története.* Budapest: Corvina.

Forgács Éva. 1997. „Moholy-Nagy László: Látás mozgásban." *Metropolis* 4: 132-135. Megtekintve 2018. június 10-én. http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9704/forgacs.htm.

Forgács Éva. 2010. *Bauhaus.* Pécs: Jelenkor Kiadó.

Jorn, Asger. 2011. *Fraternité Avant Tout, Writings on Art and Architecture 1938–1958.* Rotterdam: 010 Publishers.

Krippendorff, Klaus. 2008. „Designing in Ulm and off Ulm." In *HfG, Ulm; Die Abteilung Produktgestaltung; 39 Rückblicke,* szerkesztette Karl-Achim Czemper, 55–72. Dortmund: Verlag Dorothea Rohn.

Laffingwell, Randy. 2010 [2008]. *Porsche. A History of Excellence.* Minneapolis: Motorbooks.

Lefebvre, Henri. 2014 [1947, 1961, 1981]. *Critique of Everyday Life.* New York: Verso.

Long, Brian. 2006. *Porsche 914 & 914-6. The Definitive History of the Road & Competition Cars.* Dorchester: Veloce.

Maldonado, Thomas és Gui Bonsiepe. 1964. „Wissenschaft und Gestaltung." *Ulm. Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung* 10-11: 10–29.

Mareis, Claudia. 2014. *Theorien des Designs.* Hamburg: Junius Verlag.

Margolin, Victor. 1997. *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy 1917–1946.* Chicago: University of Chicago Press.

Mezei Ottó, szerk. 1975. *A Bauhaus.* Budapest: Gondolat.

Moholy-Nagy László. 1996 [1947]. *Látás mozgásban.* Budapest: Műcsarnok – Intermédia.

Moles, Abraham A. 1973 [1958]. *Információelmélet és esztétikai élmény.* Gondolat: Budapest.

Moles, Abraham A. 1962 [1961]. „Produkte: lhre funktionelle und strukturelle Komplexität." *Ulm. Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung* 6: 4–12.

Nolan, Mary. 2016. „Housework Made Easy: The Taylorized Housewive in Weimar Germany's Rationalized Ecoomy" In *In Reserve: The Household!, Historic Models and Contemporary Positions from the Bauhaus*, szerkesztette Regina Bittner és Elke Krasny, 70–95. Leipzig: Spector Books.

Sadler, Simon. 1998. *The Situationist City.* Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press.

Scholl, Inge. 1998. *A Fehér Rózsa.* Pécs: Pro Domo.

Saletnik, Jeffrey és Robin Schuldenfrei. 2009. „The Irreproducibility of the Bauhaus Object." In *Bauhaus Construct,* szerkesztette Jeffrey Saletnik és Robin Schuldenfrei, 37-60. New York, London: Routledge.

Schuldenfrei, Robin. 2012. „Assimilating Unease, Moholy-Nagy and the Wartime/Postwar Bauhaus in Chicago." *In Atomic Dwelling. Anxiety, Domesticity, and Postwar Architecture,* szerkesztette Robin Schuldenfrei, 87–126. New York, London: Routledge.

Spitz, René. 2002. *HfG Ulm. The View Behind the Foreground. The Political History of the Ulm School of Design, 1953-1968.* Stuttgart, London: Edition Axel Menges.

Spitz, René. 2014. *HfG Ulm, Kurze Geschichte der Hochschule für Gestaltung.* Lars Müller Publishers.

Wolfe, Tom. 1999 [1981]. „Bauhausból búgatóba." Fordította Bartos Tibor. *Országépítő* 3 (melléklet): 1–26. Az írás első magyar megjelenése: 1984. *Mozgó Világ 3*: 100–22; 4: 53–83.

EJTECH

A FUTÓSZALAG GYERMEKEI

A KIBORG PROBLEMATIKÁJA AZ EMBERKÖZPONTÚ DESIGN TÜKRÉBEN

Schneider Ákos

DISEGNO_IV/01-02_FREE FOR ALL

ABSZTRAKT

A nemzetközi tervezéselméletben legkésőbb az 1980-as évektől meghatározó felhasználóbarát és emberközpontú megközelítéseket ma ökológiai, technológiai válságok és lehetőségek árnyalják. A tervezők figyelme olyan határhelyzetek irányába terelődik, amelyek ember és nem-ember (non-human) *interakciójából születnek. A tanulmány amellett érvel, hogy azok – a designelméletben is kihangosított – vélemények, amelyek az emberi nézőpont kizárólagosságát, illetve közvetetten vagy közvetlenül a modernitás programját kérdőjelezik meg, nemcsak a természetvédelem, a fenntartható design vagy az emberközpontú tervezés* (human-centered design) *horizontján értelmezhetők, de új fényt vethetnek a kiborg* (*ti.* cybernetic organism) *helyére és jelentőségére a modern design vonatkozásában. Az antropocentrikus világkép mai kibillenése közel sem csak az ökológiai fenntarthatóság és a planetáris etika felvetéseiben érezteti hatását, de az olyan fogalmak design-kulturális térnyerésében is, mint a* superhuman, *a* posthuman, *a* transhuman *vagy a* metahuman. *Paul J. Crutzen antropocén kor hipotézisét alapul véve azt látjuk, hogy az antropocén és a modern design gyökerei egyaránt az első ipari forradalommal fonódnak össze. Designtörténeti szempontból megalapozottnak tűnik a felvetés, hogy a modern design lényegében az ember és a technológia, illetve az ipari termelés máig megoldatlan viszonyából, jobb esetben párbeszédéből születik. A tanulmány célja, hogy Donna Haraway „Kiborg kiáltvány" című cikkére támaszkodva a kiborg alakját ennek a párbeszédnek a középpontjában – a modern design epicentrumában – helyezze el.*

#poszthumanizmus, #modern design, #kiborg, #emberközpontú tervezés, #technológia

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

BEVEZETÉS: AZ ANTROPOCÉN MINT HÁTTÉR

A modern gépkultusz és a határtalan fejlődés 1950-es években felfutó technológiai-gazdasági utópiája ma egy olyan szűkebb horizontnak adja át a helyét, amelyben a kényszeredett manőverezés, a nosztalgia és a mentőakciók olykor korszerűbbnek tűnnek, mint a társadalmi mérnökösködésbe vagy a gépesítés ígéretébe vetett hit. Jürgen Habermas modernitás-interpretációja szerint a múlt ránk hagyományozott problémahalmaz, a jelen pedig a jövőre nyitott folyamatos megoldási kísérlet (Habermas 1994). „A jövő negatív töltésű: a 21. század küszöbén a világszerte veszélyeztetett általános létérdekek rémisztő panorámája rajzolódik ki [...] egyre inkább a tanácstalanság lép a jövőre irányuló orientációs kísérletek helyébe." (Habermas 1994, 286)

A Nagy Gyorsulás (Steffen et al. 2015), azaz a technológiai világunk exponenciális növekedése, amit Nicolas Bourriaud az antropocén kor[1] „természeti törvényének" (Bourriaud 2013) nevez, olyan változásokat idézett elő, amelyek következtében az emberi faj kevesebb mint három évszázad alatt a bolygót alakító elsődleges tényezővé lépett elő. Ma semmi sem mentes az ember kéznyomától: nem az a kérdés, hogy van-e olyan dzsungelmélyi négyzetméter, ahová az ember még nem tette be a lábát, hiszen ha feltételezünk is ilyet, az sem mentesül az ember által táplált globális folyamatoktól. A *terra incognita* ideje nemcsak földrajzi, de ökológiai és designelméleti szempontból is lejárt.

Ugyanakkor tévedés, ha az antropocén kor fogalmát kizárólag természetvédelmi perspektívára korlátozzuk. A technológiai szingularitás[2] kérdése, illetve a Nick Bostrom és Milan Ćirković által meghatározott egzisztenciális kockázatok[3] ugyanúgy részét képezik ennek a problémakörnek, mint a fajok ritkulása vagy a meg nem újuló energiákra való ráutaltság.

„Az ember decentralizálásának poszthumán fordulatát ma a mindenhol jelen lévő krízistudat erősíti fel, amely tudományos, technológiai és térbeli transzformációk radikális sorozatával áll összefüggésben." (Gomez-Luque és Jafari 2017) Az antropocén innen nézve poszthumán kondíciót feltételez – olyan állapotot, amelyben az eddigi „ember" már nincs a helyén. Amelyben kibillentek a középpontok. Az így adott leírások rendszerint a faj bolygó feletti dominanciáját domborítják ki, de implicit módon magukban foglalják a modern kori kizsákmányoló pozíciókra, illetve az ember és technológia viszonyára való kényszerű rákérdezéseket is. Az antropocén ebben a tekintetben inkább kritikai, mintsem deskriptív fogalom.

[1] *„A fogalmat Paul J. Crutzen Nobel-díjas levegőkémikus tette közismertté „Geology of Mankind" című 2002-es cikkében, amellett érvelve, hogy a holocént a XVIII. századtól új földtörténeti szakasz váltja fel: az első ipari forradalom óta gyorsuló ütemű változások nemcsak technológiai, társadalmi de geológiai értelemben is kiforgatják alapjainkat, l. Schneider 2018.*

[2] *„Olyan jelentős változás küszöbén állunk, amely az emberi élet földi megjelenéséhez hasonlítható. A változás pontos okát az emberinél nagyobb intelligenciával rendelkező entitások közelgő technológiai létrehozása jelenti." (Vinge 2013, 365)*

[3] *Bostrom és Ćirković olyan globális kockázatokat jelölnek meg, amelyek kedvezőtlen kimenetele esetén vagy megsemmisülne az intelligens földi élet, vagy tartósan és drasztikusan csökkennének az életben maradási esélyei. (Bostrom és Ćirković 2008)*

Kézenfekvőnek tűnik egy olyan designtörténeti megközelítés, amelyben az antropocén kor és a modern design története egybeesik, és teret nyit a 21. századi tervezői gyakorlatokban népszerű emberközpontú attitűdök felülvizsgálatának. Az antropocén hipotézise kapcsán a designelméletben is aktuálissá válik olyan bevett fogalmaink újragondolása, mint a „természet", a „gép" és a „mesterséges".

Milyen kapcsolat írható le természet és kultúra között egy olyan totális designállapotban,[4] ahol minden levegőrészecske visszautal az emberi jelenlétre – ahol a bolygó egésze áll előttünk mint az emberi tervezés kvázi artefaktuma? Fenntartható-e a természet mint a design nyersanyagának koncepciója, és miként tolódnak el az ember modern kori fogalmának határai?

2014-ben Nicolas Bourriaud kurátori közreműködésével a Taipei Biennálé,[5] 2016-ban pedig az Istanbul Designbiennálé[6] szerveződött az antropocén kor problematikája köré. Utóbbival összefüggésben az *e-flux*on cikksorozat indult „Superhumanity" címszó alatt. Ugyanebben az évben a digitális design kutatói és tervezői platformja, az ACADIA (Association for Computer Aided Design in Architecture) *Poszthumán lehetőségek: adatok, designerek, kognitív gépek* tematikára hangolta az éves konferenciáját. A Columbia Egyetem professzorai, Beatriz Colomina és Mark Wigley *Are We Human? Notes on an Archeology of Design* című könyvükben (Colomina és Wigley 2016) próbálták közös nevezőre hozni a modern design és az antropocén diskurzusait. Bruno Latour vezetésével megvalósult a *The Anthropocene Monument* projekt, amely akadémikusok előadásainak és művészeti programoknak egyaránt helyet biztosított, és a tudástermelés kétféle módozatával egyszerre kapcsolódott az antropocén kérdéskörához. A Harvard University Graduate School of Design 2017-ben poszthumanizmus és design összefüggéseit vizsgáló tematikus kiadvánnyal jelentkezett (Gomez-Luque és Jafari 2017). Mindez csak néhány példa az utóbbi évek kortárs művészeti és designkulturális fejleményeiből.

Mindeközben a filozófia területén egyaránt termékenynek tűnnek a spekulatív realizmus olyan különböző megközelítései, amelyek az ember domináns pozícióját megkérdőjelezve, egyetlen holisztikus platformra terelnék az emberek, állatok, növények és tárgyak terrénumát. Bruno Latour „a dolgok parlamentjéről" *(parliament of things)* (Latour 1991), Levi Bryant az „objektumok demokráciájáról" *(democracy of objects)* (Bryant 2011), Graham Harman pedig egy „objektum-orientált ontológiáról" *(object-oriented ontology)* (Harman 2011) beszél. Ezek a szerzők kvázi poszthumán gondolatkísérletként próbálják meg végrehajtani az emberen *kívüli* emancipációját, amennyiben azonos ontológiai szinten tételezik a megfigyelőt a megfigyelés tárgyával, vagy – designelméleti fordításban – a felhasználót a használat tárgyával. Bourriaud interpretációjában az objektum-orientált ontológia kísérletet tesz rá, hogy kivezesse „az objektumokat az emberi tudat árnyékából azáltal, hogy metafizikai autonómiájukat vindikálja, és a dolgok közötti ütközéseket azonos alapra helyezi a gondolkodó szubjektumok közötti kapcsolatokkal." (Bourriaud 2013)

[4] *„[A] dizájn ma totális – így többé nem hagy helyet semmiféle külső, szemlélődő nézőpontnak […] a kortárs világ minden polgárának továbbra is etikai, esztétikai és politikai felelősséget kell vállalnia saját énjének dizájnjáért." (Groys 2016 [2008]). (A témával és Groys írásával a Disegno 2015-ös 1-2 száma is foglalkozott. A szerk.)*

[5] *Taipei Biennial 2014* – The Great Acceleration. A Tribute to the Coactivity amongst Humans and Animals, Plants and Objects. *Kurátor: Nicolas Bourriaud*

[6] *3rd Istanbul Design Biennial* – Are We Human? *Kurátorok: Beatrice Colomina, Mark Wigley.*

Ebben a megközelítésben az objektum és objektum közötti viszonyt egyedül komplexitása különbözteti meg az ember és ember, vagy az ember és tárgy közötti relációktól. Ez nemcsak azokkal az ökológiai ihletésű hangokkal cseng egybe, amelyek az emberi nézőpont kizárólagosságát, illetve közvetetten vagy közvetlenül a modernitás programját kérdőjelezik meg, de új fényt vethetnek a poszthumanizmus eszmerendszerére és a kiborg kérdéskörére is.

[7] *J. K. Page-től, az 1962-ben alapított Design Research Society első elnökétől idézi John Chris Jones. (Jones 1992 [1970], 3)*

A MODERN GÉP

„[A] modern gépre gondolok, amely mintha élne, és az ember szolgálná, nem pedig a régi gépre, amely tökéletesített eszközként egészíti ki őt,és kizárólag addig működik, amíg az ember keze gondolkodik.” (Morris 1903 [1888], 127)

A design fogalma számtalan módon leírható: jelenthet törekvést az értelemteli rend megteremtésére (Papanek 1972, 5), jelentheti az ember által létrehozott „mesterséges” világ teljes szövetét az első pattintott kovakőtől az orrplasztikáig vagy a Facebook-profiljainkig, lehet „képzeletbeli ugrás a jelen tényeitől a jövő lehetőségei felé”[7], újabban pedig innovációs csodaszer vagy márka-kommunikációs segédeszköz. Ezen a ponton mégis termékenyebbnek ígérkezik, ha a design megszorítóbb történeti értelmezését részesítjük előnyben, és a modernizmus század eleji kibontakozásához kötjük a fogalmat.

Amikor designról beszélünk, értsük vele együtt az ipari termelés és a gépek 18. századtól kibontakozó kulturális-termelési paradigmáját, és az arra adott művészi, tervezői válaszokat. Boris Groys világosan fogalmaz a kérdésben, amikor lényegében Adolf Loos 1908-as gondolatmenetére építve állítja, hogy *„a hagyományos alkalmazott művészetekből a modern dizájnba* való átmenetben sokkal hangsúlyosabb volt a hagyományokkal való szakítás, a radikális paradigmaváltás, mint a hagyományos szépművészetekből a modernista művészetbe való átmenetben.” (Groys 2016 [2008])

Annál is inkább kívánatos ez a megközelítés, mert az antropocén kor Paul J. Crutzen által felállított hipotézisét követve az antropocén kor és a modern design gyökerei egyaránt az első ipari forradalommal fonódnak össze (Crutzen 2002, 23). Designtörténeti szempontból megalapozottnak tűnik a felvetés, hogy a modern design lényegében az ember és a technológia, illetve az ipari termelés máig megoldatlan viszonyából, jobb esetben párbeszédéből születik.

A design mint a *technológia humanizálására* tett kísérlet olyan meghatározás, amely a modern tervezéselmélet lényegére tapint rá. Gép és ember dilemmája kulcskérdésként merült fel a modernizmus korai diskurzusaiban: megtalálható a 19. század végén William Morris technológiával szemben tételezett emberközpontúságában, később pedig ennek kvázi továbbgondolásaként és inverzeként Walter Gropius technológián keresztül artikulált emberközpontúságában is.

Korleletként érdemes felidéznünk Lilian és Frank Gilbreth egyik 1914-es kronociklográfját, amely a korabeli taylorizmus, vagyis a tudományos gyári irányítás égisze alatt kívánta optimalizálni a gyári munkások mozdulatsorait a mozdulatok képi rögzítésén keresztül (Marien 2002). A vállalkozás olyan megközelítést tükröz, amiben már világosan kirajzolódik a mechanikus mozdulatsorra redukált ember. Az ember mint termelési eszköz – az ember mint gép.

Ennek mai továbbélését ismerhetjük fel olyan kiragadott vállalatok gyakorlatában, mint a Hangzhou Zhongheng Electric, a State Grid Zhejiang Electric Power vagy a Ningbo Shenyang Logistics, amelyek az alkalmazottak képzése és a munkafolyamatok optimalizálása során agyhullámok monitorozására alkalmas eszközöket használnak (Chen 2018).

A 20. század elején ugyanakkor egy egyirányú, de kettős törekvésnek is üzemanyagát jelentette az egyre sürgetőbb gép-ember problematika. Jelentőséggel bírt egyfelől annak – a Gilbrethék fotósorozatában tetten érhető – szándéknak a szempontjából, amely az emberi testet minél hatékonyabb termelőegységként kívánta „mechanizálni"; másfelől releváns volt annak a korai igénynek a vonatkozásában is, hogy a legújabb gépeink és ipari termékeink minél reszponzívabbá váljanak magára a felhasználó organizmusra: az emberi testre. Ez utóbbi ma olyan fogalmakat indukál, mint a felhasználóbarát tervezői megközelítés, a felhasználói élmény vagy az emberközpontú tervezés.

A modern design alapkontextusa rajzolódik itt ki, amelyben a kiborg nem járulékos kérdésként és adalékként, vagy egy korai science fiction regény szereplőjeként tűnik fel, hanem a modern design lényegét érintő alapproblémaként.

Ehhez kapcsolódva írja Groys, hogy a 20. századi modernizmus számára a tárgyak tervezésének programja kibővült maguknak az embereknek a tervezésével. „A modern dizájn felemelkedése alapjaiban kötődik a régi ember Új Emberré való »átdizájnolásának« tervéhez." (Groys 2010) Hozzáteszi, hogy ennek a programnak az elvetése ténylegesen soha nem történt meg, és az abban rejlő utópikus potenciált újra és újra aktualizáljuk. Fontos, hogy itt nemcsak átvitt értelemben, a modern társadalom és a mindennapi modern élet tervezőasztal mögül történő kidekázására – mint totális designprogramra – gondolhatunk, de szó szerint az emberi test alakítására is.

Beatriz Colomina és Mark Wigley említett könyvükben emlékeztetnek rá, hogy akármennyire is hajlamosak vagyunk a korai modernizmus törekvéseit pusztán funkcionalizmussal, racionális tervezéssel és formai sterilitással azonosítani, a mozgalom mélyrétegeiben világosan meghúzódnak az ember szomatikus dimenzióinak, a testnevelésnek, az erotikának és a szexualitásnak a kérdései is (Colomina és Wigley 2016, 183-197).

Marcel Breuer berlini gimnasztika-központja vagy Le Corbusier *Cabanon*ja mint a voyeurizmus tere csak két ad hoc példája annak, hogy a korabeli tervezőket milyen erősen foglalkoztatta a test és az emberi anyagszerűség mint az új, „modern ember" megfogalmazásának alapvető aspektusa. Colomina és Wigley a futuristák, majd Le Corbusier

gépi fantáziáját, illetve az épületet és a várost gépként tételező retorikáját hasznosítják újra, amikor a modern építészet és az emberi test fejlesztése, felfokozása *(enhancement)* között vonnak párhuzamot: „A modern építészet tulajdonképpen olyan gépezet volt, amely felfokozza és fejleszti az emberi testet." (Colomina és Wigley, 167), Bourriaud pedig már a 21. századra, de a modern design szellemi és tárgyi hagyatékával számolva mondja, hogy *„az élő és élettelen közötti kapcsolat tűnik ma a legfontosabb feszültségforrásnak a kortárs kultúrában"* (Bourriaud 2013). Ugyanígy Colomina és Wigley is szélesebb történelmi kontextust céloznak meg könyvük kulcsfejezetében, ahol a design protézisszerű belső logikájáról írnak. „Nem létezik meztelen emberi test. Az ember azáltal válik emberré, hogy alakítja önmagát. Darwin szerint a meztelenségünket is megterveztük. A test egy artefaktum: protokollok és technológiák terméke. A design protézis, amely a régi testek átalakításával hoz létre új emberi testeket." (Colomina és Wigley, 222)

A szerzők érvelése abból – a posztmodern gondolatkörből is ismert – alapállásból indul ki, hogy tagadják egy olyan, mindenkori emberi természet meglétét, amely elkülönül az ember által létrehozott „mesterséges" kulturális szövettől. Nem úgy áll a helyzet, hogy adott az ember, és mintegy utólagosan adódnak a dolgok, amelyeket létrehoz. Az ember által teremtett objektumok – akár fizikai, akár virtuális kiterjedésűek; akár a művészet, a design vagy a technológia irányából közelítünk hozzájuk – folyamatosan újraírják magának az emberfogalomnak a jelentését. Nem csak egyszerű kölcsönhatást feltételeznek a dolgok és alkotóik között, nem annyira „tárgyéletrajzokról" beszélnek, mint inkább az ember folyamatos aktualizálásáról a csinálás, készítés, a tervezett valóságunk újratermelése által. Lényegében ilyen módon próbálják áthidalni a 17. századból örökölt szubjektum-objektum distinkciót, és kimondatlanul, de megidézik Marshall McLuhan 1960-as években írt szövegeit is, amelyekben McLuhan arról értekezik, hogy médiumaink minden esetben az ember testi, szellemi képességének kiterjesztését jelentik (McLuhan 1967). Az *Are We Human?* szerzőpárosa nagyjából ezt fogalmazza újra a modern design és az antropocén kor vonatkozásában, miközben gondolatmenetük termékenyen kapcsolódik a kiborgról és a poszthumanizmusról szóló kortárs diskurzusokhoz is.

EMBERKÖZPONTÚ TERVEZÉS

„az építés biológiai folyamat."
(Meyer 1928, 12)

Kétségtelen, hogy ma az *emberközpontú design* jelenti az egyik legdivatosabb címkét a nemzetközi tervezési kultúrában. Ennek feltehetően az az egyik oka, hogy sikeresen inkorporálta a fenntarthatóság túlhasznált fogalmát, és mellé tudott tenni egyéb releváns szempontokat is, mint például az ergonómia, a részvételiség vagy a felhasználói élmény.

Benjamin Hubert, a *Layer* cég alapítója és az emberközpontú tervezés elismert képviselője egy 2016-os interjújában körvonalazta stúdiója designfilozófiáját. „A design »puhább« oldalát képviseljük. Olyan tárgyakat tervezünk, amelyeket az emberek hosszú ideig megtarthatnak, amelyekkel együtt tudnak élni, szeretni tudják őket, és nem válnak meg tőlük minden második évben. […] Ehhez meg kell értenünk, hogy mit akarnak, mire van szüksége a felhasználóknak, a gyártóknak és a viszonteladóknak. Az ő hangjaikat mind összegyűjtjük, lefordítjuk, és olyan tárgyakat hozunk létre, amelyek válaszolni tudnak rájuk." (Schneider 2016)

Hubert számára az emberközpontú tervezés tehát olyan attitűdöt jelöl, amelyben találkozik a fenntarthatóság, a participáció, a felhasználóbarát megközelítés, a termékhasználat emocionális dimenziója és a tervezés problémamegoldó célkitűzése. Ezeknek a szempontoknak az együttállása nem újdonság: Dieter Rams „jó designról" *(good design)* szóló pontjai csengenek vissza bennük, amelyeket a német tervező az 1970-es években a Bauhaus szellemi örökségére építve tett közzé egy olyan kulturális légkörben, amelyben a modern design elveit a posztmodern diskurzus irányából folyamatos támadások érték.

Ma az emberközpontú design, bár olyan progresszív beszédmódot elevenít fel, amely megpróbálja a tervezést a branding kizárólagossága alól visszavezetni szélesebb társadalmi funkciójához, lehetséges, hogy éppen fogalmi középpontjáról kényszerül majd lemondani, ha nem találja már ott az „embert", ahol most mint felhasználót, gyártót és viszonteladót próbálja megragadni. „A poszthumán gondolat nem a 20. századi modern design nyomán jelenik meg. Éppen ellenkezőleg: a modern design erre a gondolatra adott reakció." (Colomina és Wigley 2016, 75)

A modern design eszerint a termelés gépesítésének korai eredményeivel szemben deklarálta az emberközpontúság alapelveit, miközben – ahogy fentebb láttuk – az ember fogalmának és pozíciójának újrakonfigurálásán dolgozott az ipari forradalmak által meghatározott kulturális-technológiai térben.

A kortárs emberközpontú designnal szemben azonban megfogalmazható a kritika, hogy az ekként felcímkézett tervezői gyakorlatokban rendre elmarad annak artikulációja, hogy a legnagyobb kérdőjelet az antropocén mai kontextusában – ahogy már a modern design hajnalán is – éppen maga az ember fogalma és pozíciója jelenti. A modernitás felől nézve az ember nincs a helyén, és ironikus módon éppen a modern design és technológia eredményei mélyítik el a krízisét.

„Az emberközpontú design olyan feltevésekre épít, amelyek az embert különálló, individuális alanyként tételezik. Megváltozott viszonyaink a természeti világhoz és a társadalmi-technológiai rendszerekhez ugyanakkor megkérdőjelezik ezeket a feltevéseket. Rendszerint a design területét is fogva tartják azok a neoliberális gazdasági modellek, amelyek az alanyaikat elsősorban döntésképes fogyasztókként határozzák meg. […] Ahogy a design határai

kitolódnak a szociális szektorra és az összetettebb társadalmi-gazdasági rendszerekre, létfontosságú, hogy reflektáljunk azokra az alapvetésekre, amelyek a korábbi módszereket, modelleket és keretrendszereket alátámasztották." (Forlano 2017, 18)

Ezzel a gondolatsorral vezeti fel Laura Forlano poszthumanizmus és design kapcsolódási pontjait feltérképező tanulmányában az emberközpontú tervezés kritikáját, és nyit egy olyan designelméleti megalapozás felé, amely „decentralizálja az embert." (Forlano 2017, 20)

A California College of the Arts interakció-design programjában oktató Haakon Faste már egyenesen emberközpontúság utáni *(post-human-centered)* designszemléletet propagál, amelyben a gépi és emberi intelligencia minél „szervesebb" összehangolása jelenti a kiindulópontot.[8] Pramod K. Nayar pedig olyan kritikai poszthumanizmus fogalommal dolgozik, amely az állatok és emberek, emberek és gépek közötti választóvonal elmosására törekszik. „A poszthumanizmus olyan ontológiai állapotot jelöl, amelyben számos ember már ma is, a jövőben pedig még inkább, kémiailag, sebészetileg, technológiailag módosított testben él, és/vagy szoros kapcsolatban (összeköttetésben) a gépekkel, valamint különböző organikus elemekkel (például más élőlények testrészeivel a xeno-transzplantációnak köszönhetően)." (Nayar 2014, 13)

A poszthumanizmus elsősorban a biotechnológia, a klónozás, a kriogenika, valamint a mesterségesintelligencia-kutatás mentén zajló átalakulások alapján próbál meg számot vetni a korábban adottnak vélt ember/nem-ember kategóriák és distinkciók feltöredezésével. Nayar számára a kritikai megközelítés azonban túl is megy ezen a nyomozáson, és azoknak a kulturális reprezentációknak, hatalmi viszonyrendszereknek és diskurzusoknak a feltárására sarkall, amelyek történetileg kijelölték az ember helyét más életformák *felett*. A kritikai poszthumanizmus filozófiai és politikai irányzatként tulajdonképpen a nem-emberi – vagy ilyen értelemben „embertelen" – emancipációját kezdeményezi arra a feltevésre alapozva, hogy más fajok és életformák DNS-én keresztül az ember eleve magában hordozza a nem-emberit, maga is olyan biológiai-kognitív *assemblage*, amely természeti környezetével és a saját maga által teremtett „mesterséges" (ti. technológiai, tervezett) világgal összegabalyodva fejlődik.

Egy poszthumanista designelmélet ennek megfelelően két irányba nyitott: egyfelől olyan tervezői gyakorlatokra helyezi a hangsúlyt, amelyek a különböző életformák vagy a fajok közti *(interspecies)* interakcióra építenek, másfelől gép és ember kölcsönhatásait kutatja olyan területeken, mint például az HCI *(human-computer interaction)* vagy a generatív tervezés. Mindkét esetben összetett társadalmi-technológiai rendszerek irányából tesz fel kérdéseket a modern design emberközpontú tervezői módszertanait illetően. „Nincs éles elhatárolás a környezet, a test és az agy között. Az ember azonosítható, de nem definiálható." (Pepperell 2003, 178)

[8] *„Just as human-centered design crafts structure and experience to shape intuition, post-human-centered design will teach intelligent machine systems to design the hierarchies and compositions of human behavior. [...] Applying interaction design to post-human experience requires designers to think holistically beyond the interface to the protocols and exchanges that unify human and machine minds." (Faste 2016, 134–137)*

A kritikai poszthumanizmus értelmezésében az ember folyamatosan és eleve átfedésben van. Jelentése dinamikus kölcsönhatások és átírások során alakul, amelyekben az anyagok (emberi és nem-emberi testek), az immateriális elemek (információ, adat, emlékek) és az ezeket összekapcsoló folyamatok egyaránt szerepet játszanak. (Nayar 2014, 21) A poszthumanizmus emberfogalmának középpontjában éppen ezért a *hibrid* áll.

DONNA HARAWAY ÉS A HUMÁNUM TECHNOLOGIZÁLÁSA

„*A kiborg az ontológiánk.*"
(Haraway 1987 [1985], 150)

Donna Haraway már a nyolcvanas évek közepén túllépett a science fiction jövőt firtató spekulációin, amikor test és technológia kapcsolatáról ír. A kiborg számára folyamatos aktualitás, és manifesztumában (Haraway 1985) nem kérdés, hogy legkésőbb a 20. század végére mindenki, aki a modernitás eredményei között él, gép és organizmus egy velegét alkotja. Ebben a megközelítésben a kiborg elsősorban nem a fizikai test módosításáról, hanem technológia és design hétköznapi összefonódásáról szól.

Érzékletes példája ennek a pszichológia által regisztrált szorongásos tünetegyüttes: a nomofóbia, amit akkor érezhet az ember, ha nincs birtokában vagy nem használható az okostelefonja. Ez alapján maga az eszköz, pontosabban a rajta keresztül hozzáférhető internet olyan mértékben képezi részét az adott személy kognitív struktúrájának, hogy a hiányát egyfajta csonkításként élheti át – énjének jelentős része támaszkodik rá, benne tárolódik vagy általa hozható mozgásba. Az okostelefon ebben az értelemben nemcsak újabb kiegészítője az embernek, de alapja egy új típusú életformának. Design, ami újratervezi az embert. Másfelől olyan felhasználóbarát interface, „jó design", ami átélhetővé és használhatóvá teszi azt a nemzetközi kommunikációs hálózatot, aminek „láthatatlan" globális építészete egyébként az egyes ember számára átfoghatatlan (Colomina és Wigley 2016, 239-251), és amihez közvetlenül legfeljebb paranoid viszonyt alakíthatunk ki. Az okostelefon, ha úgy tetszik, kézbe zsugorítja a technológiának, a gépinek azt az irdatlan kiterjedését, aminek kapcsán Bourriaud az „emberi lépték" összeomlásáról beszél (Bourriaud 2013). Nemcsak hozzáférhetővé tesz, de egyben tompítja is azt, ami a 21. századi technológiában „embertelen" vagy poszthumán jelleget ölt. Az okostelefon által ilyen módon egyszerre történik meg a technológia humanizálása és a humánum technologizálása. Az antropocén diskurzus pedig még inkább felerősíti a modernitás emberközpontúságának kritikáját. „[A] posztstrukturalizmus erőtlenné válása óta a kortárs elméletalkotás láthatatlan motorját a »központ« szisztematikus kritikája jelenti. Etnocentrizmus, fallocentrizmus, antropocentrizmus... ezeknek a korlátozó fogalmaknak az előretörése is jelzi, hogy bármiféle centralitás a priori visszautasításában fejeződik ki korunk nagy ügye." (Bourriaud 2013)

Haraway esetében a „fallocentrizmus" és az „antropocentrizmus" elleni fellépés egyetlen metaforában forrt össze. Manifesztumát 1985-ben a *Socialist Review* hasábjain publikálta először *A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology and Socialist-Feminism in the 1980s* címmel, amiből máris kitűnik, hogy a szöveg a feminizmus irányából emeli be a kiborg fogalmát a kultúratudományok területére.

A kiborg nála mint androgün, poszt-gender entitás jelenik meg, amelyre nem érvényesek a fallocentrikus társadalmi berendezkedés mintái; pontosabban egy ilyen berendezkedésből (ti. „fehér kapitalista patriarchátus") való kimozdulásnak, vagy ezen való túllépésnek a lehetőségét kínálja. E tekintetben a kiborg egy feminista, genderen túli utópia jelképe, és a technológia irányában számolja fel a Haraway által támadott centrumokat.

Ennél azonban érdekesebb, hogy mi az, amit a szerző a korabeli feminista diskurzusban ellenpontozni kíván ezzel a félig ironikus, félig programszerű manifesztummal, és ami az antropocén kor fogalmi ernyője alatt is helyet talál magának. 2002-es szövegében Zoë Sofoulis hívja fel rá a figyelmet, hogy az 1980-as évek feminista szókészletét elsősorban az öko-feminista retorika határozta meg, aminek alapvető kelléke volt a természet mint idea fogalmi mozgósítása. Egy olyan nosztalgikus, kvázi ősanya pozícióból való érvelés, ami látszólag kívül áll a kortárs technológiai terrénumon (Sofoulis 2002). Haraway manifesztumának a tétje éppen abban állt, hogy képes-e a női önmeghatározás és a feminista érvelés számára egy olyan alternatív kontextust felvázolni, amely nem az áldozattudatban, és nem is az idealizált, premodern aranykori Természetben keresi a táptalajt. A kiborg mint hibrid identitás és mint metafora ennek a lehetőségét kínálta fel.

Nem véletlen, hogy a manifesztum a feminista szakirodalom egyik első olyan szövege, amely a feminizmuson kívül eső párbeszédben is jelentős visszhangot tudott kelteni (Sofoulis 2002). Többek között be tudta csatornázni az antropológia, az LGBTQ-kultúra, a politikafilozófia, a science fiction, a posztmodern többszörös identitásokról szóló elméletek, sőt még a kozmetika egyes aspektusait is. A designelmélet területén pedig ma a New York-i Parsons School of Design oktatási anyagában alapszövegként szerepel (Brody és Clark 2009).

Haraway manifesztuma és a korábbi designtörténeti áttekintés alapján érvelhetünk amellett, hogy a kortárs designkultúra szempontjából a kiborg olyan elemi reprezentációját nyújtja a gép és az ember kapcsolatának, ami nemcsak az emberi test és a fizikai eszközök, de a fogalmi centrumok, ideológiák és identitások sűrítményeként is megjelenik – legyen szó akár paródiáról, techno-utópiáról, vagy adott esetben ipari fejlesztési programról. Nem túlzás azt állítanunk, hogy a kiborg a modern design ontológiai alapkérdését veti fel, amikor ember és gép összefonódását tételezi, és erodálja a természetes és a mesterséges közé húzott válaszfalat.

TRANSZHUMANIZMUS, POSZTHUMANIZMUS, DESIGN

A 2010-ben alapított Cyborg Foundation művészei, Moon Ribas és Neil Harbisson, habár előszeretettel hivatkoznak magukra a világ első kiborg művészeiként (Stuart 2014), „Design Yourself" jelszavuk és előadásaik – a téma népszerűsítésén túl – keveset tudnak hozzátenni a transzhumanizmus által dominált kiborg-diskurzushoz. Harbisson antennája egyfajta szinesztéziára épül, ami színvaksága ellenére lehetővé teszi számára, hogy hangimpulzusok segítségével azonosítson színeket, és fordítva: hangokat fordítson le színekre. Harbisson ennek segítségével hozza létre különböző zenéit és kompozícióit, amelyeket *cyborg art*nak nevez. Vele szellemi közösségben működik Moon Ribas, katalán táncosnő, aki többek között a könyökébe beépített szenzorok segítségével fogja fel a föld mikrorezgéseit, amelyekre az előadásai során mozgását improvizálja. Esetükben konkrét testi implantátumokhoz kapcsolódik a kiborg fogalma, a mentális ember-gép kötődést nem tartják elegendőnek, és programjukban központi helyet foglal el az emberi test lehetőségeinek technológia általi kiterjesztése és fokozása (ti. *human enhancement*). Ez utóbbi olyan fogalom, ami nemcsak a Cyborg Foundation, de a transzhumanizmus általános krédójának is megkerülhetetlen elemét képezi. Ma úgy tűnik, hogy az utópikus gondolkodás tervezői potenciája leginkább vagy az alulról szerveződő, lokális és részvételiségre építő közösségek gyakorlataiban, vagy a különböző techno- és kiberutópiákban találja meg a helyét. Bár az antropocén diskurzus újra és újra visszatér a modernizmus kritikájához, a transzhumanizmus gondolatkörén keresztül olyan nézőpont is kapcsolódik hozzá, amely a technológiai optimizmus beszédmódját képviseli.

„A valódi transzhumanizmus *törekszik* rá, hogy lehetővé tegye mindannyiunk számára az emberi test alakítását, fejlesztését (az adott lehetőségekhez mérten), és síkra száll a morfológiai szabadság mellett. A transzhumanisták a test tagadása helyett meg akarják választani annak formáját, és különböző testeket kívánnak belakni, ideértve a virtuális testeket is." (More 2013, 15) Max More, a transzhumanizmus egyik legtöbbet hivatkozott filozófusa, az Extropy Institute egykori alapítója és az Alcor Life Extension Foundations elnöke szerint annak ellenére, hogy a transzhumanizmus a 20. század második felében posztmodern szellemi légkörben jelent meg, „inkább kíván közelíteni egyfajta transzmodernitás vagy hipermodernitás irányába, mintsem, hogy explicit módon a modernizmussal szemben foglaljon állást." (More és Vita-More 2013a, 1) Ilyen értelemben a transzhumanizmus programját erősebben jellemzi a spekulatív programalkotás, mint a kritikaiság.

A transzhumanizmus megközelítésében az emberi test nem kitüntetett formája az evolúció történetének, amennyiben azt az intelligencia evolúciójaként tételezzük. A biológiai test nem-biológiai struktúrák felé nyitott átmeneti foglalatot jelent. F. M. Esfandiary (vagy ahogy később ismertté vált: FM-2030) a New School for Social Research professzoraként publikálta 1989-es *Are You a Transhuman?* című

könyvét, amelyben a transzhumán entitást olyan átmeneti emberként *(transitional human)* írja le, amely a technológia segítségével egy poszthumán állapot felé tart.

Az emberközpontú design azon stratégiái, amelyek a technológiai innováció irányából dolgozzák ki életminőséget növelő, problémamegoldó módszertanukat, könnyen táptalajra lelhetnek a transzhumanizmus filozófiai holdudvarában. Ugyanakkor a Pramod K. Nayar által is képviselt poszthumanista filozófia felől rendszerint a kritikai szótár teljes hiányának (Forlano 2017, 25), a radikális antropocentrizmusnak és technológiai optimizmusnak a vádja éri a transzhumanizmus képviselőit, és a két irányzatban a kiborg alakja is más-más hangsúlyokkal jelenik meg. Az egyik az emberi test képességeinek tökéletesítését, a betegségek leküzdésének és az élethossz meghosszabbításának lehetőségét látja benne. Ebben a transzhumanista paradigmában a kiborg a tudat halhatatlanságának álma felé gravitál, és rendszerint a biológiai testből egy tartósabb, szintetikus hordozóra való áttérés *(uploading)* spekulatív lehetőségével játszik (More és Vita-More 2013b, 112). A kritikai poszthumanizmus ezzel szemben az ember/nem-ember distinkció felbomlását hangsúlyozza, és olyan hibridizációs folyamatokra utal, amelyekben a modernitás duális fogalompárjai (például természetes/mesterséges, ember/gép, ember/állat) egyensúlyukat vesztik. Forlano szerint a poszthumanista tervezési gyakorlatok nem kerülhetik meg azt a kérdésfeltevést, hogy az adott átalakulási, illetve design-folyamatokban „milyen módokon – versengően/együttműködően, hierarchikusan/horizontálisan – kerülnek elosztásra az adott képességek, cselekvési lehetőségek, és hatalmi pozíciók emberek, gépek és természeti rendszerek között." (Forlano 2017, 19)

Az antropocén kor kihívásaival a kortárs designelméletek és tervezői gyakorlatok, akár a transzhumanista, akár a kritikai poszthumanista gondolatkör irányába lépnek el, egyre gyorsuló ütemben kényszerülnek rá test és gép, ember és nem-ember, biológia és technológia összeolvadásának tudatosítására. A kiborg olyan – a modern design velejét érintő – hibrid alak, amelyen keresztül ma is biztosítottnak tűnik a 20. századi designtörténet folytonossága, miközben a fokozatosan körvonalazódó „poszthumán fordulat" (Gomez-Luque és Jafari 2017) bűvkörében új fénytörésbe kerülnek a korábbi tervezői előfeltevések és modellek.

IRODALOM

Bostrom, Nick és Milan M. Ćirković. 2008. *Global Catastrophic Risks.* Oxford: Oxford University Press.

Bourriaud, Nicolas. 2013. „The Great Acceleration." *Seismopolite - Journal of Art and Politics.* Ford. Brent Heinrich. Megtekintve 2018. június 10-én. http://seismopolite.com/nicolas-bourriaud-notes-for-the-great-acceleration-taipei-biennial-september-13-january-4.

Brody, David és Hazel Clark. 2009. *Design Studies. A Reader.* New York: Bloomsbury.

Bryant, Levy. 2011. *The Democracy of Objects.* Open Humanity Press.

Chen, Stephen. 2018. „»Forget the Facebook leak«: China is mining data directly from workers' brains on an industrial scale." *South China Morning Post*, április 29 Megtekintve 2018. június 10-én. http://www.scmp.com/news/china/society/article/2143899/forget-facebook-leak-china-mining-data-directly-workers-brains.

Colomina, Beatriz és Mark Wigley. 2016. *Are We Human? Notes on an Archeology of Design.* Zürich: Lars Müller Publishers.

Crutzen, Paul J. 2002. „Geology of Mankind." *Nature* január 3.

Faste, Haakon. 2016. „Posthuman-Centered Design." In *Digital Design Theory*, szerkesztette Helen Armstrong. 134–137. New York: Princeton Architectural Press.

Forlano, Laura. 2017. „Posthumanism and Design." *She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation* 1: 16–29. https://doi.org/10.1016/j.sheji.2017.08.001.

Gomez-Luque, Mariano és Ghazal Jafari. 2017. „Posthuman." *Posthuman*, 09 (*New Geographies*): 9–11.

Groys, Boris. 2016 [2008]. „Az öndesign kötelessége." Fordította Erhardt Miklós. *exindex*, december 30. Megtekintve 2018 június 08-án http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=1016.

Habermas, Jürgen. 1994. „A modernség: befejezetlen program." In Jürgen Habermas: *Válogatott tanulmányok*, szerkesztette Kolta Magdolna, 259-281. Budapest: Atlantisz.

Haraway, Donna. 1987 [1985]. „A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s." Fordította Kovács Ágnes. *Australian Feminist Studies* 4: 1–42. Magyarul l. Haraway, Donna. 2005. „Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években." *Replika* 51–52: 107-139.

Harman, Graham. 2011. *The Quadruple Object.* Washington: Zero Books.

Jeffries, Stuart. 2014. „Neil Harbisson: the World's First Cyborg Artist." *Guardian*, 2014. május 6. Megtekintve 2018. június 10-én. https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/06/neil-harbisson-worlds-first-cyborg-artist.

Jones, John Chris. 1992 [1970]. *Design Methods.* New York: Wiley.

Latour, Bruno. 1999 [1991]. *Sohasem voltunk modernek.* Ford. Gecser Ottó. Budapest: Osiris.

Marien, Mary Werner. 2015 (2002). *A fotográfia nagykönyve – A fényképezés kultúrtörténete.* Ford. Gyárfás Vera. Budapest: Typotex.

McLuhan, Marshall. (1967) 2012. *Médiamasszázs.* Fordította Kiss Barnabás. Budapest: Typotex.

Meyer, Hannes. 1928. „Bauen." *Bauhaus. Zeitschrift für Gestaltung* 4: 12–13.

More, Max. 2013. „The Philosophy of Transhumanism." In *The Transhumanist Reader*, szerk. Max More és Natasha Vita-More, 3–17. Oxford: John Wiley & Sons.

More, Max és Natasha Vita-More. 2013a. „Roots and Core Themes." In *The Transhumanist Reader.* Szerkesztette Max More és Natasha Vita-More, 1–2. Oxford: John Wiley & Sons.

More, Max és Natasha Vita-More. 2013b. „Human Enhancement. The Cognitive Sphere." In *The Transhumanist Reader.* Szerkesztette Max More és Natasha Vita-More, 111–112. Oxford: John Wiley & Sons.

Morris, William. (1888) 1903. *Signs of Change.* London: Longmans, Green, and Co.

Nayar, Pramod K. 2014. *Posthumanism. Themes in Twentieth- and Twenty-First-Century Literature and Culture.* Cambridge: Polity Press.

Papanek, Victor. 1972. *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change.* New York: Pantheon Books.

Pepperell, Robert. 2003. *The Posthuman Condition : Consciousness Beyond the Brain.* Bristol: Intellect Books.

Schneider Ákos. 2016. „Interview: Benjamin Hubert on Human-Centered Approaches and the Rewards of Good Design". *Designisso.* Megtekintve 2018. június 10-én. http://designisso.com/hu/2016/10/04/interview-benjamin-hubert-on-human-centered-approaches-and-the-rewards-of-good-design/.

Schneider Ákos. 2018. „Design az antropocén korában." *Artmagazin* 102: 26-31.

Sofoulis, Zoë. 2002. „Cyberquake: Haraway's Manifesto." In *Prefiguring Cyberculture. An Intellectual History*, szerk. Darren Tofts, 84–103. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Steffen, Will, Wendy Broadgate, Lisa Deutsch, Owen Gaffney és Cornelia Ludwig. 2015. „The Trajectory of the Anthropocene: The Great Acceleration." *The Anthropocene Review* 1: 81–98. https://doi.org/10.1177/2053019614564785

Vinge, Vernon. 2013. „Technological Singularity. In *The Transhumanist Reader,* Szerkesztette Max More and Natasha Vita-More. Oxford: John Wiley & Sons: 359–368.

DESIGNKUTATÁS: OXIMORON?[1]

Klaus Krippendorff

Wunderlich Péter fordítása

ABSZTRAKT

Az oximoron olyan fordulat, amely két ellentmondásos fogalmat kombinál. A szó görög eredetű: az oxi (= éles, éles elméjű) és a moron (= tompa, buta, bolond) kombinációja. Az oximoron *tehát nemcsak megnevez egy-egy fogalmi ellentmondást, hanem maga is oximoron. Az oximoron használható retorikai hatások elérésére, lásd.:* dolgos vakáció *vagy* hívatlan vendég, *de lehet hanyag fogalmazás eredménye is: pl.* hihetetlenül átlagos, eredeti másolat, ugyanaz a különbség. *Az oximoron észrevétlen maradhat, ha egymást kizáró elemeinek jelentése nem tisztázott; példa erre a* virtuális valóság *vagy a* mesterséges intelligencia. *Az efféle ellentmondások jellemzően úgy oldódnak fel, hogy az egyik kifejezést egy tágabb fogalom szűkebb jellemzőjének tekintjük. Például az* elfogulatlan vélemény *egyfajta véleményt jelent, a pontos becslés egyfajta becslést, a „no comment"-et pedig kommentárnak vesszük.*
Az oximoronok nem pusztán nyelvi furcsaságok. A szavak nem semleges tanúi a világ eseményeinek. Formálhatják használóik érzékelését és irányíthatják cselekedeteiket. Pontosan ez az oka – a nagyobb tudományos elfogadottság célja mellett –, hogy a designtársadalom elkezdte átvenni a megállapodottabb diszciplínák kifejezéseit, véleményem szerint észre sem véve, hogy ezzel lényegileg idegen paradigmákat importál. Jelen esszé egyik célja annak bizonyítása, hogy a design research oximoronjának ellentmondásai, mivel nem mindenki számára nyilvánvalóak, arra vezethetik naiv alkalmazóit, hogy a design researchöt hasonlónak gondolják a megbecsült tudósok kutatásaihoz.

#metafora, #re-search, #re-cognition, #science for design

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

DISEGNO_IV/01-02_FREE-FOR-ALL

MIVEL FOGLALKOZNAK (ÁLLÍTÓLAG) A TUDOMÁNYOS KUTATÓK?

Úgy tartják, a tudomány a ténymegállapító propozíciókat hitelesíti. A kutatás ennek folyamata, a megfigyeltekből feltárva a létező dolgok természetét; az egyszerűbb hipotézisektől az általánosabb elméleteken át eljutva a természet törvényeihez. Mivel a természet nem beszél, titkainak feltárása sem könnyű. A tudósok egymás között ugyan beszélgetnek, de ezt a fajta beszélgetést nem tekintik tudománynak. A tudomány az adatokkal kezdődik – megfigyelésekkel, mérésekkel vagy szövegekkel –, amelyek a versengő hipotéziseket és az azokat érintő elméleteket érvényesíthetik vagy érvényteleníthetik.

Miért fontosak az adatok a kutatáshoz? A benyomásokat nehéz tanulmányozni. A történések jönnek és tovatűnnek, mint a zivatar vagy az elhangzott szó. Amikor az ember egy történelmi esemény szemtanúja, vagy megnéz egy meccset, vagy tudatosan megtervez valamit, akkor az önmagában nem elemezhető interszubjektíven. Hogy biztosan tudhassuk, megfigyeléseink nem teljesen szubjektív, megismételhetetlen illúziók, a tudósok más tudósokra támaszkodnak, akik – ha egyetértenek abban, mit is látnak – hajlandók arra a következtetésre jutni, hogy a megfigyelt jelenségek a szubjektivitásuktól függetlenül léteztek. A megfigyelők szubjektivitásának kizárása a megfigyelt világról szóló kijelentéseket illetően a tudományos kutatás egyik meghatározó eleme. Azonban az egyetértés arról, hogy valójában mi történt, csak akkor születhet meg, ha a jelenségeket közösen figyelték meg, és rögzítésük egy időben történt, biztosítandó, hogy sokan összevethessék azokat. Ettől lesz adat az adat. Az adatnak a vizsgált jelenségre kell vonatkoznia, túl kell élnie születésének körülményeit és ki kell tartania addig, amíg végeznek a vizsgálatával. A kutatók nagy gondot fordítanak arra, hogy biztosítsák magukat és másokat az adatok megbízhatóságáról, azaz biztosítsák, hogy azokat senki sem manipulálta.

Az adatok e kézzelfogható jellege teszi lehetővé azon metaforák kritikátlan használatát is, amelyek implicit módon felmentik a kutatókat a létrehozásukkal járó felelősség alól. Például az a beállítás, hogy az adatokat felfedezték, megtalálták, begyűjtötték vagy mintavételezték, azt feltételezi, hogy azok kezdettől ott voltak, a kutató csupán lehajolt értük, hogy megvizsgálja. Ez a metaforikus leírás arról, hogy az adat hogyan került a kutató kezébe – és csakis ez – teszi szükségtelenné az adat reprezentativitásának megvizsgálását; ez nyugtatja meg

[1] *Klaus Krippendorff 1954-ben mérnökként végzett a hannoveri Leibniz Universitäten, 1961-ben a HfG Ulmon designer diplomát szerzett, 1967-ben a University of Illinois-n Ph.D. fokozatot kommunikációelméletből, jelenleg a University of Pennsylvania emeritus professzora. Kutatásaiban a kibernetika és az információelmélet mellett a nyelv és a párbeszéd, az identitások, a jelentés, általánosabban a szemantika alapkérdéseivel foglalkozik. A kibernetika és a kommunikációtudomány területén számos meghatározó írása, könyve született, ezek közé tartozik a designerek számára alapműnek tekinthető* The Semantic Turn *(2005). A tanulmány eredeti megjelenési helye: Klaus Krippendorff. 2007. „Design Research, an Oxymoron?" In R. Michel (szerk.),* Design Research Now: Essays and Selected Projects *(pp. 67-80). Zürich: Birkhäuser Verlag.*

a kutatót, hogy semmi köze az elemzésre kerülő adathoz, és ez igazolja a kutatási eredmények leletként [angolul *finding*, a ford.] való leírását – mintha azokat egyszerűen megtalálnák vagy kinyernék a rendelkezésre álló adatokból. E kérdésre később még visszatérek.

De mi a kutatás, a *research*? Alapvetően – ahogyan az angol szó is sugallja – *re-search*, azaz ismételt keresés, a rendelkezésre álló adatokban megjelenő minták ismételt keresésének folyamata. Más nyelvekben az angol research megfelelője a tudományos munka más sajátosságaira fókuszálhat, a német *Forschung* szó például az igazság szenvedélyes feltérképezését hangsúlyozza, ám ez szintén magába foglalja az ismétlődő keresést. A tudósokat arra képzik, hogy módszeresek és óvatosak legyenek; módszeresek, azaz semmit se hagyjanak figyelmen kívül abból, amit megfigyelnek, és óvatosak, azaz tekintsék át újra és újra az adatokat, míg meg nem győződnek róla, hogy az eredmény nem téves esetek vagy a fantázia meglódulásának következménye, hanem kétségtelen bizonyíték. Az újrakeresés, azaz a re-search a vizsgált jelenségre utaló adatok osztályozását, átrendezését, táblázatba foglalását, súlyozását és összehasonlítását foglalja magába – hasonlóan a kézzelfogható tárgyak kezeléséhez, de szisztematikusan. A tudományos kutatás folyamata intézményesített, ami arra készteti a kutatókat, hogy közzétegyék eredményeiket, abban a reményben, hogy a kollégák megerősítik vagy felhasználják azokat.

Az „újrakeresett", kikutatott mintázatok szükségszerűen egyszerűbbek és elvontabbak, mint azok az adatok, amelyekből származnak. Ennek egyik oka, hogy a re-search, a kutatás eredménye a nyelvben fogalmazódik meg, így szükségszerűen kimarad belőle mindaz, ami a kutató nyelvi tudásából is hiányzik. De kimaradhatnak olyan információk is, amelyeket a kutató irrelevánsnak tartott elméletének vagy hipotézisének bizonyításához. Egy példa: az adatokból a statisztikai analízis kimutathat regressziós egyenleteket, klasztereket, hálózatokat vagy oksági láncokat. Ami nem illeszkedik ezekhez a mintázatokhoz, azt megmagyarázatlan eltérésnek vagy zajnak tekintik. A Pearson-féle korrelációs együttható például azt tudja mérni, hogy az adatok milyen mértékben felelnek meg a két változó közötti lineáris kapcsolatnak; a mérték az illeszkedés és az illeszkedés plusz nem-illeszkedés aránya.

Mi a helyzet a prediktív elméletekkel? Spekulálni ugyan tudunk a jövőről, de a jövőbeli adatok soha nem állnak rendelkezésre. A tudományos elméletek azáltal prediktívek, hogy az elérhető adatokban talált mintákból általánosítanak még nem létező adatokra. (Ne felejtsük, hogy az ilyen előrejelzésekre még újabb megfigyelések következnek, beleértve az eljövendő jelenségek megfigyelését.) Például, ha statisztikai hipotéziseket nézünk, az eredmények statisztikai szignifikanciáját mérő tesztek a vizsgált adatokban talált minták általánosíthatóságát ahhoz a lehetséges adathalmazhoz viszonyítják, amelynek a vizsgált adatok részét képezték. A szignifikancia probabilisztikusan, a megfigyelt minták fennmaradásának valószínűségében fejeződik ki. Ez teljesen problémamentesnek tűnik, amíg nem vesszük észre, hogy

az előrejelzések (a) lényegileg konzervatívak, mivel azt feltételezik, hogy a múltban megfigyelt minták továbbra is megmagyarázzák a jövőbeli megfigyeléseket, és (b) nem hagynak teret az emberi ágenciának, mivel e jövőbeli megfigyeléseket a meglévő eredményekből szükségszerűen következőnek tekintik.

Végezetül pedig úgy tekintjük, hogy a re-search minden tárgyra vonatkozhat. A tudósok ugyanúgy kutatják a gépek működését, ahogyan egy gazdaság, egy színdarab vagy a designerek teljesítményét tanulmányozzák. A fogyasztáskutatók egy termék teljesítményéből általánosítani tudnak az összes termékre, amely ugyanarról a gyártósorról származik. A közgazdászok a múltbeli tendenciák extrapolálásával készítik előrejelzéseiket. Hasonlóképpen: azon designelméletek, melyek a designerek tevékenységének hasonlóságain alapulnak, csak a megtörténtekre építenek, arra nem, hogy miként alakíthatnák át az általuk követett elméletet. Bőséges bizonyíték áll rendelkezésre arról, hogy a technológiai fejlesztések tudományos előrejelzése főként azért hírhedten sikertelen, mert a designra egyszerűen nem vonatkozik a re-search folyamat ezen konzervatív jellege – de ez már előre is vetíti az alábbiakat.

ÉS MIVEL FOGLALKOZNAK A DESIGNEREK?

A design etimológiája a latin *de+signaré*hez nyúlik vissza: jelöl, szétbont, jelentőséggel ruház fel, egy felhasználáshoz, felhasználóhoz, készítőhöz vagy tulajdonoshoz való hozzárendeléssel. A XVI. századi angol nyelv a design tervszerűségét hangsúlyozta, és mivel a designba gyakran beletartozik a rajzolás vagy a „jelölés", a XVII. századi angol a designt a művészethez közelítette. Ezen jelentések alapján elmondhatjuk, hogy:

A design ruházza fel értelemmel a dolgokat (mások számára).

A mondat úgy is értelmezhető, hogy „a design értelemteremtő tevékenység", amelynek alapja az észlelés, a tapasztalat és talán a megjelenés is, és ez az olvasat eléggé elfogadható. Azt is jelentheti, hogy „a designtermékek célja, hogy értelemmel bírjanak a felhasználóik számára", és ez az értelmezés áll a *The Semantic Turn* (Krippendorff 2006) középpontjában. Így értve minden designtevékenység központjában a mások által használandó artefaktumok készítése áll.

Herbert Simon számára 38 évvel korábban a design egyszerre volt ennél több és kevesebb (Simon 1969). Szerinte:

„Mindenki designol, aki olyan cselekvési terveket dolgoz ki, amelyek célja a meglévő helyzetek előnyösebbé tétele. A anyagi artefaktumokat előállító szellemi tevékenység nem különbözik alapvetően attól, amikor egy betegnek gyógyszert írnak fel, amikor egy

cég új értékesítési tervet vagy egy állam jóléti politikát dolgoz ki. Az így értelmezett design az összes szakmai képzés alapja; ez különbözteti meg a szakmákat a tudományoktól. A mérnöki iskolák, valamint az építészet, az üzleti élet, az oktatás, a jog, az orvostudomány iskolái alapvetően mind designfolyamatokkal foglalkoznak.” (Simon 1969, 55–56.)

Simon véleménye lehet kiindulópont, kivéve – és ez talán annak a kornak tudható be, amikor e sorokat írta – hogy a designt a racionális problémamegoldásra redukálja, mint ami egy probléma meghatározásával kezdődik (hogyan működjön valami), az adott probléma megoldási alternatíváival folytatódik, majd az optimális vagy kielégítő megoldás kiválasztásának módszereivel fejeződik be. Saját tapasztalataim nyomán két tekintetben távolodtam el Simon racionális paradigmájától.

Először is, úgy látom, hogy a designereket, beleértve magamat is, legalább három szempont motiválja:

• *Kihívások*, nehéz helyzetek, problémák vagy konfliktusok, amelyekre még nem találtak (új) megoldást. A kihívások az olyan, aktuálisan nem kívánatos állapotok észleléséből fakadnak, amelyek ellenállni látszanak a szokásos megoldási módoknak. Simon problémamegoldása ennek lehet egyik példája.

• *Alkalmak* olyan lépésekre, amelyeket mások nem látnak meg, pedig javíthatnák velük saját életüket vagy másokét. A lehetőségek nem problémák jelei, inkább választási lehetőséget kínálnak valamilyen új és izgalmas területen.

• *Lehetőségek új változatok bevezetésére* a világban; olyanokéra, melyeket mások eddig nem vettek észre, vagy nem mertek mérlegelni. Evolúciós perspektívából nézve, ezek a variációk egyértelmű cél vagy terv nélküli, véletlenszerű mutációk, amelyek vagy sikeresek lesznek, vagy nem. Sok költőt, festőt, zeneszerzőt a különbözés puszta célja hajt. Nincs racionális magyarázat arra, miért csinálnak valamit másképp, kivéve talán a személyes megelégedést.

Számomra a racionális problémamegoldás csak az egyik útja a designnak, és nem akarom a – Horst Rittelék kifejezésével – „szelíd problémák” körére korlátozni (Rittel és Webber 1984).

Másodszor, ami még fontosabb: az engem elsősorban érdeklő design emberközpontú. Ha a design célja olyan artefaktumok létrehozása, amelyek jelentenek valamit mások – a felhasználók, érintettek – számára, akkor legalábbis figyelembe kell venniük, vagy egyenesen támogatni az ő elképzeléseiket és vágyaikat. Ez megköveteli azt, hogy (a) odafigyeljünk, mit gondolnak és hogyan igazolják cselekedeteiket más emberek az általuk állandóan konstruált világokban, vagy (b) meghívjuk egy adott design érintettjeit, hogy aktívan vegyenek részt a designfolyamatban. Így értve, a design egyfajta társadalmi tevékenység,

amelyet nem lehet elválasztani az emberi élet kontextusától, vagy absztrahálni belőle, és bizonyosan nem helyettesíthető deontikus logikával vagy a Simon által tárgyalt optimalizációs algoritmusokkal, amelyek a műszaki designhoz ettől még lehetnek nagyon is alkalmasak.

Felsorolnék öt olyan tevékenységet, amellyel meghatározható az emberközpontú design.

• A designerek *lehetséges világokat* találnak fel vagy gondolnak ki, a bennük létrejöhető artefaktumokkal együtt; olyan elképzelhető világokat, amelyek maguktól nem jönnének létre. Ezzel szemben az okságilag determinált jövő a természet munkáját és a designtevékenység hiányát (vagy jelentéktelenségét) bizonyítaná. Az artefaktumok az emberi tevékenység termékei. Nem a fán teremnek. A design alapjában kötődik olyan elgondolható jövőkhöz, amelyek nem érhetők el emberi erőfeszítés nélkül.

• A designereknek tudniuk kell, *mennyire kívánatosak e jövők* azok számára, akik majd bennük élnek, és hogy a bennük létrejövő terek sokféle közösség otthonául szolgálhatnak-e. A vonzó jövők képe a nyelvben, a kommunikációban – különösen a designerek és a jövőbeni világok lakói közötti kommunikációban – rejlik. Az ilyen világok megértését az bizonyítja, ha e jövőket képesek a designerek számára megfogalmazni és újrafogalmazni.

• *A designerek azzal kísérleteznek, ami variábilis vagy megváltoztatható,* tekintetbe véve azokat a lehetőségeket, amelyeket a variabilitás nekik és másoknak kínálhat. A természettudomány törvényei ezzel szemben azzal foglalkoznak, ami nem változik – nem változtatható vagy változatlan. A designer számára inkább az emberek kulturális elkötelezettségeivel, szokásaival és értékeivel kapcsolatos variabilitás érdekes. Egyes variabilitások pusztán el nem ismert habitusok és értékek; vannak, amelyeknek aktívan ellenállnak, másokért rajonganak. A designerek számára talán az a legfontosabb feladat, hogy olyan lehetőségeket teremtsenek, amelyekre senki nem gondol, és nem is gondolna a tervező retorikai intervenciói nélkül. Ezek a változók egy lehetséges cselekvési területet, vagy Phil Agre kifejezésével *design space*-t jelölnek ki (Agre 2000). A *design space* artefaktum, emberi termék, amely a természetben nem figyelhető meg.

• A designerek *megvalósítható utakat dolgoznak ki*, a kívánatos jövő felé mutató terveket. Megvalósíthatón azt értem, hogy ezek az utak kellően részletesek és figyelembe veszik az elérhető technológiákat és materiális forrásokat, valamint az esetleges megvalósítók képességeit.

• A designerek *javaslatokat tesznek* (a megvalósítható utakra) az érdekeltek számára, akik a designt megvalósíthatják. A javaslatokat a nyelven keresztül fogalmazzák meg. Azonban ez túlmutat a puszta eljárási javaslatokon, specifikációkon és megvalósítandó elveken. Lehetőségeket kell kínálniuk arra, hogy az érdekeltek megvalósíthassák vágyaikat, és koordinálni tudják tevékenységeiket egy értékes cél érdekében.

Ily módon a javaslatoknak *minden érdekelt véleményét be kell vonni a designer projektjébe.* A designerek céljainak nem feltétlenül kell egybeesnie a stakeholderekéivel, amennyiben utóbbiak legalább a folyamat egy részében involválták, azonban a támogató és kreatív érdekeltek hálózata nélkül semmilyen design nem valósítható meg.

Álljon itt néhány ellentmondás aközött, amivel a designerek és a tudományos kutatók (állítólag) foglalkoznak.

• Simon már felismerte, hogy a tudományok azzal foglalkoznak, ami létezik, míg a design diszciplínái azzal, aminek az ő szavaival fogalmazva: „léteznie kellene" (Simon 1969). Jelen esszé fogalmaival: míg a tudományos elméletek csak az elemzést megelőzően létező és megfigyelhető dolgokkal foglalkoznak, a design olyan artefaktumokkal, amelyek még nem használatosak, és nem megfigyelhetők, mivel az adatok hiányoznak, és a velük kapcsolatos tapasztalatok legjobb esetben is csak előrejelezhetők.

• Míg a tudományos kutatásból származó prediktív elméletek megőrzik a status quót – hiszen lényegük azon feltételezés, hogy a múltban működő erők a jövőben is fennállnak majd –, a designereknek szakítaniuk kell a múlt általi determináltsággal, és az alternatív jövők felé haladva új, nem próbált utakat kell keresniük, a stakeholderek kreativitását is bevonva a megvalósításhoz.

• Míg a természettudományok kutatói az ok-okozati magyarázatokat keresik, s ekként nem lehetnek a megfigyelt jelenség előidézői vagy részesei, a designer a saját cselekvésein keresztül kíván hatással lenni olyasvalamire, ami nem természetes okokból jön létre, vagyis szembemegy a tudományos diskurzus ok-okozati magyarázataival.

• Míg a tudósok szeretik a megfigyelési eredményekkel és adatokkal támogatott általánosításokat, absztrakt elméleteket és általános törvényeket, a designerek olyan cselekvési módokat javasolnak, amelyeknek minden részletükben működniük kell a jövőben. Az artefaktumok soha nem absztrakt módon működnek. Ez az ellentmondás mutatkozik meg abban is, hogy a tudósok az absztrakt matematikai magyarázatokhoz vonzódnak, a designerek viszont a képekhez, modellekhez és prototípusokhoz.

• Míg a kutatók az állandóságokból alkotnak elméletet, s a megmagyarázatlan eltéréseket zajként kezelik, a designerek a változókkal foglalkoznak; olyan körülményekkel, amelyek a designnal megváltoztathatók. Werner Heisenberg határozatlansági elve valamelyest emlékeztet ezen összeegyeztethetetlenségre. A kutató azáltal, hogy a létezőre összpontosít, nem tudja megfigyelni, hogy mi lehet az, ami változhatott volna, de nem változott, a designereknek viszont arra kell összpontosítaniuk, hogy mit változtathatnak meg; nincs miért figyelniük arra, hogy miért maradt változatlan valami. Ezen okok miatt a tudományos elméletek nem különösebben érdekesek a designerek számára – kivéve, ha az elmélet olyasmit ír le, amit a designerek nem akarnak megváltoztatni vagy továbbfejleszteni.

• Míg a kutatók propozícióik megfigyelhető bizonyítékokon alapuló igazságával foglalkoznak, a designerek javaslataik alkalmazhatóságával és vonzerejével, tekintettel arra, hogy az érintettek az általuk kívánatosnak tartott jövőben különböző módokon fogalmazhatják át azokat.

• Míg a tudományos kutatók a tudást magáért a tudásért keresik, értékmentesen és tekintet nélkül annak hasznosságára, a designerek azt a tudást értékelik, amely jobbá teszi a világot, legalábbis az adott design vonatkozásában.

• Míg a tudományos elméletek a természetet olyannak írják le, mint ami nem érti, miként vizsgálják saját magát, addig a designelméletek a designerek tevékenységével foglalkoznak – márpedig ők nem csak azt értik, mivel foglalkoznak, hanem azokkal az elméletekkel is foglalkoznak, amelyek azt magyarázzák, amit csinálnak. Amint Wolfgang Jonas megjegyzi: „Minden designelméletnek magában kell foglalnia a designelméletek generációit, ahogyan azokat alkalmazták [...] és számot adnia saját létrejöttéről [...] mibenlétéről." (Jonas 2004, 184) A design kutatáson alapuló elmélete tehát sosem tudna lépést tartani azokkal a változásokkal, amelyeket a designerek a saját munkájukban érvényesítenek.

Nyilvánvaló, hogy a design és a tudományos kutatás nem összemérhető. Eltérő episztemológiát követnek, legalábbis a fentiek tekintetében. A „design research" kétségkívül oximoron. Mint a kutatás egy alfaja, a designkutatás elnyomja a designt.

Ha a kutatás visszafogja a designt, miféle vizsgálódásokkal lehet javítani a design gyakorlatain?

Kétségtelen, hogy a designkutatás nem támogatja a designerek gyakorlatát. De mi lehet jobb alternatíva? Hogyan és mit kell a designernek megvizsgálni? A *The Semantic Turn* javaslata a *science* ***for*** *design*, amely a designerek érveit hívatott meggyőzőbbé tenni. (Krippendorff 2006, 209 skk.) Ez a „designsegítő tudomány" különbözik attól a „designtudománytól [...] amely »tudományos« (értsd: módszeres és megbízható) vizsgálati módszerekkel próbálja elérni a design jobb megértését." (Krippendorff 2006, 96) Erre az utóbbira példa a művészettörténészek, designszociológusok vagy technológiaelmélet-kutatók munkássága: ők mind a design legfőbb jellemzőiből, a történeti trendekből, a pszichológiai beállítódásokból vagy a szociokulturális körülményekből általánosítanak. A folyamatokat külső szemmel figyelő *science of design* a designert az általa nem kontrollált erők alapján határozza meg, és azt feltételezi, hogy csak kevéssel járulhat hozzá a design gyakorlatához. A *science for design*t nem szabad összetéveszteni azzal a *design science*-szel sem, amely „kimondottan szervezett, racionális és teljességében rendszeres megközelítése a designnak; nem pusztán az artefaktumok tudományos ismeretének hasznosítása, hanem magában is valamilyen értelemben tudományosnak vett designtevékenység." (Krippendorff 2006) A *science for design* a design

gyakorlataiban felmerülő kérdéseket fogalmazza meg. A következőkben felsorolok néhányat közülük.

Első és legfontosabb, hogy a designerek alapvetően *lehetőségeket teremtenek.* A lehetőségek ahhoz kapcsolódnak, amit az emberek *képesek* megtenni – az emberektől mentes természetben nem léteznek és nem megfigyelhetők. A science for designnak, a designsegítő tudománynak olyan módszerekkel kell utakat építenie, amelyek megnövelik a *design space*-t, a designerek cselekvési terét. Az ilyen utak közül néhány pszichológiai és az a céljuk, hogy megszabaduljunk a vakfoltoktól és a kognitív csapdáktól. Néhány módszer társas jellegű, azaz különféle emberek gondolatait hasznosítja, mint például a brainstorming. Mások technológiaiak: számítógépek segítségével kombinatorikusan tágítják a designteret a nehezen észrevehető alternatívák számára. Néhány módszer perspektivikus, több diszciplína perspektívájából közelít, és vannak morfológiai jellegűek is, amelyek más minőségekkel bíró reprezentációkat igyekeznek bevezetni. Mindezek a módszerek kibővítik a designerek rendelkezésére álló lehetőségeket (mielőtt leszűkítenék azokat egy működőképes javaslatra). A re-search lényege, amint azt a fentiekben tárgyaltuk, hogy bizonyságokat szűr le egy vegyes adathalmazból. Ezzel ellentétben a design lételeme az a bizonytalanság, amit a designerek hoznak létre és alakítanak.

A designereknek el kell vetniük a dogmatizmust és a tekintélyelvűséget, annak érdekében, hogy *megkérdőjelezzék a tudományos kutatások „megállapításait”.* A tudományos tekintély vak elfogadása ugyanis azt jelenti, hogy megelégszünk azzal, ami a múltban már létezett. Én például vonakodnék részt venni egy örökmozgóra vonatkozó tervben, mert a gondolat sérti a termodinamika második főtételét. Ugyanakkor még a természet törvényei is emberi artefaktumok. Lehet, hogy kiállják az idők próbáját, de soha nem tudhatjuk, hogy a tervezés időszaka alatt is érvényesek lesznek-e. A design története tele van annak példáival, hogy a tudósok azt állították, a designerek képtelenek egy akadályon átjutni, mégis sikerült nekik. A tudósok valaha biztosra vették, hogy embernek lehetetlen cél a repülés, s most mégis repülünk. A mérnökök kiszámították, hogy az acélpályákon futó mozdonyok acélkerekeinek nincs elegendő tapadása a vonat vontatásához, de tévedtek. Az 1950-es években az IBM kutatói arra a következtetésre jutottak, hogy a világnak nem kell ötnél több számítógép. Ez nem vette el Steve Wozniak és Steve Jobs kedvét attól, hogy egy kaliforniai garázsban kifejlessze az első személyi számítógépet. A designernek tehát meg kell kérdőjeleznie az uralkodó ontológiai hiteket. A bevett igazságok megkérdőjelezésétől való félelem bátortalan designhoz vezet. Olyat javasolni, amit mindenki tud vagy már használ, nem design.

A designereknek *folyamatosan vizsgálniuk kell módszereiket.* A design science – ahogy azt Cross meghatározza – olyan designmódszereket hoz létre, amelyek tudományos igényűek és ezért vitathatatlanok (Cross 2000). Egyes gyakorlatok legitimálása és mások delegitimálása a tudomány védjegye. Ily módon a tudományok legitimizálják

a tudományokat. Azonban a design nem tudományos [*undiscipline*], mert képesnek kell lennie bármit megkérdőjelezni és bármivel kísérletezni – feltéve, hogy a végeredmény hasznos, rendeltetésszerűen működik és mások számára előnyös. De leginkább saját magát kell folyton megkérdőjeleznie.

A designereknek meg kell vizsgálniuk, hogyan lehet *variabilitásokat teremteni*, olyan dolgokat, amelyek a design által megváltoztathatók. Meg kell tanulniuk olyasmit létrehozni, amitől a tudósok többnyire elborzadnak: olyan változásokat, amelyek természetes okokkal nem magyarázhatók. A dolgok megváltoztatásának képessége kizárólagosan emberi képesség. Csakúgy, mint a James Gibson-féle „affordanciák", a változtathatóság viszonyfogalom: az emberi ágenciának a környezethez való viszonyában vizsgálja, hogy mivel mit lehet tenni. (Gibson 1979) Mint már szóba került, a változtathatók vizsgálatában a létezők kevésbé fontosak, mint a feltáruló lehetőségek. Fizikai határok persze léteznek: az artefaktumok „kommunikálják," ha nem arra és nem úgy használjuk őket, mint amire tervezve lettek, mert szétesnek, vagy nem úgy viselkednek, ahogy használóik elvárnák. Amikor a változók hiánya társadalmi vagy kulturális jellegű, a designereknek azt is meg kell vizsgálni, miként lehet oldani a bevett szokásokat és meggyőződéseket, vagy újdonságok elsajátítására rávenni az embereket. A variabilitás vizsgálatai nem a megfigyelés fokozását igénylik, hanem az emberekkel való interakciót. E vizsgálódások különböznek a fogyasztói viselkedés etnográfiai terepmunkájától, a felhasználói preferenciák piackutatásától és az ember – technológia-interfészek ergonómiai tanulmányozásától, amelyek mind azt írják le, mit csinálnak az emberek, nem pedig azt, mit csinál*hat*nak.

A designerek mindenekelőtt *stakeholder-hálózatok résztvevői*, így tudniuk kell, hogyan támogathatják és hogyan élénkíthetik azokat *megnyerő javaslatokkal*. Már jeleztem, hogy a designnak mentesnek kell lennie a tudományos formalizáltságtól, de ha sikerre tör, nem lehet mindentől független. A designer számára ugyanis a siker azt jelenti, ha be tudja vonni az érdekelteket a designprojektbe. A design csak így marad érzékeny mások elképzeléseire, vágyaira, képességeire; ez az, ami „megfegyelmezi" a szükségszerűen rakoncátlan hivatásos designereket – de nem a szakmán belülről. A kívánatos jövőből származó adatok segítsége és a javaslatok tényleges megtapasztalásának hiányában a designereknek tudniuk kell, mitől lesznek javaslataik meggyőzők. Ennek néhány módszerét másutt már felvázoltam. (Krippendorff 2006) Itt nincs módom kitérni erre azon túlmenően, hogy a designereknek muszáj megvizsgálni a folyamat érintettjeinek konceptuális képességeit a lehetséges jövőkről szóló narratívák párbeszéde révén. Mivel a design a másokkal való kommunikáció során valósul meg, a designer javaslatainak az elfogadása annak tanulmányozását teszi szükségessé, hogy az emberek miként értik meg és miként követik a kívánatos jövőre vonatkozó narratívákat. Egyes tudósok azt sugallják, hogy a design etikus vállalkozás. Ha a designerek ráébrednek, hogy nem működhetnek egyedül,

nem erőltethetik másokra a koncepcióikat, és hogy bármit is javasoljanak, annak az érintettek koncepcióihoz kell igazodnia (Krippendorff 2007), akkor a feltett kérdések is szükségszerűen etikusak. Egyetlen etikai alapelvet tennék még hozzá: a design szakmaként való monopolizálása helyett arra kell törekedni, hogy a lehető legtöbb érdekeltnek delegáljuk a folyamat mozzanatait. A design alapvető emberi tevékenység, amelyet mindenki számára hozzáférhetővé kell tenni. A professzionális designernek nem szabad bitorolnia a többi érintett jövőformáló képességét. A designjavaslatok a legkülönfélébb okok miatt vallhatnak kudarcot, és a kudarcok tanulmányozása a designfolyamatok belülről való módosításának fontos forrása.

Azt hiszem, e design-előkészítő vizsgálódásokra vonatkozó javaslatok eltérnek attól, amit a hagyományos designerek kutatásnak neveznek. Hadd említsek meg három hagyományos kutatási típust, megvizsgálandó a hasznosságukat.

Az első a *hasznos ötletek tanulmányozása* egy adott probléma megoldásához. Genrich Altshuller [Genrih Altsuller] és munkatársai mintegy 200 000 szabadalmat vizsgáltak meg, és azt találták, hogy 77%-uk olyasmit hasznosított, ami már létezett a feltaláló szakterületén. (Altshuller 2000) 18%-uk importált ötleteket más területekről, 4%-uk volt új koncepció, és csak 1%-uk jelentett úttörő invenciót. Az első 95%-ban a kihívás a máshol már létező dolgok megtalálása. Bár az ilyen jellegű vizsgálatok megakadályozhatják a meleg víz feltalálását és segíthetik a designereket, hogy kreatívan eltérjenek attól, ami már ismert, semmit nem mondanak arról, miként lehet ezen ötleteket felhasználni, így nem is a design gyakorlatáról szólnak.

A második: a designerek gyakran kezdik a munkát azzal, hogy megpróbálják *megérteni*, *hogyan működik egy artefaktum*. Többnyire igen sok időt töltenek a feladat megvizsgálásával, például szétszerelik a termék meglévő verzióját, megfigyelve, hogyan használják különböző helyzetekben, vagy felkeresik a gyártót, beszélgetnek az értékesítési képviselőkkel, stb. Louis Sullivan gyakran idézett szlogenje, a *form follows function* annak a közkeletű, de naiv meggyőződésnek a summázata, hogy a termék funkciójának alapos megértése automatikusan elvezet a formához. A megértés azonban nem a re-search eredménye, a mély megértés pedig nem vezet automatikusan az ideális formához. Ami azt illeti, a funkciók e mély megértése akár le is szűkítheti a designer figyelmét a már adott dolgok puszta kozmetikázására – ami igencsak csekély designfeladat. Néha, amikor az ember naivan az alapoktól kezd valamihez, el tudja kerülni, hogy teljesen megkössék az ügyfelek és a felhasználók elvárásai.

A harmadik: van egy terület, ahol a re-search a fent leírt értelemben értékes hozzájárulást tud nyújtani *a design előtesztelésé*vel. Ha az a kontextusunk, hogy a designereknek a fontos érintetteknek kell javaslatokat tenniük, akkor értenünk kell, hogy e javaslatok olyan nyelvi konstrukciók, amelyek meggyőzőereje általában extralingvisztikus eszközökön alapul: vázlatokon, modelleken, diagramokon és demonst-

rációkon, de empirikus bizonyítékokkal is megerősíthető, hogy a design az elvártaknak megfelelően működik. A majdani bizonyíték pedig előre jelezhető annak megfigyelésével, hogy miként működnek a prototípusok, illetve hogy a megcélzott felhasználók miként reagálnak; egyáltalán hasznát veszik-e. Azonban bármily értékes is az efféle re-search, csak akkor alkalmazható, ha egy design legalább átmenetileg elkészült. Az előtesztelés szükségszerűen a stakeholderek hálózatára, a feltételezett szűk keresztmetszetekre, vagyis többnyire a felhasználókra korlátozódik. Az előtesztelés csupán hírnöke a végleges designnak.

A TUDOMÁNYOS KUTATÁSOKBAN REJTŐZŐ DESIGN

Azzal, amit a kutatók a saját tevékenységükről vallanak, még nem teljes a kép, és ami hiányzik belőle, az rámutat a vakfoltokra. Két ilyen vakfoltra térnék ki, zárásként pedig javaslatot tennék egy kevésbé önámító, és a designkutatásban is alkalmazható kutatási episztemológiára.

Először is, az elfogadott tudományos kutatások metaforikus nyelve *megakadályozza a kutatók önálló ágenciájának elismerését.* Amint említettem, a kutatók a kutatási eredményekről mint megállapításokról, felfedezésekről vagy igazságokról beszélnek, úgy, mintha az általuk leírt jelenségek, elméletek ott rejtőztek volna az adatokban, mintha a törvények irányítanák a természetet – ennek következtében a tudományos kutatás feladata annak felfedezése, hogy mi rejlik a természet megfigyelhető felszíne mögött. De a mintázatokat fel kell ismerni ahhoz, hogy tesztelhessük elterjedtségüket. A *re-cognition*, azaz újra-megismerés a kutatói koncepciók hosszú történetét is feltételezi. A kutatók elméletalkotó szerepét nem lehet kikerülni azzal, hogy a mintázatfelismerést mechanikus eszközökre, szisztematikus elemzésekre vagy statisztikai tesztekre bízzuk. Ezeket az objektivitást biztosítani szándékozó mechanizmusokat mindig megtervezi valaki, tehát tervezőjük konceptuális repertoárjáról árulkodnak, amelyet szintén fel lehet ismerni.

Ebből következik, hogy a kutatási eredmény nem az adatok jellemzőiből származik, amint állítani szokás, hanem abból, hogy az adatok mennyire felelnek meg a kutató fogalmi és nyelvi szókincsének. A kiemelkedő és az átlagos tudósok közötti különbség abban rejlik, hogy az előbbiek képesek érdekes kérdéseket feltenni, releváns adatokat generálni és mindezek következményét meggyőző formában leírni. Ezzel nem azt akarom sugallni, hogy a kutatási eredmények szubjektívek, hanem azt, hogy az úgynevezett eredmények az adatok és az adatkezelés közötti kölcsönhatások eredményei. Ha csak az adatok jellemzőivel foglalkozunk – háttérbe szorítva a kutatók elméleti elkötelezettségét és szerepét a hipotézisek és elemzési rendszerek megalkotásában –, azzal kizárjuk az emberi tevékenységet a tudományos produktumokból. A tudósok magas szintű kutatási designja így az objektivitás iránti episztemologikus elkötelezettség áldozatává válik abban az illúzióban, hogy egy jelenség megfigyelő nélkül is megfigyelhető (von Foerster 1995), vagy a kutatók kognitív és nyelvi előélete nélkül is újra-kutatható.

Másodszor, a tudományos (propozicionális) nyelv absztrakt-objektivista (Vološinov 1986) vagy reprezentációs (Rorty 1979) koncepciójának megőrzése érdekében a tudományos kutatások bevett leírásaiban *letagadják vagy elhallgatják azt a kontextust, amelyben a research történik.* Ezt bizonyítja Bruno Latour és Steve Woolgar tudományos felfedezésekre vonatkozó ötfázisú modellje (Latour és Woolgar 1986), amely a következőképpen fest:

(1) dokumentum
(2) dokumentum ⟶ tárgy
(3) dokumentum | tárgy
(4) dokumentum ⟵ tárgy
(5) „az 1-3 fázis letagadása (vagy elfeledése)"

A kutatólaboratóriumok, obszervatóriumok és egyéb tudományos létesítmények tudományos gyakorlatainak etnográfiai megfigyelése alapján Latour és Woolgar megállapította, hogy lényegében minden kutatás *(1) dokumentum*okkal kezdődik: az adott diszciplína olyan szakirodalmával, amelyben a problémákat a vizsgálatok legitim célpontjaként, kutatási javaslatokra szóló, kifizetődő felkérésekként, vagy a kollégák kutatási eredményeinek megmagyarázandó hiányosságaiként azonosítják.

A második lépésben ezek az anyagok megteremtik és meghatározzák a vizsgálat tárgyát: *(2) dokumentum ⟶ tárgy.* A statisztikában ez a lépés annak az állománynak az azonosítását jelenti, amely alkalmas eszközökkel mintavételezhető. A fizikában manapság azt jelenti, hogy nagyon drága készülékeket építenek elméleti alapú kísérletekhez, amelyek új megfigyeléseket eredményeznek. A pszichológiában a személyekkel végzett kísérletek jellemzőek. Olyan egyéni viselkedéseket indukálnak egy-egy kutatási kérdés vonatkozásában, amelyek nem feltétlenül fordulnak elő a mindennapi életben. A közvélemény-kutatók olyan felméréseket és interjúkat terveznek meg, amelyek révén megképződnek a politikai posztra pályázók és a kormányzati döntéshozók számára lényeges csoportok (Krippendorff 2005). Ez a lépés olyan adatokat hoz létre, amelyek másképpen nem léteznének – a kutatók nem csak belebotlanak az adatokba. Az adatokat megteremtik: ezért alkalmazza rájuk Herminia Alfonso a *„poieta"* kifejezést (Alfonso 2001). A tudományos irodalom tele van *how-to* könyvekkel, amelyek kísérletek megtervezéséről, mérőeszközökről, kérdőívekről, kódolási utasításokról és átírási konvenciókról szólnak. Még ha az adatok olyan folyamatban jönnek is létre, amelyet nem felügyelt a tudós, a lényeg akkor is az adatként való elismerésben rejlik.

A harmadik lépésbe tartozik az adat elkülönítése az adat okától: *(3) dokumentum | tárgy.* E felosztás igazolásához különféle eszközöket használnak, például objektív mérőeszközöket, hogy megelőzzék az adatoknak a kísérletet végzők elfogultságaiból származó torzulását, vagy azt, hogy csak akkor kezdik elemezni az adatokat, ha a kutatók között erős a konszenzus. Bár ezen eszközök biztosítani tudják, hogy

az adatok reprodukálhatóak legyenek, hogy létrehozásuknak ne legyenek fals indítékai, egy ilyen óvintézkedés sem változtathatja meg azt a tényt, hogy az adatok nem létezhetnének egy adott design nélkül, amely mindeme adatot generálta.

A negyedik lépés megfordítja az okság eredeti irányát: *(4) dokumentum ⟵ tárgy*, és most úgy kezeljük az adatokat, mintha hipotéziseket szelektálnánk, vagy a kutató számára érdekes teóriák érvényességét elemeznénk. Ez az a lépés, amellyel a tudományos kutatók módszertanilag foglalkoznak, és ez a fentebb re-searchként, újrakeresésként leírt folyamat.

Az ötödik és egyben az utolsó lépés, *(5) „az 1-3 fázis letagadása (vagy elfeledése)"* után csak a *(4)*-es lépés, a re-search marad meg a tudományos kutatás elfogadott leírásaként, azt a beállítást támogatva, hogy a kutatási eredmények természetben létező jelenségeket reprezentálnak.

Woolgar szerint:
„Az (5)-ös lépés átírja a történteket, hogy a felfedezés tárgyának ontológiai alapot biztosítson. [...] Az artefaktum előzetes létének megkonstruálása magával vonja a megfigyelő passzív voltának képzetét. Mi tehát a tárgy előzetes voltának retorikai fontosságát úgy látjuk, mint ami az ágens szerepét [...] periferikusnak és átmenetinek állítja be. Mintha a megfigyelők csak úgy belebotlanának egy már létező helyzetbe." (Woolgar 1993, 69)

Ha az ember engedékeny, érvelhet azzal, hogy az *(1)* - *(3)* lépések kevesebb időt vesznek igénybe, vagy könnyebben végrehajthatók, mint a *(4)*-es lépés. Azonban a tudományos kutatás designfázisának és a kutató/megfigyelő ágenciájának figyelmen kívül hagyása nem vigyázatlanságból eredő tévedés. Meg kell őrizni a reprezentáció eszméjét, azt a meggyőződést, hogy a kutatás a valóságot úgy teszi próbára, ahogy az van. Én ezt tekintem az *(5)*-ös lépés elsődleges motivációjának.

Tegyük fel, hogy az *(1)* - *(3)* lépés helyett a cseles *(5)*-öst hagyjuk figyelmen kívül. Mi lenne a különbség a korábbiakhoz viszonyítva? Ha így tennénk, azzal nyilván elismernénk, hogy a re-search folyamatnak megvan a maga története. Még fontosabb, hogy mindez episztemológiai elmozdulást igényelne: a tudomány mint reprezentáció eszméjétől a tudomány mint konstrukció felé. Heisenberg híres gondolatára akarok építeni: „amit megfigyelünk, nem maga a természet, hanem a kérdésfeltevésünknek alávetett természet." Kérdésfelvetésünk pedig arra a diskurzusra mutat, amelyben világainkat konstruáljuk, és feltesszük kérdéseinket e világokról. A válaszok azt árulják el, és nem többet, hogy saját konstrukcióink keretében tett lépéseink a külvilágban kivitelezhetők-e vagy sem. Ennek megfelelően a tudományos munka nem arról árulkodik, ami (örökké vagy tényszerűen) létezik, hanem arról, amit a világról már meglévő konstrukciónk tenni engedett – azon adatok létrehozását, amelyekkel hipotéziseinket teszteltük. Bár így közelebb kerül egymáshoz a tudomány és a design, az előző mondatbeli múlt idő

elemi fontossággal bír a kettő megkülönböztetésében. A tudomány az eddig bevált konstrukciókat artikulálja. A design olyan konstrukciókat, amelyek beválhatnak a jövőben – de csak emberi beavatkozással.

KONKLÚZIÓ

Mai formájában a re-search nem szolgálhat modellként a designnal kapcsolatos ismeretek megszerzésére vagy a design tökéletesítésére. Nem is csoda, hiszen önmagában a szükségszerűen konzervatív újrakeresés a múlt cizellálására kárhoztatná a designt. Még az én szerény javaslataim sem elég mélyrehatóak, amikor azt mondom, hogy fogadjuk el a tudósokat a kutatási folyamatok designereiként.

A design gyakorlatát formálni képes vizsgálatokat azon egyszerű tény elismerésével kell kezdeni, hogy a design azzal foglalkozik, miként kívánunk élni az eljövendő világokban. Bármely időről beszélünk, e jövők azokban a narratívákban rejlenek, amelyek elég meggyőzőek ahhoz, hogy e jövőkben összehangolják az érintetteket, és a megvalósítás érdekében a legtöbbet hozzák ki belőlük. Míg a tudomány a már bevált koncepciókkal foglalkozik, a design azzal, ami a jövőben válhat be; a jövőben, amely izgalmasabb mai tudásunknál. A design mindig javaslat, találgatás. Hogy beváltja-e ígéretét, működik-e a belátható jövőben, csak akkor derül ki, amikor már nem design többé, hanem a felhasználók múltjának része. A design életképessége mindig attól függ, hogy az érdekelt felek milyen elképzelésekkel, elköteleződésekkel és erőforrásokkal rendelkeznek – e paraméterek tanulmányozásával alakíthatóak a designra vonatkozó döntések. A designt támogató vizsgálódásoknak ez a feladata. Nem szabad, hogy egy bénító oximoron foglyává váljanak.

IRODALOM

Agre, Phil E. 2000. „Notes on the New Design Space." Megtekintve 2007. június 5-én. http://polaris.gseis.ucla.edu/pagre/design-space.html.

Alfonso, H[erminia]. C[orazon]. M. 2001. *Socially Shared Inquiry; a Self-reflexive Emancipatory Communication Approach to Social Re-search*. Sikatuna Village, Quezon City: Great Books Trading.

Altshuller, Genrich. 2000 [1973]. *The Innovation Algorithm: TRIZ, Systematic Innovation and Technical Creativity*. Fordította és szerkesztette Lev Shulyak és Steven Rodman. Worchester (Amerikai Egyesült Államok): Technical Innovation Center.

Cross, Nigel 2000. „Design as a Discipline." In *Doctoral Education in Design: Foundations for the Future*, szerkesztette David Durling és Ken Friedman, 93–100. Staffordshire: Staffordshire University Press.

Foerster, Heinz von. 1995. Nyilvános előadás, személyesen megerősítve.

Gibson, James J. 1979. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston (Amerikai Egyesült Államok): Houghton Mifflin.

Jonas, Wolfgang. 2004. „A Theory of What?" In *Mind the Gap! On Knowing and Not-knowing in Design*, szerkesztette Uő és Jan Meyer-Veden, 178–211. Bremen: HM Hauschild.

Krippendorff, Klaus. 2005. „The Social Construction of Public Opinion." In *Kommunikation über Kommunikation. Theorie, Methoden und Praxis. Festschrift für Klaus Merten*, szerkesztette Edith Wienand, Joachim Westerbarkey és Armin Scholl, 129–149. Wiesbaden: VS-Verlag.

Krippendorff, Klaus 2006. *The Semantic Turn: A New Foundation for Design*. Boca Raton, London, New York: Taylor & Francis.

Krippendorff, Klaus. 2007. „The cybernetics of design and the design of cybernetics." *Kybernetes* 9-10: 1381–1392.

Latour, Bruno. és Steve Woolgar. 1986 [1979]. *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*, második kiadás. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Rittel, Horst W. J. és Melvin M. Webber. 1984 [1973]. „Planning Problems are Wicked Problems." In *Developments in Design Methodology*, szerkesztette Nigel Cross, 135–144. New York: John Wiley & Sons.

Rorty, Richard. 1979. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Simon, Herbert A. 1969. *The Sciences of the Artificial*. Cambridge (Amerikai Egyesült Államok): MIT Press.

Vološinov, V[alentin]. [N]ikolaevič]. 1986 [1920]. *Marxism and the Philosophy of Language*. Cambridge (Amerikai Egyesült Államok): Harvard University Press

Woolgar, Steve. 1993 [1988]. *Science, the Very Idea*. New York: Routledge.

VALÓS TESTI MUNKA, MATERIÁLIS MEGÉRTÉS ÉS A SZÖVŐ KÉZ BÖLCSESSÉGE[1]

Jessica Hemmings

Horváth Olivér fordítása

DISEGNO_IV/01-02_FREE-FOR-ALL

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

A textil szálait talán már nem érezzük világunk fundamentumának, de a technológia által hétköznapi életünk részévé tett virtuális hálókat nagyon is. Az e-mail felváltotta a kézzel írt levelet, az SMS-ek és hangüzenetek a személyes találkozásokat, moziba és színházba járás helyett pedig széles sávon letöltött filmeket nézünk. Legyen azonban bármily virtuális a technológia, mindent átható volta sokban ugyanolyan sajátosságokra épül, mint amelyek a textil jelentőségét adják. A látszólag különálló elemek bekötése egy nagyobb egészbe, a csak képzeletben létező dolgok materializálásának lehetősége, valamint az egyéneket összetartó és összekötő kapcsolatok hálózata adta biztonság mind virtuális és anyagi hálóink meglepő hasonlóságának „összeszőtt" bizonyítéka.

Amikor arról gondolkodunk, mi a kárpitok szerepe a huszonegyedik században, fontos, hogy fejben tartsuk ezen összefüggéseket, és megértsük, hogy a textilt korunk társadalmában sem kell marginálisnak tekinteni. Ellenkezőleg: a szövetek főszerepet játszanak az életünk minden területét behálózó komputerizáció (ubiquitous computing) folyamatában. Sadie Plant, a kiberfeminista kirohanásként elhíresült *Zeros + Ones* szerzője szerint „[a] fonál nem metaforikusan és nem is szó szerint értendő, hanem simán materiálisan: összesodort szálak kanyarognak végig a számítástechnika, a technológia, a tudomány és a művészet történetén. Ki és be az automata szövőszékek lyukkártyáin, fel és le a fonás és szövés korszakain, oda és vissza a szövetek, a vetélők és szövőszékek, gyapjúk és selymek, vásznak és papírok, ecsetek és tollak, írógépek, kocsik, telefondrótok, műszálak, izzószálak, szilikonszálak, üvegszálas huzalok, pixel-képernyők, telefonkábelek, a világháló, a net és a jövő mátrixainak előállításában." (Plant 1998 [1997], 12) Ha a szövést nem életünk perifériájára, hanem központjába képzeljük, akkor a szőtteseket egy olyan új uralmi rendszer anyagi alapjának tekinthetjük, amely ma életünk minden szintjét átjárni igyekszik.

A szőttesek valódi erejét azonban nem az adja, hogy tanúskodnak a számítástechnika, a technológia és a szimulákrumok mindent átható voltáról, hanem hogy ki is cselezik azt. A világháló felgyorsítja a kommunikációt és az információcserét. Ugyanakkor mindent kilapít, utánoz és megismétel; vírusok és férgek gyötrik, amelyek a másolatok könnyű előállíthatóságán élősködnek. A taktilis érzetek – legalábbis egyelőre – teljesen hiányoznak, ahogy a melegség és az illatok is. A színek már nem a természet leleményei. A textúrát hiába látja a szemünk, nem érinthetjük meg. Az üzenet ugyanoly sokszor kéretlen spam, ahányszor

[1] *Az esszé angolul az American Tapestry Alliance 6. textilbiennáléjának (2006-2007) katalógusában jelent meg (a biennnálé résztvevői közé tartozott Hegyi Ibolya). Az írást lapunk formátumában, a szerző által jóváhagyott kisebb módosításokkal közöljük. Jessica Hemmings a textil anyagi és társadalmi minőségeinek kapcsolatával foglalkozó kutató; a göteborgi HDK tanára, kutatás- és tanszékvezető-helyettese; korábban az Edinburgh College of Art kutatási igazgatója, designrészlegének igazgató-helyettese, valamint a dublini National College School of Visual Culture-jének tanára és igazgatója. Számos tanulmány és könyv – többek közt a* Cultural Threads, *a* Warp & Weft: Woven Textiles in Fashion, Art and Interiors, *a* The Textile Reader *és az* In the Loop: Knitting Now *– szerzője; a* Textile *és a* Disegno *szerkesztő-bizottsági tagja.*

vágyott, értelmes kommunikáció. Így hát a technológiai kapcsolatok olyan hálókhoz vezetnek, amelyek egyszerre végtelenek és nagyon is korlátozottak. A szálak és rostok megtapasztalásának értéke csak növekszik azokban a társadalmakban, amelyeket a technológia virtuális rostjai szőnek át. Éppenséggel a virtuális világok teremtette materiális hiányok teszik a kortárs szőtteseket a huszonegyedik század egyre összetettebb hálóinak létfontosságú elemeivé.

A kortárs kárpitművészek talán minden más textilműfaj gyakorlóinál erőteljesebben szembesülnek azzal a kihívással, hogy a szakma gazdag és régi történelmi örökségét – rostszálak révén – összebékítsék a kortárs, releváns és a mai élet káoszára és kakofóniájára felelő művek megalkotásának vágyával. S bár az e feladatra adott válaszok éppoly személyesek és egyediek, mint a textiles alkotók maguk, szüntelenül sikerül új fénybe állítaniuk és kérdőre vonniuk egy mély és kiterjedt gyökérzetű hagyomány különféle elemeit. A kárpitok képzeletvilágának megújítása az egyik útja annak, hogy megerősítsük: e hagyomány a mai életben is megőrizte fontosságát. Különösen a modern életforma káosza az, amit számos művész megörökít, sűrűn rétegzett, egymásba úszó szőttesek képében. A hektikus tempónak a szövés rendezett ritmusai ellensúlyt adnak és támaszt nyújtanak – az ember azt reméli, nemcsak az alkotónak, hanem a körébe vontaknak is.

Az Amerikai Kárpitszövetség hatodik biennáléjának nézői látni fogják, hogy a kortárs kárpitművészek milyen messzire jutottak a hagyomány kitágításában. Képeket építenek be más médiumokból és saját képzeletükből egyaránt: grafitnyomok, fotónegatívok, levélerezetek, családi és ikonikus arcképek tanúskodnak erről; egy bélyeg cakkozott szélén megindító részletességgel jelenik meg az elhalványodott és egyenetlen pecsétnyom. Sokan viszont olyasmivel kísérleteznek, ami rendszerint ellenáll a materializálhatóságnak: pollenekkel, a sötétséggel, a nedvességgel. A megérinthetetlen materializálása bizonyság a kortárs kárpitművészet vállalkozásának léptékére.

Az alkotók úgyszintén fölényes jártassággal kérdeznek rá a szőttesek lehetséges paramétereire és eszményeire. A kárpitművészet azon képességét, hogy a legfinomabb színátmenetet is a maga gazdagságában jelenítse meg, a kifestőkönyvek hatását idéző művek provokálják. Feltűnő az önreflexió az anyagokba szőtt képekben, a talán legnagyobb kihívást jelentő képekben: az anyagban megjelenített anyag képeiben. A kézzel szőtt pixelek világa a mindenhol jelen lévő számítástechnikát tükrözi, fáradságos kézimunkával hódítva vissza a monitorok és tévéképernyők virtualitását. A pixelek szövetté tételével az életünket láthatatlanul irányító – és nyilvántartó – rendszerek láthatóvá, megérinthetővé, valóságossá válnak. Valamiképp már a puszta látványuktól az egész kicsit jobbnak tűnik; a teljes megfigyeltség helyett azt sugallva, hogy az életünket jelentő összeköttetéseket tekinthetjük inkább támasznak, mint csapdának.

Most, amikor a virtuális tapasztalatok megállíthatatlanul elborítják napjaink szövedékét, ideje, hogy a kortárs kárpitművész megkapja mél-

Szenes Zsuzsa: Ami korábban használati tárgy volt, most dísz *(1975), Szombathelyi Képtár; a Savaria Megyei Hatókörű Városi Múzeum jóvoltából.*

DISEGNO_IV/01-02_FREE-FOR-ALL

tó elismerését mesterségének, amely egyszerre a képzelet csodája és a test munkája. 1929-es regényében, a *Laughing Boy*ban Oliver La Farge egy indián nőről ír, aki a közösségétől távol nevelkedik, felnőttként kell megtanulnia szőni, s azt reméli, hogy a szövés elsajátítása „beteljesíti idilljét". (La Farge 2004 [1929], 74) De – mint mindenki tudja, aki sző –, a tanulás folyamata hosszadalmas: fizikailag, értelmileg és érzelmileg is. „Arról ábrándozott, hogy megint beleképzelje magát, de alig idő múltán megfájdult a háta" – írja La Farge –, „alkarjai elnehezültek, tenyerében éles fájdalmat érzett, miközben a fonalak démonokként incselkedtek vele. Az állandó, monoton fonás merő tortúra volt, a festékekről pedig lényegében semmit sem tudott". (La Farge 2004 [1929], 74-75) Magától értetődő, hogy a kárpitokban színük bujaságáért, szövetük szépségéért és a struktúrákban megjelenő meglepő részletekért gyönyörködünk. El kéne végre ismernünk, hogy az ehhez szükséges képességeket senki sem ajándékba kapja. Hogy nem virtuális hálókban születnek, és nem kevesebb kell a megszerzésükhöz, mint valós testi munka, materiális megértés és a szövő kéz bölcsessége.

Plant szerint megvan a „fonál pörgésének és a ruha szövésének a megszállottsággal, függőséggel határos jellege; a kísértés, hogy belemerüljünk és belezáródjunk olyan folyamatokba, amelyek világgá futnak, és a részeseit is magukkal rántják". (Plant 1998 [1997], 62) Az itt kiállított művek tagadhatatlanul kötődnek e vágyhoz, de meg is

kérdőjelezik azt. A befejezettségre törekvés addikcióját és szükségszerűségét materiálisan „félkész" munkák kérdőjelezik meg: merész ötleteikben kizökken a ritmus és csalatkozik a várakozás. Megszövetlen, megbújtatatlan, megcsomózatlan részek bizonyítják a szövet törékenységét és minden szövet végső visszatérését a szövetlenségbe. De egy kortárs kárpit szándékoltan megszövetlen bemélyedése a végleges és biztos struktúrákról való feltételezéseinket is próbára teheti.

Szenes Zsuzsa: Hideg ellen általában *(Őrbódé) (1976), Szombathelyi Képtár; a Savaria Megyei Hatókörű Városi Múzeum jóvoltából.*

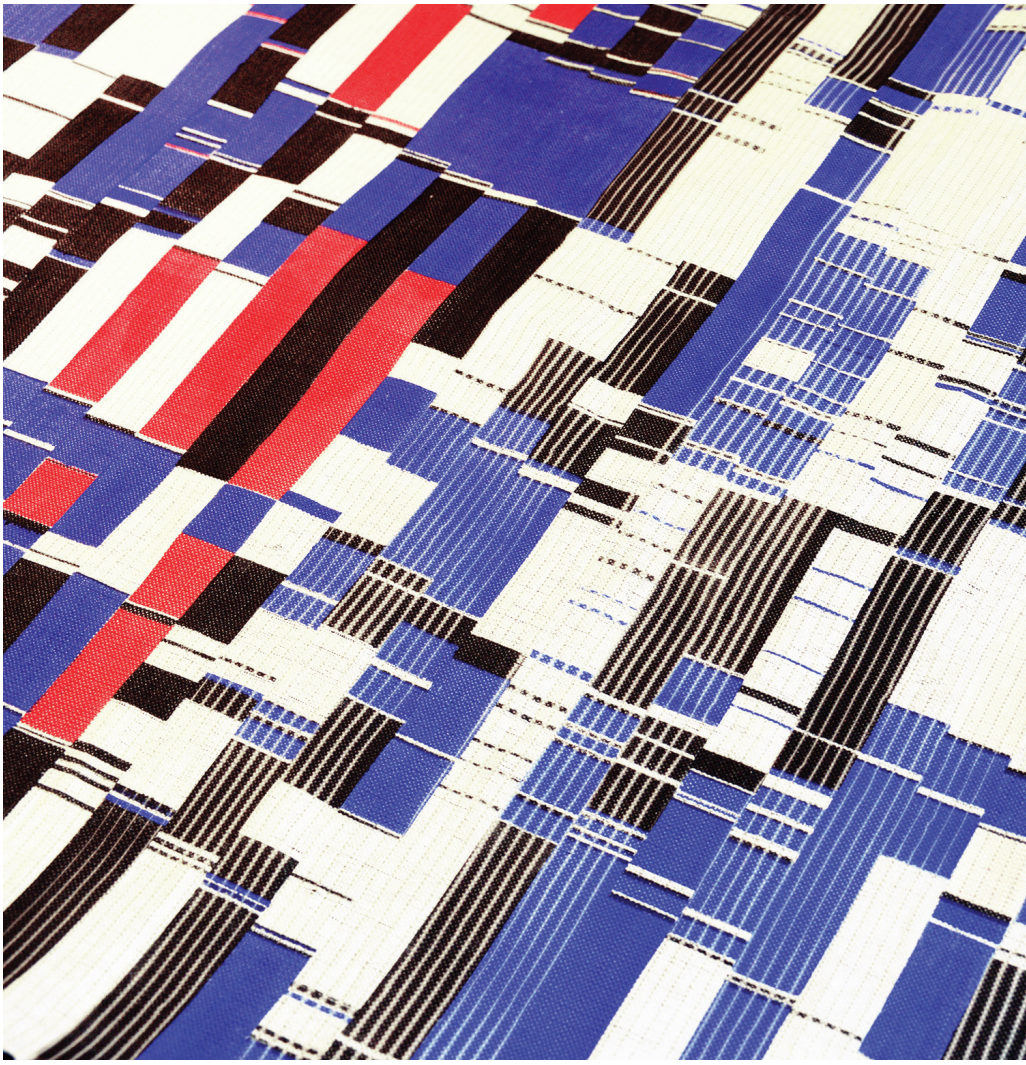
A szépség nem csak a befejezettségből fakadhat, s a materiális vagy érzelmi bizonytalanságokat sem muszáj hibának tekintenünk.

Testileg egyre komfortosabb életünkben a kárpitok eredeti rendeltetése idejétmúltnak tűnhet. Bár kétségtelen, hogy a kortárs kárpit a használat és a díszítés korábbi kettős szerepéből ma csak az utóbbit játssza, kihívásokban ma sincs hiány. Otthonunkban már többnyire nem kell légvonatok útját állni vagy külön szigetelést alkalmazni. Szemünket elszórakoztatják a tévé szüntelenül változó képei. De érzékeink ettől még nem felejtették el, mit is jelent a textil közelsége. Napi tapasztalataink közé tartozik a visszhangos, üres terek sora, amelyek a zaj csillapítására és – ha már nem is fizikai – érzelmi melegségre várnak. Oltalomra, nem annyira a tél jegétől, mint a posztmodern eljelentéktelenedés rémétől, továbbra is szükségünk van.

A kortárs kárpit a falak síkjából is kiszabadul. Megjelenik a térbeliség, és megjelennek a hagyományostól eltérő formák, szembemenve mindazzal, amit a szövött struktúrák lehetőségeivel kapcsolatban feltételezünk vagy elvárunk. Ha közelről tanulmányozzuk e kárpitokat, értékelni tudjuk a szövetek szerkezetét, a színek átmeneteit és a rostokon keresztül megjelenített textúra kifejezőerejének gazdagságát. De ami közelről nem látszik, az „a teljes kép", ahogy mondani szokás. Tisztán csak akkor érzékeljük, ha hátralépünk a struktúrától, hogy a látvány kerüljön fókuszba. Ugyanez mondható el a kortárs textilművészetnek a tágabban vett vizuális művészetek világában betöltött helyéről is. A textilművészet vizuális művészetekhez való, mégoly alulértékelt hozzájárulását bizonyos távolságból méltányolni tudjuk. A fonál és a szövött anyag egyre inkább utat talál a mainstream galériákba, s ennek oka, legalább részben, ezek mindennapi életünkben játszott fontossága.

Azt is Plant veti fel, hogy „mivel nincs eltérés a szövés folyamata és a szövött termék között, a ruhák saját készítésükről is tanúskodnak: arról, hány nő dolgozott rajtuk, milyen technikákat alkalmaztak, milyen készségeket vetettek latba. A látható mintázat az azt előállító folyamat szerves része; a program és a mintázat szétválaszthatatlan". (Plant 1998 [1997], 66) A kárpitok olyan anyagi struktúrákká változnak, amelyeket egyre inkább kontrollunkon kívül esőnek érzünk. A program feltárása a mindennapjaink feletti kontroll visszanyerésének egyik elengedhetetlen lépése. A *Women's Work*ben Elizabeth Wayland Barber bölcsen figyelmeztet a nemzedékek közti félreértelmezésekre, amelyek akkor alakulhatnak ki, amikor a szövetek használata és előállítása túlzottan elválik egymástól. (Barber 1996 [1995]) Barber szerint az a közfelfogás, hogy a Homérosz Pénelopéja által nappal megszőtt és éjjelente szétfejtett halotti ruha közönséges szemfedél volt, kollektív tájékozatlanságunkon és a szövés ritmusától való eltávolodásunkon alapul. „Homérosz közönsége – érvel Barber amellett, hogy régóta félreértjük, mit is szőtt Pénelopé – tudta, hogy csak egy nem-repetitív minta, például egy elbeszélés megszövése tarthat ennyire sokáig, mi azonban, akik már nem szövünk, és másokat sem gyakorta látunk szőni, könnyebben tévútra jutunk". (Barber 1996 [1995], 154)

Vajon milyen hibákat vétünk még – nemcsak a nagy mítoszok értelmezésében, hanem a mind sűrűbben körénk font virtuális hálók megértésében is –, ha engedjük, hogy a társadalom és a bennünket összekötő hálók szövése eltávolodjon egymástól? Plant szerint „a szőttesek textúrája már messze az írás megjelenése előtt a kommunikáció és az információtárolás eszközéül szolgált". (Plant 1998 [1997], 65) Ma azonban, amikor bármit lejegyezhetünk kódban, és mindent leírhatunk, amit tudni vélünk, fel kell ismernünk, hogy az a tudás, amellyel a kezünk bír, felmérhetetlenül értékes. Ez a tudás sokban túl van a nyelven, ez a tudás kiállta az idők próbáját, és ezt a tudást ma a kortárs kárpitművészet töretlenül elkötelezett alkotói tartják életben.



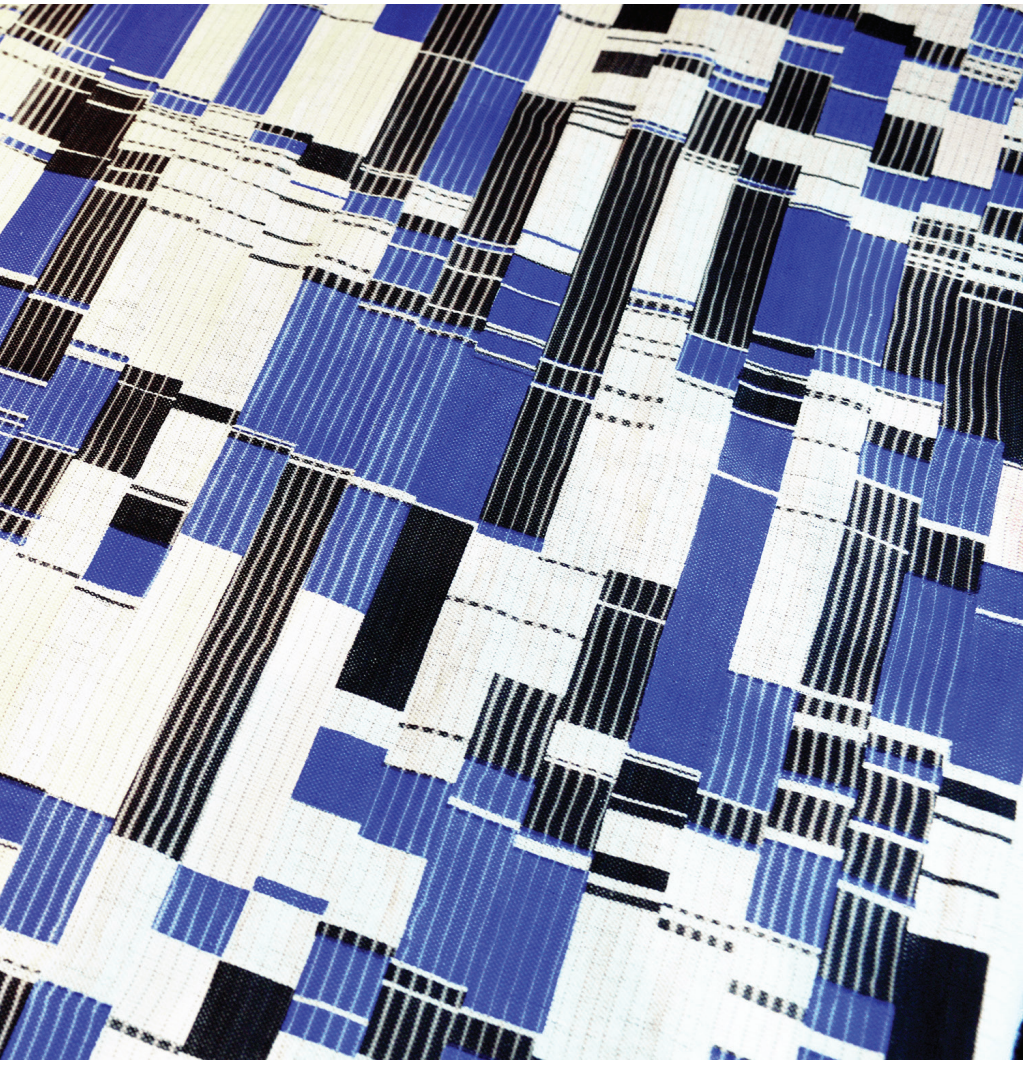
EJTECH

IRODALOM

Barber, Elizabeth Wayland. 1996 [1995]. *Women's Work. The First 20,000 Years*. New York, London: W. W. Norton & Company.

La Farge, Oliver. 2004 [1929]. *Laughing Boy*. London, New York: Mariner Books.

Plant, Sadie. 1998 [1997]. *Zeros + Ones. Digital Women + The New Technoculture*. London: Fourth Estate



KÖZÖNSÉGES DOLGOK

JAMES FENIMORE COOPER MINDENT LÁTÓ KESZKENŐJE[1]

Hannah Carlson

Horváth Olivér fordítása

DISEGNO_IV/01-02_FREE-FOR-ALL

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

DISEGNO_IV/01-02_FREE-FOR-ALL

1842 őszén James Fenimore Cooper mintegy mellékesen bedobott egy ötletet angol kiadójának, Richard Bentleynek. „A minap átfutott az agyamon egy rövid magazintörténetnek való téma, és azt hiszem, meg is írom. Az lesz a címe, hogy »Egy keszkenő önéletrajza«." Akarna-e Bentley „ilyesmit" az újságjába, a *Bentley's Miscellany*be? Amíg Bentley tétovázott – megjegyezve, hogy a cím „bizonyos nemtetszést kelthet" –, Cooper sikeresen eladta az ötletet Rufus Griswoldnak, a *Graham's Magazine* szerkesztőjének. (Beard 1960-68, IV: 315; 315-316 lj.) A szöveg, mint Cooper írta, „kísérlet": portyázás a magazinok területén, egy olyan időszakban, amikor „nem futottak a könyvek", formájára nézve pedig olyan regény, amelynek narratív furfangja nagy szabadságot ad a viktoriánus Amerika sajátosságainak bemutatására. (Uo. 231; III: 336) Mint címéből is kitetszik, az önéletrajz narrátora élettelen tárgy, egy érzékekkel bíró zsebkendő. A Connecticut folyó mentén nevelkedő, majd a francia vidékre szállított, s végül Párizs és New York piacaira kerülő „kifogástalan" kendő ügynökök, boltosok, kifinomult ízlésű asszonyok és világi divathölgyek kezén megy át, útja során metsző megfigyeléseket téve a viktoriánus nők „értékeikhez való ragaszkodásáról". (Cooper 1843a, 9; 4)

Cooper kisregénye 1843 januárja és áprilisa között jelent meg folytatásokban a *Graham's Magazine*-ben; a következő hónapban pedig (minden jel szerint kalózkiadásban) a *Brother Jonathan* hetilap mellékleteként. Röviddel ezután Bentley is kiadta Angliában.[2] Számos korabeli társadalomkritikai műhöz hasonlóan Cooper története is azt kárhoztatja, hogy a nők mennyit áldoznak csecsebecsékre, a tizenkilencedik századi divatra oly jellemző szalagokra, csipkedíszekre és bizsukra. Az efféle tékozlás, a történet sugallatában, annak jele, hogy az amerikai nők – mint anyák és háziasszonyok – kezdik elveszíteni legendás mértéktartásukat. Ahogy egy aggódó apa kérdi: „Miféle fiatalember merné azon kisasszonyok közül választani feleségét, akik ennyit költenek keszkenőkre?" (Cooper 1843a, 160)

Habár a regény általában veszi kritika alá a női létet a viktoriánus Amerikában, külön is szól azon sajátosságokról, amelyek narrátorához, a zsebkendőhöz kötődnek. Ez az „alantas" tárgy (Cooper 1843a, 96) fontos szerepet játszott a női önreprezentációban a tizenkilencedik század első felében: a választékos hölgyek a kifinomult érzékenység eme jelével tudták mesterien felhívni a figyelmet egy-egy könnycseppre vagy elpirulásra. S a legbelsőbb érzések e drámai kelléke – Cooper megrökönyödésére – maga is figyelemre méltó érzelmek tárgya volt.

[1] *Az írás eredeti megjelenése: Hannah Carlson. 2007. „Vulgar Things. James Fenimore Cooper's "Clairvoyant" Pocket handkerchief."* Common-place *2, http://www.common-place-archives.org/vol-07/no-02/carlson/, megtekintve 2018 május 12-én. Hannah Carlson anyagikultúra- és viselettörténet-kutató, a Rhode Island School of Design (RISD) oktatója; az American Antiquarian Society és a University of Connecticut által fenntartott* Common-place *a korai amerikai történelem és kultúrtörténet egyéni hangú folyóirata, jelenlegi webcíme: http://common-place.org/. Az írást lapunk formátumához igazítva, a szerző által jóváhagyott pontosításokkal közöljük.*

[2] *Az írás a* Graham's Magazine *után a* Brother Jonathan *különszámaként a „Le Mouchoir: An Autobiographical Romance" (Cooper 1843b) címen jelent meg. Bentley ezt követően tájékoztatta Coopert arról, hogy látta a* Brother Jonathan *változatát, de nem tudta megszerezni a jogokat, s ezért maga az alábbi címen adta ki:* The French Governess; or, the Embroidered Handkerchief *(Cooper 1843c).*

Mint Desdemona, aki „úgy szerette" Othello zsebkendőjét, hogy „[m]egesküdött, hogy megtartandja azt [...] mindszünetlen csókolgatta és / [b]eszélt vele"[3] (Shakspere [Shakespeare] 1886-1891, I: 24), az amerikai asszonyok úgy „dédelgették, becézték és dicsérték" kendőiket, minden mód felett. (Cooper 1843a, 122) Cooper célpontja az asszonyi impulzus, amely szentimentális jelentéssel ruházza fel a hétköznapi dolgokat, veszedelmesen tüzelve a vásárlási vágyat, és bátorítva az egykor joggal „előkelőnek" tartott kendő rendeltetéstől eltérő, méltatlan használatát.

Cooper konzervatív társadalombírálata azonban nem a várt érvelés mentén halad. Kevésbé aggasztja, hogy a zsebkendő képessé válik a hagyományos státuszkülönbségek összezavarására, mint hogy elősegítheti a testi jelenségekhez kapcsolódó tabuk megsértését. Habár kirohanását azon „amerikai felfogás" ellen intézi, mely szerint „minden illik mindenkihez" – minden dolog minden testhez[4] (Cooper 1843a, 212) –, a történet előrehaladtával világossá válik, hogy a „megmunkált francia zsebkendő" (uo. 14, 91, 158) semmiféle testhez nem illő:

[3] *Szász Károly fordítása.*

[4] *Cooper szövege az everything és az everybody jelentésével játszik. (A ford.)*

George P. A Healey. Euphemia White Van Rensselaer. *1842, olaj, vászon. The Metropolitan Museum of Art, Cornelia Cruger adománya, 1923, gy. sz.: 23.102, CC0.*

körforgása és hivalkodó viselése egy mélyen személyes holmit tesz közszemlére. A tárgy nőkre gyakorolt hatását elemezve Cooper a magas státusz és a „közönséges" dolgok közti zavarba ejtően szoros történelmi kapcsolatokra kérdez rá.

A narrátorként használt élettelen tárgy ötletét nem Cooper találta ki. A tárgynarratíva a kora-tizennyolcadik századi Angliából ered, és többnyire egy pénzérme köré épül – mint Johnstone *Chrysal; or, The Adventures of a Guinea*-je (1760) –, de felbukkannak a mindennapi élet egyéb kellékei is: a *The History and Adventures of a Lady's Slippers and Shoes*nak (1754) néhány papucs, a *The History and Adventures of a Bedstead*nek (1784) pedig egy ágykeret az elbeszélője. E történetek vonzereje az élettelen tanú által nyújtott, meglepő (néha pikáns) bepillantás az emberi viselkedésbe, s – a *The Adventures of a Cork-Screw* (N. N., 1775) alcímével szólva – egyúttal a „jelenkor vétkeinek, bolondságainak és szokásainak" bírálata. A tárgy többnyire kiszolgálja gazdáját (a papucs védi a lábat, az ágy kényelmet ad), aki viszont azt kénye-kedve szerint használja, eladja, elcseréli, majd végül elértéktelenítí.[5]

E főszereplőkhöz hasonlóan Cooper érzékekkel bíró zsebkendője is beszél. Van „elméje" és „*esprit*"-je. (Cooper 1843a, 3) A zsebkendők, magyarázza a narrátor, „nem az emberi lényekéhez hasonló szervekkel fogadnak be vagy közölnek gondolatokat. Egyfajta mindent látó képességgel bírnak, amely kedvező körülmények esetén mindig rendelkezésre áll". (Uo. 10) Mikor emberi kéz fogja vagy „dobogó szívhez szorítják", a zsebkendő „mágneses indukció" révén érzékelni tudja tulajdonosa gondolatait. Van bizonyos „akarata" is, és képes „fellebbenteni fátyolszerű sarkait", egy-egy könnycsepp letörlése végett. (Uo. 56) De alapjában a zsebkendő még a gazdájával való együtt érző kapcsolatban is fogoly. Mérhetetlen időt tölt bálákban és boltosok fiókjában, kirakati mozdulatlanságban, vagy tehetetlenül tűrve, ahogy közönyös gazdája ide-oda hordozza.

Cooper zsebkendőjét első gazdája, Adrienne, az elszegényedett francia arisztokrata egy párizsi piacon vásárolja meg, és két hónapot tölt kihímzésével. Patrónusának, Dauphine-nek szánja a kész darabot, de amikor Dauphine elveszti vagyonát az 1830-as forradalom következtében, Adrienne rákényszerül, hogy rongyos tíz dollárért adja el a „megmunkált" zsebkendőt egy francia kereskedőnek. A kereskedő aztán húsz dollárért továbbadja egy amerikai közvetítőnek, Silky ezredesnek, Silky ezredes pedig broadwayi ügynökének, Bobbinet úrnak. Bobbinet úr kezdetben hatvan dollárért kínálja a zsebkendőt, de az ingatlanmágnás-örökös Eudosia Halfacre-rel folytatott bohózatba illő alkudozás után negyven dollárral többért, százért válik meg tőle. Eudosia, mikor apja padlóra kerül, kénytelen visszaküldeni a kendőt Bobbinet boltjába. Bobbinet úr százhuszonöt dollárért hamarosan ismét eladja egy újabb divatozó fiatalasszonynyak, Julia Monsonnak, akinek a családja – mit tesz Isten – francia nevelőnőként alkalmazza a zsebkendő első tulajdonosát, Adrienne-t. Bár

[5] *A tárgyak által narrált történetekhez l. Flint „Speaking Objects: The Circulation of Stories in Eighteenth-Century Prose" (1998). A tárgyak szerepéről az érzelmes fikcióban l. Ph. Fisher* Hard Facts: Setting and Form in the American Novel*jének második fejezetét (1985)*, Brown Domestic Individualism: Imagining Self in Nineteenth-Century Americá*ját (1990), valamint* Barker-Benfield The Culture of Sensibility: Sex and Society in Eighteenth-Century Britain*jét (1992). L. továbbá az időközben megjelent* The Secret Life of Things: Animals, Objects, And It-narratives in Eighteenth-Century England *kötetet (Blackwell 2007); a magyar irodalomból l. pl. T*ersánszkytól az Egy ceruza történetét *(1948) vagy az* Egy kézikocsi történetét *(1949). (a szerk.)*

útja körbeér, a zsebkendő tudja, hogy csak időlegesen talált vissza Adrienne-hez; élményeiből megtanulta, hogy a magafajta fogyasztási cikk szerencséje forgandó.

Miközben Cooper végigköveti tárgynarrátora utazásait a viktoriánus nőiség és fogyasztás világában, rávilágít hősének egy zavaró vonatkozására is: senki nem tudja igazán „hová tenni". Több szereplő is azt kérdi: Mik ezek a *dolgok*? Bizsu, cicoma lenne a keszkenő vagy díszzsebkendő – külföldi dolgokhoz kötődő furcsa női ékítmény? Nagyobb társadalmi súlya van, amikor a nők „csaliként" vagy a gazdagságnak a férfi szerencsevadászok által olvasandó „jeleként" használják? (Cooper 1843a, 98) Fizikai „tartozék" vagy hasznos „alkalmatosság" (Uo. 161; 96, 101) – a test elválaszthatatlan része vagy eldobható eszköz? Szükséges vagy „közönséges" dolog? (Uo. 158, 164) Összegezve: hol van a helye a kifinomultság kelléktárában? Hová rakjuk becses tárgyunkat, melybe az orrunkat fújjuk, teszi fel Cooper a cseppet sem új kérdést – az illemtan szakértőit évszázadok óta foglalkoztatta a zsebkendő tényleges társadalmi funkciója.

A középkori „kerchief" [fejkendő] szóból származó zsebkendő [handkerchief] használata a tizenhatodik század közepére vált széleskörűvé, közel egy évszázaddal a szalvéta elterjedését követően. (A zsebkendő és a szalvéta [napkin] szót a tizenhatodik században még egyazon értelemben is használták). Amint a viselkedéstörténész Norbert Elias *A civilizáció folyamata* című 1939-es könyvében bemutatta, a zsebkendő, akárcsak a szalvéta, a viselkedést szabályozó, megkülönböztető jel, amely elkülöníti az előkelőket a köznéptől. (Elias 1987 [1939]) A gyermekek illő magatartásáról *(De civilitate morum puerilium)* című 1530-as művében Erasmus azt írta, „[s]üvegébe vagy ruhájába fúj orrot a paraszt; karjával, könyökével a halárus, s nem sokkal illőbb kézzel csinálni, ha utána a taknyot ruhádba kened. Illendő az orrlikak váladékát kendőbe felfogni; méghozzá kissé elfordított testtel, ha magasabb rangúak is vannak jelen."[6] (Idézi Elias uo. 288) A „helyénvaló" zsebkendő a sokfunkciós kezet, könyököt, kalapot és ruhát helyettesíti egyetlen célra szolgáló szövetként a már visszataszítónak tűnő testi megnyilvánulások kezelésében.

A zsebkendő diadalútja nem pusztán a társas normák változásának következménye volt. Annak a „civilizációs folyamatnak" is a részét képezte, amelynek révén a vagyonosok és a nincstelenek azonnal megkülönböztethetővé váltak. A kifehérített szalvétán és zsebkendőn minden folt árulkodó; csak a gazdagok engedhetik meg, hogy gyakori mosással vagy cserével megőrizzék a ragyogó fehérséget. A zsebkendő azonban olyan szimbolikus erővel is bír, amilyet a szalvétának sosem tulajdonítottak, minthogy utóbbit nem volt szokás a szerelem jeleként hordani vagy átnyújtani. A *Chronicles of England* egyik kiadása felidézi, hogy 1560 körül „nemes- és egyéb urak szokása volt a kalapban három-négy hüvelyk oldalú, kihímzett kendőt viselni, szerelmük vagy szeretőjük kedvében járandó",

[6] *Nádasdy Ádám fordítása.*

Ismeretlen művész, angol – németalföldi iskola (korábban Steven van der Meulennek tulajdonítva). Robert Dudley, Leicester grófja *(1532 - 1588). 1564 k., olaj, fatábla. Waddesdon (Rothschild család), letétben 1996 óta, gy. sz.: 14.1996. Fénykép: Waddesdon Image Library, Public Catalogue Foundation*

DISEGNO_IV/01-02_FREE-FOR-ALL

(Stow és Howes 1631, 1039) William Terilo 1604-es költeményében pedig a régi jó erkölcsök példájaként említi, hogy a zsebkendőre kötött szerelemcsomók közé egykor a neveket is odahímezték (Halliwell-Phillipps 1844, 10). A zsebkendő szimbólumként való közszemlére tétele és a szerelmesek közötti zsebkendőváltás elterjedése részben annak köszönhető, hogy a tizenhatodik század folyamán egyértelműbbé vált a szalvétától való különbözősége: már finom szövésű vászonból vagy selyemből készült, általában lyukhímzéssel és csipkével díszítve.

A zsebkendő azonban főként azért válhatott romantikus jelzéssé, mert speciális szerepet tölt be: míg a szalvéta valamilyen külső szennyezést, az ételt és zsiradékait távolítja el, addig a zsebkendő a fej nyílásainak produktumait – a könnyeket, taknyot, verejtéket. Így amikor 1565 egy forró tavaszi napján az izzasztó teniszjátszma után Leicester grófja kikapta Erzsébet királynő „kezéből a kendőjét és megtörölte vele saját arcát", tette felháborodást keltett. A testnedvek voltaképpeni cseréje már-már tényleges szeméremsértésnek számított,

és Leicester vetélytársa, Norfolk magára is vette. A két férfi ölre ment, s egy szemtanú szerint a királynőt az incidenssel „vérig sértette a gróf". A királynő (vagy egy szerető) izzadsága valamiféle ereklyévé változtatja a zsebkendőt. (idézi W. Fisher 2000, 199)

Olykor tehát a zsebkendő értéke alantas funkciójából ered: romantikus helyzetben a zsebkendő felkínálása (mint Desdemona ajánlkozása, hogy megtörölné Othello lázas homlokát) a gondoskodás kiterjesztése, amiként vallásos kontextusban a szent személyét terjeszti ki azáltal, hogy egy részét magába szívja. A Biblia említ például egy jótételekre szolgáló és varázslatos tulajdonságokkal bíró zsebkendőt. Az apostolok csodálatos cselekedetei közé tartozik Pál gondoskodása a sebesültekről: „a betegekhez is elvivék [Pál] testéről a keszkenőket, vagy köténeket". A keszkenőkön át Pál meggyógyítja a nyavalyákban szenvedőket: „eltávozának azoktól a betegségek, és a gonosz lelkek kimenének belőlök". (ApCsel 19:12) A zsebkendő a test lecsatolható elemeként erős szimbólum, ugyanakkor ruhadarabként olyan lényegi része is, amely feltartóztatja cseppfolyós határain. Különféle kontextusai és használatai megnehezítik, hogy eldöntsük, fizikai „tartozék" vagy hasznos „alkalmatosság", szükséges vagy „közönséges" dolog.

Abban az időben, amikor Cooper a könyvet írta, egyre több és többféle zsebkendő vált elérhetővé a textilgyártás gépesítése révén. „Üzleteink és raktáraink teli vannak minden elképzelhető fajtájukkal", jegyezték fel az 1861-es *Godey's Lady's Book*ban. (N. N. 1861, 387) Különösen a férfi zsebkendők designja és használata alakult át a tizenhetedik századtól kezdve, a dohánytermesztés és a tubákolás elterjedése következtében. A szövetnyomásban bevezetett fejlesztéseknek, illetve a színtartóbb festékeknek köszönhetően a praktikusabb burnótos kendők színesek voltak (hogy kevésbé tűnjenek fel

[7] *Vö. Kelmenfy László „Szeszélyek és hűség" című, az 1840-es évek Pestjén játszódó novellájának bonyodalmával, melyben fontos szerepet játszik egy kendő gazdájának életkora: „[B]osszúsan rántott ki egy kendőt zsebéből. „»Egy kendő,« mondám, »tehát ez oka féltékenységének?« »Kendő!« szólt ő nevekedő bosszúval, »de tarka selyem kendő, millyen nekünk nincsen; és tubákos kendő, melly bizonyosan nem lehet másé, mint férfié.«" (Kelmenfy 1846, 183) (A szerk.)*

Capewell & Kimmel. Godey's Fashions for November 1861. Godey's Lady's Book and Magazine, *1861 november, 58: 360, 361 között.*

a foltok), és gyakran moshatók is, bár maradt köztük büszkén viselendő, költséges luxuscikk is.[7] Az 1830-as évekre a tubákolás divatja lehanyatlott, a férfiak már a mellényzsebbe tömött, mértéktartóbb, fehér kendőre szavaztak. Egy középosztálynak szóló illemkalauz, a *Ladies and Gentlemen's American Etiquette* (an American [1850-60?], 16) azt tanácsolta a férfiaknak, hogy „mindig tartsanak zsebükben egy pótkendőt"; amíg a vászon „makulátlan" (vagy „hófehér", mint egy 1848-as könyv előírja) „a szükség nem kezdi ki [az úriember] jó hírét" (American Gentleman 1848, 16).

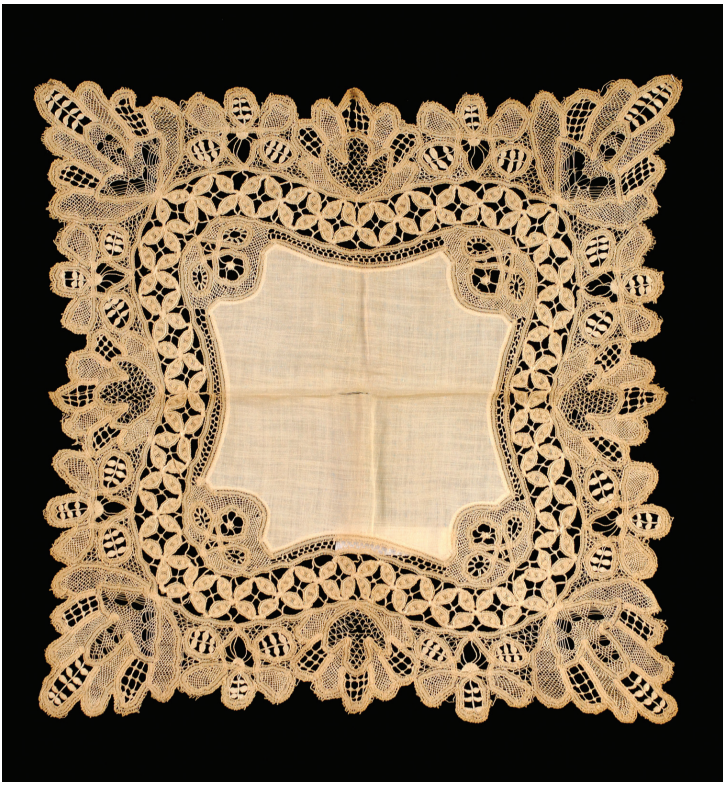
Ezzel szemben a női zsebkendő aktív kiegészítő maradt; feltűnően, kézben tartva viselték. A zsebkendő elmaradhatatlanságát tükrözi a Cooper-regény első folytatásához társuló divatillusztráció is, melyen az 1840-es évek képbetétjeire jellemzően a nők oly valószínűtlenül tartják kendőjüket, hogy minden fontos részlet – csipkebordűr, hímzés – látható. A divattabló jelenlétéből sejthető, hogy Cooper írása milyen kihívást jelentett a magazin divattippjei iránt érdeklődő olvasóknak (a *Graham's*, akárcsak a *Godey's* esetében a rámenősen reklámozott tablók a piaci stratégia fontos részét képezték). Ezek a képek azonban arról is árulkodnak, hogy mit kárhoztatott Cooper. A jó minőségű illusztrációk széles körű elérhetősége többet kínált a divatos ruházkodás aprólékos katalógusánál: A *Columbia Magazine* „1845-ös decemberi divat" tablója maga a megtestesült szentimentalizmus. A képek részletes instrukciókat tartalmaztak a keszkenő viselését illetően, beleértve, miként kell korzózáskor kacérkodva előhúzni a karmantyúból.

Copper e zsebkendőlázhoz szól hozzá meghökkentő művével, melyben a kendő – megvetésének tárgya – saját betiltása mellett érvel. Eltérően a legtöbb tizennyolcadik századi tárgynarratívától, melyben az élettelen „szerző" történetét lejegyző szerkesztő hosszas előszava vezeti fel a szöveget, Cooper főhőse merészen első személyben kezdi önéletrajzát. „Származása", meséli, „szigorúan növényi". (Cooper 1843a, 1) A szerző a kor népszerűvé váló irodalmi formájával, a szekuláris önéletrajzzal játszik, melyben a születés nem végső mércéje az ember státuszának. A zsebkendő „ritka finom" származása mégis gyanús. Cooper mesélője elismeri, hogy növényi felmenője a házi len, „*Linum usitatissimum*", nem pedig „francia batiszt" (egy eredetileg Cambray-ben gyártott szövet), és a Connecticut folyó mentén növő „jelenkori növények illusztris családjának" köszönheti „létrejöttét". (Uo.) A kendő tehát „amerikai, eredete révén, európai, áttelepülése révén, és szülőföldjére visszatért az ipar és a kereskedelem csavarjai és kalkulációi révén" (uo.) – az alacsony sorból származó „arisztokratánál" nem is találni alkalmasabbat az amerikai közönség megszólítására.

Szerény tárgyunk teljességgel saját „kiválóságának" hatása alatt áll. Narrátori önértékelése híven mímeli a korabeli divatszakértők nyelvezetét, mellyel az anyagok és a megmunkálás minőségét kommentálták a legapróbb részletekig. A francia batiszt például az

An Encyclopedia of Domestic Economy szavaival „csodálatosan finom és szépséges anyag". (Webster és Parkes 1855 [1845], 952, lj.) Az efféle fellengzős leírások mellett a korabeli források hajlamosak voltak eltagadni a tárgy megmunkálásának valódi körülményeit, amint ez a szatírákból is kiviláglik. Eliza Leslie, a termékeny magaziníró és szakácskönyvszerző például megdorgálja 1838-as *Althea Vernon; or the Pocket Handkerchief* című műve főhősét, amiért az drága zsebkendőjének finom hímzését „tündérujjaknak" tulajdonítja. (Leslie 1838, 11) Az orsókat, a vetélőket, a szövőszékeket, illetve a láthatatlan munkásosztály terheit a becses kendőkről szóló női mesék éteri tündérujjakkal helyettesítik, vagy a pók természetes alkotásaival – a zsebkendők szövedékére a pókháló a leggyakoribb hasonlat. Cooper zsebkendője szembeszáll e képzelet szülte történetekkel. Gyártásának „fájdalmas emlékét" felidézve elmeséli, hogyan „húzták ki [...] időnek előtte" a földből és hogyan tették ki „kegyetlen" folyamatok „egész parádéjának" – áztatásnak, tilolásnak, gerebenezésnek –, mielőtt megszőtték. (Cooper 1843a, 4) A kendő meg is jegyzi magáról, hogy végső soron „csak parány a teremtő kezétől származó dolgok miriádja közt", semmivel sem érdemdúsabb bárminél. (Uo. 2)

Cooper számára azonban lényegesebb ennél az, ahogy a zsebkendőt övező szentimentális női képzelgés a ruhadarab rendeltetésszerű használatának útjában áll. Adrienne, nem bírván ellenállni



Amerikai vászonzsebkendő. 1825-1850 k. Brooklyn Museum Costume Collection, The Metropolitan Museum of Art, a Brooklyn Museum adománya, 2009; Jane Buck Hellawell adománya, 1992, gy. sz.: 2009.300.6068, CC0.

a zsebkendő finom és esztétikus voltának, fáradhatatlan szeretettel kézimunkázik rajta, remélve, hogy a hímzés méltó lesz a kendőhöz. (Meghökkentő módon a zsebkendő nem részletezi a hímzőtű általi kilyuggattatás élményét.) Adrienne „munkájával" gazdagodva, a kendő elkerüli „hivatása alantasabb vonatkozásait"; szerepe „merő hivalkodás" lesz, azaz felmentést kap az orrtörlés alól. (Cooper 1843a, 5) Ám így, a tiszta divat szolgálatában csak annál jobb helyet nyer, hogy hallgatója legyen Cooper jóravaló emberi szereplőinek – s azt kell hallania, hogy a naivitást és az ipar sekélyességét jelképezi. Ahogy a vagyonos Eudosia praktikusabb gondolkodású barátai mondják, a finom hímzés a „tehetség elpocsékolása", s a kendő „észszerűtlen túldíszítése" végül a munkának valamiféle morálisan haszontalan ellentétébe fordul. (Uo. 95; 96) Habár a hímzést a női alkotó energiák elfogadott levezetésének tekintették – mely nézetet a hímzésminták és utasítások folytonos közlésével a magazinszerkesztők is megerősítették –, Cooper amellett érvel, hogy a használati tárgyak kényes női műtárgyakká változtatása „a tudatlanság és a kifinomultság hiányának bizonyítéka", mivel „összezavarja", hogy melyik dolog mire való. (Uo. 96)

Ám amennyire zavarja Coopert a kendő helytelen használata, annyira zavarja közszemlére tétele is, elárulva ellentmondásos viszonyát e holmihoz, melynek szövevényes története azt sugallja, hogy a társadalmi státusz nemcsak a puszta testiség karbantartásához kötődik, hanem a nyilvánosságához is. A bevett társadalmi gyakorlattal szemben Cooper amellett érvel, hogy a keszkenő báli viselése a jelenlévő barátok és férjjelöltek előtt a „közönségesség" jele: „rossz ízlésre vall" egy „alantas kiegészítőt […] a figyelem tárgyává" tenni. (Cooper 1843a, 137) Amikor a jómódú Eudosia Halfacre elsőbálozóként viseli, a zsebkendő így vall: „ifjú barátok egész csapata […] meghalna, hogy lásson," és „vagy húsz ember kezén" megy át az este során. (Uo. 98) Az alapos figyelem felizgatja a kendőt: „[s]zéleim felől a közepem felé haladtak – a csipkétől a szegésig – és a szegéstől pompás szövedékem legapróbb szálaiig", s arra jut: „ferde dolog kölcsönkérni egy zsebkendőt". (Uo.)

Az ember nem mutogatja intim ruházatát, alsóneműjét és hasonlóképp szennyes zsebkendőjét sem. Ám a divatos keszkenőt csábító tárggyá téve a nők egy privát, személyhez kötődő holmit engednek megpillantani; különösen a parfüm „édes illata" hívja elő a testiséget. Zsebkendőnk tehát figyelmeztet, hogy a parfüm alkalmazásában szinte lehetetlen óvatossággal kell eljárni, ha el akarjuk kerülni a közönségességet. (Cooper 1843a, 5) Tanácsa szerint annyit kell permetezni, „amennyi már érzékelhető a levegőben", de nem annyit, hogy testi „benyomás" (Cooper homályos kifejezésével „egy női ruhásszekrény édes és asszonyi dolgainak impressziója") maradjon utána. (Uo.) A keszkenő körbeadása Cooper szerint nem különbözik attól, mintha egy közönséges zsebkendő járna körbe, nyilvános vizsgálódásnak téve ki egy személyes dolgot.

Hová tartozik hát a zsebkendő? Mint Alan Taylor és mások rámutattak, Coopert regényíróként az érdekli, hogy az emberek és a dolgok a helyükre kerüljenek. A zsebkendőnek azonban jelentését és kontextusát illetően is meglepően nehéz meglelni a helyét. Cooper kendőjét a nyilvános szereplésnél csak az zavarja jobban, amikor zsebbe rejtik. Az egész regény során mindössze egyszer kerül oda – és csak kis időre –, amikor Silky ezredes, az amerikai közvetítő megveszi egy francia kereskedőtől. „Az ezredes tényleg beletett a zsebébe [...] és egy ideig minden finom szálamban remegtem, attól tartva, hogy pillanatnyi feledékenység következtében használatba talál venni." (Cooper 1843a, 90) A használatra alkalmatlan, közszemlére méltatlan, s mégsem könnyen elrejthető ruhazsebkendő Cooper szemében szó szerint „helytelen" dolog.

A kisregény végén utolsó tulajdonosa, Julia Monson visszajuttatja a zsebkendőt első gazdájának, Adrienne-nek, aki örül a viszontlátásnak. „Bálokra és összejövetelekre már nem gondolván" a zsebkendő szekrénybe kerül „mint szuvenír". (Cooper 1843a, 212; 213) Cooper megoldja a piacról és a divatos köröktől való eltávolítását – kétes divatcikkből szuvenírként a fikciós és népszerű irodalmat benépesítő, dédelgetett emlékek egyikévé válik. „Egyetlen magamfajta »kellék« sem állt soha nagyobb becsben", dicsekszik a zsebkendő. (Uo. 212) Adrienne számára életének e tárgyi tanúja már nem „ruhadarab; a barátom!" (Uo. 213) Mint Cooper rámutat, a tárgy és tulajdonosa közti empátiáról szóló érzelgős mesék veszélyesen élővé teszik a hétköznapi élet kellékeit. Adrienne szerető gondoskodása, hangzik a szerző vádja, végső soron nem tesz csodát: gyámsága nem védheti meg annak tudatától, hogy csupán árucikk. „Francia lévén", mondja a keszkenő, „mindig változásokra számítok", „forradalmakra" – az elkerülhetetlen áruba bocsátásra, amint Adrienne érzéseiben vagy jó sorában változás áll be. (Uo. 212) Cooper szerint ez az érzelgős birtoklás nem járul hozzá az „emberek és dolgok" „általános és rendes törvények alá vonásához", ahogy azt *Home as Found* című erkölcsregényében célul tűzte. (Cooper 1838a, 164) A becses tárgyak fétise következtében a nők „egy darab rongyra" pazarolják érzéseiket, és a hasznos dolgokból „esztelen fényűzés" válik. (Cooper 1843a, 95; 164)

Cooper kísérlete, hogy belépjen a magazinok piacára, frusztrálónak bizonyult: nemcsak a mese megírása tartott jóval tovább a tervezett két hétnél, az anyagi haszon is elmaradt a várakozástól. A *Brother Jonathan* kalózváltozata miatt angol kiadója nem tudta érvényesíteni a szerzői jogokat, és Cooper talán soha nem is kapott ellentételezést. Utólag nézve, a lemásolás egyfajta balkézről jött elismerés is lehetett: a regényben megvolt a lehetőség, hogy nagyobb közönséget érjen el, mint ez idő tájt írt sikertelen művei: szemben a *Homeward Bound* (Cooper 1838b) ötezer példányos amerikai első kiadásával és folytatásával, a *Home as Found*dal, a *Graham's és a Brother Jonathan* együttes példányszáma hetvenezer volt. Mégis: Cooper sikere a tehetetlen holmi életre keltésében egyben a sikerületlenség oka – életet lehelvén

a „párakönnyű tárgy"-ba (ahogy az *Othellóban* nevezik), (Shakspere 1886-1891, I: 24) Cooper a zsebkendőt teszi műve legszimpatikusabb karakterévé, s az olvasó a hiú, de eleven kendővel inkább érez együtt, mint ellenszenves gazdái bármelyikével. Mikor „a szekrény lesz végzete" (Cooper 1843a, 212) – az egyetlen hely, amely Cooper szemében megfelelő az efféle dolgok számára –, lélekben a keszkenővel vagyunk.

IRODALOM

an American. [1850-60?]. *Ladies' and Gentlemen's American Etiquette.* Boston: J[ob]. Buffum.

American Gentleman. 1848. *True Politeness: A Hand-book of Etiquette for Gentlemen.* New York: Leavitt and Allen.

Barker-Benfield, G[raham] J[ohn]. 1992. *The Culture of Sensibility: Sex and Society in Eighteenth-Century Britain.* Chicago, London: The University of Chicago Press.

Blackwell, Mark, szerk. 2007. *The Secret Life of Things: Animals, Objects, And It-narratives in Eighteenth-Century England.* Lewisburg: Bucknell University Press.

Brown, Gillian. 1990. *Domestic Individualism: Imagining Self in Nineteenth-Century America.* Berkeley: University of California Press.

Cooper, James Fenimore. 1838a. *Home as Found.* Philadelphia: Lea & Blanchard.

Cooper, James Fenimore. 1838b. *Homeward Bound: Or, the Chase: A Tale of the Sea,* 1-2. Philadelphia: Carey, Lea & Blanchard.

Cooper, James Fenimore. 1843a. „Autobiography of a Pocket-Handkerchief." *Graham's Magazine* 1: 11–18; 2: 89–102; 3: 158–167; 4: 205–213.

Cooper, James Fenimore. 1843b. *Le Mouchoir: An Autobiographical Romance. Brother Jonathan* 22. különszám.

Cooper, James Fenimore. 1843c. *The French Governess; or, the Embroidered Handkerchief.* London: Richard Bentley.

Elias, Norbert. 1987 [1939]. *A civilizáció folyamata* I-II. Fordította Berényi Gábor et al. Budapest: Gondolat.

Fisher, Philip 1985. *Hard Facts: Setting and Form in the American Novel.* New York, Oxford: Oxford University Press.

Fisher, Will. 2000. „Handkerchiefs and Early Modern Ideologies of Gender." In *Shakespeare Studies XXVIII.*, szerkesztette Leeds Barroll, 199–207. Madison: Fairleigh Dickinson University Press; London: Associated University Press.

Flint, Christopher. 1998. „Speaking Objects: The Circulation of Stories in Eighteenth-Century Prose." *PMLA* 2: 212–26.

Halliwell-Phillipps, James Orchard, szerk. 1844. *Friar Bakon's Phophesie: A Satire on the Degeneration of the Times.* London: Percy Society.

Johnstone, Charles. 1760. *Chrysal; or, The Adventures of a Guinea.* London: T. Becket.

Kelmenfy László. 1846. „Szeszélyek és hűség." In Uő *Beszélyek.* Pest: Heckenast, 133-194.

Shakspere, William. 1886-1891 [1623]. „Othello." In Uő *Shakspere színművei* I-VI. Fordította Ács Zsigmond et al. Budapest: Ráth Mór, I: 1–48

Stow, Iohn [John] és Edmvnd [Edmund] Howes. 1631. *Annales, or, a Generall Chronicle of England.* Londinium: Richard Meighen.

DISEGNO_IV/01-02_FREE-FOR-ALL

Tersánszky J[ózsi] Jenő. 1948. *Egy ceruza története.* Budapest: Révai Könyvkiadó Nemzeti Vállalat.

Tersánszky J[ózsi] Jenő. 1949. *Egy kézikocsi története.* Budapest: Révai Könyvkiadó Nemzeti Vállalat.

Webster, Thomas és Mrs [William] Parkes. 1855 [1845]. *An Encyclopedia of Domestic Economy* New York: Harper & Brothers.

N. N. 1775. *The Adventures of a Cork-Screw.* London: T. Bell.

N. N. 1861. „The Fashions – Pocket-Handkerchiefs." *Godey's Lady's Book and Magazine* 63: 387.

VÁROSDESIGN ÉS IDENTITÁS: A POSZTSZOCIALISTA VÁROSOK PÉLDÁJA

Tamás Dénes

DISEGNO_IV/01-02_FREE-FOR-ALL

ABSZTRAKT

Marc Augé Nem-helyek *című művében (Augé 2012 [1992]) egyértelmű kapcsolatot állapít meg a helyek és az identitás között. Kiemeli, hogy az antropológiai helyek a viszonyok és a történetiség mellett identitást is implikálnak, s meghirdeti, hogy a különböző viszonyokat a tér felől a társadalmiság irányába próbáljuk feltárni. Ezen antropológiai perspektíva eredményesen kamatoztatható egy olyan elméleti vizsgálódás keretében, amely a város térbeli összefüggéseit, valamint a városlakók identitásának kapcsolatát szeretné tematizálni, azt feltételezve, hogy az identitás nem adottság, hanem a térbeliség által is formált összefüggésrendszer. A városdesign identitást kínál és formál – miközben a modern városokat régóta fenyegeti a nem-hellyé válás, a történetiség elvesztése, egyfajta feloldódás a castellsi áramlások terében. Város és identitás kapcsolata különösen bonyolultan rétegződik a posztszocialista városok esetében, amelyek a '89-es fordulatból eleve identitásválsággal kerültek ki, arra kényszerülve, hogy újra kitalálják magukat, egyszerre próbálva megfelelni a leértékelt múlt és a felgyorsult jelen kihívásainak. Az identitásukat kereső városok érdekes változásokon mentek keresztül az elmúlt évtizedekben, és kérdés, sikerült-e megteremteniük a térbeli feltételeit a társadalmi nyilvánosság igazi alanyának, a városi polgárnak. Melyek azok a térbeli feltételek, amelyek között a posztszocialista városok lakója magára eszmélhet? Mihez igazodhat, milyen szimbolikus üzeneteket fogyaszthat? Dolgozatomban e kérdések vizsgálatát kísérlem meg, romániai városátalakítási kísérletek néhány kiemelt mozzanatát áttekintve és értékelve. Mindebben támaszkodom „A 'Reinvented' City" című írásom (Tamás 2016) eredményeire is.*

#designfordulat, #identitás, #posztszocialista, #Románia, #városdesign
https://doi.org/10.21096/disegno_2019_1-2td

„Olyan lenne korunk városa, mint a mai repülőtér – mindenütt ugyanolyan?" – teszi fel a kérdést Rem Koolhaas „A jelleg nélküli város" című szövegében. (Koolhaas 2004 [1995], 381) A „jelleg nélküli" kifejezés az angol „generic" szót hivatott visszaadni, ami azonban inkább általánost, nem specifikust jelent. Míg az angol terminus pozitív kifejezés, addig a magyar fordítás fosztóképzős változatot javasol, némileg kényszermegoldásként. Úgy gondolom, fontos ez a jelentésbeli polarizáció, hiszen világosan kijelöli a városok identitásával, önazonosságával kapcsolatos probléma mélységét, ami napjainkban számos, a városok mai helyzetével, fejlesztésével foglalkozó diskurzusban megfigyelhető. Az identitás kérdése a városok esetében egyre nehezebben megragadható és behatárolható összefüggéssé válik, hiszen a városok jelenlegi nagy léptékű átalakulásának a vonatkozásában nehéz eldönteni, minek tekintsük az identitást. Ahogy az is kérdés, hogyan értékeljük azt az identitásbeli fellazulást, akár identitásvesztést, ami – legalábbis ha elfogadjuk például Koolhaas diagnózisát – napjaink városaiban egyre kézzelfoghatóbb valóság.

Ugyanakkor az sem mindegy, honnan tekintünk e problémára. Az identitás fogalmának meghatározásával számos tudományterület megpróbálkozott, többek közt a pszichológia, a szociológia, a kulturális antropológia, mind nézőpontjának megfelelően alakítva ki saját identitás-fogalmát. Szövegemben, városokról lévén szó, elsősorban a terület-alapú identitás válik elsődlegessé, de nem olyan szubjektív formában, mint a helyi identitás vagy az otthonosság érzete. Az identitás kialakítása, formálhatósága érdekel; az, hogy az épített környezet, a városrendezés, városfejlesztés hogyan járul hozzá az identitás kialakításához, megerősítéséhez, egyszóval az a kapcsolat, ami a várost mint térben megformált anyagi környezetet a saját identitásához köti. Nyilvánvaló, hogy identitást nem csupán szellemileg, ideológiailag, hanem az anyagi kultúrán keresztül is lehet építeni. Ez az építészettörténetben már a kezdetektől létező felismerés a kultúratudományok designfordulata következtében került újra a vizsgálódások előterébe. E későbbiekben részletezendő fordulat teszi lehetővé, hogy az identitás fogalmát a városdesign fogalmához kapcsoljuk. Az identitás ugyanis nem adottság, hanem a térbeli, materiális összefüggések által is formált bonyolult összefüggés. Az anyagi kultúra szimbolikus összefüggéseket generál (l. pl. Kapitány és Kapitány 2004, 2014), amely összefüggéseket tudatosan is lehet építeni. A városdesign identitást kínál és formál, ami még akkor is igaz, ha a modern váro-

sokat már régóta fenyegeti a nem-hellyé válás (Augé 2012 [1992]), a saját történet elvesztése, egyfajta feloldódás az áramlások terében (Castells 2007 [1998]).

Az alábbiakban a városdesign és az identitás között megvonható kapcsolatot fogom problematizálni a már érintett csomópontok mentén. Ehhez szükséges az identitás fogalmának meghatározása a városok történelmi alakulásának a tükrében. Emellett a városdesign, általánosabban pedig a design kultúraformáló, kultúra-meghatározó potenciálját is fel kell tárni, ugyanis csak ezeknek a fogalmi pontosításoknak a birtokában lehet rákérdezni arra, hogy miként és mivel járulhat hozzá a városdesign az identitás alakításához. S hogy ez az összefüggés kézzelfoghatóvá is váljon, a szövegem végén egy konkrét példát is górcső alá veszek. Ez az összetett példa, amely kutatói érintettségemből kifolyólag Románia egyik magyarok és románok lakta városához fűződik, a posztszocialista városokra jellemző identitásküzdelmek egyik sajátos fejezetének is tekinthető. A posztszocialista városokban ugyanis némileg másként merülnek fel az identitással kapcsolatos kérdések, mint Nyugat-Európa fejlett, már globalizálódott városai esetében. Ezek a különbségek pedig árnyalhatják azt a jelenbeli kapcsolatot, ami a városokat saját identitásukhoz fűzi.

Nem véletlenül indítottam a szövegemet egy Rem Koolhaas-idézettel. Koolhaas ugyanis az identitás kérdésére fókuszál a „jelleg nélküli város" meghatározása során, és feltesz néhány kényelmetlen kérdést. Az identitás a mindennapi gondolkodásban általában valamilyen pozitív összefüggést takar, ezért lehet furcsa az identitás hátrányairól, illetve az üresség előnyeiről beszélni a városokkal kapcsolatosan, ahogy Koolhaas teszi. Szerinte a városok fejlődése egyre inkább szétfeszíti és elhasználja a meglévő állományt, az építészetben testet öltött történelmet (ahonnan a városok identitását szoktuk meghatározni), egészen addig, amíg az identitás bántóan semmitmondóvá válik. Másrészt – emeli ki – az erős identitás, karakter ellenáll a növekedésnek, a megújulásnak, az ellentmondásoknak. Az identitás központosít, ragaszkodik valamilyen ábrándszerű lényeghez, amit azonban leginkább a perifériák kérdőjeleznek meg, amelyekre a központ egyre nehezebben tudja kiterjeszteni hatókörét. Innen fakad a városok történelmi központjaival kapcsolatos paradox elvárás, hogy egyszerre kell a legrégibbnek és a legújabbnak lenniük. (Koolhaas 2004 [1995], 382)

Koolhaas provokáló gondolatai nem a levegőben lógnak, a modern kultúrára, azon belül a helyre vonatkozó reflexiók sokasága igazolja létjogosultságukat. Ennek a megközelítésnek egyik alapvető, és a városkutatás, sőt a városdesign területén is kamatoztatható műve Marc Augé *Nem-helyek* című rövidke munkája, amelyben Augé egyértelmű kapcsolatot állapít meg a helyek és az identitás között, amikor az antropológiai helyek egyik vonásaként kiemeli, hogy azok a viszonyok és a történetiség mellett identitást is implikálnak. (Augé 2012 [1992], 34) „Egy hely attól a pillanattól tekinthető szükségszerűen helynek, amikor az identitás és a viszonyok összekapcsolódása révén szert tesz a sta-

bilitás minimumára" – állítja (Augé 2012 [1992], 35). A hely az identitás részévé válik, a jelen pedig együtt él a múlttal, értelemmel ruházva fel azt. Augé kulturális diagnózisa azonban a helyképződéshez képest ellenkező folyamatról tudósít, a „helyek" mellett a „nem-helyek" elszaporodásáról. Olyan térformákról van szó, amelyek nem implikálnak sem identitást, sem viszonyokat, sem történetiséget. A nem-helyekre Augé példái a benzinkutak, repülőterek, bevásárlóközpontok, átmeneti szállások. De nem kell nagy merészség, hogy kiterjesszük ezt a fogalmat azokra a tapasztalatokra, amelyekkel a városainkban találkozunk. A bürokratikus intézmények, az orvosi rendelők várótermei, metró- és buszmegállók, a standardizált gyorsétkezdék, a felújításnak és az átépítésnek gyakran kitett utak, terek, a turisták által megszállt – enynyiben az elidőzést ellehetetlenítő – városrészek mind-mind a folyamatos ideiglenesség és átmenetiség tapasztalataival ajándékozzák meg a városlakót. A városok magukba építve ezeket a nem-helyeket egyre inkább hasonlítani kezdenek egymáshoz; azzal arányosan veszítik el jól körvonalazható identitásukat, ahogy próbálnak a modern életmód, – tágabban: a globalizálódó világ – elvárásainak megfelelni. Világunkat és életünket különben is már jó ideje a globalizáció és identitás egymással konfliktusban álló trendjei formálják, mint Manuel Castells állítja. „Az információáramlások […] meghaladnak minden helyben – lokalitásban megtestesülő tapasztalatot", így az áramlások tere veszi át a hatalmat a helyek tere helyett. (Castells 2007 [1998], 350) Zygmunt Bauman az identitás és a globalizáció kapcsolatát boncolgatva a megváltozott helyzetű modern individuumról beszél, kinek számára már nem állnak készen egyértelmű receptek saját identitásának kialakításához, életstratégiáját ezért az identitások változékonyságához kell igazítania (Bauman 2004). Ezek a tág társadalmi folyamatok hatással vannak az identitások megformálására, amelyek sokkal tünékenyebbek, áttetszőbbek, sokszínűbbek, mint a hagyományosan létrehozott és megélt identitások, illetve egy eddig soha nem látott multikulturális készletből válogathatják mintázataikat. Globalizálódó városaink identitását is egyre nehezebb meghatározni, hiszen ezek a városok, úgy tűnik, lemondtak arról, hogy identitást nyújtsanak. Ennél fontosabb számukra, hogy lehetővé tegyék különböző identitások megnyilvánulását, bonyolultabb esetben békés együttélését. Ugyanis ezzel tudnak leginkább megfelelni azoknak a multinacionális állapotoknak, trendeknek, amelyek között létezni kényszerülnek. Egy merev, változatlan maggal rendelkező identitás helyett a „jó élet" ideája határozza meg azt, ami manapság Nyugat-Európa városaiban városfejlesztés során történik.

Különben is: mit jelenthet az identitás a városok vonatkozásában? A városbranding, a városimázs-építés korszakában akár naivnak is tűnhet ez a kérdés, pedig egy nehezen megragadható összefüggést takar, bár fontos megjegyezni, hogy városbranding elsősorban a városimázst, a városról kialakult képet formálja, és nem a város fizikai valóját. Ez a kettősség azonban alapvetően meghatározza, amit városidentitásról gondolni lehet. A városidentitás fogalma ugyanis úgy is megközelíthető,

[1] *A globalizáció és az identitás kapcsolatának kérdéséhez l. pl. Böcskei Balázs alapos tanulmányát. (Böcskei 2017)*

mint az adott városról egy egyén – vagy akár egy közösség – fejében létező kép, ismerethalmaz, amely beazonosítja, megkülönbözteti a várost, s ennyiben mint kognitív konstrukció értelmezhető. Ez az összefüggés tulajdonképpen a városimázs fogalmának feleltethető meg, amelynek elemeit és összefüggéseit Kevin Lynch írta le a városdesign kialakulása szempontjából is jelentős könyvében (Lynch 1960). Az imázs kialakulására ugyanakkor számos tényező hat. Lynch – noha elsősorban a fizikai értelemben felfogott tárgyiságok hatásával foglalkozik– kiemeli a terület társadalmi jelentését, funkcióját, történetét, vagy akár a nevét is. (Lynch 1960, 46) Ezt továbbgondolva lehet beszélni a városok identitás-rétegeiről, a vizuális, kartografikus és eszmei rétegekről. A vizuális réteg elsősorban a városképet, a kulturális arculatot, a jeles épületek vizuális hatását foglalja magába. A kartografikus réteg a városmorfológiát, a területi tagolódást, az utca- és térhálózatot, míg az eszmei réteg a történelmi stílusokban megtestesülő jelentésességet, a városnak mint személyiségnek az elgondolását tartalmazhatja. Ezek a rétegek természetesen összeadódnak, és jó esetben a város egyedi, jól felismerhető identitását adják ki.

Röviden, ezek a fogódzóink, amikor a városok identitásáról és a városdesignről mint ennek az identitásnak a formálhatóságáról próbálunk gondolkodni. És ha fentebb az identitás elbizonytalanodásával kapcsolatosan fogalmaztam meg néhány megállapítást, szót kell ejteni egy ezzel ellentétes tendenciáról is. Ugyanis az identitást relativizáló, vagy egyenesen feloldó megközelítések mellett létezik az identitás óvatos visszavételéről szóló diskurzus is. Roger Scruton brit konzervatív filozófus szerint mai multikulturális társadalmainkban legalább annyira fontos az identitás szerepe, mint a hagyományos társadalmakban volt. A modern városlakók nem kevésbé társas lények, mint a törzsi társadalom tagjai voltak, ezért az identitás keresése a modern létet is áthatja (Scruton 1998). Ezek a társadalomelméleti reflexiók azonban elsősorban az építészet- és a designelmélet felől kapnak konkrét tartalmat, hiszen csak ezek a diszciplínák érzékenyek a magunk önazonosságát és kulturális törekvéseit kifejező vizuális és materiális eszközökre. Arra a módra, ahogyan termelési és fogyasztási szokásainkon keresztül, vizuális és materiális értelemben vett termékek és képek segítségével megválaszoljuk, hogy kik is vagyunk.

Juhanni Pallasmaa nemrég magyarított művében az építészet legfontosabb feladatának a lakozás és az integráció biztosítását tartja. (Pallasmaa 2018 [1996], 12) Az építészetnek szellemi és anyagi struktúrákat kell kínálnia a társadalmi intézmények, valamint a mindennapi élet számára – teszi hozzá, korunk szabványépítészetével és funkcionalizmusával szemben fogalmazva meg kritikát. (Pallasmaa 2018 [1996], 59) Fontosnak tartom kiemelni Pallasmaa gondolatait, ugyanis ezek a megfogalmazások hidat képeznek a designelmélet felől a városdesign irányába. A designelmélet különben is egy ideje küzd azzal, hogy meghaladja a formatervezésként felfogott diszciplína szűkös keretrendszerét, és tág kultúratudományként határozza meg magát. Ennek

az igyekezetnek része Viktor Papanek tág designdefiníciója, amely szerint: „[a] design tudatos és ösztönös törekvés az értelemteli rend megteremtésére." (Papanek 1984, 4). Az „értelemteli rend" persze homályos fogalom, de jól jelzi a design önértelmezésében végbement változást, amelyet magyar nyelven Szentpéteri Márton foglal össze *Design és kultúra* című kismonográfiájában (Szentpéteri 2010). A kultúrakutatásban ugyanis egyre inkább igényként jelenik meg, hogy az írott és az ikonografikus források mellett az architekturális forráscsoportot is figyelembe vegyék. Az anyagi javak, a tervezett környezet szimbolikus összefüggéseket hordoznak, melyeket csak az egyre nehezebben megragadható társadalmi és gazdasági kontextusok figyelembevételével lehet értelmezni. A design kulturális produktumokat eredményez, ebből kifolyólag a designkutatás mindig a kultúra éppen aktuális állapotáról tudósít; tulajdonképpen arról, hogy használt tárgyaink, tervezett környezetünk hogyan formálják egyéni és csoportos identitásunkat. A designnak tehát identitásképző szerepe is van, egyszerre képes kifejezni, megerősíteni, megtestesíteni az identitásunkat.

A design és az identitás között megvont kapcsolat érvényes a városdesign *(urban design)* esetében is, a városdesign érvényességi körét pedig az építészettel szemben, esetleg azzal párhuzamosan kell megvonni. Hiszen míg az építészet elsősorban az egyes épületekre fókuszál, addig a városdesign épületek tágabb csoportját, utcákat és közterekat, kerületeket, egyszóval az egész várost tartja szem előtt.[2] A városi környezetre vetítve, az emberek és a helyek közötti kapcsolat érdekli, ezt a kapcsolatot próbálja oly módon formálni, hogy az megfeleljen a városlakók igényeinek, illetve a városlakóról kialakított képzeteknek. Összetett, akár dialektikusnak is nevezhető kapcsolatról van szó, amelyben egyszerre érvényesül – ahogy általában a design keretében is –, a szubjektumok környezetalakító és a tervezett környezet szubjektumalakító ereje.

A fenti részt a jelenkori városok identitásproblémáinak vázolásával kezdtem. Ezek a problémák azonban más hangsúllyal merülnek fel a posztszocialista városok esetében. A rendszerváltás minden társadalmi folyamatot mélyrehatóan meghatározott a közép-kelet-európai tömbben, így a városok sajátos átalakulását is, amelyek ezért méltán érdemelték ki a posztszocialista jelzőt. Bonyolult kérdéskör a nyugat- és a kelet-európai városok szembeállítása, ugyanis könnyen el lehet tévedni a hasonlóságok és a különbségek sűrűjében.[3] Ahogy azzal is számolni kell, hogy a volt szocialista tömb országain belül is hatalmas eltérések mutatkoznak különböző régiók és városok között. Ami véleményem szerint mégis közös nevezőre hozza a posztszocialista városokat, az a szocialista építészet átalakító hatása és masszív jelenléte. Ez a felülről levezényelt, kierőszakolt fordulat újabb adalékot jelent az addig elsősorban a történelmi megkésettség problémáival küszködő közép-kelet európai régiók és városok fejlődéstörténetében. Ez a fejlődéstörténet a fejlődésbeli megakasztottság, diszkontinuitás, és az ebből fakadó töredezettség jegyeit hordozza magán. A posztszocialista városoknak

[2] *L. Van Assche et al 2013.*

[3] *L. Bodnár 2013.*

a történelem során többször meg kellett tapasztalniuk a kierőszakolt változtatás egyszerre romboló és építő jelenlétét, a hagyományok erőszakos lefojtását vagy akár felszámolását, majd visszatértét, a restaurációs kísérletek kétes jellegét. Ezek a városok még nem foglalták el saját helyüket az időben, hogy az utániság állapotára jellemző felszabadultabb építkezés határozza meg mindennapjaikat. Sokkal inkább a bizonytalanság, a kapkodás, a megfelelési kényszer, az ad hoc jellegű döntések sokasága volt jellemző az elmúlt évtizedekben a városfejlesztési próbálkozásokra: a kommunizmus építészeti örökségével való nehézkes birkózás, illetve a polgári jelleg legtöbbször szimulákrumszerű feltámasztása.[4] A nyugat-európai városokkal szemben a posztszocialista városok mintha még nem léptek volna be teljesen a posztmodern korba, vagy legalábbis a posztmodernnek egy kelet-európai változatát képviselik. Ez leginkább a modernitással kapcsolatos kettős viszonyukban érhető tetten. A posztszocialista városok történetében ugyanis a modernitás nem csupán fejlesztési narratívaként, hanem történelmi szakításként jelentkezett. A robbanásszerűen épülő szocialista városok számára a polgári építészet és kultúra meghaladásra, sőt eltörlésre ítélt örökségnek számított. Egy túlerőltetett urbanizációs kísérletről lehet beszélni, amely minden pozitív társadalmi hozadéka mellett lerombolt és újraépített városközpontokat, hirtelen húzott fel összezsúfolt lakótelepeket és ipari negyedeket, ebből kifolyólag pedig visszataszító városképet, agglomerációt, végső soron élhetetlen városokat eredményezett. Ez a félrecsúszott modernizáció befejezetlen feladatok tömkelegét hagyta a posztszocialista városokra. Ezeknek a városoknak az esetében érvényes leginkább Jürgen Habermas híres szövege, amelyben a modernséget mint egy befejezetlen programot próbálta rehabilitálni (Habermas 1994 [1980]). Hiszen, míg Nyugat Európa városainak jelenlegi arculatát a posztmodern megközelítésből fakadó slow design, a zöldmozgalmak, a slow city kezdeményezések, a smart city és az „élhető város"[5] gondolatai alakítják, addig a posztszocialista városok elsősorban még mindig saját maguk modernizációjával vannak elfoglalva, illetve a történelem fantomjával való küzdelem emészti fel kreatív energiájukat.

Úgy gondolom, a posztszocialista városok esetében nem annyira identitásproblémákról, sokkal inkább identitásküzdelmekről lehet beszélni. Ezek a küzdelmek a városok sajátos történelmi helyzetéből fakadnak, abból a „posztkommunista állapotból", amelynek fogalmát Augustin Ioan és Ciprian Miheli vezeti be a lyotard-i „posztmodern állapot" analógiájára *Dublu tratat de urbanologie* [A kettős urbanológiai traktátus] című művében (Ioan és Mihali 2009). Véleményük szerint a posztkommunizmus a saját időnk és saját térségünk egyelőre meghaladhatatlan horizontjának bizonyul, elsősorban a kommunizmus lehetetlen (folytathatatlan), de mégis szükségszerű (jelen levő) öröksége miatt, amely a posztszocialista tömbben még sokáig meg fogja határozni a viselkedési módokat, gesztusokat, a hiteket, az értékeket, egyszóval a mindennapi élet megannyi szerveződését. Ennyiben a posztszocialista városok identitásküzdelmeit is, amelyek pont a történelmi

[4] *Ez volt az alapgondolata a* Disegno *egy korábbi számában megjelent szövegemnek (Dénes 2016).*

[5] *L. Gehl 2014 [2010].*

diszkontinuitások miatt válnak lényegbevágó eseményekké. Ezekben a városokban az identitás, az önazonosság először közösségi problémaként jelentkezik, a városi közösség keresi a helyét a megváltozott történelmi körülmények között, majd az útkeresésnek ez a módja csapódik le a várostervezés, városfelújítás konkrét megvalósulásaira. Ha a városdesign felől nézünk ezekre a megvalósulásokra, sok minden ki tud derülni a városok identitásáról, vagy legalábbis arról az érdekeltségről, ami a tervezőket az identitás kialakításához fűzi. Már csak azért is, mert a városdesign felől a hosszabb időtávú meghatározottságok is világosabban látszanak. Mert lehet, hogy a problémák áthelyeződnek, feloldódnak, de az átalakított, átalakuló városok még sokáig itt maradnak velünk, és minden politikai nyilatkozatnál világosabban mondják el, kik is vagyunk.

Elég csak néhány városfelújítási, területrendezési projektet megnézni az elmúlt húsz-harminc évből, hogy világossá váljon, mi az a központi probléma, ami meghatározza a posztszocialista városok identitásküzdelmét. „Közép és Kelet-Európa jelenén *a múlt uralkodik*. […] az azonosságkeresgélések sokaságától a jövőképek ködös, de sztereotipikus változatosságáig" – fogalmazza meg a problémát Király V. István filozófus. (Király 1999) Ez az uralkodás sokféleképpen tud megnyilvánulni, ezért nehéz egyetlen példán keresztül szemléltetni. Csak remélni tudom, hogy az általam kiválasztott eset kellően összetett ahhoz, hogy minél több mindent mutasson fel az eddig boncolgatott problémából.

Az esetem Kovászna megye székhelyéhez, Sepsiszentgyörgy városához kötődik, ahol az elmúlt évtizedben egy városfelújítási folyamat vette kezdetét. Ezt a folyamatot elemeztem említett tanulmányomban. Most szintén innen veszem elemzésem tárgyát, ami egyelőre csupán egy tervezet, amelynek életre keltése – bár elkezdődött – hamar elakadt a különböző tiltakozások, intézményes csatározások következtében.

A tervezet a város főterének felújításához kapcsolódik. Sepsiszentgyörgy kettős, csak egy alacsony emelkedő által elválasztott főtérrel rendelkezik. E kettős térszerkezet kialakítása szintén a kommunizmus korszakára tehető. Mivel a város főterét az ott lévő történelmi épületek miatt nem lehetett teljességében felszámolni, a főtér szomszéd-

A sepsiszentgyörgyi főtér látványterve. Sepsiszentgyörgy polgármesteri hivatala jóvoltából

ságában, mintegy föléje emelve, egy másik teret alakítottak ki, rajta a kommunizmus tipikus épületformáival: a főteret övező panellakásokkal, a kultúrpalotával és a Vitéz Mihály román történelmi személyiséghez köthető szoborcsoporttal. Amikor sor került terek felújítására, igényként merült fel a két tér elválasztása. A tervezők az elválasztást egy 5.5 méter magas térplasztikával, egy fekvő sárkányra hasonlító dombbal szerették volna megoldani, a képen látható módon.

A kép bal felső sarkában a Vitéz Mihály tér látható, alatta a sárkánydombnak nevezett képződmény, míg a kép centrális és jobb alsó sarkában a felújított Szabadság tér. A sárkánydomb jellegzetes szimbolikus tartalommal rendelkezik. A városbranding a sárkányt mint szimbólumot az elmúlt években megpróbálta központi helyre emelni. A sárkányölő Szent György történetéből kivett elem ebben az új kontextusban pozitív figurává változik, ott van a különböző rendezvények plakátjain, logókon, reklámfelületeken. Most pedig neki kell eltakarnia a kommunizmus örökségét, neki kell megvédelmeznie a város igazi lényegét. Ezek az önkényesnek tűnő, de egyfajta kényszerpályaként működő szimbolikus transzferek azonban a város román közösségének, illetve képviselőinek az ellenállásába ütköztek, amivel az egész térrendezési probléma etnikai síkra terelődött. A román közösség ugyanis támadásként élte meg a tervezetet, mondván, a földre esett sárkányt formáló zöldövezet eltakarná a román közösség szimbólumának tartott Vitéz Mihály teret és a szoborcsoportot, tulajdonképpen azt a területet, amelynek szimbolikája egyértelműen a románság által is elutasított kommunista diktatúrához kötődik. A konfliktus megoldására a sárkánydomb magasságának csökkentését javasolták, amit azonban nem fogadott el a tervezet megrendelője, a városi tanács.

Nem megoldani szeretném a problémát. Valószínű, nem is lehet, amíg ehhez és a hasonló városfelújítási lépésekhez olyan polarizáló jelentések kapcsolódnak, amelyeknek egyszerre nem lehet igazságot szolgáltatni. Több feszültség keresztmetszetének látom a problémát, amelyet nem lehet csak etnikai szintre leszűkíteni, hiszen az csak rátevődött egy már létező törésvonalra, amit a város főterének kettős szerkezete hordoz. Ez a törésvonal a régi és az új, a kommunista és a polgári jelleg között képződött, és az már csak érdekes kényszerpálya, hogy amikor a város román lakossága a saját térben kifejeződő identitását keresi, egy olyan korszak szimbolikus maradványaihoz kényszerül visszanyúlni, amit más összefüggésben maga is elutasít. A sárkánydomb ötletét pedig minősíthetnénk akár egy játékos, posztmodern gesztusnak is, hiszen eredetét a városbranding szemléletmódjából nyeri. Mindenesetre az világosan látszik, hogy a főtér átalakítása során számos egymással szemben álló, egymást kioltó jelentést kell összhangba hozni. A tér azonban, ahogy a város sem, nem bír el egyszerre ennyi jelentést, ezért törésvonalak képződnek rajta, amelyek – hiába a politikai rendszerváltás és a megújítási szándék – folyamatosan újratermelődnek.

Az újratermelődő törésvonalak csak egyetlen példát jelentenek arra, hogyan befolyásolja egy posztszocialista város identitásküzdelmét

a múlt, egyszerre viszonyítási pontként és elutasított tartalomként. A már kialakított terek és épületállományok alapvetően határozzák meg, mi és hogyan történik a városokban, ráadásul nemcsak a terek kialakítását, hanem a terek belakását, használatát illetően is mérvadóak. A posztszocialista városok esetében „a város a városlakóé" politikailag is sokat hangoztatott elve ezért sokkal nehézkesebben ültethető át a gyakorlatba, mint a nyugat-európai városokban. Ezekben a városokban a városidentitások alakítása többszörösen terhelt feladatnak bizonyul, mivel az identitás még sokáig antagonisztikus, egymásnak feszülő tartalmakkal fog bírni. A jól átgondolt városdesign azonban sokat alakíthat ezen, hiszen egyáltalán nem mindegy, milyen térbeli feltételek között kell magára eszméljen a városlakó. A társadalmi nyilvánosság alanyának érezheti-e magát, vagy olyan identitásküzdelmek kereszteződésébe kerül, amelyek kísértetként jelennek meg mindennapjaiban? A nehézségek ellenére teret nyitni, teret képezni a városlakónak – ebben látom a városdesign feladatát a posztszocialista városokban is.

IRODALOM

Augé, Marc. 2012 [1992]. *Nem-helyek – Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*. Budapest: Műcsarnok Nonprofit Kft.

Castells, Manuel. 2007 [1998]. *Az évezred vége – Az információ kora – Gazdaság, társadalom és kultúra* III. Budapest: Gondolat.

Bauman, Zygmunt. 2001. „Identitás és globalizáció." *Magyar Lettre International* 42: 11–13

Bodó Julianna és Bíró Z. Zoltán. 2017. „Szimbolikus térhasználat változó szerepben." *Replika* 5: 147–165.

Bodnár Judit. 2013. „A különbség megalkotása – A nyugati és nem nyugati, a kapitalista és a szocialista városlogika szembeállítása." In *Kritikai városkutatás*, szerkesztette Jelinek Csaba, Bodnár Judit, Czirfusz Márton és Gyimesi Zoltán, 455–480. L`Harmattan Kiadó.

Böcskei Balázs. 2017. „A későmodernitás globalizációelmélete és a kockázattársadalmi identitás." *Metszetek* 1: 101–122.

Dénes Tamás. 2016. „A 'Reinvented' City." *Disegno* 1-2: 184–200.

Gehl, Jahn. 2014 [2010]. *Élhető városok*. Budapest: Terc.

Habermas, Jürgen. 1994 [1980]. „A modernség befejezetlen program." In Jürgen Habermas. *Válogatott tanulmányok*. Szerkesztette Kolta Magdolna. 259–281. Budapest: Atlantisz Kiadó.

Ioan, Augustin és Ciprian Mihali. 2009. *Dublu tratat de urbanologie*. Cluj-Napoca: Editura Idea Design&Print.

Kapitány Ágnes és Kapitány Gábor. 2004. *Tárgyak szimbolikája*. Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó.

Kapitány Ágnes és Kapitány Gábor. 2014. *Beszélő házak*. Budapest: Kossuth Kiadó.

Király V. István. 1999. „Múlt és VOLTság." In Király. V. István *Filozófia és Itt-Lét*. 79–127. Kolozsvár: Erdélyi Híradó Lap- és Könyvkiadó.

Koolhaas, Rem. 2004 [1995]. „A jelleg nélküli város." In *A mérhető és a mérhetetlen*, szerk. Kerékgyártó Béla, 381–397. Budapest: Typotex Kiadó.

Lynch, Kevin. 1960. *The Image of the City*. The M.I.T. Press.

Lyotard, Jean-François. 1993 [1979]. „A posztmodern állapot." In *A posztmodern állapot. Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty tanulmányai*. 7–146. Budapest: Gond-Századvég.

Pallasmaa, Juhani. 2018 [1996]. *A bőr szemei*. Budapest: Typotex Kiadó.

Papanek, Viktor. 1984. *Design for the Real World*. London: Thames and Hudson.

Scruton, Roger. 2000. *An Intelligent Person`s Guide to Modern Culture*. Duckworth Publishers.

Szentpéteri Márton. 2010. *Design és kultúra*. Építészfórum. Megtekintve 2018. november 14-én. http://epiteszforum.hu/files/Design_es_kultura_Szentpeteri_2010.pdf

Van Assche, K., R. Beunen, M. Duineveld és H. de Jong. 2013. „Co-evolutions of planning and design: Risks and benefits of design perspectives in planning systems." *Planning Theory* 2: 177–198.

DESIGN RELIGION

A TÖRŐDŐ DESIGN MÁR MŰVÉSZET?

Körösvölgyi Zoltán

ABSZTRAKT

A vallás és a design első pillantásra nehezen összeegyeztethető, ám éppen emiatt inspiráló és potenciálisan megtermékenyítő kapcsolatának vizsgálata által a szerző új perspektívával kívánja gazdagítani a designkultúra tudományos diskurzusát. A nyilvánvaló gyakorlati pontokon túl az esszében arra keresi a választ, segíthet-e a vallás, illetve a spirituális tapasztaláshoz kapcsolódó megrendelői-tervezői-befogadói hozzáállás és gyakorlat a design számára kiutat találni a kapitalocén világából, tanulhat-e a vallás a designtól, teljesebbé, eredményesebben megközelíthetővé válhat-e ezzel a designkultúra kutatásának inter- és posztdiszciplináris ideája.

#szakrális design, #social design, #designvallás, #kereskedelmi célú vallási jelképhasználat, #jövősítés

DISEGNO_IV/01-02_FREE-FOR-ALL

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

A kilencvenes évek közepén, kezdő reklámíróként az egyik nemzetközi reklámügynökség budapesti irodájában láttam egy márkaarculati kézikönyvben egy márkaszlogent, pontosabban egy selling line-t. A Philips márka akkori jelmondata így szólt: „Let's Make Things Better". A design világában e visszatérő, a *social design* mottójának is tekinthető, a funkcionális mellett a társadalmi jobbítást is alapvető célként megfogalmazó kifejezéssel rendre találkozhatunk elméleti megközelítésekben éppúgy (Richter, Göbel és Grubbauer 2017), mint gyakorlati megvalósításokban (szó szerinti átvétellel pl. a Red Dot Awards 2017-es győztes grafikai tervénél, a taiwani Yui Min Lai szervdonori felajánlásokat népszerűsítő képregényénél) (Red Dot Awards 2017). Ez a szándék és remény vezérelhet bennünket akkor is, amikor a design és a vallás kapcsolatának vizsgálatába kezdünk.

A NYILVÁNVALÓ KAPCSOLAT

A design és a vallás kapcsolata primer és hétköznapi szinten a vallási jelképek kereskedelmi célú használatában, így például a reklámok, divattárgyak, popzenei videoklipek szintjén éppen úgy tettenérhető, mint a vallási-egyházi felhasználási célú tárgyak tervezésében. Az első megközelítésre példa a McCann Erickson reklámügynökség önpromóciós, az ügynökség márkázási tanácsadói szerepét és tudását felmagasztaló reklámja, amelyben az artdirektor–kreatívigazgató–ügyfélkapcsolatos „szentháromsága" Jézusnak mint ügyfélnek ajánlja az általa bizonytalanul választott koncentrikus körök helyett megfelelő emblémaként a keresztet. De ilyen a Robert Kalinkin divatmárka 2013-as tavaszi-nyári kollekcióját kommunikáló „Jesus, what a jeans!" fősorú hirdetése, a Peugeot 206 GTI változatának a termék dinamizmusát hirdető, a feszületre cirkuszi akrobataként kapaszkodó Krisztusát láttató reklámja vagy az Internationale Gesellschaft für Menschenrechte részére készült idei, leginkább a shockvertising (Dahl 2003, 268) kategóriájába tartozó, a halálbüntetés betiltását szorgalmazó kivégzős sajtóhirdetése. Tárgyiasult formában az eredeti jelentésétől többé-kevésbé megszabadított vagy megfosztott, jellemzően divatobjektként, így jelentésmódosulással járó használatra példaként említhetjük az egyik legnagyobb online piactéren, az alibaba.com-on akár konténeres mennyiségben is kapható műanyag bizsu kereszteket.

Mindezek alapján talán kevéssé meglepő, hogy Design Religion néven márka-, design- és digitális ügynökség működik Angliában, amely-

nek még jelmondata is így szól: „Design is our Religion" (Design Religion 2018). A design ez esetben napi életviteli gyakorlatként, az Advertising Age, a Lürzer's Archive, a Shots vagy újabban a Bēhance, hazai terepen a Kreatív, a nemzetközi reklámversenyek, valamint a versenytársak honlapjainak-anyagainak böngészésével, mítingelésekkel, workshopolásokkal és küzdelmes megoldásfejlesztéssel töltött munkaórák rendszerének követéseként értelmezve érthető, még egyfajta relígiózusságként is felfogható, ám a vallásosság tartalmi-lényegi oldalához kevés köze van. A magukat esetlegesen vagy vállaltan (és félrevezető módon) „designvallásúként" meghatározó tervezők és kereskedelmi szolgáltató ügynökök munkáinak manifesztációja mellett a designnak és a vallásnak a vallási-egyházi felhasználási célú tárgyak tervezésében megjelenő kapcsolódására is rengeteg példát találunk. A modernitásban korai előfutárként említhetjük Henri Matisse 1949 és 1951 között elkészült vence-i Rózsafüzér-kápolnáját, amelynek építészeti tervei mellett az egész létesítmény megjelenését az idős mester tervezte az ólomüveg ablakoktól a bútorzaton, a murálokon át a liturgiához szükséges ötvöstárgyakig és miseruhákig. Kortárs példaként szolgálhat Dom Martin de Jesus H. Gomez bencés szerzetes és ruhatervező haute couture miseruha modell-kollekciója vagy a House of Ilona márka a megszokottnál naprakészebb és divatosabb női és férfi papi öltözékei.

VALLÁS ÉS SERVICE DESIGN

A vizsgált területnek, a design és a vallás kapcsolatának azonban a nyilvánvaló példákon túl van komolyabb hangvételű elméleti diskurzusa is. Ted Matthews, a területet kutató service designer, a The Oslo School of Architecture and Design (AHO) Design Intézete service design területének vezetője 2014-ben megjelent tanulmányában azt vizsgálja, hogyan gazdagíthatja a társadalomtudománynak a szakrálissal kapcsolatos tudása a szolgáltatási élmény designját, azaz hogyan építhetőek be a vallás gyakorlásából ismert elemek, gyakorlatok, módszerek a kereskedelmi célú szolgáltatásfejlesztésbe, a felhasználói élmény jobbításába. 2017-es írásában pedig már — elismerve, hogy a vizsgálat korábban jellemzően a szakrálisnak a fogyasztói viselkedésen belüli hatására összpontosult — új service design megközelítésként mutatja be azt, ami meglátása szerint a szakrális elméletek és a service design eszközök nászával a szakrális szolgáltatási élmény designját képes szolgálni (Matthews 2017).

Matthews már a korábbi tanulmányában felhívja a figyelmet a két terület tudásának kombinálásában rejlő potenciálra. Közös pontként jelöli meg, hogy a szakrális és a service design is törekszik a megfoghatatlan megfoghatóvá tételére: közösségi formában, mítoszok és időalapú, azaz szekvenciális és megismételhető rítusok, ünnepségek és tárgyiasulások által. Elképzelését Matthews két közismert példán keresztül világítja meg. Az egyik – Russel Belk és Gülnür Tumbat „The Cult of Macintosh" című tanulmányát (Belk és Tumbat, 2005) idézve – az Apple márkáé. Az Apple esetében vitathatatlanul találkozunk konstruált mí-

toszokkal: Steve Jobsszal mint „hőssel" vagy „szenttel" (szemben Bill Gatesszel mint „sátánnal"), a „Szent Grálként" bemutatott iPhone-nal, de megjelennek performatív tanúságtételek a márka által kibocsátott termékek előnyei mellett, konkrét márkaevangelizáció és márkamisszió tevékenység, valamint a vallásos cselekedetekhez formájában hasonló közös virrasztások (például egy új Apple-termék piacra dobásakor az üzletek előtti sorban állás formájában, hogy az elkötelezett hívek elsőként vásárolhassák meg a terméket) vagy éppen celebrált felmutatások a termék rituális kicsomagolásakor. (Az Apple iPhone X kicsomagolós videó [Brownlee 2017] népszerűségét jelzi, hogy már több mint 11 millió megtekintésnél jár.) Az iPhone-ra használt „Jesus phone" szlengkifejezés (Urban Dictionary 2007) talán még ékesebben megfogalmazza a kereskedelmi termék szakrálishoz kapcsolódását.

Matthews másik példája a Tennessee állambéli Memphis, azon belül is Graceland mint szekuláris zarándoklati cél, ahol a „hívek" (akik szerint a „Mester" „valójában" nem halt meg) Elvisre emlékezve kifejezhetik hódolatukat. Tiszteletük jeléül meglátogatják a meditációs kertben található sírt, performatív azonosulási cselekedetként beöltözést, illetve reggeli virrasztást hajtanak végre, részt vesznek rituális falra írásban, eltöltenek egy éjszakát a Heartbreak Hotelben, továbbá elzarándokolnak a „Mester" születése és ifjúkora helyszíneire.

Míg 2017-es írásában Matthews már úgy érvel, „a service designerek igenis felléphetnek kultúraközvetítőként" (Matthews 2017, 67) a kérdésben, 2014-es írásában még óvatosabban fogalmaz az elmélet gyakorlatba ültetésével kapcsolatban:

„*De lehetséges-e a szakrális megtervezése? Közvetlenül feltehetően nem ez a helyzet, de a service design segítségével, amely csatornákat teremt a megtapasztaláshoz, lehetségessé válhat a közösségen keresztül olyan rítusok és ceremóniák megtervezése és hangszerelése, amelyek képesek kapcsolódni a mítoszhoz, az pedig cserébe csatornát teremt a »szakrális« vagy legalábbis a »speciális« tapasztalat számára.*" (Matthews 2014, 6.7)

Illusztratív példával mindazonáltal találkozhatunk: ilyen többek között az említett Apple-hit pandanjaként megjelenő „iCatholic Player" applikáció (iCatholic 2014).

Mindez azonban még mindig csupán felszínes, jobbára formális elemeken alapuló összeköttetést mutat a design és a vallás között, ugyanis lényegét tekintve e törekvések a termékfejlesztésen belül elsősorban a felhasználói/fogyasztói élmény „jobbítását," azaz valójában a kereskedelmi célú – és felszínes, formai alapú – népszerűsítést, vagyis a forgalom-, értékesítés-, bevétel- és profitnövelést hivatottak elősegíteni. A szakrálisban rejlő valódi spirituális tapasztalati és közösségi élmény kialakításához, a lényegi kultúraközvetítés megvalósításához a service design eszköznek, módszernek alkalmas, esszenciálisan azonban zsákutcát jelent.

SZAKRÁLIS DESIGN: ELMÉLETI MEGKÖZELÍTÉSEK

Lehetséges azonban az „egybites" kereskedelmi célú és formális összekapcsolásnál mélyebb, lényegibb kapcsolat megteremtése a design és a vallás között. Matthewsnál és a területet vizsgáló más szerzőknél is kulcsfontosságú a két vizsgált terület kapcsolatában a közösség fogalma. A szakrális természete, ahogyan arra Anne-Marie Willis rámutat, „mindig közösségi" (Willis 2010, 4). Éppen ez a közösség, pontosabban annak a hiánya az, amit a szakrális design *(sacred design)* fogalmát a tudományos közéletbe bevezető designteoretikus, Tony Fry diskurzusa egyik kiindulópontjaként tekint:

„*Az indusztrializált nyugati ember elválaszthatatlanul és a legjobb esetben is a mítosz és a szent (mint közösség) hiányával jellemezhető, működésképtelen közösségekben létezik. Ami közös benne / bennünk, az a működésképtelen együttélés: instrumentalizált / funkcionális egyéni és közösségi létezésünk normatív állapota, ami magába foglalja a közösségi, a közösségvállalás, a közös jó elvesztését, párhuzamosan az egyéni érdekek iránti törekvés uralmának elérkeztével. A társadalmi megosztottság technikailag felerősítette vált (szemben az elektronikus / virtuális közösségek és a hálózati társadalom növekedése melletti érvekkel).*" (Fry 2010, 25)

A probléma Fry szerint, hogy: „akár tudjuk, akár nem, a globális populáció a fenntarthatatlanság »válságának« elmélyülésében él" (Fry 2010, 25). E válságot szerinte alapvetően a cselekvés hiánya okozza (Fry 1999). A globális válság meghatározására született – és a szakralitás szempontjából is fontos – elméletek közül érdemes kiemelni a holocén korszakát leváltó, széles körben Paul J. Crutzen által elterjesztett antropocén fogalmát (Crutzen 2002), majd annak továbbgondolásaként, a leíró funkción túl magyarázatot is adni kívánó, 2017-ben Jason W. Moore bevezette kapitalocén elméletét (Moore 2017). Crutzen a korszakot az ember globális környezetre gyakorolt hatásának elburjánzásával jellemzi. (Ez meglátása szerint a tizennyolcadik század végével jelentkezett, amint azt a sarkvidéki jég megőrizte megnövekedett széndioxid- és metánszint datálása is jelzi, egybeesve Watt gőzgépének megjelenésével.) Moore tavaly publikált kritikája szerint az antropocén csupán a „mit?" kérdésre válaszol, a „miért?"-re nem. Nézete szerint a kapitalocén utóbbit is megválaszolja: globális válságunk a kapitalizmusnak az olcsó környezeti és humán természetet a profitmaximalizálás érdekében kiaknázó tevékenysége miatt alakult ki. Szakrális olvasatban a probléma a teremtésvédelem kérdésével jelentkezik: az ember viszonya a teremtett világgal szemben megváltozott, már nem ajándéknak, nem közös kincsnek, hanem magántulajdonnak tekinti azt, megszűnt szolidaritása és felelősségérzete annak – az Istennel közös – cselekvő fenntartása iránt.

Ferenc pápa 2015-ben megjelent „Laudato si'" kezdetű, közös otthonunk gondozásáról szóló enciklikájában konkrétan fogalmaz: „Semmi sem közömbös számunkra ezen a világon" (Ferenc 2015, 5). Írásában felhívja a figyelmet a környezeti károk mellett az emberi élet minőségének romlására, a társadalmi hanyatlásra, a világméretű egyenlőtlenségre – és az ezekre adott válaszaink gyengeségére egyaránt. A problémahalmaz leírásán túllépve az emberi, a közösségi kapcsolatok fontosságára is figyelmeztet:

„[…] az sem lenne jó, ha a félresiklott antropocentrizmussal szembeni kritika háttérbe szorítaná a személyek közötti kapcsolatok értékét. Amennyiben a környezeti válság a modern kor etikai, kulturális és lelki válságának termése vagy külső megnyilvánulása, nem áltathatjuk magunkat azzal, hogy begyógyítjuk a természethez és a környezethez fűződő kapcsolatunkat anélkül, hogy az ember összes alapvető kapcsolatát gyógyítanánk." (Ferenc 2015, 72–73)

Írásában olyan átfogó ökológiában látja a megoldást, amely „egyértelműen magában foglalja az emberi és társadalmi dimenziókat." (Ferenc 2015, 84)

A válság tudatosulásának hiánya azonban nem csak Frynál és a pápai enciklikában kulcskérdés: nemrég megjelent könyvében Santiago Zabala kifejti Martin Heideggerre reflektálva: „Ilyen világban, ahol folyamatos megfigyelés alatt állunk, és ahol még a jövő is meghatározhatóvá válik az online adatbányászat által, a probléma nem az előttünk álló sürgető feladat, hanem az, amit nem veszünk észre" (Zabala 2017).

Megoldásként Fry a fenntarthatóság feltételes megfogalmazású meghatározása helyett a fenntartás programjának kijelentését látja központinak az általa jövősítésnek nevezett törekvés érdekében, amelyhez alapvetően szükséges a törődés „mint a jövősítés megcselekedése" (Fry 2010, 32). A fenntartás gondolatát kibontó kezdeményezése, a The Studio at the Edge of the World három tevékenységi körre összpontosít: transzformatív projektek fejlesztésére, a projekthez kapcsolódó események szervezésére, valamint a designról szóló írások hozzáférhetővé tételére. Dolgoznak Latin-Amerikában, elsősorban városi környezetben a városok használaton kívüli területeinek és épületeinek *citizen designer*ek bevonásával történő fejlesztésén, más-más ok miatt marginalizált ausztráliai és egyiptomi iszlám művészek közötti kulturális együttműködési programon, börtönöknek az újragondolásán mikrovállalkozás-oktatási környezetek kialakítása és a zömmel 19. századi intézmények átalakítása által, de gyakorlati célú projektjei közül nem hiányozhatnak a designoktatás jobbítására tett javaslatok sem. (Fry 2017)

A törődés mint a jövősítés megcselekedése az a pont, ahol Fry véleménye szerint a gondolkodás összeér a design és a szakrális között:

„A fenntartásnak millió megjelenési formája van, a fenntartás-képességnek pedig megszámlálhatatlan módja, hogy ezeket »elénk« hozza (a többes szám első személy ez esetben a gondoskodás protoközösségét jelöli). Ez nem történhet meg a design nélkül (sem azok nélkül, akik magukat »designernek« és a »változás közössége« tagjainak tartják, ami önmagában csupán egyetlen eleme a »gondoskodás közösségének«). Az ilyen design szakrális – de a szakrálist futurálisan és etikusan (nem pedig historikusan és vallásosan) értve." (Fry 2010, 33)

A valódi kérdés azonban az, hogyan leszünk (hogyan vagyunk) képesek helyzetértésünket tettekké konvertálni. Anne-Marie Willis szerint „talán a szakrális hidalja át a tudás és a csinálás közötti szakadékot, és így az akrázia erőteljes ellenszerévé válhat." (Willis 2010, 5) A tudás és a csinálás mint a design alapvető jellemzői mellett az akráziának – annak az erőtlenségnek vagy akaratgyengeségnek, amikor az ember egy láthatatlan, lebírhatatlan erő foglyaként jobb belátása ellenére cselekszik – a bevonása a kérdést immár erkölcsi perspektívába is helyezi: abba, amely a vallás mellett a befogadó és a társadalmilag-környezetileg (a fenntartás szempontjából is) érzékeny és cselekvő designnak egyaránt jellemzői. A továbblépéshez azonban szükség lehet még egy ágensre, kezdeményezőre: a művészetre.

A SPIRITUÁLIS TAPASZTALÁSON ALAPULÓ MŰVÉSZET SZEREPE

Helyzetünk észlelésében, megértésében és tudatosításában, a tudás és a csinálás közötti távolság áthidalásában, a cselekvésre késztetésben a zabalai „[m]iért csak a művészet menthet meg bennünket?" (Zabala 2017) elmélet szerint – a designkultúra-tudomány felfogásában a design részét képező – a problémák meglátására kellő érzékenységgel, megfogalmazására pedig kellő szabadsággal rendelkező művészet lehet alkalmas. Az *artivism*, a művészi cselekvés útján felmutatott aktivizmus alkotói és alkotásai, így például Banksy 2017-es betlehemi *Nativity Wall* projektje, vagy a művészeti világból Ai Weiwei Prágában bemutatott *Law of the Journey* című plasztikája, JR-nak a mexikói-amerikai határzáron átnéző *Giants* című installációja, Francis Alÿs 2002-es perui *Cuando la fe mueve montañas* című, hegyet mozgató közösségi akciója vagy Laurent Van der Stockt fotográfus szíriai fényképeinek 2014-es installálása a franciaországi Bayeux székesegyházának falain mind kifejezetten hatásos példákat képviselnek az érzékenyítésre, tudatosításra – és késztetést az akaratgyengeség leküzdésére.

A hazai művészeti világból a Borsos Lőrinc alkotópáros *Házi átok* című, 2011-es munkája a hagyományos házi áldás képi és anyagi megjelenésével, ám a szöveg megváltoztatásával annak parafrázisaként mutat rá „a mítosz és a szent (mint közösség) hiányával jellemezhe-

tő, működésképtelen közösségekben" létezésünkre a művön olvasható szöveggel és annak a hagyományos képi megjelenéshez képest ellenpontozásával. Benczúr Emese *Let It Shine* című 2016-os és 2017-es munkáival, a csillogó megjelenéssel és a kifejezetten olcsó, hétköznapi, értéktelennek tekintett alapanyagok (bizsu fülbevalók, konfetti) használatával, valamint a többféleképpen is értelmezhető szöveges megfogalmazással egyszerre hangsúlyozza a „lelassulást, a lefékezést a világban" és „hogy hagyjuk ragyogni a bennünket körülvevő dolgokat, az életet, a művészetet" (Körösvölgyi 2018). Svindt Ferenc *Istenfogyatkozás* munkacímű projektjével pedig a művészi rámutatáson is túllép: a fizikai mellett a spirituális hajlék nélküliség problémáját felelős és elhívott megfigyelőként rögzíti, azt átereszti a nyugati kultúra multitemporális szövetén (ld. Bishop 2013, 49), hogy érzékenyítő, a helyzetet a saját felelősségünkkel együtt felismerő és felismertetni szándékozó, indirekt módon cselekvésre felhívó – azaz törődő – képekkel mutassa meg. Etikai értelemben ugyanis mindannyian felelősek vagyunk. Ebben pedig, vallásosságunktól függetlenül, hihetünk.

SZAKRÁLIS DESIGN: MEGVALÓSÍTÁSI KÍSÉRLETEK

A kivételes érzékenységgel és meglátással rendelkező, figyelemfelkeltő és cselekvésre felhívó művészet munkáját az etikus, érzékeny(ített), törődő design, vagy annak, elveinek és módszereinek – még ha nem is tudatos – használatával mi magunk kísérelhetjük meg alkalmazni.

A számos pozitív példa között említhetjük egyházi oldalról a Pannonhalmi Bazilika felújítását, amelyben – hogy a teológiai és liturgiai szempontok érvényre juttatása mellett a megújulást a közösség egésze sajátjának tekinthesse – a hosszadalmas és alapos előkészítő munkákat az érintett szerzetesek képviselőiből álló Bazilika Műhely végezte (Magyar Bencés Kongregáció 2011). Jó példa a Koinónia Tábor közel három évtizedes intézménye is, amely nyaranta egyházi, hívő és magukat nem vallásosként meghatározó résztvevők, lelkészek, laikusok és művészek együttműködésével és -gondolkodásával „a »megváltozott értelem« iskolája" gyakorlataként törekszik arra, amit Visky András így fogalmazott meg a 2018. évi tábor megnyitójában: „Annak, hogy a krisztusi »békesség evangéliumának« a hirdetői legyünk, a gondolkodásunk megváltozása a feltétele" (Visky 2018). Időben és térben is közeli példa Budapesten a Józsefvárosi Evangélikus Egyházközség Karácsony Sándor utcai, szerda esti nyitott vacsoráinak sorozata, amelynek keretében asztal- és beszélgetési közösség várja az érkezőt. A főzést minden héten más vállalja (többek között Ani, aki hajléktalan), és a meghívott előadók, beszélgetőtársak személye is változó. Van, aki a meleg ételért jön, más az emberi hangért, az ítéletmentes, befogadó közösségért. A social design platformját is képviselő Made in Pata-Rât márkát is jegyző kolozsvári projekt 2015 óta a város szemétlerakója melletti cigánytelepen működik asztalos- és varróműhellyel, kézműves-oktatással, meleg étellel, a társadalmi integráció elősegítésének

szándékával – a telepen tevékeny missziós házaspárhoz csatlakozva, az ő munkájukat gazdagítva. Egyetemi közegben példa a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem 2017/18-as tanéve tavaszi szemeszterének *Kortárs szakrális művészet* kurzusa eredményeként létrejött művészeti- és designalkotások, köztük a 2018 augusztusában Pannonhalma Szent Imre herceg-hegyén mintegy negyven diák közös munkája eredményeként megépült non-denominációs, azaz felekezethez nem kötődő Erdei kápolna létrehozása és bemutatása a Design Hét Budapest 2018 programjának keretében, kifejezetten nagy érdeklődés mellett.

ÖSSZEFOGLALÁS

A szakralitásnak szüksége van a designra és a designnak is a szakralitásra – előbbinek azért, hogy újra szerethető legyen, utóbbinak azért, hogy etikus legyen, és rámutasson a közösségi alkotásban rejlő potenciálra. A két terület párbeszédének és – tapasztalataim szerint széles körű érdeklődésre számot tartó, gyümölcsöző – közös, egymás nyelvét, gondolkodását, módszereit értő munkálkodásának megteremtésére történtek, történnek kísérletek. A kérdésre, hogy az etikus, a közösség erejében hívő design és művészet más-e, és ha igen, akkor mennyiben az, már másik dolgozat keretében kísérelhető meg választ adni.

IRODALOM:

Belk, Russel és Gülnür Tumbat. 2005. „The Cult of Macintosh." *Consumption Markets & Culture* 3: 205–217. https://doi.org/10.1080/10253860500160403.

Bishop, Claire. 2013. *Radical Museology: or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* London: Koenig Books.

Brownlee, Marques. „Apple iPhone X Unboxing!" Youtube videó. 2017. október 31. Megtekintve 2018. október 16-án. https://youtu.be/l0DoQYGZt8M.

Crutzen, Paul J. 2002. „Geology of mankind." *Nature* 415: 23.

Dahl, Darren W. et al. 2003. „Does it Pay to Shock? Reactions to Shocking and Nonshocking Advertising Content among University Students." *Journal of Advertising Research* 43: 268–280.

Design Religion. 2018. Megtekintve 2018. október 16-án. https://www.designreligion.co.uk.

Ferenc pápa. 2015. *Ferenc pápa Laudato si' kezdetű enciklikája közös otthonunk gondozásáról.* Fordította Tőzsér Endre. Budapest: Szent István Társulat.

Fry, Tony. 1999. *A New Design Philosophy: An Introduction to Defuturing.* Sydney: UNSW Press.

Fry, Tony. 2010. „Returning: Sacred Design III." *Design Philosophy Papers* 1: 25–34. https://doi.org/10.2752/144871310X13968744282755.

Fry, Tony. 2017. „Design after design." *Design Philosophy Papers* 2: 99–102. https://doi.org/10.1080/14487136.2017.1392093.

iCatholic. 2014. Megtekintve 2018. október 16-án. https://www.icatholic.ie.

Körösvölgyi Zoltán. 2018. „Ragyogó szavak, határtalan képek: Találkozás Benczúr Emese képzőművésszel." *Mértékadó* 2018. október 15–21. 2–3.

Magyar Bencés Kongregáció. 2011. „A Pannonhalmi Bazilika felújítása." Megtekintve 2018. október 16-án. https://bences.hu/cikk/bazilika_felujitas.html.

Matthews, Ted. 2014. „Sacred Services: How can knowledge from social science relating to the sacred inform the design of service experiences?" *Artifact* 3:2 6.1–6.9. https://doi.org/10.14434/artifact.v3i2.3973

Matthews, Ted. 2017. „Sacred Service: The Use of 'Sacred Theory' in Service Design." *Journal of Design, Business & Society* 3:1 67–97 (31). https://doi.org/10.1386/dbs.3.1.67_1

Moore, Jason W. 2017. „The Capitalocene, Part I: on the nature and origins of our ecological crisis." *The Journal of Peasant Studies* 3: 594–630. https://doi.org/10.1080/03066150.2016.1235036.

Moore, Jason W. 2018. „The Capitalocene Part II: accumulation by appropriation and the centrality of unpaid work/energy." *The Journal of Peasant Studies* 2: 237–279. https://doi.org/10.1080/03066150.2016.1272587.

Nativity Wall. 2017. Megtekintve 2018. január 8-án. http://www.nativitywall.org.

Visky András. 2018. „Háború és háború." *Parókia*. Megtekintve 2018. július 31-én. https://www.parokia.hu/v/haboru-es-haboru-/.

Red Dot Awards. 2017. „Let's Make Things Better." Megtekintve 2018. október 16-án. https://red-dot-21.com/p/design-products/projects/lets-make-things-better/.

Richter, Anna, Hanna Katharina Göbel és Monika Grubbauer. 2017. „Designed to improve?: The makings, politics and aesthetics of 'social' architecture and design." *City* 6: 769–778. https://doi.org/10.1080/13604813.2017.1412198.

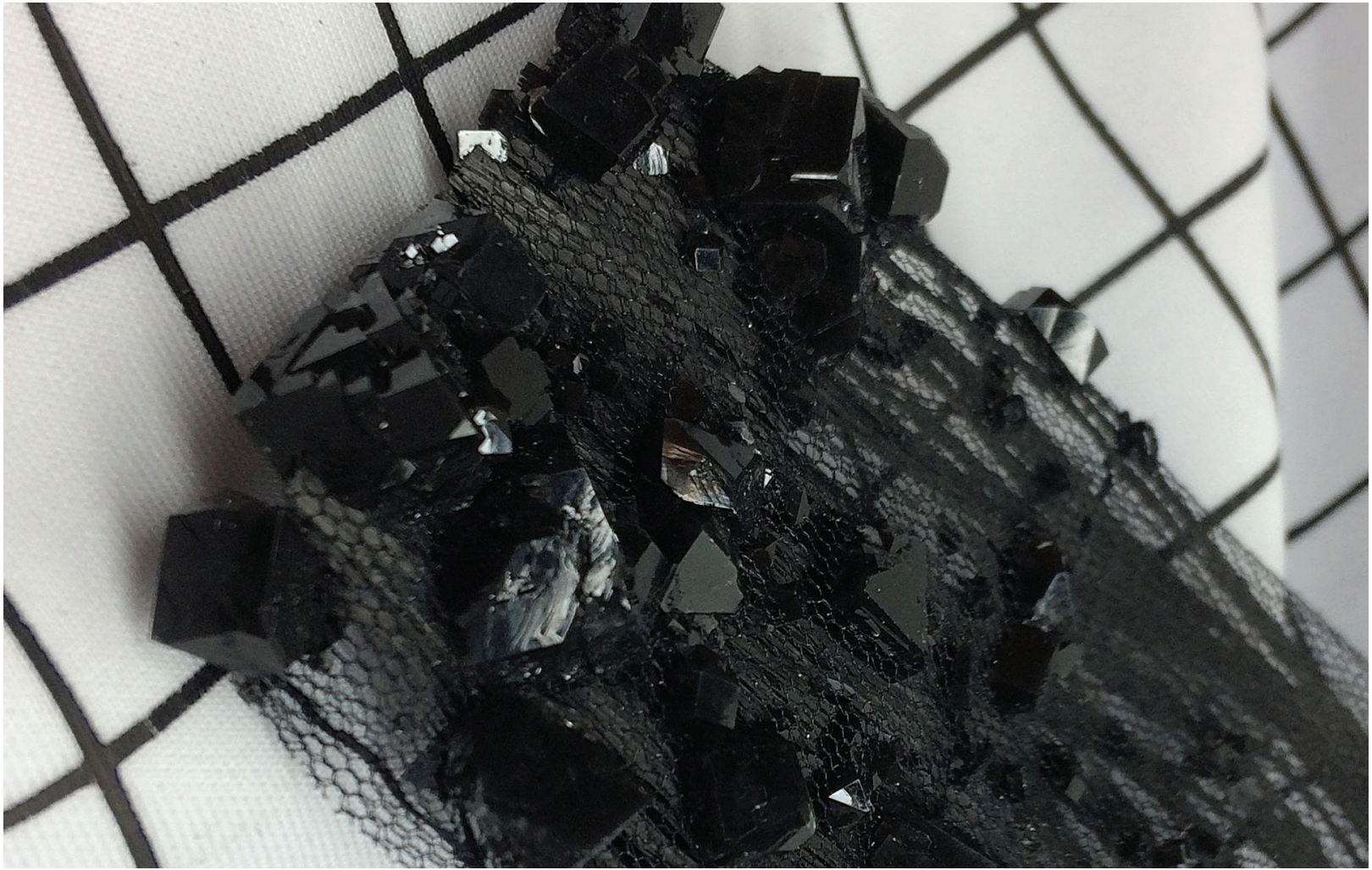
The Studio at the Edge of the World. 2015. Megtekintve 2017. október 13-án. http://www.thestudioattheedgeoftheworld.com.

Urban Dictionary. 2007. „Jesus Phone." Megtekintve: 2018. október 16-án. https://www.urbandictionary.com/define.php?term=jesus%20phone.

Willis, Anne-Marie. 2010. „Sacred Design Now." *Design Philosophy Papers* 8: 1–6.

Zabala, Santiago. 2017. *Why Only Art Can Save Us*. New York: Columbia University Press.

EJTECH



DESIGN A DESIGN UTÁN[1]

Tony Fry

Körösvölgyi Zoltán fordítása

DISEGNO_IV/01-02_FREE-FOR-ALL

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

Az alábbi szöveg részben a *Design Philosophy Papers* oldalain megjelent, részben az azon túli írásaim szelektív újragondolása, felülvizsgálata és kiegészítése alapján jött létre.

A design, nem vitatva a gazdasági életben betöltött szerepét, összességében sohasem volt ennyire erőtlen a proaktív változás eszközeként, mint most – épp, amikor oly nagy erővel kéne hozzájárulnia e változáshoz.

E *tényt* egyre szélesebb körben elismerik – de sajnos jellemzően nem a professzionális designközösségben, amely – szemben a fenti megfogalmazással – továbbra is szégyentelenül kiszolgálja a mértéktelen konzumerizmus piacát, elegáns és fenntarthatatlan tárgyakat állít elő, kizárólag a stílust éltető termékeket díjazza és fotogén épületeket tervez. Mindeközben a tudományos designkutatás továbbra is a múlt fáradt szövegeit ontja magából, amelyek a kutatókat belterjessége ösztönzik – hogy csupán saját körükben beszélgessenek, ne szembesüljenek azzal, ahogyan a design jelen van a világban, és ne gondoljanak a designra politikai kérdésként. Elismerem, vannak haladó szelleműek néhányan, akik átlépnek a diszciplinák határain, hogy életre hívják a posztinstrumentális designpraxist, de ők kevesen vannak és szétszóratva; szélmalomharcot vívnak az intézmények ellen, és ennek rendre megfizetik az árát.

Szerencsére a designt nem teljesen a designbrancs határozza meg. A design, a tervezés és a megtervezettség máshonnan is kap figyelmet. Ha nem is tömegestül, de a filozófusok, antropológusok, irodalomteoretikusok, szociológusok, pszichológusok és mások teret nyitnak az alternatív elgondolásoknak, episztemológiai kutatásoknak és szituatív elemzéseknek. A *Design Philosophy Papers* joggal állíthatja, hogy hozzájárult e nyitáshoz. Természetesen zajlik egy másik nagy játszma is: a designt erodálja a programozás. Mert mi is a különbség egy designnal foglalkozó programozó és egy programozással foglalkozó designer között? A válasz: semmi.

Létezik persze jelentősen eltérő felfogás is az imént elmondottakról. Az elmúlt évtizedekben jó néhány design- és építészeti iskolát felkeresve tisztán látszik, hogy a jó és a legjobb diákok közül sokan, egyes diszciplínákban majdnem mindannyian úgy érkeznek el a képzés végéhez, hogy megvetően tekintenek megszerzett diplomájukra. Tudják, hogy a múltra oktatták őket, nem pedig a jövőre. A legjobbak és legokosabbak ezért inkább saját magukat képezik. De mi is a jó designoktatás? Nos, sokkal több mint annak megtanítása, miként kell

[1] *Az írás eredeti megjelenése: Tony Fry. 2017. „Design after design."* Design Philosophy Papers, *15:2 99–102, https://doi.org/10.1080/14487136.2017.1392093. Tony Fry design-teoretikus, számos könyv, pl.* Design as Politics *(2011) szerzője, a* The Studio at the Edge of the World *designközösség alapítója; a University of Tasmania Creative Change Institute, a kolumbiai Universidad de Ibagué és a hongkongi Hong Kong Polytechnic University School of Design óraadója.*

tervezni, miként kell az ügyfeleket megszerezni és elégedetté tenni. A lényeg, hogy véget nem érő tanulásként megtanuljuk, mi is az a design, és hogyan működik: hogy felfedezzük, a világ, amelyben élünk (a kulturális pluriverzum + bioszféra + antropocén) olyan komplexitás, amely meghaladja az értelmünket. Mindazonáltal küzdenünk kell, hogy a maga teljességében megértsük a design szerepét a fenntarthatatlanság állapotához vezető problémahalmazban, és képesek legyünk kritikusan szemlélni azokat a téves praxisokat, amelyeket „fenntartható megoldásoknak" neveznek.

Ha csokorba szedjük „a világ" összes környezeti-klimatikus, geopolitikai, politikai-társadalmi, konfliktuális, méltánytalan, nem fenntartó, jövőtelenítő problémáját, majd a designt azok elé helyezzük, akkor világossá válik, miért tűnik a design kevésbé fontosnak. De éppen ez a helyzet indokolja, hogy sokkal fontosabbá *kell tenni.* A kérdés csupán az: hogyan és ki által?

Ha e kérdésre születik válasz, az nem érkezhet azonnal, egyetlen személytől vagy jelentős idő és energia ráfordítása nélkül. Fel kell ismernünk, hogy: (i) az idealista válasz nem válasz; (ii) a pragmatikus / gyakorlatias válasz nem válasz; (iii) akármi is a válasz, az csak alaposan tesztelt elemek egymásra rétegzéséből eredhet. Ennek fényében, valamint annak érdekében, hogy példát mutassak a fenti nézetek által el nem lehetetlenített, attól el nem szakadt gondolkodásra, az alábbiakat javasolom megfontolásra, átgondolásra, megvitatásra, akár virális keretek között is – különösen diákok körében.

VÁGJUNK BELE!

Ahhoz, hogy fajunk jövőteli jövőhöz jusson, egy csomó egymással összefüggő kihívással kell szembenéznünk, felismerve, hogy vannak problémák, amelyek megoldhatók, vannak, amelyekhez alkalmazkodhatunk, és vannak olyanok is, amelyekkel esélyünk sincs megbirkózni. E helyzet alapján három dolgot kell kimondanunk. Elsőként, hogy az előttünk lévő problémák közti distinkciók tisztázatlanok. Másodsorban, hogy azok a problémák, amelyek megoldhatók, nem oldhatók meg egyszerűen, gyakorlati eszközök által. Ahhoz, hogy megoldjuk a megoldhatót és alkalmazkodjunk ahhoz, amihez alkalmazkodhatunk, arra van szükség, hogy megmásszunk egy olyan képzeletbeli hegyet, amit korábban még soha. Az előttünk álló egyenlet így néz ki:

$$\frac{\text{a problémák összessége}}{\text{a visszafordíthatatlan kritikus helyzet jövőbeli pillanata}}$$

– és bár a válasz nem kiszámítható, biztosak lehetünk benne, hogy az – fajunk bármilyen mércével mért idejéig – rémisztő lesz. Itt meg kell jegyeznünk, az evolúciós biológiával foglalkozók bejelentették, hogy a hatodik planetáris kihalás eseménye már folyamatban van (köszönhetően a biodiverzitásra gyakorolt negatív hatásunknak), és ez csak egy

a problémáink közül. Ha szokás szerint most is csak pár jelképes gesztust teszünk a fenntarthatóság érdekében, az – őszintén szólva – kollektív ostobaságunk jele. Mindegy, milyen kemény vagy fájdalmas, a jelentős affirmatív változás folyamata szükségszerű. És ez nem az „én" hangom, hanem a földkerekség legkülönfélébb természettudósainak és teoretikusainak visszhangja. Nyilvánvaló, hogy a designpraxisok összessége, *úgy*, *ahogyan az lehetséges lenne*, jelentős mértékben hozzájárulhatna a változás vezetéséhez és a változás eszközeinek biztosításához. A kérdés: hogyan?

A TERVEZŐ SZUBJEKTUM ÉS A TERVEZETT SZUBJEKTUM

A designernek önmagát mindkettőként kell látnia – azaz úgy is mondhatnánk, az ember önmagát tervezi ahhoz, hogy megtervezze azt, amit megtervezni szükségesnek lát. Az, hogy a design működjön az ember saját maga számára, a designer számára nyilvánvaló teendőnek látszik. Akkor miért nem történik meg? A kulcsszó: a habitus. Ha a fogalom nem ismerős, érdemes utánanézni. (Bourdieu habitusáról beszélek, nem a *Habitus* designmagazinról.)

A designt saját magunkra vonatkoztatni önorientációt jelent, amely által idővel a saját tárgyunkká válunk. Több mint ambíció, terv vagy program: olyan projektté válunk, amelynek van egy projektje, olyan teremtménnyé, amely teremt. Az önfegyelem olyan dolog, amit létre kell hoznunk és művelnünk kell, az intuíciót a tanulásnak alávetve, vezérfonalunkat függőségünk világának szükségleteiből véve, szituált találkozások által. Ehhez fogadókész fül és elme szükséges. Ez pedig – végső soron – ontológiai orientációnkról szól, továbbá arról, milyen a szituáltságunk: rögzített vagy fluid. Fogalmilag / elméletileg négy ontológiával állunk szemben (változtathatunk még rajtuk, hozzájuk adhatunk még, de a számuk szerintem nem kevesebb mint négy).

• Dzsankik: Azok az építészek és designerek, akik rákattantak a fősodorban alkotásra. Horizontjukat rögzíti határtalan ambíciójuk, a megtervezett tárgyak fetisizálása, a piaci siker és a kritikátlan kulturális elismerés. Egyesek közülük sikeres cinikusokká válnak, de a legtöbbjük sorsa a cinikus bukás.

• Politikai romantikusok: Olyanok, mint a dzsankik, de feltalálják hozzá az önbecsapás világát: elhiszik a saját magukról, a tervezésről és a tervezett dolgokról alkotott fantáziáikat, és hogy képesek változtatni a dolgokon.

• Liberáris reformerek: Kritikusak a designnal, a piaccal és a kettő viszonyával, de úgy hiszik, reformerségük valódi változást tud elérni. Vezérelvük, a „fenntarthatóság" többnyire (de akár úgy is érvelhetnénk, teljesen) sikertelenül áll szemben a fenntarthatatlan mértékével és mélységével. Ennek következtében a fenntarthatóság nevében meghozott rengeteg tettük fenntartja a fenntarthatatlant. Végeredményben a liberális reform a politikai romanticizmus gyengített változatává válik.

• Bennfentes outsiderek: Miközben a hegemonikus technokapitalizmussal szemben nem lehetséges a kívülállás, addig a bennfentes outsiderek az elidegenedés és a kreatív rákérdezés elfogadott pozíciójában tevékenykednek. Nosztalgia nélkül tekintenek a múltra mint forrásra, saját gazdasági érdekükön túl cselekszenek, és egyre növekvő mértékben vállalnak kockázatot. Diszpozíciójuk affirmatív, ambíciójuk az ellenkarrier, az új meglátása és a hatékonyság.

DESIGNOKTATÁS: A VÁLTOZÁS KULCSA

A jelenlegi designoktatás, annak minden megtestesülési formájában nem más, mint csendes katasztrófaövezet (a felsőoktatás szélesebb körű katasztrófáján belül), amely jellemzően arra épül, hogy a végzősöket besorolja a munkaerőpiacra. Az oktatás alárendelt formája ez, amelyet a „miként" gyakorlatiassága határoz meg. Kétféle mérőszám uralja: a kurzus / program indukció (hány fenék ül a székeken, ami közvetlenül vagy közvetetten befolyásolja az intézményi bevételt – és ami zuhanó sztenderdekhez és elhülyüléshez vezet), *és* az elhelyezkedett végzettek száma (ami a gyakorlatiasság és az iparági igények kiszolgálásának további növekedését eredményezi). Van pár intelligens, értő és gyakran életunt oktató, ellenben sok a megalkuvó, leginkább sodródó és a megfelelés kultúrájához igazodó. A jövő nagyobb léptékű szükségletei majdnem teljes mértékben szem elől vesztek.

E katasztrófára válaszként más irány szükséges, a világ kortárs igényeinek felismerésére alapozva. Valahogy így:

1. Visszahúzódás/visszacsábítás *(re[at]traction)*: Az első lépés az intézmények méretének csökkentése: kevesebb diák, de sokkal nagyobb merítésből, magasabb kritériumokkal. A növekedés a diákok és az oktatók által nyújtott minőség alapján következhet be.

2. Új tanterv a következők alapján: (i) a folyamat (a tárgyhoz képest elsőbbséget élvező folyamat) mint szocio-politikailag elkötelezett folyamat (nem csak mint designfolyamat); és (ii) az átformálás (*remaking*) (elsőbbsége az újdonsághoz képest). Az ilyen tanterv lehetne folyamatos az évfolyamokra tagolt helyett, és magába foglalhatná például a következőket:

• Retrofitting és metrofitting: A „mi van"-ra irányuló, áthangoló / újragondoló designpraxis (a létező designdiszciplínák áttörése és nyitás mások felé, azaz sokszínű tanuló- és kutatócsapat létrehozása).

• Szituált problémakutatás *(situated problem research placement)*: Egy probléma megragadása; azzal együtt élve/dolgozva – ez lehet valaminek az átalakítása vagy valami újnak a megalkotása.

• Interkulturális olvasottság és a design filozófiája: Annak érdekében, hogy a végzettek képesek legyenek a különböző kozmológiákat, létezési módokat és a fajok jövőit megérteni.

• Design aktor-vezetők *(actor-leaders)* a szolgáltatók helyett: Nem csak a projektalkotáson keresztüli vezetésre kell fókuszálni, hanem arra is, hogyan hozható létre az ellendesign-praxis gazdasága.

• Projektközpontúság az egész megközelítésben. Egyes projektek csoportban, mások meghívásos kiválasztás útján. Olyan témákkal, mint az „időbeli design" (a jövőből visszafelé tervezés), a „dekolonialitás" (design a kolonializmus globális árnyékában, amibe beletartozik maga a design is), a designfikció ereje (a designcselekvés „megírása"), a design és a válságkörülmények (mint például az „elmék és testek felkavarása"), az intézményi tervezésű transzformáció (pl. börtönök), valamint a fajtranszformáció (az emberi faj visszacsinálása / újracsinálása).

• Ellenkurzusoknak biztosított tér és támogatás: A diákok bátorítása, hogy megteremtsék saját tanulási környezetüket az affirmatív változás étoszán belül. Ezenfelül az intézmény biztosítaná azokat a „tudnivalókkal" foglalkozó műhelymunkákat, amelyek az egyes projektek gyakorlati kérdéseivel foglalkoznak.

• Élet a világban: A társas tanulás *(social learning)* része kell hogy legyen az új, design utáni design paradigma oktatásának. Például minden egyes nap kezdődhet „a nap kérdésének megvitatásával" (javasolt témával vagy a hírek alapján). Az olvasócsoportok / munkacsoportok rögzített alkalmak lennének (pl. péntek délután) ugyanúgy, mint a havonkénti „hot topic" műhelymunkák egy megtapasztalt üggyel vagy problémával kapcsolatban.

• Munkahálózat kialakítása *(worknet formation)*: A „tanuljuk meg, hogyan dolgozzunk csapatban" formán túllépve teljes oktatási pályakép (karrier) kialakítása a csapatban történő tanulásra és munkára alapozva (szervezett egyéni és kollektív munkaként), annak ígéretével, hogy az kiterjeszthető lesz a végzés utáni gazdasági, kulturális és politikai életre – fel- és elismerve, hogy a kritikus, tájékozott diákok számára a legtöbb munkaforma egyre bizonytalanabb, és az elérhető designmunkahelyek nem vonzók. A kulcskérdés ez esetben az, hogy az oktatás és a munka közötti törés ellen dolgozzunk, és hogy felkínáljuk a munkaháló potenciálját az átalakulás eszközeként. Az egésznek a kódája „a zenekar:" a zenekarok megalakulnak, tagjaik néha változnak, egyes tagok évtizedekig maradnak, az emberek egyik zenekarból a másikba vándorolnak, a zenekarok műfajok és identitások széles skáláját fedik le (l. *Band on the Run* [a Wings száma]).

A változás felvázolt fajtája szükségessé tenné levetni a jelenlegi programok és intézmények tartalmának és embereinek jó részét. Már önmagában ezt a folyamatot megtervezni komoly kihívás. Az egyik implikáció, hogy újfajta szakmai fejlesztésre lenne szükség – semmi sem változik, ha az új programot biztosító emberek nem változnak (ez mind az újonnan fölvettekre, mind az újra-alkalmazottakra vonatkozik).

De vajon működne mindez a bemutatott formában? Természetesen nem: ez egy modell vázlata. A kidolgozásához szükség van kutatásra, revízióra és fejlesztésre. Azonban igenis képes alapot biztosítani a párbeszédre, ami belobbanthatja a változást. Hogy ez idealizmus? Nem, mert a koncepció nem elválasztható a megvalósítás eszközeinek megteremtésétől – praxison alapul. A megközelítés pragmatikus? Nem, pont, hogy visszafelé működik: a jövő szükségleteiből a jelenben megtalálhatók irányában.

AKKOR MÉGIS MERRE VEGYÜK AZ UTUNKAT?

Kezdeményezésem, a Studio at the Edge of the World (egyfajta „Band on the Run" prototípus) örömmel fogadja az érdeklődést egy olyan esemény iránt, amely teljes mértékben a felvázolt változási folyamat kezdeményezésére összpontosít. Amennyiben az érdeklődés megvan, keresünk helyet a megtartásához, meghatározzuk, mekkora legyen, és hogyan lesz támogatható.
(http://www.thestudioattheedgeoftheworld.com)

AZT TESZEM, AMIT MONDOK?

Projektjeim, írásaim és oktatási tevékenységem a változás megteremtése körül forognak évtizedek óta. Az én nézőpontomból, akármilyen rossznak is néztek ki a dolgok egy adott időben, mára sokkal rosszabbnak látszanak. De vannak kivételek, és ha nem lennének, abba is hagynám.

Három jelentősen különböző környezetben és országban tanítok, és a fent elővezetett formák és tartalom jó részét alkalmazom. Folyamatosan finomítva azokat, a megközelítés működik. Az általam javasolt projektek visszhangozzák az általam művelt projekteket.

EJTECH

Adalékok a hazai designkultúra-tudomány alakulástörténetéhez

Kanonizálási kísérlet

Kovács Péter

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

DISEGNO_IV/01-02_FREE-FOR-ALL

„Egy bizonyos »elméleti« elmozdulás mégis erőt adhat a kultúra legkülönbözőbb termékeivel való foglalatosságnak, és talán a mai kultúra olyan jelenségeivel is kapcsolatba léphet, amelyek a humán tudomány számára most elérhetetlenek."
(Gumbrecht 2010 [2004], 11)

Tanulmányom egy – a jelenkori művészettudományi diskurzusban egyre hangsúlyosabb – kulturális-értelmezői modell hazai tudománytörténetéhez nyújt adalékot. Egy kanonizálódott, erőteljesebb diszciplináris keretű kultúra-értelmezés esetében talán kisebb kihívás annak tudománytörténeti feltárása. Jelen írás azonban egy olyan diszciplína értelmezői attitűdjében artikulálódik, amely a nemzetközi diskurzusban is meglehetősen képlékeny keretekkel rendelkezik, itthon pedig csak a 2000-es évek végén kezdett kibontakozni. Ezen értelmezői keret a humántudományok designfordulataként írható le (Szentpéteri 2010), az új kultúratudományi diskurzus pedig designkultúra-tudomány elnevezéssel kanonizálódott. Célom rámutatni arra, hogy – bár a terminológia mellőzésével – találunk olyan hazai forrást az 1980-as évek művészettudományi diskurzusában, amely igen sok hasonlóságot mutat azon teoretikus állásponttal, amelyet ma designkultúra-tudományként említünk. A tudománytörténet feltárása „gyökeresen átalakíthatja jelenlegi tudományfelfogásunkat" (Kuhn 2000 [1962], 15), nem csupán univerzálisan, hanem specifikusan is. Írásom tehát egy olyan kezdődő forráskutatói munkához kapcsolódik, amelynek célja, hogy adalékokat nyújtson a magyarországi designkultúra-tudomány geneziséhez és alakulástörténetéhez. Nem állítom, hogy a következőkben tárgyalt források kizárólagos beszéd- és szemléletmódot képviselnek, sokkal inkább – néhány példán keresztül – amellett érvelek, hogy a tudományág egy

dekádra visszanyúló történetét követően sürgető egy olyan forráskutatói munka, amely feltárja a hazai előzményeket, és beilleszti azokat a 20-21. századi magyar tudománytörténetbe. Írásom, noha egyetlen művészetelméleti vitához kapcsolódik és mélyfúrás-jellegű, a forráskutatás és tudománytörténet jelentőségére is felhívja a figyelmet.

EGY FORMÁLÓDÓ PARADIGMA NYOMÁBAN

Annak érdekében, hogy hipotézisemet igazolni tudjam, szükség van arra, hogy röviden felvázoljam a humántudományok azon kulturális változásait, amelyek *képi fordulat*ként és később *designfordulat*ként kanonizálódtak. Amellett érvelek, hogy az 1980-as évek elején – Ernyey Gyula munkássága mellett – létezett olyan beszédmód, amely számos ponton hasonlóságot mutat a designkultúra-tudomány argumentációs modelljével, egy új forrásszöveg kanonizálását kívánom elvégezni tehát ezen tudományterületen belül.

Az 1990-es évek a kultúrakutatásban jelentős fordulatot hozott. A Rorty által az 1960-as évek végén regisztrált *lingvisztikai fordulat* – amely a nyelvi működés elsődlegességét hangsúlyozta – alapjaiban határozta meg a posztmodern elméleteket. (Hornyik 2002) A hangsúly azonban az ezredforduló közeledtével a nyelvről egyre inkább azon képi kultúrára került át, amely alapvetően formálta át az ember kultúrához fűződő viszonyát. Az 1990-es évek közepén W. J. T. Mitchell már *képi fordulat*ról beszélt, megteremtve ezáltal a vizuáliskultúra-tudományok alapvetéseit. Tudománytörténeti szempontból igen lényeges Mitchell teoretikus meglátásainak elterjedése, amely paradigmaváltó tanulmányának magyar nyelvű publikálásával (Mitchell 1997 [1984]) gyors ütemben történt hazánkban is. Nem véletlen, hogy a 2000-es évek közepére a képi fordulat és az ehhez kapcsolódó vizuális- és mediáliskultúra-tudományok hangsúlyos szerepet kaptak nem csupán a teoretikus diskurzusban, hanem az egyetemek kultúratudományi tanszékein is. A 2000-es évek közepétől kezdődően azonban egy új diszciplína kezd kibontakozni, amely a képek elsőségétől és a látás reduktív és hegemonikus létmódjától eltávolodva olyan értelmezői keret mellett argumentál, mely Scott Lash háromdimenziós (textuális, vizuális, taktilis) kultúrafelfogására alapozva a kultúratudomány designkulturális fordulatát regisztrálja (Julier 2014 [2006]). A Szentpéteri által *ikonográfiai redukció*ként definiált (Szentpéteri 2010, 19) feszültség tehát feloldódni látszik egy olyan tudásformában, amely – Victor Margolin szavaival: „olyan új tudásegyüttessel gazdagította a világot, amely máskülönben nem léteznék" (Margolin 2013 [2002], idézi Szentpéteri 2014). Ha elfogadjuk Margolin érvelését, akkor egy új tudásegyüttes létrejöttét kell feltételeznünk, amely alapjaiban változtatja meg ember és világ viszonyát, megbomlasztva a meglévő tudományos gyakorlatot (Kuhn 2000 [1962], 20). A designkultúra-tudomány gyökerei azonban az 1970-es évekre mennek vissza, ennek mentén kezdi monografikus munkáját Szentpéteri Márton Victor Papanek bizonyos értelemben

diskurzusalapító 1971-es művének említésével, amelyben Papanek a designt átfogó rendteremtő tevékenységként és antropológiai sajátosságként értelmezi, ebből következően *minden ember designer* (Papanek 1985; 1971). Noha Papanek nem használja a designkultúra kifejezést, szemléletmódja egyértelműen tükrözi a designkultúra-tudomány értelmezői gyakorlatát.

80-AS ÉVEK – „SZEXUÁLFORRADALOM"

Az 1980-tól kezdődő időszak nem csupán a hazai politikai, hanem a művészettudományos diskurzusban is jelentős változásokat hozott. A hivatalos állami kultúra hegemóniájának fellazulása, ezzel párhuzamosan pedig a szekularizáció felerősödése olyan közeget teremtett, amely meg-, illetve újrarajzolta a – Bourdieu által definiált – művészeti mezőt (Bourdieu 2013 [1982]). „A szocializmus kizárólagos társadalmi valóságának evidens determinációja volt eltűnőben, függetlenül attól, hogy osztotta-e valaki a rendszer filozófiai meggyőződését vagy sem." (György 2014, 45) Ez a *fellazult talaj* tette lehetővé, hogy – az 1957-es Tavaszi Tárlat bizonyos értelemben heterogén és befogadó koncepcióját követően – a Képzőművészeti Világhét alkalmából elméleti tanácskozást tartsanak *A művészet a változó világban* címmel. A Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége által megrendezett háromnapos rendezvény nyomtatott dokumentációja (Tímár 1980) jól példázza ezt a megváltozott légkört és egyúttal azokat a kérdésköröket, amelyekre már nem volt lehetséges – illetve nem volt kötelező – egyoldalú álláspontot megfogalmazni. Már a konferencia címe, mottója *(A művészet a változó világban)* is – noha kissé sejtelmesen – implikálja azt a változást, amely az egyes előadók referátumaiban világosan tetten érhető. Bár a megnyitóbeszédben Tamás Ervin több intézményi és párthatározatot is megemlít, amelyek eredményeket hoztak „hazánkban a vizuális kultúra fejlesztése érdekében", arra is utal, hogy szükség volt egy olyan fórum létrehívására, amely „sokrétű összképet adhat a helyzetről", hiszen „az a gyakorlat, amelyet élünk, nem feltétlenül az egyetlen lehetséges gyakorlat" (Tímár 1980, 8). Nem szükséges túlzottan a sorok között olvasni ahhoz, hogy észrevegyük azt a kettős pozíciót, amelyet már a megnyitóbeszéd is megkonstruál. Mint ahogy sokatmondó Beke László előadása is („Korszakhatár"), aki 1980-ban egy lezárult és megnyíló korszak kettősét fogalmazza meg: „1980-ban lezárult a magyar avantgarde művészet legújabb korszaka: *a művészet szexuálforradalma.* [...] [M]egvalósult a műfajok/médiumok felszabadítása, minek eredményeként egészséges promiszkuitás jött létre. 1980-ra elértük azt, hogy minden műfaj/médium minden műfajjal/médiummal közösülhet. [...] Az előttünk álló új korszak alapvetően aszexuális jellegű; fő célkitűzése az *androgin karakterű mutáns* létrehozása" (Beke 1980, kiemelés tőlem). Beke reflexiója nem csupán a médiumkutatás számára rejt lényegi szempontokat, hanem egyúttal jelzi annak az új korszaknak a kezdetét is, amely a szerző állításával szemben nem

pusztán a magyar avantgárd egy korszakának lezárultát jelenti, hanem egyszersmind a hegemonikus művészeti és kulturális mező végét is. Mindezt azért tekintem lényegesnek, mert az alábbiakban ismertetett és értelmezett Vitányi Iván-szöveg designkultúra-tudományba való kanonizálási kísérletének hátterét is jól megvilágítja. Úgy vélem, Vitányi megállapításai nem jelezhetnék ilyen mértékben egy diskurzus megváltozását, ha az előbbiekben argumentált korszakváltozás nem következett volna be.

A „LÁTHATÓ VILÁG ESZTÉTIKAI KULTÚRÁJA" – ÚJRAOLVASÁS

Az előzőekben igazoltam, hogy a designkultúra-tudomány megjelenése, szemléletmódja és terminológiája jelentős mértékben átformálta a világ jelenségeiről és az ember világban való létéről és tapasztalategyütteséről való diskurzust. Az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy *A művészet a változó világban* címmel 1980-ban megrendezett szimpózium egy előadását ebbe a kontextusba helyezzem. Nem azt állítom, hogy designkultúra-tudomány létezett az 1980-as évek elején, hanem sokkal inkább amellett érvelek, hogy az értelmezett szöveg – Vitányi Iván „Vizuális közízlés, közművelődés" című előadása – a vizuális kultúra fogalmának olyan olvasatát nyújtja, amely sokkal közelebb áll a designkultúra-tudomány argumentációjához, mint a vizuáliskultúra-tudomány értelmezői horizontjához. Vitányi előadásának lényegi része a vizuális kultúra tisztázása. Noha a *képi fordulat* előtt vagyunk a kultúratudományban, sokatmondó az a definíciós kísérlet, amelyet Vitányi elvégez.

„Ingoványosabb talajra jutunk, amikor vizuális kultúráról kezdünk el beszélni. […] Az utóbbi időben nagy erőfeszítéseket tettünk, hogy kialakítsuk a kultúra szélesebb fogalmát, mely magában foglalja az ember által humanizált világ objektivációihoz és a velük kapcsolatos tevékenységekhez való viszony teljességét. Az így felfogott kultúra ágazata az anyagi kultúra, a szociális-érintkezésbeli kultúra, a szellemi kultúra. […] A vizuális kultúrához tartoznak így a házak, eszközök, gépek, általában a tárgyak csakúgy, mint – testi megjelenésükben – az emberek. […] A tárgyak, gépek nem csupán azokkal a tulajdonságaikkal tartoznak a kultúrához, amit a vizuális kultúrában számonkérünk tőlük, hanem másokkal is, hogy pl. lakni lehet bennük, dolgozni lehet velük, vagy (az emberi testről szólván) szeretni lehet őket. […] *[M]ost már reálisan elemezhetjük a képzőművészeti kultúra és a tárgyi kultúra esztétikumának egymáshoz való viszonyát. Együtt alkotják a látható világ esztétikai kultúráját, olyan közbeeső területekkel, mint az iparművészet, a dizájn, általában a tárgyformáló művészetek, valamint a könyv, a dia, a díszlet, a jelmez, még tovább a film, a televízió."* (Vitányi 1980, kiemelés tőlem)

Vitányi szövegéhez kapcsolódva az alábbi állítások mellett fogok érvelni:
1. A szerző a vizuális kultúra terminusát oly mértékben tágítja ki, illetve kapcsolja hozzá a performatív mozzanatokat, hogy azok ily módon szoros rokonságot mutatnak a designkultúra-tudomány fogalmi keretével.
2. A hétköznapiság esztétikai vonatkozásainak hangsúlyozásával Vitányi kilép abból az 1960-as években formálódó diskurzusból, amely a populáriskultúra-tudomány nevével fémjelezhető (Gans 1998 [1974]), és több szálon párhuzamot mutat a designkultúra-tudományhoz kapcsolódó hétköznapi esztétikákkal (Saito 2007).
3. Ezen jellegzetességek fényében Vitányi írása (előadása) beleilleszkedik abba a tudományos diskurzusba, amelyet a jelenkori tudománytörténet designkultúra-tudomány(ok)ként tart számon.

Annak érdekében, hogy Vitányi vizuális kultúrával kapcsolatos megállapításait, definíciós kísérletét kontextualizálhassuk, vizsgáljuk meg elsőként azon összetevőket, amelyek W. J. T. Michell mértékadó tanulmányában megfogalmazódnak ennek kapcsán.

„Sokkal inkább a kép posztlingvisztikai, posztszemiotikai újrafelfedezéséről van szó, amelynek során a vizualitás, az apparátus, a diskurzus, a test és a figuralitás komplex összjátékaként tekintünk a képre. Ez annak felismerésével jár együtt, hogy a nézőség (a látás, a tekintet, a pillantás, a vizuális élvezet, a felügyelet és a megfigyelés praktikái) legalább olyan mély problémát jelentenek, mint az olvasás (kisilabizálás, dekódolás, értelmezés) különféle formái, és a vizuális tapasztalat vagy a »vizuális műveltség« nem írható le maradéktalanul textuális modellekkel." (Mitchell 2007 [1992])

Mitchell megállapításai jól tükrözik azt a vizuáliskultúra-tudományi nézőpontot, amely a tekintet diskurzív sajátosságainak felfejtésében képes önmagát megfogalmazni, és túllép a textuális modelleken. Vitányi azonban – olvasatom szerint – idézett írásában túllép ezen megközelítésen, és a látható világ esztétikai kultúrája kapcsán sokkal inkább annak performatív jellegére helyezi a hangsúlyt. Amikor a házak esetében a *lakozás* mozzanatáról, a tárgyi kultúra tekintetében a *használatról*, az emberi test viszonylatában pedig a *szeretet cselekedetéről* beszél, ezekben a képszerűségnél hangsúlyosabb módon fogalmazódnak meg a Szentpéteri által is idézett papaneki értelemteli rend megteremtésére irányuló mozzanatok, tettek, cselekedetek, emellett a Julier által is említett térbeliség aspektusa is tetten érhető (Julier 2014, 20). A kultúra újragondolása párhuzamot mutat Buchanan megállapításával is, aki a kultúrát aktivitásként gondolja el[1] (Buchanan 2010 [1988], 16), ami számomra azért is lényeges aspektus, mivel a megközelítés a kultúra performatív sajátosságaira hívja fel a figyelmet. Mindezen elemek nem a kétdimenziós síkban mozognak tehát, hanem architektonikussá válnak, maguk mögött hagyva a

[1] *„[C]ulture is not a state, expressed in an ideology or a body of doctrines. Rather, it is an activity" (Buchanan 2010 [1988], 16).*

kötött reprezentációk terét. Téves lenne így azt állítani, hogy Vitányi a vizsgált jelenségekben csupán a kultúra reprezentációit regisztrálja, sokkal inkább kulturális produktumokként tekint rájuk, e látásmód pedig jobban értelmezhető a designkultúra-tudomány diskurzusán belül (Szentpéteri 2010, 39-40).

Vitányi írása azonban – olvasatomban – nem csupán azért jelentős, mert egy jelenkori tudományos modell alapvonalait vetíti előre, hanem azért is, mert esztétikai látásmódjában túllép a populáriskultúra-kutatás elit és népszerű kultúra dichotomikus megközelítésén. A tárgyformáló művészetek kapcsán ugyanis a szerző kritikával illeti a képzőművész és az amatőr tipologizálhatóságát és szembeállíthatóságát. Érvelésében azt bizonyítja, hogy a felmérések szerint a társadalom 2%-ára jellemző művészeti tevékenység valójában kiterjeszthető a lakosság körében elterjedt *barkácsolás* és *kézimunkázás* területeire, amelyek ugyanúgy beilleszthetőek az esztétikai diskurzusba, íly módon már a népesség 35-40%-át érintve. Ezen megállapításhoz kapcsolódva ráadásul Vitányi *tevékenységek*ről (kiemelések az eredetiben) beszél, amelyeket az előzőekben rögzítettekhez kapcsolódva igen nagy kihívás lenne újfent a tekintet hegemonikus rendszerében értelmeznünk. Mi más lenne a barkácsolás, a kézimunkázás, ha nem a káoszból a rend irányába haladó rendteremtő mozzanat? Olyan tett, cselekedet, amelynek célja valamiféle termék előállítása, illetve eközben ezen folyamat értelmezése. Ha tehát elfogadjuk az előbb említetteket, akkor – a margolini kategorizáció mentén – felfedezhetjük a designpraxis és a designtermékek összetevőit a designkultúrán belül (Margolin 2014 [2002], 55). Vitányi mindezeket egy komplex rendszerbe illeszti be, és nem hangsúlyozza a populáriskultúra-tudomány magas- és népszerű kultúra kettősére épülő szembeállítását. De nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt sem, hogy a szerző a barkácsolás tevékenysége kapcsán annak esztétikai igényéről beszél. A lakosság számottevő részének ezen tevékenységek ugyanis a hétköznapiság diskurzusában helyezkednek el mint más ház körüli teendők. Csakhogy – és ezt a hétköznapi esztétikák jól argumentálják – az esztétikai mozzanat ugyanúgy felismerhető bennük, mint ahogy Saito érvrendszerében a szoba kitakarítása, egy folt ruháról történő eltávolítása, vagy épp a fűnyírás is elhelyezhető egy esztétikai diskurzusban. (Saito 2007, 6-7) Vitányi írása tehát érzékenyen reflektál mind a hétköznapiság mozzanataira, mind ezek esztétikai vonatkozásira, miközben mindezt a performancia vonatkozásában tekinti főképp jelentősnek.

Nem azt kívánom állítani, hogy Vitányi Iván designkultúra-tudományt művel. Azt azonban igen, hogy szemléletmódjában – a jelen felől visszaolvasva írását – jól látható módon köszönnek vissza mindazon jellegzetességek, fogalmak, elméleti keretek, amelyeket a designkultúra-tudomány sajátjaként ismerünk. A szerző tehát – olvasatomban – túllép a vizuáliskultúra-tudomány képi hegemóniáján, és sokkal inkább gondolkodik egy performativitásra és – a szó tág értelmében – design-

tevékenységre épülő rendszerben. Ezt azért is tekintem lényegesnek, mert ezáltal Vitányi írása fontos adalékként, forrásként szolgálhat a hazánkban is egyre inkább formálódó és kanonizálódó designkultúra-tudomány számára. Az újraolvasás természetesen nem csak ezen szöveg esetében lehet termékeny, hanem felhívja arra is a figyelmet, hogy a designkultúra-tudomány olyan fogalmi-definíciós keretet hozott létre a posztdiszciplináris kultúrakutatásban, melynek segítségével terminológiailag megnevezhetővé, lefedhetővé válnak a korábbiakban is rögzített jelenségek, gyakorlatok. A tanulmány arra is felhívja a figyelmet, hogy a designkultúra-tudomány hazai alakulástörténete szempontjából elengedhetetlen lenne egy olyan forráskutatás, amely feltárja a tudományterület előzményeit, ezáltal rámutat a 20-21. századi magyar kultúrakutatás alakulástörténetének ezen mozzanatára, aspektusaira.

IRODALOM

Beke László. 1980. „Korszakhatár." In *A művészet a változó világban*, szerkesztette Tímár Árpád, 38–40. Budapest: Magyar Képző- és Iparművészet Szövetsége. Kézirat.

Bourdieu, Pierre. 2013 [1982]. *A művészet szabályai. Az irodalmi mező genezise és struktúrája*. Budapest: Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola.

Buchanan, Richard. 2010 [1988]. „Branzi's dilemma: design in contemporary culture." In *The Designed World*, szerkesztette Richard Buchanan, Dennis Doordan és Victor Margolin, 3–20. Oxford: Berg.

Gans, Herbert J. 1998 [1974]. „Népszerű kultúra és magaskultúra." In *A kultúra szociológiája*, szerkesztette Wessely Anna, 114–149. Budapest: Osiris.

Gumbrecht, Hans Ulrich. 2010 [2004]. *A jelenlét előállítása*. Budapest: Ráció.

György Péter. 2014. *A hatalom képzelete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között*. Budapest: Magvető.

Julier, Guy. 2014 [2006]. „A vizuális kultúrától a designkultúráig." *Disegno* 1-2: 14–28.

Hornyik Sándor. 2002. „A képi fordulatról." *Exindex*, megtekintve 2017. október 28-án. http://exindex.hu/print.php?page=3&id=417.

Kuhn, Thomas S. 2000 [1962]. *A tudományos forradalmak szerkezete*. Budapest: Osiris.

Margolin, Victor. 2014 [2002]. *A designtanulmányok összetett feladata*. Disegno. 1-2: 46–61.

Mitchell, W. J. T. 1997 [1984]. „Mi a kép?" In *Kép, fenomén, valóság*, szerkesztette Bacsó Béla, 338–369. Budapest: Kijárat.

Mitchell, W. J. T. 2007 [1992]. „A képi fordulat." *Balkon* 11-12: 2–6.

Papanek, Victor. 1985. *Design for the Real World*. 2nd edition. Chicago: Chicago Review Press.

Saito, Yuriko. 2007. *Everyday Aesthetics*. New York: Oxford University Press.

Szentpéteri Márton. 2010. *Design és kultúra. Befogadó designkultúra*. Építészfórum. Megtekintve 2018 január 30-án. http://epiteszforum.hu/files/Design_es_kultura_Szentpeteri_2010.pdf

Szentpéteri Márton. 2014. „A dizájnkultúra csinosodása." *Korunk* 2: 8–20.

Tímár Árpád, szerk. 1980. *A művészet a változó világban*. Budapest: Magyar Képző- és Iparművészet Szövetsége. Kézirat.

Vitányi Iván. 1980. „Vizuális közízlés, közművelődés." In *A művészet a változó világban*, szerkesztette Tímár Árpád, 9–12. Budapest: Magyar Képző- és Iparművészet Szövetsége. Kézirat.

A szocializmus muzealizált tárgyai Bukarestben

A Román Giccs Múzeuma

Szabó-Reznek Eszter

https://doi.org/10.21096/disegno_2019_1-2sz-re

„Eltűnt egy 30 kilós aranyozott oroszlánszobor, a nyomravezető jutalma egy *Szöktetés a szerájból*-faliszőnyeg", hozta le a hírt 2017 júliusában több romániai hírportál is. A szobor – és párja – a Bukarestben 2017 tavaszán megnyílt Román Giccs Múzeuma bejáratát őrizte és őrzi ma is, ugyanis a marketingfogás- és álhír-gyanús nagy lopást követően rövid időn belül helyére került az oroszlán.

Giccsmúzeumot nyitni hatalmas ötlet. A bukaresti giccsmúzeum nyitott és bővíthető magángyűjtemény, tulajdonosa, Cristian Lica – „civilben" vállalkozó – mindenkit arra bátorít, hogy adományozzon újabb tárgyakat az intézménynek. A belvárosi ház emeleti kiállítóterébe vezető lépcsőn kerti törpék vigyázzák a betérők lépteit, akik egészen későig, este 11 óráig merülhetnek el a 20. század utolsó harmadától napjainkig kitermelt tárgyak között, a kommunizmus és a kommunista örökség „giccsei" között, ahogy a múzeum honlapja és a beharangozók ígérik. A múzeum tehát a régió lakosai számára ismerős tárgyakat mutat be, így egyik fő vonzereje éppen a felismerés érzése lehet (akár saját tágyak adományozása és ezek viszontlátása által). A román állampolgároknak ráadásul kedvezmény jár, a nagyjából 2000 forintnak megfelelő belépő árának kétharmadát kell kifizetniük, „szolidaritásból, ugyanis ők mindennap ki vannak téve a körülöttük lévő giccsnek". (Țibu 2017) Vasárnaponként mindenkinek jár a kedvezmény.

Giccsmúzeumot nyitni hatalmas ötlet. Vonzó és nagy érdeklődésre számító ötlet olyan tárgyakra építve nyitni múzeumot, amelyek egyébként vagy kiszorulnak a művészet intézményrendszeréből, vagy teljesen más rendszerekből jönnek, a privátszférából vagy akár a politikai szférából. Az egyik román portál tudósításának a címe is erre utal: „A hely, ahol a műkritikusok allergiások lesznek, a humorérzékkel bíró látogatók pedig kikapcsolódnak". (Popescu 2017) Így a giccsmúzeumot akár szubverzív gesztusként, az (állami) múzeumi intézményrendszer és a kanonizált művészet kritikájaként is lehetne értelmezni (ennek aktualitását legutóbb a kortárs múzeumi szférában játszódó, *A négyzet* című film néhány remekre sikerült jelenetében is láthattuk.) A másik, szintén remek lehetőség: tematizálni

DISEGNO_IV/01-02_FREE-FOR-ALL

a giccset, annak történelmi, politikai és társadalomtörténeti aspektusait, vagy éppen magánhasználati gyakorlatát. A bukaresti múzeum inkább csak felhalmozott tárgyak gyűjteménye marad, ahol a kontextualizálásukra tett kísérletek erős hiányérzetet keltenek, ugyanakkor a tárgyakra épített kulturális (és nemzeti) öndefiníciós narratíva is problematikussá válik.

A gyűjtemény és a kiállítás magját az ún. kommunista giccs és ehhez kapcsolódóan a romániai kommunizmus alatti lakberendezési kultúra képezi. Jelen vannak ugyan a giccs egyéb kategóriáiba sorolt tárgyak – amelyekről még szó fog esni – de velük együtt is a szocializmus lakásesztétikája a legerősebb és legnagyobb része a múzeumnak (a további négy rész: Drakula-mítosz, vallásos gicscs, roma giccs, „modern giccs"). Ez, azaz a szocialista mindennapok (amelyeknek legjellegzetesebb tárgyegyüttese talán a televízióra terített csipke, rajta az ismerős üveghallal), jól kiaknázható téma lenne ebben az egyébként szintén giccsként jellemezhető Ceaușescu-palota – jelenlegi román parlament – közelében lévő lakásmúzeumi formátumban. Lehetne akár a szocialista hétköznapok privát tárgyainak múzeuma, ami nem feltétlenül zárná ki giccsmúzeum jellegét, inkább csak máshova helyezné a hangsúlyt. A „giccs múzeuma" név piaci tekintetben persze telitalálat, és vonzóbb bármilyen alternatívájánál, például egy „szocialista lakásesztétika" nevű múzeumnál. Részben helytálló is a megnevezés, bár talán nem annyira magától értetődő, mint ahogy azt az új intézményről hírt adó román, romániai magyar és magyar portálok használják, ironikus-cinkos hangnemben emelve ki, hogy „válogatottan ízléstelen csecsebecsékre" számíthat a látogató „az ízléstelenség szentélyében". (Múlt-kor 2017, a legtöbb magyar portál ugyanezt az MTI-hírt közli változtatás nélkül.) Még ha nincs is kimondva, a gyűjteményben visszaköszönnek bizonyos giccs-koncepciók. A lakberendezési giccsről, az alacsony esztétikai értékű és funkciójú tárgyak lakásbelsőkben való megjelenéséről és *display*éről például Abraham A. Moles beszél statisztikai megközelítésben. (Moles 1996 [1971], 139, 147) A Drakula-rész azt mutatja meg többek között, ahogy a turisztikai potenciált kiaknázva az ismert egész alakos Vlad Țepeș-portrét, vagy ennek elemeit „átemelik", és azt más célra használják fel, emléktárgyakra nyomják rá – vagyis giccsé teszik, abban az értelemben, ahogy erről Gillo Dorfles ír giccsantológiájának bevezető tanulmányában. (Dorfles 1986 [1969], 22) Vagy, ahogy Moles írja, „egy tárgy, attól, hogy kicsi vagy nagy, önmagában véve még nem lesz giccs; ezzel szemben giccsé teszik a tárgyakat az aránytalan méretek: Diadalív a kulcskarikán, miniatűr porcelán elefánt vagy bronzba öntött, felnagyított és stilizált egér". (Moles 1996 [1971], 32) Bögrére, pólóra nyomott Vlad Țepes-portré, miniatűr törcsvári kastély a kulcstartón – folytatható a sor –, Moles szerint a giccset részben annak hiánya hozza létre, ha „az ember méretére szabott, és a tárgyjelleget a szó szoros értelmében az embernek megfelelő dimenzió domborítja ki". (Moles 1996 [1971], 42) De jelen

van az elméletíróknál szintén központi helyet elfoglaló vallásos giccs is, azaz olyan, teológiai szubsztanciájukat elvesztett, profán célokat szolgáló tárgyak, amelyekre vallási érzést igyekeztek átvinni. (Moles 1996 [1971], 33; Pawek 1986 [1969], 137) Ha az intézmény a giccs múzeumának nevezi magát, talán lett volna értelme elméleti-történeti fogódzókat is kínálni a kiállított tárgyak értelmezéséhez.

A tulajdonos erről így nyilatkozott: „giccstémában én magam is, mint mindenki más, dilettáns vagyok. Nem hiszem, hogy léteznek giccs-szakértők, ugyanis ez nem egy tudományág. Figyelembe veszem majd a visszajelzéseket és a látogatók értékeléseit, ez alapján fogom változtatni vagy gazdagítani a gyűjteményt". (Barbu 2017) Máshol, arra a kérdésre válaszolva, hogy szerinte mi jellemzi a román giccset, ugyanilyen szubjektíven, de némileg árnyaltabban fogalmazott: „[a giccs] egyszerre kreatív és nevetséges. [...] Arra a következtetésre jutottunk, hogy két nagy kategóriája van – az a fajta, amit kedvelünk, és az a fajta, amit nem. Előbbiben feltétlenül van egy adag kreativitás, és a kreativitás, véleményem szerint annyira ritkán megjelenő tulajdonság, hogy minden megtestesülését támogatnunk és üdvözölnünk kell". (Matricea Românească 2017). A másik kategóriába Lica a repetitív, klisészerű giccseket sorolja, melyekből hiányzik a kreatív elem, a bátorság. Ide tartoznak a híres műtárgyak reprodukciói, a Dávid- és Mona Lisa-másolatok.

A tulajdonos-igazgató szavaiból látható, hogy bár intuitív módon megfogalmazta giccskoncepcióját, nem átgondolt giccs-definícióval dolgozik. A kiállítás előfeltevése szerint egyértelműen meg lehet különböztetni a giccset a nem-giccstől vagy műalkotástól. De nincs kifejtve, hogy miért kifejezetten a román giccsen van a hangsúly, hogy mitől román ez a giccs, miközben a volt szocialista államokban visszaköszönnek egyes elemei, különösen a lakásesztétikai részből. A múzeum angol neve ráadásul kétértelmű, a *Romanian Kitsch Museum* jelentheti a román giccs múzeumát, de romániai giccsmúzeumként is érthető. Az sem egészen világos, hogy miért sorolták a giccs kategóriájába a kommunista bikkfanyelvet (amelynek helyes, de semmitmondó példáit egy analóg mondatgenerátorral állíthatja elő a látogató), a pionírok (úttörők) könyveit és nyakkendőit, vagy éppen a Dacia 1300-at. Így a múzeum inkább egy *Wunderkammer / cabinet de curiosités* marad, amit lelkes tulajdonosa maga rendezett be, reflektálatlanul hagyva a tárgyak elrendezésének okát, elhanyagolva kontextualizálásukat.

A kiállítás főként a posztszocialista nosztalgia vonzerejére épít – így remek alkalmat kínálhatna a múlt értelmezésére azoknak, akik a szocializmus idején éltek vagy később nőttek fel köztük –, illetve a posztszocialista kuriózumra, a (muzealizált) kelet-európai végek (muzealizált) megtekintésére. Ennek következtében pedig, ahelyett, hogy lebontaná, erősíti az orientalizmust / önegzotizálást, paradox módon éppen azáltal, hogy olyan látványosan erőlködik felülírni az egzotikus ország / nemzet arculatát. Az információs táblák a kiállított tárgyakkal szemben eltávolító hangnemet használnak, kínos nevetéssel ismerik el, hogy a giccs része a kulturális örökségnek, együtt kell

élni vele, de hozzáfűzik mentegetőzésként – ahogy Mircea Cărtărescu elbeszélésében a külföldi ösztöndíjjal Franciaországot végigturnézva a hazájukról alkotott képpel szembesülő román írók egyike reagál –: „mais nous ne sommes pas des sauvages", „de mi nem vagyunk barbárok"! (Cărtărescu 2010, 166) Annak ellenére, hogy a múzeum kommunikációjának része a román közönség megszólítása – akár éppen a kedvezményes belépő által –, a kiállítás elég egyértelműen egy elképzelt ideális látogatót, a nyugati turistát célozza meg. A honlapnak csak angol változata van, és a kiállítás egyes egységeihez tartozó informáló táblák is kizárólag angol nyelvűek.

De mire is gondoltam pontosan, amikor az eltávolító hangnemről beszéltem? A hat kategóriára osztott gyűjtemény központi részét, a *kommunizmus giccsei*t és *a késő 20. század lakberendezési stílusá*t, ahogy már említettem, további négy kategória egészíti ki. A kiállítás Drakulával, „a leghíresebb román brand"-del és annak popularizált reprezentációival indul, miközben mítoszromboló szándékkal közelíti meg a figurát. Világossá teszi, hogy amikor Bram Stoker megírta az Erdélybe helyezett Drakula-történetet (Stoker 1897), Erdély nem tartozott Romániához, hogy a román népi kultúrának nem részei a vámpírok, és hogy bár egyes történészek szerint a karaktert Vlad Țepeș havasalföldi fejedelem (és apja, Vlad Dracul) inspirálta, Drakula nem valós (román) személy. Ez az elidegenítés máshol is érezhető. A vallásos giccset az otthonokban megjelenő foszforeszkáló keresztek, színváltó szent családdal dekorált elektromos órák, hologramos szentképek illusztrálják, miközben nevetség tárgyává teszik az egyházi korrupció társadalmi problémáját. A kommunista, a roma és a modern giccsnél felerősödik az említett eltávolító gesztus. A roma giccs részlege nemcsak azért problematikus, mert nem reflektál arra, miért van jelen egy próbababára öltött roma női viselet, vagy a *manele*, a romániai romák keleties hatású, népszerű zenéje, hanem azért is, mert rájátszik a lopás sztereotípiájára: a próbababa mellett van egy napraforgómaggal teli veder – a „magozás" már maga is sztereotip attribútum – ezen pedig egy „ne lopd el"-felirat, amit ebben a kontextusban nehéz jóhiszeműen értelmezni.) A modern giccs elsősorban egy fiatalokból álló szubkultúra öltözködési szokásaira és használati tárgyaira fókuszál, olyan tárgyakkal, mint az ismert divatcikkek – ruhák, táskák, parfümök – hamisítványai, a Daciára felszerelt Mercedes-jel, egy kisméretű Dávid-szobor kertdísz. Végül mindezt kiegészíti egy „hozd létre a saját giccsed" sarok, ahol a látogatók papír és színes ceruza segítségével megtervezhetik saját giccsüket – múzeumpedagógiai foglalkozások viszont, ha jól láttam, nincsenek. A kiállítótér felett van egy kis galéria, kortárs romániai festők olyan – megvásárolható – alkotásaival, amelyek valamilyen módon visszautalnak a kiállítás tárgyaira: van köztük szocialista realista stílusban megfestett panelnegyed és ismert műalkotások motívumaiból összerakott pszichedelikus kollázs.

Annak ellenére, hogy Lica igazgató szerint a giccset nem lehet betiltani, meg kell barátkozni vele és integrálni kell, a kiállításnak egyszerre

van bocsánatkérő, elidegenítő és cinkosan összekacsintó attitűdje. Ha a kiállítás ténye nem is, a leírások nevetség tárgyává teszik a kiállított anyagot, és ki is vonják a (nemzeti) identitásból, öndefinícióból. A múzeum nem megmagyarázni, kontextualizálni akarja a tárgyakat és a mögöttük lévő jelenségeket, hanem csupán megmutatni, illetve rámutatni arra, hogy mindez nemcsak a szocialista múltnak a része, hanem a jelen egyes szubkultúráinak is (a nippektől a roma zenén át a hamisított Gucci parfüm felhőjében úszó Mona Lisa- és Dávid-reprókig). Ideális látogatója nem tapasztalta meg a szocializmust, és tekintetében kódolva van az orientalizmus, ezért van szükség mind a giccs(nek nevezett tárgyak), mind az idegen kultúra, mind az elképzelt látogató előfeltevéseinek domesztikálására. Így lesz a kiállítás fő narratívája távolságtartó és elidegenítő saját tárgyával szemben, miközben furcsa mód éppen azok elfogadása mellett érvel igazgatója. „A múzeum ma vállalkozás. De az elején nem gondoltam erre, inkább egy olyan szórakoztató eszközként tekintettem rá, amely újszerű tapasztalatot nyújt az embereknek. Van azonban egy másik cél is, amely később jutott eszembe – a giccs elfogadása. Ez a múzeum nem egy »törvényszék« ahol megállapítod, hogy a kiállított tárgyak rosszak, nem kell ellenük állást foglalnod". (Matricea Românească 2017)

Kétségkívül jó ötlet újszerű tapasztalatra hívni a látogatókat egy Romániában egyedinek számító múzeumba. Azonban ha nem elég átgondolt és reflektált, nem nyújt semmit a kuriózumszerűségén és a felismerés örömén túl, és mégis olyan törvényszékké válik, amely didaktikusan leválasztja a rossz ízlést a jóról, akkor védekező pozícióba állítja a román populáris kultúrát a nem helyi látogatókkal szemben. Mindeközben a kiállított tárgyak egyértelműen szétfeszítik a giccs kategóriáját, ezért más értelmezési keretet igényelnének. A kiállítás legteljesebb részére, a 20. század végi belsőépítészetre, lakberendezésre lenne érdemes fókuszálni, és akkor érthető lenne, hogy miért jelenik meg a már említett pionírnyakkendő, a szocialista hivatali bikkfanyelv és az 1300-as Dacia. Egy ilyen múzeumnak Bukarest jó lehetőségeket, tágabb kontextualizációt kínálhat, a parlament épülete is jobban megérthető lenne, ahogy az – 1977-es földrengés után felépített – belváros is. Ezek a terek vizuálisan – a filmes román újhullám révén – a nemzetközi közönség számára is ismerősek. Az utóbbi évek szinte minden román filmjében látható volt egy panelnegyed (ahogy a [*Volt-e vagy sem?* címen is ismert] *Forradalmárok*ban) vagy egy lakásbelső (mint Cristian Mungiu *4 hónap, 3 hét, 2 nap* című filmjében, vagy a Cristi Puiu által rendezett 2016-os *Sieranevadá*ban). Az *Autobiografia lui Nicolae Ceauşescu* (Ceauşescu önéletrajza) című dokumentumfilmben pedig Andrei Ujică archív anyagokból vágott össze életrajzi narratívát, így eredeti felvételen látható mind a mostani parlament, mind a panelek és a hivatali belváros építése.

Mindez megalapozta a román szocializmusról való új diskurzusokat és nagyon jó kiindulási pontokat, kontextust teremtett a további beszélgetéseknek; mindehhez egy korabeli lakáskultúrára, életkör-

nyezetre – azaz a privátszférára – fókuszáló múzeum állandó kiállítása értékes (és tudtommal egyedi) kiegészítés lehetne. Amikor a bukaresti giccsmúzeumhoz hasonló múzeumokat kerestem Romániában, egyetlenegyet találtam. A temesváron lakásmúzeumként működő Kommunista Fogyasztó Múzeumát (Muzeul Consumatorului Comunist) 2015-ben nyitotta meg Ovidiu Mihăiță színész, alkotó, az első temesvári független színtársulat alapítója, közösségi adományozásból felgyűlt anyaggal. (Huțu 2015 és Krónika 2015), amiből számos berendezési és dekoratív tárgy visszaköszön a bukaresti múzeumban is. E lakásmúzeum is jó kiindulópont lehetne egy giccsmúzumhoz, de talán ez az anyag is inkább csak leltározás, a szocialista örökség izolált megmutatása.

A szocialista örökséghez kapcsolódóan – de kilépve a privátszférából – a bukaresti múzeumi szcénának van még egy izgalmas szereplője, az állami fenntartású kortárs művészeti múzeum (Muzeul Național de Artă Contemportană), amely éppen a volt Ceaușescu-palotában, a parlament épületének egyik hátsó részében kapott helyet. Ébli Gábor így ír róla: „a gesztus – a diktatórikus közelmúlt emblematikus épületének felülírása a mai, szubverzív kortárs művészet által – ígéretes volt, a kis épületszárny felújítása is elfogadható módon, sőt a homlokzatra kívülről szerelt két üveglift révén még némi jelenkori leleményességgel is valósult meg", de hozzáfűzi, hogy működése kiábrándító, kevés a látogatója, a szigorú rendőri ellenőrzés miatt félelmetes és bonyolult bejutni (hozzáteszem, ebben szerintem nem nagyon különbözik a nagy nyugat-európai múzeumoktól), a törzsgyűjteménye és költségvetése pedig nincs megnyugtatóan rendezve. „A múzeum inkább foglya a hatalmas palotakolosszusnak", állítja Ébli (Ébli 2012, 15) – ezzel egyébként a múzeum igazgatója, Călin Dan is egyetért. Egy tavaly megjelent interjúban beszél arról, hogy egy ideális világban el lehetne költöztetni a múzeumot, mivel jelenleg nehezen megközelíthető helyen van az épület, miközben a gyűjtemény tárolásának megfelelő körülményeit sem tudja biztosítani. (Plinta 2017) Ugyanakkor, mivel a gyűjtemény egy része a kommunizmus alatt létrejött kultuszminisztériumtól származik, az anyag igen eklektikus, és – bár a hivatkozott interjú címe: „Művészettel foglalkozunk, nem politikával" – a gyűjteményhez való viszonyulásból nem lehet kivonni a politikát. A tárolási problémák és a gyűjtemény jellege miatt a múzeumnak alternatív megoldásokban kellett gondolkodni, így született a (talán szelektálásnak fordítható) *Triaj* kiállítás koncepciója. Ez valójában egy nyitott raktár a múzeum földszintjén, amelynek anyagát időnként cserélik, így a látogatók a ki nem állított anyag egy részét is megtekinthetik, miközben a tárolás is megoldódik ideiglenesen.

Amikor tavaly novemberben a múzeumban jártam, a *Triaj*ban kiállított anyag nagyon szépen kiegészítette a giccsmúzeumban látottakat (és az egész hivatali negyedet, illetve parlamentet is). A raktárszerűségéből adódóan sok festményt nem vagy alig lehetett látni, de több alkotást kiemeltek: Elena Ceaușescu portréja színes gyöngyökből

kirakva, Nicolae Ceaușescu egy triptichonon, a pár a királyi portrékra emlékeztető ikonográfiával ábrázolva. Annak ellenére, hogy itt sem volt magyarázó, kontextualizáló szöveg, a képek mennyisége, a különböző ikonográfiák kirajzolták a kultusz alakulását úgy, hogy közben az ország egyik, egykor kultikus, ma szimbolikus épületében mutatták meg annak bukását is.

Hogy mindez hogy kapcsolódik a giccsmúzeumhoz? Egyrészt a „kommunista giccs" részlegben felidézik például a parlament épületét, a korabeli építészetet és emlékműveket is, másrészt a kortárs múzeumban látható portrék politikai giccsként értelmezhetőek. Bár a Román Giccs Múzeuma jelen formájában koncepciótlan tér, izgalmas lehetőségeket rejt magában, igazán egyedi múzeum is lehetne. Bemutathatná a szocialista életvilág tereit, a privátszférát, amit nem lehet függetleníteni sem Bukarest építészetétől, sem a kortárs művészeti múzeum egyszerre terhelt és termékeny anyagától, a gazdag portrégyűjteménytől (ami önmagában megérdemelne egy becsületes kiállítást). A diktátor a privátszférába vizuálisan is behatolt, portréja a televízió által közvetített beszédei révén a lakások állandó díszletévé vált. A giccsmúzeumban látható bútorok között mindennap megjelent a televízióban, aminek tetejéről a képbe néha belelógott egy fehér csipke, amin az üveghal vigyázott rendületlenül.

IRODALOM

4 hónap, 3 hét, 2 nap. 2007. Rendezte Cristian Mungiu. București: Mobra Films, Budapest: Cirko Film. Film.

Autobiografia lui Nicolae Ceauşescu. 2010. Rendezte Andrei Ujică. Film.

Barbu, Mircea. 2017. „E oficial. Bucureştiul are un muzeu al kitsch-ului." *Adevărul*, május 4. *Autobiografia lui Nicolae Ceauşescu.* 2010. Rendezte Andrei Ujică. Film. Megtekintve 2018. április 24-én. http://adevarul.ro/news/eveniment/videoreportaj-e-oficial-bucurestiul-muzeu-kitsch-ului-1_590a61a75ab6550cb8c62d16/index.html.

Cărtărescu, Mircea. 2010. „Frumoasele străine. (sau Cum am fost autor de duzină)" In Uő. *Frumoasele străine,* 55–247. București: Humanitas.

Dorfles, Gillo, szerk. 1986 [1969]. *A giccs. A rossz ízlés antológiája.* Budapest: Gondolat.

Ébli Gábor. 2012. „Szakmai hiánypótlás, turisztikai városfejlesztés vagy állami reprezentáció? Kortárs művészeti múzeumok pozicionálása Kelet-Európában." *Korunk* 23/8: 12–17.

Forradalmárok. 2006. Rendezte Corneliu Porumboiu. București: Independența Film, Budapest: Szimpla Film. Film.

Huțu, Ligia. 2015. „Timişoara va avea Muzeul consumatorului comunist, o iniţiativă unică în Europa de Est." *Timpolis,* május 14. Megtekintve 2018. április 24-én. https://timpolis.ro/timisoara-va-avea-muzeul-consumatorului-comunist-o-initiativa-unica-in-europa-de-est/.

Krónika. 2015. „Megnyílt a Kommunista Fogyasztó Múzeuma Temesváron." *Krónika,* május 18. Megtekintve 2018. április 24-én. https://kronika.ro/szines/pionirdalos-hanglemez-es-amiral-cigaretta.

Matricea Românească. 2017. „Muzeul Kitsch-ului Românesc. Proprietarul Cristian Lica: „Nu poți să te lupți cu kitsch-ul. Singura variantă este să te împrietenești cu el şi să-l educi." *Matricea Românească,* június 21. Megtekintve 2018. április 24-én. https://matricea.ro/muzeul-kitsch-ului-romanesc-prost-gust-romani-cristian-lica/.

Moles, Abraham A. 1996 [1971]. *A giccs. A boldogság művészete.* Fordította Orosz Magdolna és Albert Sándor. Budapest: Háttér.

Múlt-kor. 2017. „A kommunizmus idejéből származó lakberendezési tárgyakra épül a bukaresti giccsmúzeum." *Múlt-kor,* május 8. Megtekintve 2018. április 24-én. https://mult-kor.hu/a-kommunizmus-idejebol-szarmazo-lakberendezesi-targyakra-epul-a-bukaresti-giccsmuzeum-20170508.

Pawek, Karl. 1986 [1969]. „A keresztény giccs." In *A giccs. A rossz ízlés antológiája,* szerkesztette Gillo Dorfles, 135–142. Budapest: Gondolat.

Plinta, Karolina. 2017. „Facem artă, nu politică." *Revista Arta,* május 15. Megtekintve 2018. április 24-én. http://revistaarta.ro/ro/facem-arta-nu-politica/.

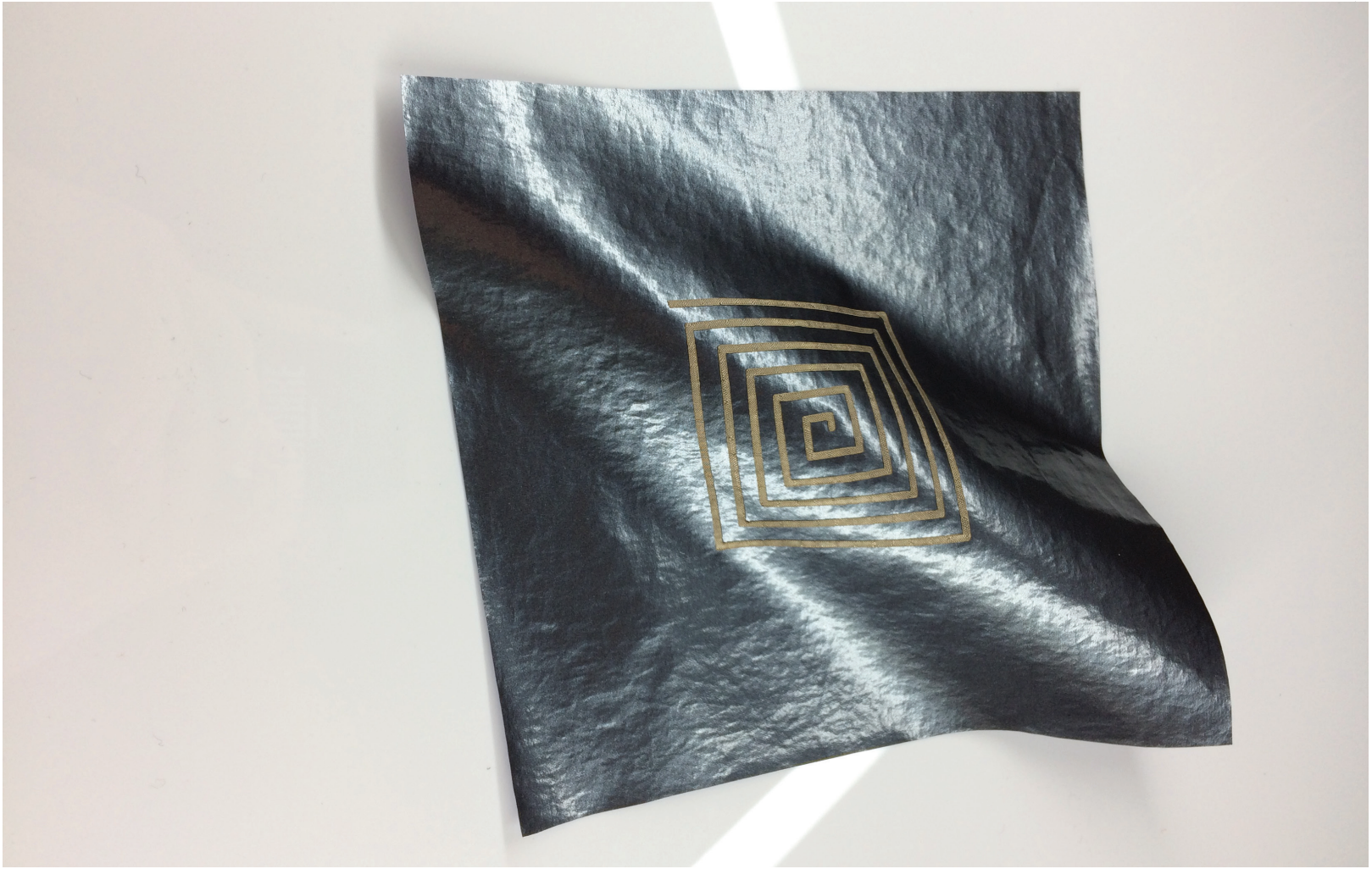
Popescu, Diana. 2017. „Locul unde criticii de artă fac alergie, iar vizitatorii cu umor se destind." *Digi24 Magazin,* május 20. Megtekintve 2018. április 24-én. https://www.digi24.ro/magazin/timp-liber/cultura/locul-unde-criticii-de-arta-fac-alergie-iar-vizitatorii-cu-umor-se-destind-724180.

Sieranevada. 2016. Rendezte Cristi Puiu. București: Mandragora Movies. Film.

Stoker, Bram. 1897. *Dracula.* Westminster: Archibald Constable and Company.

Țibu, Alex. 2017. „La muzeul kitschului românesc Superman Iisus stă lângă Becali, Salam și manele." *Vice*, május 6. Megtekintve 2018. április 24-én. https://www.vice.com/ro/article/gvzqj9/muzeul-kitschului-romanesc-iisus-superman.

EJTECH



Divatgyakorlatok:
a Modes pratiques első két számáról

Mészáros Zsolt

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

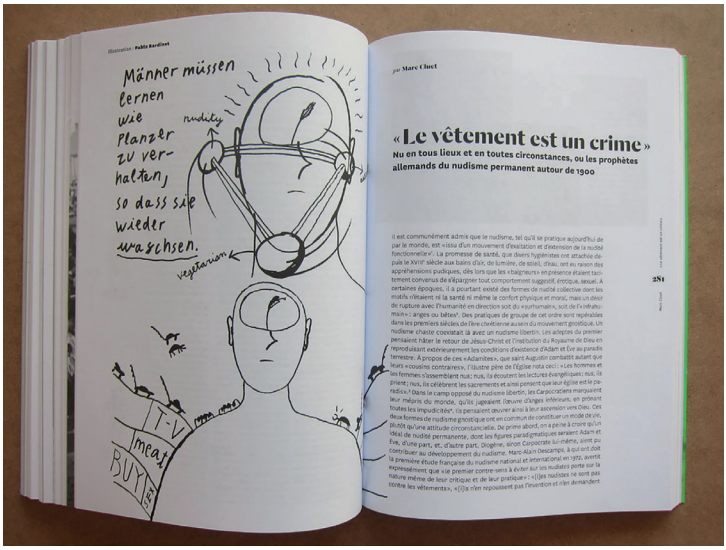
Az utóbbi években nagymértékű élénkülés tapasztalható a francia divattörténeti és -elméleti szakirodalomban, amely már korábban is jelentős teljesítményeket mutatott fel, ha olyan – a hazai kutatók számára is – ismerős szerzőkre gondolunk, mint François Boucher (*Histoire du costume en occident de l'antiquité à nos jours* 1965), Roland Barthes (*Système de la mode* 1967), Pierre Bourdieu (*La Distinction* 1979; *Questions de sociologie* 1980), vagy Gilles Lipovetsky (*L'Empire de l'éphémère* 1987). A történetiség, a szemiotika, a fogyasztás, a modernitás felőli vizsgálódások folytatásán túl a napjainkban érvényesülő tudományközi törekvések gyümölcsöző módon vonnak be társadalomtörténeti és kultúratudományos megközelítéseket: a divatot a modernitás részeként értelmezve kiterjesztik vizsgálódásaikat a technikai, gazdasági, ipari, politikai, társadalmi, kulturális aspektusokra. Következésképpen a tudósok szélesebb összefüggésrendszerben tanulmányoznak ruhadarabokat, öltözködési és fogyasztási

DISEGNO_IV/01-02_FREE-FOR-ALL

szokásokat, tervezői életműveket, vállalkozásokat, textilipari és kereskedelmi folyamatokat, akár kortárs viszonyokra, akár régebbi századokra vonatkozóan. Erről a szemléletváltásról tanúskodik a *Modes pratiques – Revue d'histoire du vêtement et de la mode* című, tudományos folyóirat, amelynek eddig két száma jelent meg, egy-egy téma köré szerveződve: 2015/november (normes et transgressions / normák és határátlépések), 2017/január (sans la mode / divat nélkül). Szerkesztői beköszöntője szerint a *Modes pratiques* a társadalmi gyakorlatokra és a hétköznapi használatra kíván összpontosítani, nem hagyva figyelmen kívül a gazdasági, kézműves, ipari, politikai, személyes, gender vonatkozásokat sem.

A folyóiratot két felsőoktatási intézmény hozta létre, az École Supérieure des Arts Appliqués Duperré és az Institut de Recherches Historiques du Septentrion (IRHiS) de l'Université de Lille/CNRS. Az előbbi patinás múltú, 19. századi alapítású iskola Párizsban, ahol a divat- és textiltervezés mellett kerámiát, környezetkultúrát és tervezőgrafikát tanítanak. Az utóbbi pedig lille-i székhelyű egyetemi intézet, amely interdiszciplináris művészet-, társadalom- és gazdaságtörténeti kutatásokat fog össze, kapcsolódva a vizuális kultúrához, az anyagi kultúrához, az emlékezetkutatáshoz, a kulturálisörökségvédelemhez, valamint a háború- és konfliktuskutatáshoz. A *Modes pratiques* szerkesztőinek célja az volt, hogy az elsők között hozzanak létre tudományos divattörténeti folyóiratot Franciaországban.[1] A szerkesztőbizottság és a szerzők összetétele is mutatja ezt a szándékot, többségük a francia és a nemzetközi akadémiai világból kerül ki (doktori hallgatók, egyetemi oktatók, kutatók), de fontos megjegyezni, hogy hangsúlyt fektetnek a személyes vallomások (témoignage), visszaemlékezések közlésére is. Tehát, ami egyedülállóvá, ha tetszik, úttörővé avatja ezt a vállalkozást, az az idősebb és fiatalabb

[1] *Az előzmények között érdemes megemlíteni a 2007-ben induló* Apparence(s) *című, online, nyílt hozzáférésű, francia nyelvű folyóiratot, amely a megjelenés/külső kultúr- és társadalomtörténetével foglalkozik. Továbbá az utóbbi években több olyan tudományos periodika adott ki különszámot textil, divat, ruha témakörökben, mint például a Francia Művészettörténeti Intézet (INHA) által kiadott* Perspective *(2016/1. Textiles), a társadalmi interakciók irodalmi vonatkozásait vizsgáló* Sociopoétiques *(2017/2. Sociopoétique du vêtement), vagy a humán- és társadalomtudományoknak szentelt* Sociétés *(2017/3. Penser la mode).*



[2] *2018 januárjában megjelent az angol nyelvű különszám is, amely az első két szám anyagából adott válogatást.*

tudósnemzedék megszólítása, a tudományos igény ötvözése a személyes megnyilatkozásokkal, a különböző nézőpontok megjelenítése, a divatvilág szereplőinek, megfigyelőinek (történészek, szociológusok, antropológusok, munkások, fogyasztók, tervezők) összegyűjtése. A középpontban pedig a ruha áll, amelyet a társadalmi gyakorlatok, illetve a hétköznapok tükrében vizsgálnak.

Érdemes még arra röviden utalni, hogy a *Modes pratiques* esetében a tudományos igény művészi kiállítással párosul. A 20. század eleji, az avantgárd grafikai törekvéseket integráló, illetve azokra ösztönzőleg ható francia divatfolyóiratok (pl. *Gazette du Bon Ton*) hagyományát felelevenítve az egyes tanulmányokat más-más kortárs képzőművész munkája kíséri, amelyek a vizualitás eszközeivel szólnak hozzá az adott témához. Ennek eredményeképpen az akadémiai és az alkotói közeg szerencsés találkozásának lehet tanúja az olvasó: az első két lapszám nemcsak a szellemnek, hanem a szemnek is kedvez, másrészt módot ad a kép és a szöveg közötti termékeny párbeszédre.

A *Modes pratiques* tanulmányokat, interjúkat, forrásértékű dokumentumokat és képanyagokat közöl; francia nyelvű, de nem korlátozódik a frankofón világra vagy Európára, hanem más kontinensekről is szó esik benne, így Amerikáról, Ázsiáról, Afrikáról.[2] Továbbá a témák és a korszakok vonatkozásában is széles a merítés, például az első lapszám anyaga – amely azt igyekszik megérteni és bemutatni, hogy hogyan működik a ruha normák és határátlépések tárgyaként és eszközeként – a 16. századi ruharendeletektől a Los Angeles-i strandok illemkódexéig, az apácarendek viseletének vallási előírásaitól a két világháború közötti női ruhás férfi-bálokig terjed. Az egyes lapszámok terjedelmüket, tartalmukat tekintve tanulmánykötetteknek is beillenek, a gazdag és változatos kínálat átfogó ismertetése így szétfeszítené a rendelkezésre álló kereteket. Ezért recenziómban a második számra össz-

par Manuel Charpy

Ajustements

corps, vêtements à tailles fixes et standards industriels au XIXe siècle

«Retouches en tous genres» annoncent les enseignes des petits couturiers. Ceintures, ourlets, boutons déplacés : ainsi hommes habitués à négocier avec les produits industriels standardisés[1]. Et l'expérience de l'essayage en cabine nous rappelle que les normes de tailles fixées par le prêt-à-porter sont bien souvent en conflit avec la diversité des corps. Même retouché, et sauf moyens exceptionnels et dédain aristocratique des gens «tirés à quatre épingles», nos vêtements, le plus souvent sur cinq tailles, flottent, pochent, plissent… Ce sont les corps qui sont invités à habiter le corps idéal des standards industriels. L'expérience ordinaire de l'essayage – marronnier de la presse avant l'été – est aussi l'expérience intime des normes qui pèsent sur le corps et les mensurations.

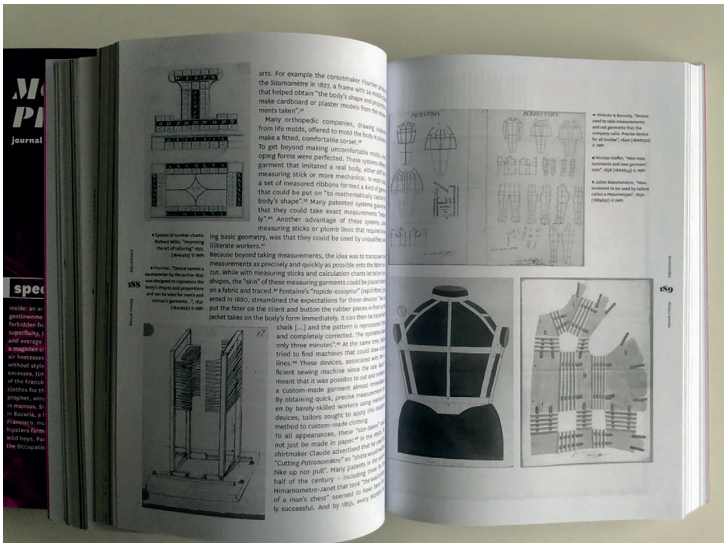
La question surgit dès la naissance de la confection industrielle au XIXe siècle. Car produire par avance des vêtements nécessite de définir un corps-étalon, avec des proportions fixes et selon une série de tailles. Or, tout le siècle est tiraillé entre corps idéal, désir de confort – nouvelle valeur – et culture du vêtement ajusté par les tailleurs aux singularités des corps.

Définir une norme corporelle qui sert de repère à la confection bute sur des difficultés à la fois théoriques et pratiques. D'un côté, la norme est, comme le note *Le Dictionnaire* de l'Académie en 1835 à l'entrée «normal», ce «qui sert de règle». D'un autre côté, l'«état normal», dit le même dictionnaire, est l'«état d'un être organisé ou d'un organe qui n'a éprouvé aucune altération ; état ordinaire et régulier». L'homme qui sert de référence à la confection, par définition abstrait, oscille ainsi entre l'homme idéal des canons artistiques et l'homme moyen, inventé par les nouvelles sciences que sont la statistique et l'anthropométrie. Mais en l'espèce, discours théoriques, techniques et pratiques industrielles sont intimement liés : les brevets déposés comme les instruments en usage montrent que tailleurs et confectionneurs sont aux prises, en pratique, avec cette question théorique. Car on le devine, les standards – c'est-à-dire les normes de fabrication comme les définissent le traité de la fin du XIXe siècle – que met en place la confection ne peuvent se passer d'une norme partagée aussi bien par les industriels que par les consommateurs.

Dans le vêtement se joue aussi de l'incorporation individuelle des normes sociales. Autrement dit, la question des tailles, de l'adéquation entre les corps

pontosítok, amely azért alkalmas a lap által képviselt szemlélet körvonalazására, mert bemutatja, mit lehet kezdeni olyan társadalmi és politikai ideológiákkal, rendszerekkel, csoportokkal, amelyeket a divat tagadása határoz meg, vagy amelyeket a divattörténet korábban nem méltatott sok figyelemre; azokat hogyan lehet láthatóvá és értékelhetővé tenni saját diszciplínája vagy akár más területek számára. A *Modes pratiques* második számának címe *sans la mode*, azaz divat nélkül, és a szerzők ennek jegyében fordulnak a társadalmi utópiák és reformmozgalmak (pl. nudizmus/naturalizmus), a vallási közösségek (amisok), a periférián élők (koldusok), az autoriter rendszerek vagy a volt kolóniák felé. A tartalomból négy témacsoportot emelek ki: az 1960-as és 1970-es évek hippimozgalmát, a gyarmati helyzetet (a *helyi* és az *európai* öltözet közötti konfliktus és dinamika), a politikai kontextus kérdését, valamint a személyes tapasztalatot.

Élodie Chazalon tanulmányában azt vizsgálja, hogy a hippimozgalom az ipar, az anyagias szemlélet, a kapitalizmus, a fogyasztás elutasításával hogyan fogalmazta újra a ruhához való viszonyt és alakította át annak esztétikáját, emellett a szerző kitér a mainstream kultúrába való beolvadásának folyamatára is. Öltözködési elveiknél a *hitelesség* fogalmát emeli ki, amely – legalábbis kezdetben – az etikai és az esztétikai szempontok együttesén nyugodott. A természethez, valamifajta ősiséghez való visszatérés vágya nyilvánult meg a szabad mozgást engedő, a testet nem korlátozó szabásokban, a nemi különbségek elmosásában, a mítoszok és a folklór újrafelfedezésében, az indián, indiai, keleti hatásokban, a hagyományos technikák (hímzés, kézimunka, makramé, batik, patchwork) felelevenítésében, vagy a természetes anyagok használatában. A különböző kultúrák elemeinek kombinációja pedig a reciklálás, a bricolage, a takarékosság gyakorlatait és az egyéni leleményt állította előtérbe. Az ipari termelés és a fogyasztói rendszer alternatívája-



ként hirdették a saját készítést (do it yourself), és kísérleteztek a free store-ok hálózatával, ahol ingyen lehetett (többek között) ruhákhoz jutni. Catherine Rouvière a hippik külsejét a recepció felől közelíti meg, bemutatva, hogy franciaországi falusi közösségek hogyan fogadták azokat a mezőgazdasági tevékenységet folytató kommunákat, amelyek az 1960-as évektől létesültek vidéken (neo-rurális mozgalom); hogy kinézetük, ruházatuk bizonyos elemei (szakáll, hosszú haj, fedetlen testrészek) milyen reakciókat váltottak ki a helyiekből, illetve milyen módon alakították vagy éppen terhelték a velük való viszonyt.

A ruha mint konfliktusforrás jelenik meg Isabelle Merle-nél is, aki a Franciaországhoz tartozó, csendes-óceáni Új-Kaledónia őslakosságának öltözködését követi nyomon a 19. századtól napjainkig a *szemérem* és a *szemérmetlenség* fogalmainak kulturális meghatározásai mentén: az európai öltözet hogyan működött a *barbárság* és a *magasabb rendűség* terepeként, a gyarmatosítás eszközeként, a keresztény hittérítés rekvizitumaként, majd „hagyományos" viseletként. A szerző mindezt többek között a *robe mission*, vagyis az Óceánia-szerte hordott, hosszú, bő szabású, magasan záródó női ruha esetében figyeli meg, amelyet még a misszionáriusok kényszerítettek az ott élő, a hódítók által hiányos öltözetűnek ítélt nőkre, majd ez a ruhatípus az átvétel, kisajátítás, átalakítás révén (pl. színek tekintetében) a helyi identitás részévé vált. Szintén a régi és az új viselet közötti bonyolult kapcsolatra világít rá Thomas Grillot a rezervátumokban élő indiánok történetén keresztül. Az Állam, illetve egy állami szerv, a Bureau of Indian Affairs és az Egyház paternalista hozzáállását hangsúlyozza, amely többek között az európai viseletek terjesztésében nyilvánult meg. Azaz bemutatja a függő helyzet létrehozását a ruhaosztásokon, a ruhákhoz való hozzáférés szabályozásán keresztül, aminek következtében a ruha egyszerre működött a jótékonyság és a regu-

DISEGNO_IV/01-02_FREE-FOR-ALL

lázás eszközeként. Az indiánok vizuális integrálását a *nyugati* társadalomba úgy kívánták megvalósítani, hogy egyúttal fenntartották a megkülönböztetést a szerény, szegényes külső hatóságilag irányított megőrzésével, előírva számukra az egyénekre jutó ruhadarabok számát, fajtáját, anyagát. Ugyanakkor a szerző az átöltözésre nemcsak akkulturációként, hanem különböző egyéni stratégiák és motivációk termékeként is tekint, számításba véve az indiánok esetében a megfelelés – elutasítás – kisajátítás – átalakítás egymással versengő, egymást keresztező törekvéseit.

Sun Peidong az állami nyomásgyakorlás más szintjét és formáját a kommunista Kína vonatkozásában bemutatva, az öltözék és bizonyos ruhadarabok azon politikai jelentéseit, ideológiai tartalmait tárja fel írásában, amelyekre hivatkozva a kormány polgárai viseletét aprólékos részletességgel és szigorúan megszabta. Az „extravagáns", mint a korban használatos jelző, vagy, ha tetszik billog a kapitalizmust, tehát az ellenséget jelentette, ennek következtében a szabályozás alól nem lehetett eltérni egy árnyalattal sem, mert azonnali megrovást vont maga után. Például a pontosan meghatározott nadrágszár keresztmetszetét az utcákat járó vörösgárdisták ellenőrizték rizspálinkás üveg segítségével, ha nem fért a megállított ember nadrágszárába, akkor azt ollóval levágták. A tanulmány erénye, hogy szerzője a korabeli politikai diskurzus feltérképezése mellett nagyban támaszkodik személyes visszaemlékezésekre, amelyek a diktatúra alatti öltözködés mindennapi gyakorlataival, trükkjeivel, szükségmegoldásaival ismertetik meg az olvasót. François Fourn tanulmánya pedig a kommunista eszmék egyik 19. századi előzményéig megy vissza, Étienne Cabet elképzeléseit és azok megvalósítását veszi szemügyre. Cabet hívei első csoportjával 1848 februárjában kelt át az óceánon, hogy az Egyesült Államokban elvei szellemében telepet alapítson. A szerző az ideológus röpirataiban, utópista regényé-

[3] *„Dress is the cultural metaphor for the body, it is the material with wich we 'write' or 'draw' a representation of the body into our cultural context." (Wilson 1992, 6)*

ben (*Voyage en Icarie*, 1840), valamint a telep tagjainak levelezésében, naplóiban keresi az öltözködéshez kapcsolódó vonatkozásokat. Kutatásaiból az derül ki, hogy Cabet az egyenlőséget vallotta a ruhák szintjén is, száműzve a fényűzést és a hiúságot, ugyanakkor nem zárta ki az eleganciát vagy a textilek jó minőségét; erről az első pionírokat szállító hajó rakománya (a leltár szerint több ezer méter bársony- és flanelszövet), valamint korábbi regénye is tanúskodik, amelyben az egyik jelenet a címadó, képzeletbeli ország divatszalonjában játszódik.

Végül a személyes élethelyzetekkel kapcsolatban két interjúra hívom fel a figyelmet, amelyek a divathoz való hozzáférésnek, a divat észlelésének más módjait érintik. Az egyiket egy harmincnégy éves nővel készítették, aki huszonhárom évesen lett vak cukorbetegség következtében; vásárlási szokásairól, ruhaválasztási szempontjairól, sminkeléséről, megjelenésével való viszonyáról vall kérdezőjének. A másik beszélgetésben Jane Aubaile emlékszik vissza a német megszállás alatti és az azt követő időszakra, illetve az akkor – fiatal kamaszlányként – vezetett naplójára, amelybe korabeli divatlapokból kivágott képeket ragasztott, de több bejegyzése és rajza is az öltözködés körül forog. A fennmaradt 27 darab füzet, illetve az interjúban megosztott emlékek értékes forrást jelentenek az ínséges hétköznapokról, illetve arról, hogy az anyaghiány közepette milyen keretek között élt és működött tovább a divat, és milyen módon támogatta a lakosság lelkierejét, találékonyságát.

A *Modes pratiques* szerzői a divat és anti-divat ambivalens – egymást feltételező és egymással opponáló – viszonya mellett érvelve, kettős fókusszal dolgoznak (amely az első lapszámra ugyanúgy érvényes), vagyis, mintegy továbbgondolva Elizabeth Wilson megállapítását, a ruhát nemcsak a test kulturális, hanem társadalmi metaforájaként is kezelik.[3] Itt érdemesnek tartom párhuzamként utal-

Illustrations : Olivier Colombard

par Isabelle Merle

De l'impudeur à la pudeur

S'habiller en Nouvelle-Calédonie du XIXe siècle à nos jours

Alors que j'enseignais à l'université de la Nouvelle-Calédonie, en 2013, devant une classe de 1re année dans la filière Langue et culture océaniennes, entièrement composée de jeunes kanak, une jeune fête m'interpella en me disant que le lycée Lapérouse était mal fréquenté. Il se trouve que le lycée Lapérouse est l'un des plus prestigieux de Nouméa qui attire une grande majorité de jeunes Européens, locaux ou expatriés. Devant ma surprise, elle précisa ce qu'elle voulait dire : les filles sont mal habillées. Et ce qu'elle visait, c'était les tenues bien trop courtes et dénudées que les jeunes européennes peuvent affectionner, les mini-shorts et les tee-shirts qui dévoilent le ventre, tenues acceptées au Lycée Lapérouse mais qu'on ne trouve certainement pas au Lycée protestant Do Kamo fréquenté essentiellement par des élèves kanak où les filles (comme les garçons) ont une mise extrêmement soignée et étudiée mais qui respecte d'autres canons.

Les filles kanak ont adopté le bermuda descendant au genou ou le jeans et tout au plus un débardeur dénudant les épaules mais certainement pas le ventre. Si, certaines, parmi les jeunes collégiennes, osent arborer le mini-short, ceci reste encore l'exception. À l'université ou dans les lycées, bermudas et jeans constituent la tenue standardisée qui est largement choisie aujourd'hui par les filles, plutôt que la robe mission utilisée massivement par leurs mères, surtout en contexte kanak. Car la robe mission dans toutes ses variétés est l'étendard de l'identité féminine kanak que l'on porte à la maison, dans les fêtes ou au travail lorsque c'est possible ! Mais à l'école, au lycée ou à l'université, les jeunes s'habillent plutôt «à l'européenne». la robe mission étant un marqueur plus «classique» de son appartenance kanak, parfois d'ailleurs mal vu de l'institution scolaire elle-même, obligatoire en revanche, lorsqu'il s'agit de participer à des cérémonies coutumières ou fêtes traditionnelles. Pour autant le style «européen», jeans, bermudas, débardeurs et vestes que portent les jeunes filles kanak est aussi un marqueur qui les identifie et les jeunes «starches» s'habillent autrement d'une façon jugée souvent plus «indécente» pour les premières.

238

239

[4] *A kötetről, illetve az utóbbi évtized divattörténeti kutatásainak intézményi vonatkozásairól l. Mészáros 2017.*

ni a hazai divatkutatásokra. Természetesen arra nem vállalkozhatom, hogy átfogóan ismertessem az elmúlt évek divattörténeti fejleményeit, csupán kiragadok néhány példát, jelezve, hogy itthon is elindultak hasonló folyamatok, nevezetesen, a más tudományterületek képviselőinek élénkülő érdeklődése a külső, a megjelenés, a testkultúra iránt, valamint a felhasználói/fogyasztói szokások és viszonyulások feltárása. Társadalomtörténeti vizsgálódásokról adnak számot a *Korall* társadalomtörténeti folyóirat tematikus számai (2002/7-8. – Sport- és testkultúra, 2002/10. – Divat – Fogyasztás – Anyagi kultúra, 2014/55. – Nem a ruha teszi?), a *Korunk* 2008. decemberi száma (A divat médiumai) pedig a divatszcéna mediális közegével vet számot. Történészi megközelítésről tanúskodik Valuch Tibor nagyszabású korszakmonográfiája, amely a 20. század második felének öltözködési szokásait, normáit tekinti át (Valuch 2004). Mindeközben a divattörténeten belül is megjelentek új szempontok, társadalom- és kultúraelméleti belátások (F. Dózsa, Szatmári, Vér 2016).[4] Továbbá említhetünk olyan projekteket, amelyek kortárs jelenségekre és azok múltbeli előzményeire alapozva bevonták a személyes és a hétköznapi használatot. Ilyen volt a *Street Fashion Budapest* (2011–2012), amely interaktív online adatbázisból, kiállításból, konferenciából állt, vagy a Kiscelli Múzeum *Fashion revolution – Csodák a gardróbból* című pop-up kiállítása és az ahhoz kapcsolódó beszélgetés (2017. december 10.), ahol a ruha-család-emlékezet-múzeum viszonyrendszere került előtérbe. Végül szintén csak az említés szintjén utalok egy Budapesten kívüli friss kezdeményezésre, az idén először megrendezett debreceni Divatfesztiválra, illetve az annak keretében szervezett *Divat és társadalom(tudomány)* című kerekasztal-beszélgetésre, amelyen a különböző tudományterületek felől érkező résztvevők a divat filozófiai, gender, divatipari kontextusairól folytattak eszmecserét.

Visszatérve a *Modes pratiques*-hoz, a szerkesztők meghatározása szerint divattörténeti folyóirat, ilyeténképpen a tudományterületen belül végbemenő fokozatos szemléletváltásról, megújuló, a társadalom- és kultúratudományok eszköztárából merítő szempontrendszerről tanúskodik. A divattörténet korábbi, hierarchikus és kronologikus elbeszélésmódjának megbontására törekednek azáltal, hogy a tervezők életművének, valamint a ruhadarabok változásának tárgyalásán túl, a „divatközpontoktól" eltávolodva vagy azokhoz kapcsolódóan kiterjesztik vizsgálódásaikat más helyszínekre, a ruhához tartozó társadalmi és kulturális jelentésekre, azok folyamatos interakcióira. Ezek az elemzői eljárások egyrészt a divat működésének mélyebb megértését szolgálják, másrészt a lokális-globális közötti viszony összetettségére mutatnak, harmadrészt segítségükkel olyan társadalmi, politikai és kulturális kölcsönhatásokat sikerül megragadni, ami nemcsak a divattörténet, hanem más diszciplínák számára is hasznos eredménnyel jár.

IRODALOM

Wilson, Elizabeth. 1992. "Fashion and the Postmodern Body." In *Chic Thrills: A Fashion Reader*, szerk. Juliet Ash és Elizabeth Wilson, 3–16. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

F. Dózsa Katalin, Szatmári Judit Anna, Vér Eszter Virág, szerk. 2016. *Divat, egyén, társadalom. A divattörténeti tudományos konferencia tanulmánykötete*. Budapest: ELTE Eötvös.

Mészáros Zsolt. 2017. „Helyzetkép a magyar divattörténeti kutatásokról." *Socio.hu* 2: 81–88.

Valuch Tibor. 2004. *A lódentől a miniszoknyáig. A XX. század második felének magyarországi öltözködéstörténete*. Budapest: Corvina.

DISEGNO_IV/01-02_FREE-FOR-ALL

D/S

DESIGNISSO.COM

Lapszámunk szerzői

Veres Bálint, PhD a MOME habilitált egyetemi docense. Esztéta. Érdeklődési köre a modern művészetek és a design számos ágára, továbbá a művészetfilozófia, a médiaantropológia és a fogyatékosságtudomány problématerületeire terjed ki. Önálló könyve: *Hangszövedékek*. Typotex. 2015. Tanulmányai, esszéi és kritikái többek között a *Holmi*ban, a *Pannonhalmi Szemlé*ben, a *Café Bábel*ben, a *Metropolis*ban, a *Magyar Műhely*ben, a *Muzsiká*ban, valamint a L'Harmattan, a Brill és az Ashgate kiadók köteteiben jelentek meg. Könyvfordítása: Juhani Pallasmaa: A bőr szemei. Typotex. 2018. Lapunk 2014/1-es számában „Újragondolhatjuk-e a művészeteket az építészet révén?" című tanulmányát közöltük.

Lakner Antal Munkácsy-díjas képzőművész, a Téreltérítés Munkacsoport alapítója, a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem doktorjelöltje. Valóság és fikció határterületén működő alkotásaival – *INERS*-sorozat, *Art Mobile*, *Izlandi Hadsereg*, *Bundesberg Berlin*, *Metro Istanbul*, *UGAR* –, részben a képzőművészetet integrálja a mindennapi környezetbe, részben az intézményi környezet átalakításával kérdőjelezi meg a hagyományos műtárgy-felfogást és a befogadói rituálékat. Művei az Egyesült Államoktól Japánig számos önálló és csoportos kiállításon szerepeltek, többek közt a Velencei Biennálén, az Isztambuli Biennálén, a São Paulo-i Biennálén és a 4. Manifestán. Munkásságát Magyarországon a *Workstation* kiállítás (Ludwig Múzeum, 2012-2013) és az azonos című katalógus mutatta be legátfogóbban.

Schneider Ákos esztétika és kommunikációelmélet szakon végzett az ELTE-n, ahol jogi diplomát is szerzett. A Moholy-Nagy Művészeti Egyetem design- és művészetmenedzsment mesterszakán folytatott tanulmányait követően jelenleg a MOME designkultúra-tudományi PhD programjának hallgatója. A City University of Hong Kong kreatív média intézetében ösztöndíjas vendégkutatóként vizsgálta a poszthumanizmus, a spekulatív design és a designkutatás (design research) összefüggéseit. 2015 óta vezeti a MOME kulturális újságírás szemináriumát, rendszeresen ad elő a kortárs design és művészet témában a MOME-n és a Budapesti Metropolitan Egyetemen. A *designisso.com* főszerkesztője és a MOME Brand Irodájának munkatársa.

DISEGNO_IV/01-02_FREE-FOR-ALL

DISEGNO_IV/01-02_FREE-FOR-ALL

Tamás Dénes, PhD a Kolozsvári Babeș-Bolyai Tudományegyetemen filozófia szakon végzett, doktori fokozatát irodalomtudományból szerezte a Szegedi Tudományegyetemen. Médiaetikát, érvelési, szerkesztési technikákat, illetve információstársadalom-elméletet oktat a Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem Csíkszeredai Műszaki és Társadalomtudományi Karának kommunikációtudományi szakán. Tanulmányai az információs társadalom különböző aspektusairól, illetve a szakmai etika általánosabb kérdéseiről magyar és angol nyelven jelentek meg. A Sapientia Szemeisztosz Webszemiotikai és Online Kommunikációs Kutatócsoportjának tagja. Egyetemi tankönyve, az *Etika a kommunikáció világában* 2011-ben jelent meg. Lapunk 2016/1-2-es számában „A 'Reinvented' City" című tanulmányát közöltük.

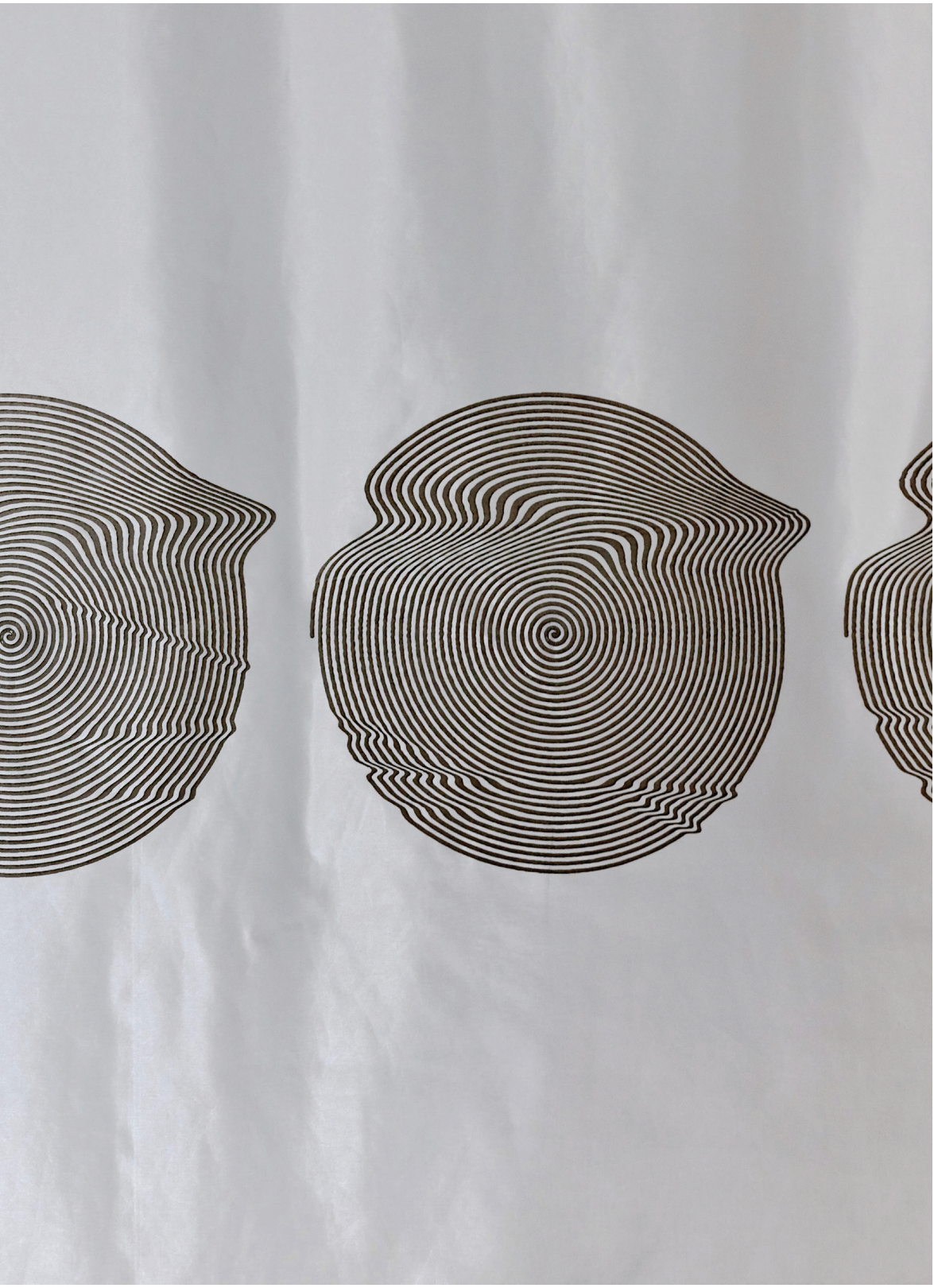
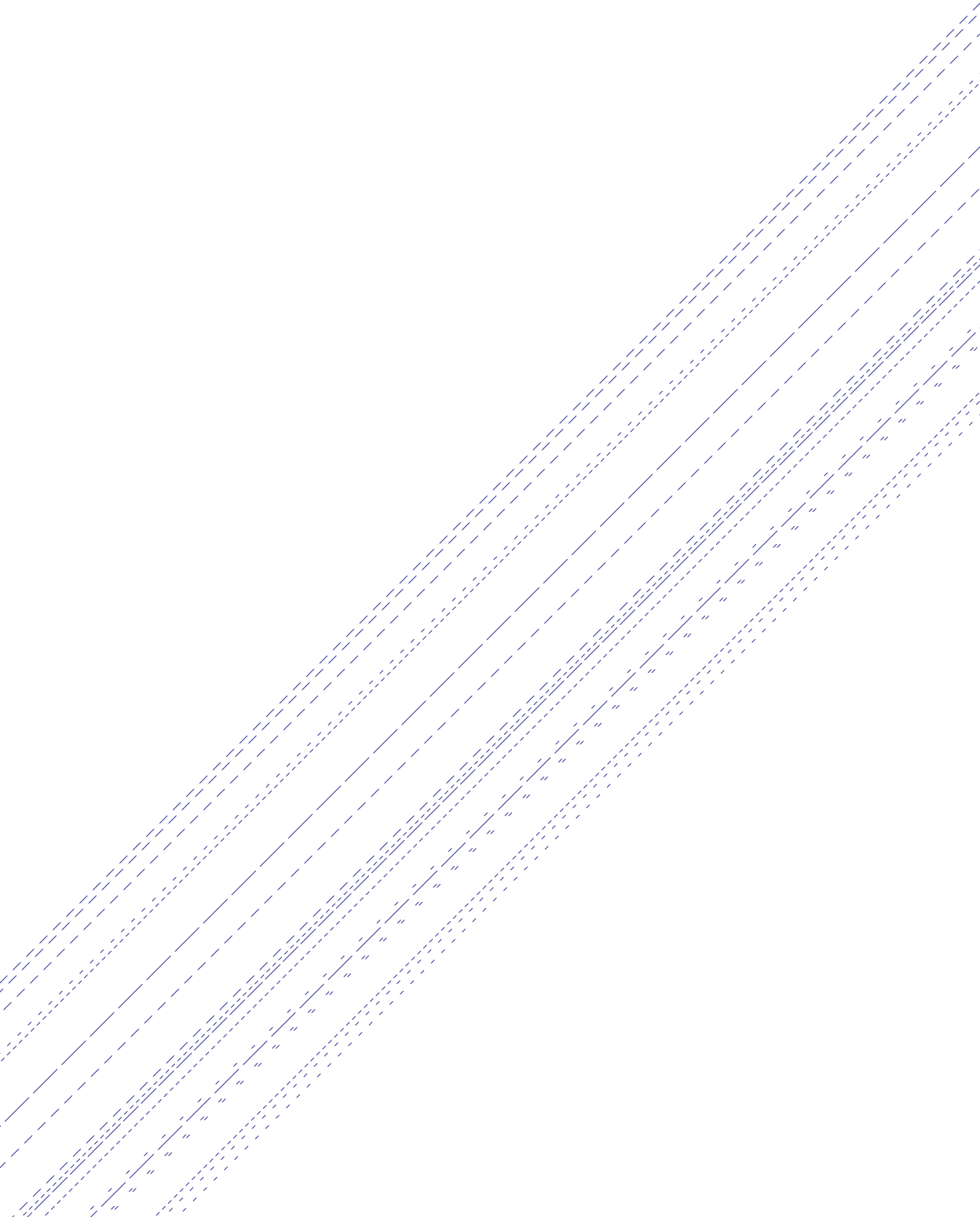
Körösvölgyi Zoltán az Eötvös Loránd Tudományegyetemen 1992-ben diplomázott művészettörténetből. Több mint két évtizeden át dolgozott a reklám, a marketing, a kommunikáció és a kulturális vállalatvezetés területén. Rendszeresen publikál. 2009 óta tanít óraadóként: 2012-ig az ELTE-n kommunikációt, 2013 óta a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen művészettörténet és művészeti menedzsment, 2017 óta a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen művészeti menedzselés, valamint a művészet- és designtörténet aktuális kérdései körében kortárs szakrális művészet tárgyakat. A MOME designkultúra-tudományi PhD-hallgatójaként napjaink vallásos tapasztaláshoz köthető művészetét vizsgálja, különös tekintettel annak magyarországi megjelenésére.

Kovács Péter egyetemi tanulmányait többek között magyar nyelv és irodalom szakon, illetve összehasonlító irodalomtudomány szakon végezte. 2016-tól kezdve a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Designkultúra-tudomány doktori program hallgatója. Tanulmányai mellett magyartanárként dolgozik egy évtizede, jelenleg a Budapesti Fazekas Mihály Gyakorló Általános Iskola és Gimnáziumban. Emellett 2007 óta állandó szerzője az *OCTOGON* folyóiratnak, illetve 2016-tól a *Táncművészet* folyóiratnak. Írásai jelentek meg többek között a *Fidelió*ban, a *Vörös Postakocsi*ban, az *Art Limes*ben, az *Átrium*ban, valamint az *epiteszforum.hu* oldalán. Főként építészetkritikával és kortárstánckritikával foglalkozik.

Szabó-Reznek Eszter jelenleg a Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpontja Irodalomtudományi Intézetében tudományos segédmunkatárs, és doktorjelölt a Szegedi Tudományegyetemen Irodalomtudományi Iskolájában. Kutatási témája a 19. századi kolozsvári magyar színház társadalom- és gazdaságtörténete. Tanulmányai – az erdélyi kulturális elitről, az arisztokrácia önreprezentációjáról, a Petőfi-kánonról és – ellenkánonról – többek között az *Irodalomtörténeti Közlemények*ben, a *Korall*ban, a *Somogy*ban és a *Versó*ban jelentek meg.

Mészáros Zsolt, PhD független kutató, a Petőfi Irodalmi Múzeum muzeológusa. Művészettörténet szakon végzett az Eötvös Loránd Tudományegyetemen, és szintén az ELTE BTK-n szerzett doktori címet összehasonlító irodalomból. Kutatási területei közé tartozik a nőtörténet, a 19-20. századi divatsajtó, valamint a modern maszkulinitások és a divat viszonya; kutatásait részben az ELTE Trauma és Gender Kutatócsoportja és az Írónők a hálón projekt tagjaként, valamint a bécsi Collegium Hungaricum és a párizsi Institut national d'histoire de l'art ösztöndíjasaként folytatta. Számos hazai és nemzetközi – főként francia – konferencia előadója, illetve szervezője, tanulmányai magyarul és angolul többek közt a *L'Homme*-ban, az *Irodalomtörténet*ben, a *Filológiai Közlöny*ben és az *Ex Symposion*ban jelentek meg.

Fordításban közölt szerzőinkről l. az 1-es széljegyzeteket.

DISEGNO_IV/01-02_FREE-FOR-ALL

EJTECH