

*etoile  
matin*

SZENTPÉTERI MÁRTON

# DESIGN ÉS KULTÚRA

BEFOGADÓ DESIGNKULTÚRA

„A rendteremtés archaikus modelljei [...] neurotikus jellegükénél fogva alapvetően kirekesztőek voltak, az elkülönítés, az elhatárolás s a küszöbelvek működtették azokat. A befogadó designkultúra rendteremtő modellje szerint azonban a rendet a világban és a világgal kell megalkotni, s nem a világtól elkülöníteni azt.”

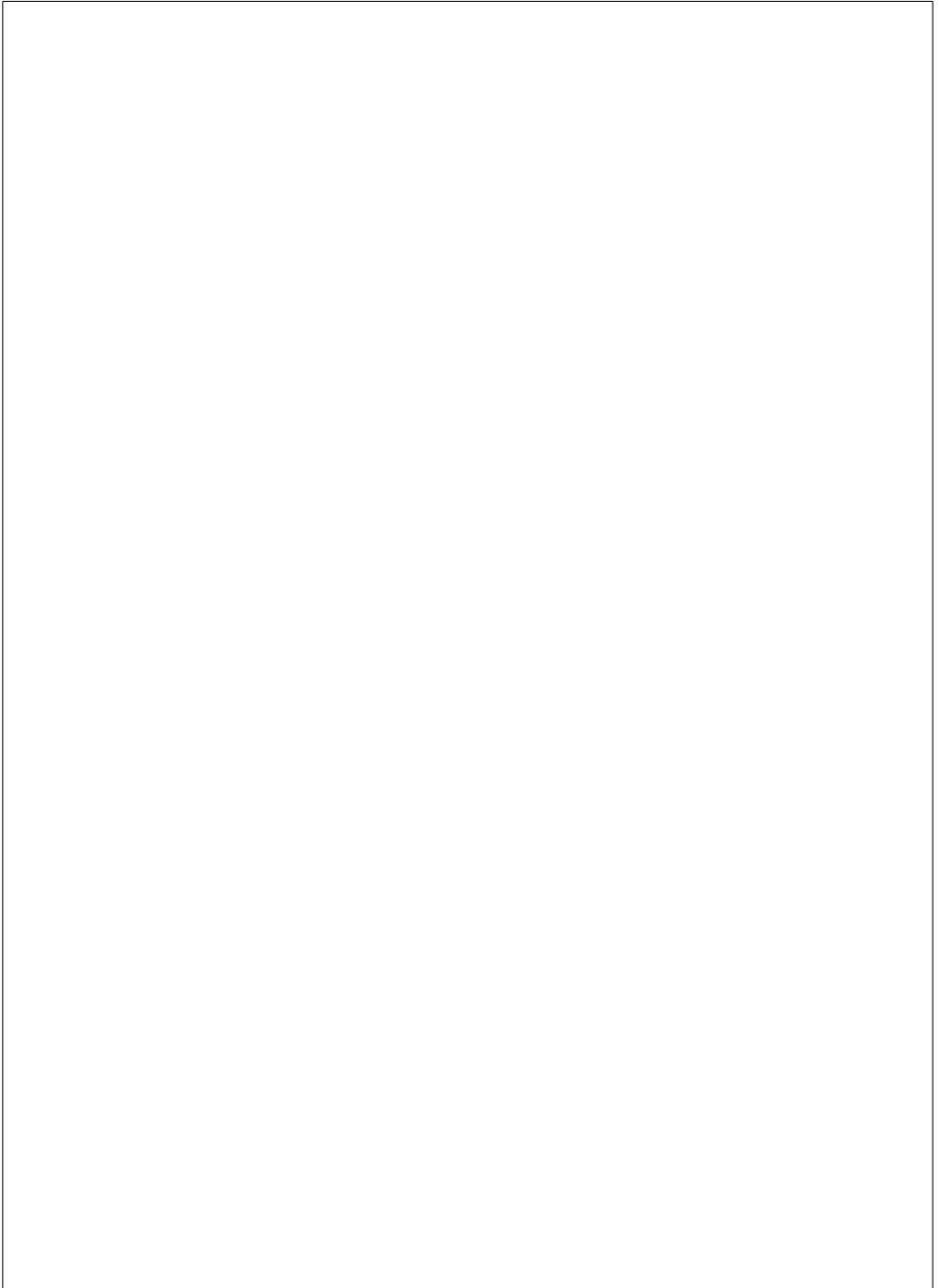
Részlet az előszóból

Szentpéteri Márton eszmetörténész és designkritikus, a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem docense. Doktori tanulmányait az Eötvös Loránd Tudományegyetemen, a wolfenbütteli Herzog August Bibliothekban, a nápolyi Istituto Universitario Orientalén és a Central European University-n folytatta. 2005-ben doktorált az ELTÉ-n.

SZENTPÉTERI MÁRTON

# Design és kultúra

Befogadó designkultúra



SZENTPÉTERI MÁRTON

# Design és kultúra

Befogadó designkultúra

Építészfórum  
2010

A kötet megírását az OKM posztdoktori ösztöndíjjal (Deák Ferenc Ösztöndíj) támogatta a 2006/2007-es tanévben, *Multidiszciplináris bölcsészettudományok* (BMUL) kategóriában, *Design és kultúra* programcímen (0027/2006), a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem – mint fogadó intézmény – Formatervező Tanszékén. A jelen szöveg a kategória bírálóbizottságától zsűrizett és annak véleménye alapján a Minisztérium szakállamtitkárától elfogadott beszámoló egy részének szerkesztett változata.



**MOHOLY-NAGY MŰVÉSZETI EGYETEM**

MOHOLY-NAGY UNIVERSITY OF ART AND DESIGN BUDAPEST



**epiteszforum.hu**

© Szentpéteri Márton, 2010

A jelen digitális nyomtatvány annyiban „szabad könyv”, amennyiben a kiadó és a szerző feltüntetésével szabadon – anyagi ellenszolgáltatás nélkül – másolható, tárolható és terjeszthető mindaddig, amíg a másolás és a terjesztés non-profit jellegű, tehát magán- és közcélúnak tekinthető. Esetleges módosítások azonban csak a szerző hivatalos beleegyezésével eszközölhetőek.

ISBN 978-963-06-4685-7

A kiadásért felel az Építészfórum Kiadói Kft.

A címlapot a szerző felvételének felhasználásával

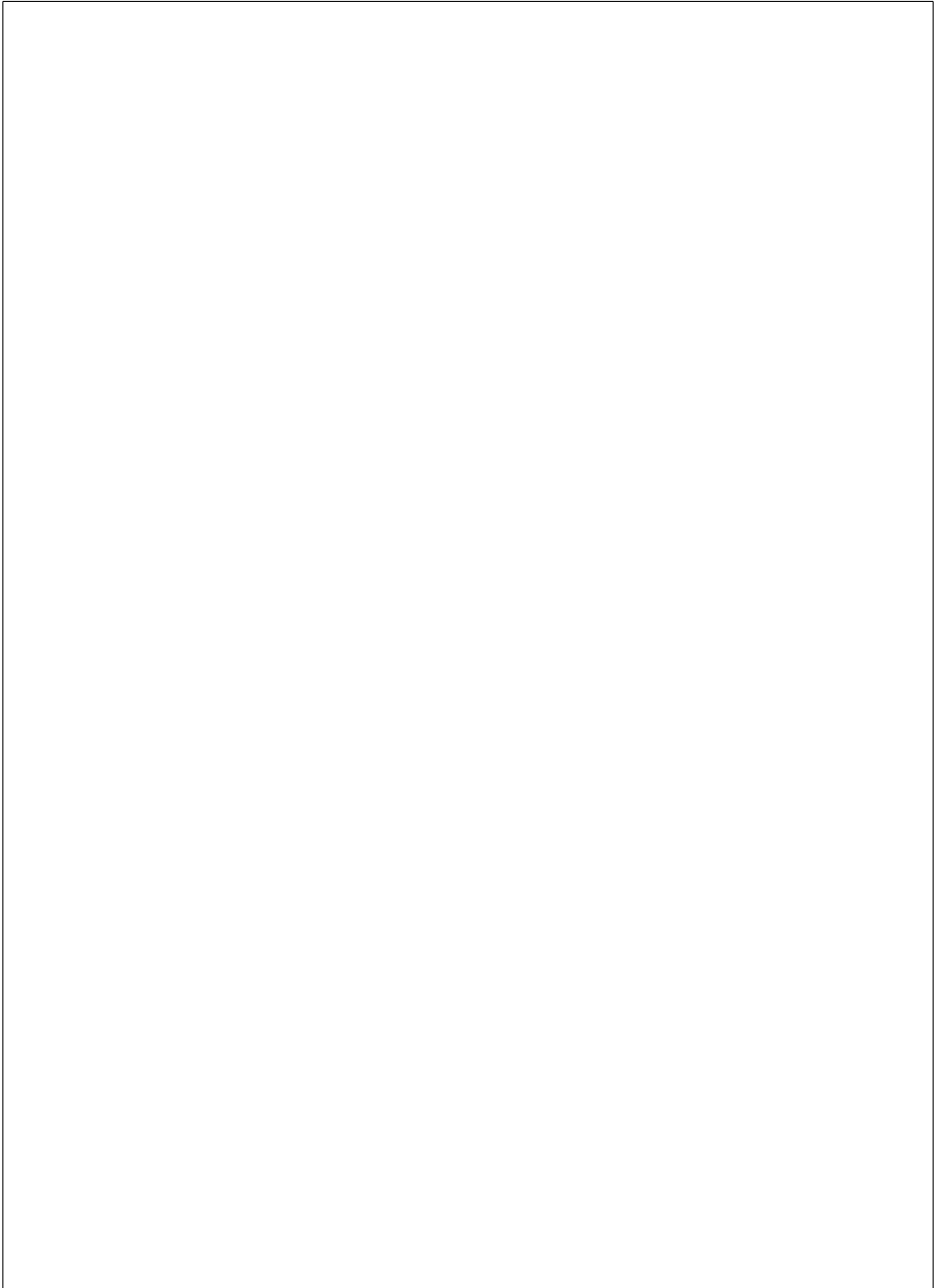
Nemes András tervezte

A kötetet Hegedüs Béla tördelte

☞ Xe<sub>La</sub>T<sub>E</sub>X ☞ LINUX ☞ LIBERTINE ☞ L<sub>A</sub>T<sub>E</sub>X ☞

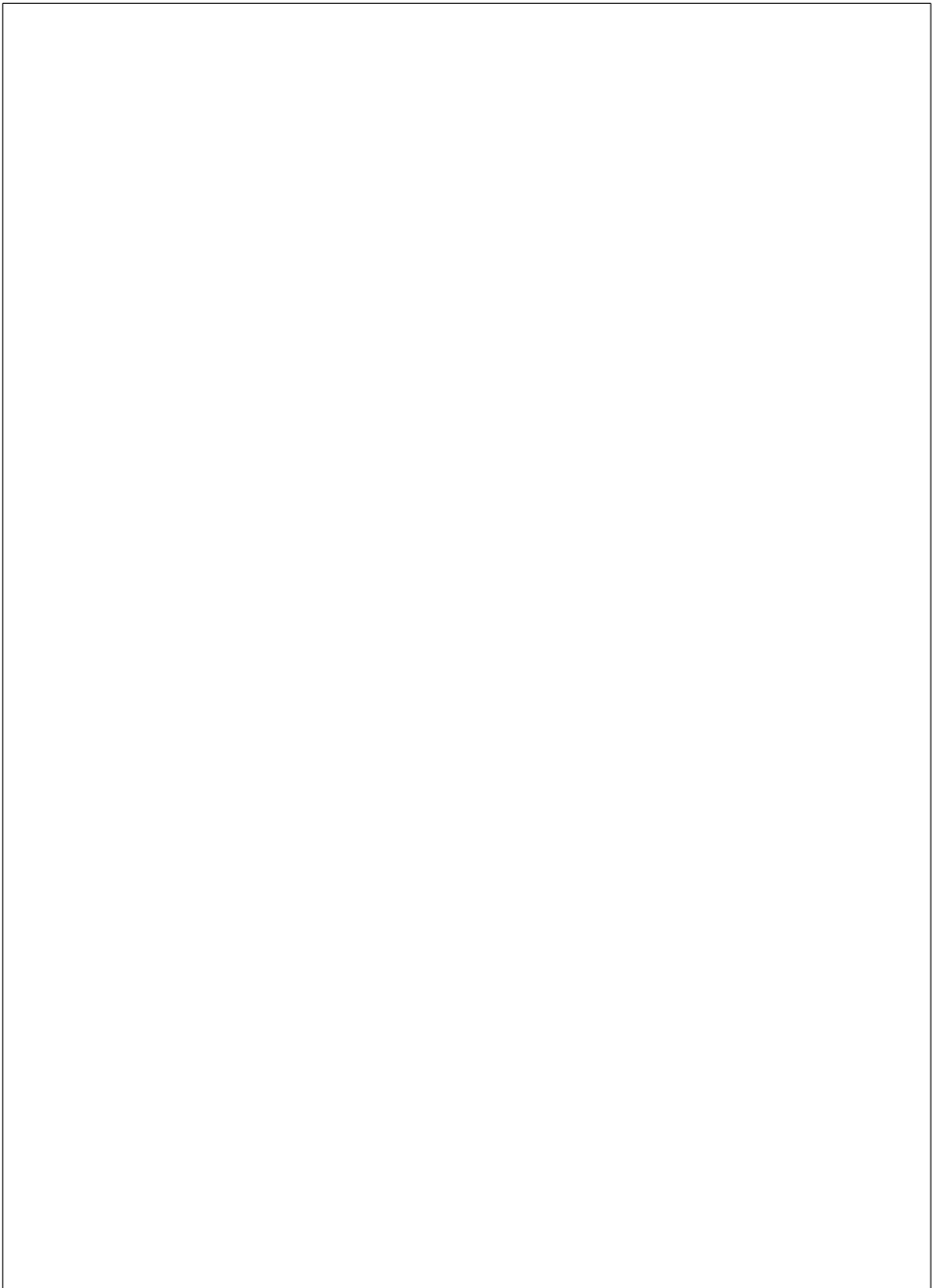
## Tartalom

Ordo ab chao . . . . .	9
A kultúratudományok designfordulata . . . . .	13
A designtörténet-írás kulturális fordulata . . . . .	55
Modern vagy posztmodern? . . . . .	103
Globalizációkritika és designkultúra . . . . .	129
Befogadó egyetem, befogadó designkultúra . . . . .	159





*A könyvet három tervezőnek ajánlom.  
Bátyámnak, Szentpéteri Andrásnak;  
édesapámnak, Szentpéteri Tibornak;  
és édesanyám, Tell Márta emlékének.*



# O

## rdo ab chao

---

Kismonográfiámban több helyütt hivatkozom Victor Papanek designdefiníciójára. Nem véletlenül, megítélésem szerint ugyanis ennél frappánsabb meghatározásra – ahogy mondani szokás – a dolog természetéből következően nemigen lesz módunk. Papanek szerint a design tudatos és egyszersmind intuitív törekvés az értelemtelni rend megteremtésére. „Rend a káoszból” (ordo ab chao), ahogy a régiek mondták. Mármost ezek után csupán a rend és a rendetlenség fogalmával kell szembenéznünk, s akkor Papanek *bon mot*-jával egész jól eligazodhatunk a designkultúra útvesztőiben. Polcz Alaine immár legendássá vált, témába vágó könyvében nemes egyszerűséggel lényegi és formai rendről és rendetlenségről beszél, mi több azokról az „átmeneti állapotokról” is, ahol a lényegi rend formai rendetlenséggel párosul – ezt a szerző „jó rendetlenségnek” nevezi, de gyakran használjuk erre a jól ismert típusra a kreatív rendetlenség fogalmát is –; illetve ahol a lényegi rendetlenség formai renddel társul – ez a „rossz rend” Polcz Alaine szerint, magam pedig ezt gyakran bürokratikus rendnek nevezem közép-európai mivoltomnak köszönhetően.<sup>1</sup> E szellemes mátrix működtetését csak cizellálja, ha figyelembe vesszük, hogy a káosz fogalma sem örökkévaló, s hála a modern tudománynak, az *ordo ab chao* immár jó ideje mást jelent, mint a régiségben jelentett. A káosz fogalmát ugyanis ma már nem feltétlenül a rend mitologikus ellentétéként értelmezzük, de sokkalta inkább a

<sup>1</sup> Vö. Polcz Alaine, *Rend és rendetlenség*, Pécs (Jelenkor), 2007, 19–27.

még fel nem ismert rendként. Mert talán az is elképzelhető, hogy a világegyetem nagy építőmestere (vagy nagy designere?) tényleg tökéletes művet alkotott, ám a salamoni templom mikrokozmoszában visszatükröződő eszményi terv értelme aztán az emberiség hibájából végül elhomályosult... Legyen a kortárs káosz kutatás a letűnt aranykor visszaidézésének legjobb eszköze, avagy az univerzum törvényei kutatásának legtökéletesebb tudományos módszere, a káosz fogalmával semmiképp nem bánhatunk már abban a törzsi és archaikus értelemben, amely a nem ismert világot s az onnan érkezőket a gyehenna szörnyűségeivel, s ördögi gonoszsággal ruházza fel. A rendteremtésnek ez a rigid formája ugyanis minden híreszteléssel ellentétben nem szellemi igényünk, hanem csupán „neurotikus szükséglet”, amitől érdemes hamar szabadulnunk – legalábbis a radikális katalán gondolkodó, Xavier Rubert de Ventós, szerint.<sup>2</sup> A rendteremtés archaikus modelljei – így a sokféle mitikus kozmogónia is – neurotikus jellegüknél fogva alapvetően kirekesztőek voltak, az elkülönítés, az elhatárolás s a küszöbelvek működtették azokat. A befogadó designkultúra rendteremtő modellje szerint azonban a rendet a világban és a világgal kell megalkotni, s nem a világtól elkülöníteni azt. Papanek meghatározása ebben az értelemben ezentúl inkább így hangzik: a design tudatos és ösztönös törekvés a rend felismerésére.<sup>3</sup>

A következő oldalakon magam is egyszerre tudatos és ösztönös módon kísérlek meg rendet felismerni és teremteni designelméleti olvasmányaim egy részében. Az itt olvasható nagyszéles bizonyos értelemben magyar nyelvű propédeutikaként is értelmezhető a designelmélet s különösen a designkultúra formálódó érdeklődési területét fürkésző olvasók számára. Ám egyúttal szakmapolitikai álláspontként is olvasható, teljes joggal. Erre, a közjót a designkultúrában

<sup>2</sup> Uő, *Minek filozofálni?*, ford. Béres András és Fokasz Mária, Bp. (Typotex), 2008, 9–23.

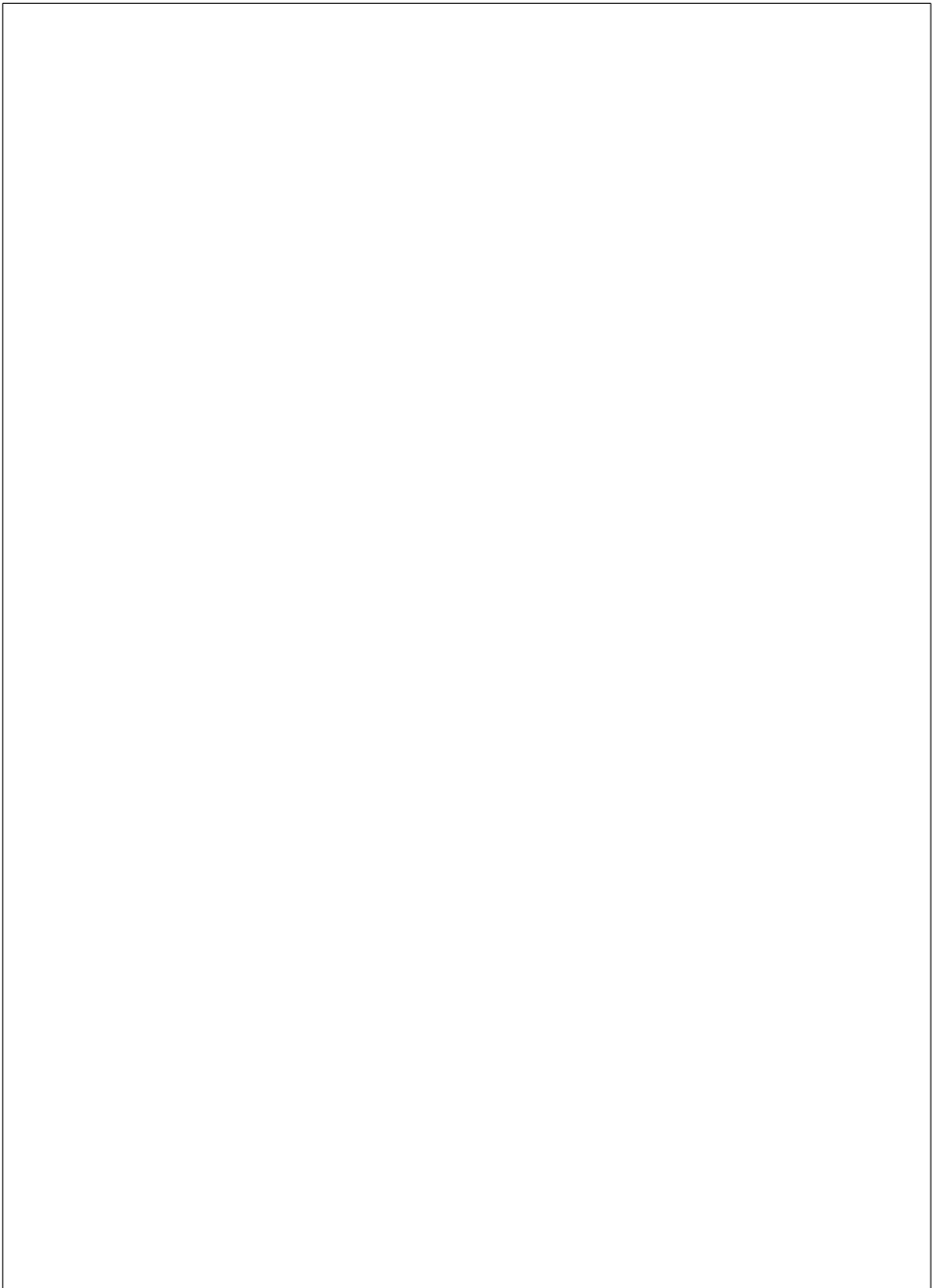
<sup>3</sup> Papanek a továbbiakban többször idézett meghatározását hasonló szelvényben értelmezte újra, l. uő, *The Green Imperative. Ecology and Ethics in Design and Architecture*, London (Thames & Hudson), 1995, 7.

is mindenek előtt figyelembe vevő álláspontra jellemző a kötet formátuma is. Ez rokonságot mutat ugyanis mindazzal, amit a szabad könyvek mozgalma a tudományos publikációk finanszírozásáról és értékesítéséről vall.<sup>4</sup> Mivel a könyv megírásakor már közalkalmazott voltam, és emellett ösztöndíj formájában külön állami támogatást is kaptam a munka elvégzésére, nem tartanám morálisan igazolhatónak, hogy további bevételt csikarjak ki adófizető polgártársaimtól, az olvasóktól.

A kismonográfia elkészítésében sokan segítettek. Ki kell emelnem Bárkányi Attilát és Ferkai Andrást, akik támogatólevelükkel járultak hozzá ahhoz, hogy a könyv megírásához elengedhetetlen ösztöndíjat elnyerjem. Ugyancsak nagy hálával tartozom Droppa Juditnak és Kopek Gábornak, akik rektorként befogadták pályázatomat a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen. A munkában észrevételeikkel, ötleteikkel többen támogattak, közülük mindenképp örömmel említem Szilágyi Csabát, Pandula Andrást, Zsótér Lászlót, Kóós Pált, Martinkó Józsefet, Vargha Mihályt, Pásztor Erika Katalinát, Pálfi Norbertet, Peter Kroes-t, Kuno Prey-t, Bas Kools-t, Anke Coumans-t, és nápolyi barátaimat Ernest Fitó Castells-t, Pietro „Bacco” Montonét, Edoardo Natalét és Eleonora Capuozzót. Külön köszönet jár azon hallgatóimnak, akik megtiszteltek figyelmükkel az elmúlt években, jelesül is a *Befogadó tervezés* c. kurzus diákjainak, Alpern Lindának, Bence Domonkosnak, Malakuczi Viktornak, Milléte Balásznak, Nagy Ádámnak, Nagy Zoltán Csongornak, Policsányi Istvánnak és Telekes Tamásnak. Kifejezetten köszönöm segítségét továbbá Németh Ádámnak, Fiáth Heninek, Ungár Fanninak, Nagypál Dórinak és Lengyel Rékának is. Hegedüs Béla barátomnak tartozom hálával azért, mert munkájával támogatta a szabad könyvkiadás logikájának érvényesítését az én könyvem esetében is.

*Budapest, 2009. december*

<sup>4</sup> Vö. <http://www.f-book.com>. Részletesebben l. az ötlet szülőatyjának könyvében: Horváth Iván, *Gépeskönyv*, Bp. (Balassi), 2006, 211–248.



# A kultúratudományok designfordulata

---

Mint azt a londoni Design Council honlapján olvasható, Rachel Cooper-től és Mike Press-től írott, tanulmányból megtudhatjuk, a kortárs „tudományos designkutatások” (academic design research) egy igen fontos területe a design kulturális szerepére koncentrál. E terület olyan kérdésekre keres válaszokat, melyek azt firtatják, milyen szerepet is játszik a design – a legtágabb értelmezésben a tárgy- és képköltés világa – a kortárs kultúrákban és társadalmakban.<sup>1</sup> Cooper és Press „designtudományoknak” (design studies) nevezik ezt a területet és olyan inter- és multidiszciplináris megközelítési módról szólnak, amelyik a design kulturális, társadalmi és filozófiai vizsgálatával foglalkozik. Mint megjegyzik, a designtudományok módszertani értelemben legfontosabb forrásaikat a designtörténet és a kultúratudományok területein találják meg.<sup>2</sup> Az alábbiak-

<sup>1</sup> „Cultural and historical research which aims to better understand the role that design plays in our culture, and how individuals and communities interact with visual culture.” Cooper, Rachel–Press, Mike, *Academic Design Research*, 2. <http://www.design-council.org.uk/en/About–Design/Design–Techniques/Academic–Design–Research–by–Rachel–Cooper–and–Mike–Press/>. Hozzáférés: 2009. május 12. Az alábbiakban természetesen részletesebb designdefiníciókra is utalok majd.

<sup>2</sup> „*Design studies* – A multidisciplinary field concerned with the social, cultural, philosophical investigation of design. A relatively new area

ban tulajdonképpen Cooper és Press meghatározásának sarokpontjait vesszük majd szemügyre. Viszonylag új tudományterületről van szó, így számos olyan kérdésre kell majd kitérnem, melyek nemcsak a hazai tudományosságban számítanak tisztázatlannak, hanem nemzetközi értelemben is. Gondoljunk csak például a „designtörténetre” (design history) magára mint egy meglehetősen fiatal diszciplínára! Clive Dilnot, a Harvard Egyetem professzora, a nyolcvanas évek elején még arról szólt *The State of Design History* című programadó tanulmányában, hogy a designtörténet mint diszciplína tulajdonképpen nem is létezik, és Ernyey Gyula – a „magyar Nikolaus Pevsner” – is joggal ír úgy a nyolcvanas évek első felében megjelent köteiről, mint nemzetközi értelemben is úttörő munkákról.<sup>3</sup> A mégoly

---

of academic inquiry, design studies draws upon approaches from design history and ‘cultural studies.’” Cooper, Rachel–Press, Mike, *Academic Design Research*, i. m. 20.

<sup>3</sup> Míután számba vette a jelen szakmai előzményeit, Dilnot leszögezi, hogy: „The major consequence of this almost accidental emergence of a history of design is that design history, in the sense of a single, organized disciple with defined aims and objects, *does not exist*.” Dilnot, Clive, *The State of Design History. Part I: Mapping the Field = Design Discourse. History–Theory–Criticism*, szerk. és bev. Victor Margolin, London–Chicago (The University of Chicago Press), 1989, 220. Ezt az 1984-ben [*Design Issues: History, Theory, Criticism*, 1/1 (Spring 1984), 3–23.] megfogalmazott állítást Margolin 1989-ben is megerősíti előszavában. Uo, 25. „Közül két évtizeddel ezelőtt két könyvem jelent meg az ipari termékformálásról: a *Design-Alapelvek* és *Az ipari forma története*. Az előbbi az egyetemes tervezélmélet, az utóbbi pedig a tervezési gyakorlat történetét összegezte a hazai felsőoktatás számára. Mindkettő alapozó – előzmények nélküli – és átfogó munka volt, az egész időszakot, a teljes témakört felölölő kiadványok sem itthon, sem a nagyvilágban nem jelentek meg korábban. Az alapozást azonban nem követte további építkezés, nem születtek újabb kiegészítések vagy cáfolatok, a hazai könyvkiadás nem mutatott nagyobb érdeklődést a téma iránt; annak ellenére, hogy a két könyv az évek során teljesen eltűnt a könyvpiacról és a gyakorlat összefoglalása felkerült az interneten keresett művek, a »rongyos könyvek« listájá-



szerény méretű és szervezettségű hazai designelmélet szakmai közegeben ugyanakkor az „eszme- és kultúrtörténet” (intellectual-and-cultural history) és a „kultúratudományok” (*cultural studies* vagy *Kulturwissenschaften*) fogalmi kérdései sem feltétlenül számítanak közkincsnek, így azokra is ki kell majd az alábbiakban térnem. Természetesen a design szabatosabb definíciójának – ha mégoly kísérleti jellegű – megadására is szükségünk lesz ahhoz, hogy a későbbiekben megbízható elméleti keretekkel rendelkezünk. Ezt a kísérleti definícióadást elsősorban a közelmúlt designtörténeti műveinek historiográfiai értékelése során kísérlem majd meg a következő, *A designtörténet-írás kulturális fordulata* című fejezetben.

Meggyőződésem, hogy az „új eszmetörténet” (intellectual history) recens elméleti vitái számos ponton nyújthatnak segítséget ahhoz, hogy megbízható elméleti keretrendszer dolgozhassunk ki a design kulturális szerepének értékeléséhez. Donald Kelley – a kilencvenes évek közepén alakult Nemzetközi Eszmetörténeti Társaság (International Society for Intellectual History) első elnöke – a következőképp határozta meg szakterületét:

Számomra, mindenestre, az eszmetörténet [intellectual history] nem a történelemtudomány egy irányzata, hanem jóval inkább egy szempont – vagy szempontok sora – ahhoz, hogy az emberiség múltját teljes kiterjedésében próbáljuk meg szemlélni; a cselekvéseket és alkotásokat, amelyek érthető és közölhető nyomokat hagytak ránk. Herméneutikai értelemben az eszmetörténet nem igazán diszciplína,

---

ra.” Ernyey Gyula, *Design. Tervezéselmélet és termékformálás 1750–2000*, Budapest-Pécs (Dialóg Campus), 2000, 7. Vö. Uő, *Az ipari forma története Magyarországon*, Bp. (Akadémiai), 1974. *Design – Alapelvek. Válogatás az ipari forma irodalmából*, szerk. Ernyey Gyula, Bp. (Magyar Kereskedelmi Kamara, Ipari Formatervezési Tájékoztató Központ – Design Center), 1981. Uő, *Az ipari forma története*, Bp. (Corvina), 1983. Ernyey ezzel egyúttal maga is elismeri, hogy a designtörténet diszciplináris értelemben Magyarországon mind a mai napig nem létező tudományterület, az semmilyen értelemben sem tekinthető intézményesültnek a magyar tudományos életben.

inkább egy nézőpont (Sehepunkt a műszó, amelyet Chladenius vezetett be a 18. század közepén) egy diszciplínán belül, ami történetesen a történelemtudomány. Az eszmetörténet művelőjének az a feladata, hogy felfedezze az emberiség múltjának azon területeit, ahol megfigyelhető – általában írott vagy ikonografikus – nyomok maradtak fenn, és e nyomoknak aztán kortárs értelmet adjon a nyelv médiumán keresztül. Az eszmetörténészek mindig számíthatnak az olyan tudományokra, mint a közgazdaságtan, szociológia, politológia, antropológia, filozófia és különösen – vállalkozásuk céljai és hermeneutikai feltételei révén – a bölcsészettudományokra, kezdve az irodalomtudománnyal; de egyúttal sosem feledhetik feladatukat, illetve a kulturális látókörükből és tudományos kötöttségeikből származó hátrásokat.<sup>4</sup>

Kelley recens publikációi között különösen fontos a *Descent of Ideas*, amely – mint azt már alcíme is jelzi – az eszmetörténet történetét mondja fel.<sup>5</sup> A Charles Darwint tudatosan idéző címmetafora magyarázata tömören összefoglalja az eszmetörténet recens megújulásának lényegét. Eszerint az „eszmék alászállása” nem mást jelent, mint hogy az eszméket az Egyetemesnek és Örökkévalónak transzcendens valóságából a nyelvben megtestesült, vagy abban konstruált emberi tapasztalatok világába helyezük át. Minderről Kelley így fogalmaz:

Az eszmék a kontempláció mennyországában születnek, és – a kultúra kutatói számára a történelmi tapasztalat szublimáris világában fejezik be történetüket. A filozófusok ugyan megkísérlik megőrizni Platón transzcendentális látomását, illetve Arisztotelész dialektikus bölcsességét; a történészek azonban felismerték, hogy nekik az emberi beszéd barlangjában kell megmaradniuk, melyben a szavak és nem az eszmék biztosítják a kutatás kommunikációjának és tárgyának médiumát [...] Ez ok az eszmetörténet [history of ideas, Ideen-

<sup>4</sup> Kelley, Donald R., *Prolegomena to the Study of Intellectual History*, Intellectual News, 1 (Autumn 1996), 13–14. Az idézetek ford. Sz. M.

<sup>5</sup> Kelley, Donald R., *The Descent of Ideas. The History of Intellectual History*, Aldershot (Ashgate), 2002.

geschichte avagy storia delle idee] és az intellectual history közötti váltásra – és ok arra is, miért beszélék az „eszmék alászállásáról”.<sup>6</sup>

Amint arra Kelley rámutat, az új eszmetörténet szoros kapcsolatban áll a „kultúrtörténettel” (cultural history), mégpedig az Ian Hacking, jeles tudománytörténészről leírt externális-internális történelem kettős modelljének értelmében.<sup>7</sup> Az internális, illetve externális történetírás kettősségét Kelley az intellektuális (avagy spirituális) és kontextuális módszer dichotómiájához köti; az előbbi az egyéni pszichológia, illetve a mentális jelenségek világához kapcsolható, az utóbbi a kollektív viselkedés, az örökölt, vagy tanult tapasztalatok, illetve a kulturális környezet összefüggéseire koncentrál. Az első esetben az eszmék kutatása belső dinamikájuk szerint alakul, a második esetben az eszmék idő- és térbeli kontextualizálásával van dolgunk, anélkül, hogy bárminő spirituális folytonosságot feltételeznénk a különböző korok eszmerendszerei között. Kelley egy ideje a két szempontot azonban nemes egyszerűséggel összekapcsolja, s *intellectual-and-cultural-history*-ről beszél, a két terület megnevezését egyetlen főnévvé forrasztva össze. Az „új eszmetörténet a kultúrtörténet belső oldala, a kultúrtörténet az új eszmetörténet külső oldala; ám az eszméket mindkét esetben emberi szintre kell hoznunk.”<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Kelley, *The Descent of Ideas*, i. m., 1–2.

<sup>7</sup> Részletesebben l. Donald R. Kelley, *Intellectual and Cultural History: The Inside and the Outside*, *History of the Human Sciences*, 15/2 (2002), 1–19. Uő, *Új eszmetörténet a globális korban*, Helikon, 2009/1–2, 22–36. A cikk eredetileg *Intellectual History in a Global Age* címmel jelent meg vö. *Journal of the History of Ideas*, 66/2 (April 2005), 155–167. L. még Carhart, Michael C., *Donald R. Kelley: The Outside and the Inside*, *Intellectual News*, 14 (Winter 2004), 16.

<sup>8</sup> Kelley, *The Descent of Ideas*, i. m., 3. A kérdérről részletesebben l. recenziómat: *Donald R. Kelley: The Descent of Ideas. The History of Intellectual History*. Aldershot, Ashgate Publishing Ltd., 2002, Helikon, 2005/3, 353–357. L. még a Helikon tematikus számát (*Eszmetörténet és irodalomtudomány*, szerk. Szentpéteri Márton és Zászkaliczky Márton, Helikon, 2009/1–2.)

Hogy a kortárs designtörténész tulajdonképpen eszme- és kultúrtörténész, egyik legfontosabb előfeltevése designelméleti megfontolásaimnak, no és persze Cooper és Press maghatározása is implikálja ezt a feltevést, hiszen szerintük – mint azt fentebb láttuk – a designtudományok új diszciplínája elsősorban a designtörténet és a kultúratudományok eredményeire támaszkodik együttesen. Meggyőződésem ugyanakkor, hogy a designtörténész számára Kelley javaslata ettől függetlenül nem maradéktalanul követendő. Miért állítom ezt? Ennek több oka is van, a legfontosabb azonban Kelley forrástipológiájával áll kapcsolatban. Kelley ugyanis azt állította fentebb, hogy az eszme- és kultúratörténésznek – így a designtörténésznek is – elsősorban írott vagy ikonografikus forrásokkal, illetve megfejthető történeti nyomokkal van dolga.<sup>9</sup> Kelley minden tiszteletre méltó óvatossága és fogalmi pontosságra való törekvése ellenére tulajdonképpen egy klasszikus elméleti csapda áldozata, mint oly sok kultúrákutató a világban, hiszen elméletében túlzottan érvényesül mind a modern nyelvi fordulat tapasztalatának túlértékelése – azaz valaminő lingvisztikai imperializmus –, mind pedig a képi fordula-

<sup>9</sup> Peter Burke szerint szerencsésebb nyomokról s nem forrásokról beszélni, így az angol kultúrtörténész szerint elkerülhető a forrás szó konnotációból következő tökéletes történeti rekonstrukció illúziójának veszélye l. Burke, Peter, *Sources and Traces = Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, London (Reaktion), 2001, 13–16. Magam ezt a különbségtételt túlságosan akadémiai természetűnek tartom, ezért nem fogom követni, történeti nyom és forrás az én szótáramban szinonimák. Burke egyébként bevalottan Gustaaf Renier holland történészt követi elméletében: „The term ‘traces’ refers to manuscripts, printed books, buildings, furniture, the landscape (as modified by human exploitation), as well as to many different kinds of image: paintings, statues, engravings, photographs.” Uo., 13. Kár, hogy a könyv ugyanakkor az ikonográfiai redukció jegyében fordul tárgyához (l. pl. a *Material Culture through Images* című fejezetet uo., 81–102). Figyelemre méltó magának a meghatározásnak elméleti értelemben vett pallérozatlansága is, a szobrok a képi természetű nyomok közé (!) kerülnek.

té, ami leginkább az ikonográfiai redukció jelenségében ölt testet.<sup>10</sup> Meggyőződésem ugyanis, hogy az eszme- és kultúrtörténészek, különösen pedig a designtörténészek nem hagyhatják figyelmen kívül a történeti források vagy nyomok harmadik csoportját, amit architekturális forráscsoportnak nevezek a továbbiakban. E felfogás szerint architekturális forrásnak számít minden háromdimenziós kulturális produktum, legyen szó akár ruháról, akár épületről, akár bútorról, vagy akár éppen egy kanálról.<sup>11</sup> Ezek a források ugyanis olyan

<sup>10</sup> A nyelvi fordulat 20. századi válfaját leginkább Wittgenstein bölcséletéhez szokás kötni, míg a képi fordulatot egész határozottan Mitchell először az Artforum 1992. márciusi számában megjelent azonos című tanulmányához. L. Mitchell, W. J. Thomas, *The Pictorial Turn = Uő, Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago (University of Chicago Press), 1994, 11–35. Magyarul I. *A képek politikája*. W. J. T. Mitchell válogatott írásai, Szeged (JATEPress), 2008, 131–153. Hogy a nyelvi fordulat korántsem csak 20. századi fejlemény, arról többek között Kelley-nél is olvashatunk számos alapos észrevételt, I. Uő, *The Descent of Ideas*, i. m., passim. A „lingvisztikai imperializmus” (*linguistic imperialism* vagy *language imperialism*) eredendően szociolingvisztikai – a kolonializáció és a „nyelvtervezés” (*language planning*) témaköreirez kapcsolódó – fogalmát, Szőnyi György Endre nyomán, akkor használok a továbbiakban, amikor a kultúra nem nyelvi természetű jelenségeit nyelvi természetűként értelmezik szakemberek. Az eredeti fogalomról I. Phillipson, Robert, *Linguistic Imperialism*, Oxford (OUP), 1992.

<sup>11</sup> E koncepció kialakításában részben Umberto Ecót követem: „It should be noted that the term *architecture* will be used in a broad sense here, indicating phenomena of industrial design and urban design as well as phenomena of architecture proper.” Uő, *Function and Signs: Semiotics of Architecture = The City and the Sign. An introduction to Urban Semiotics*, szerk. Mark Gottdiener és Alexandros Ph. Lagopoulos, New York (Columbia University Press), 1986, 57. A kultúra szöveges, ikonografikus és architekturális komponensekre történő felosztására, így pedig a történeti források ilyen természetű divíziójára Szőnyi György Endre *Pictura & Scriptura* c. könyve recenziójának *Pictura, Scriptura & Architectura* című alfejezetében tettem először javaslatot, a gazdasági összefüggésekre és

sajátosságokkal bírnak, melyek érdemben különböztetik meg őket a szöveges, képi avagy emblematikus (képes-szöveges) forrástípusoktól. Az ikonográfiai redukció legnagyobb veszélye, hogy az csupán az architektúrális források képi vonatkozásaival törődik, s az efféle felszíni olvasatból levonható következtetéseket *pars pro toto* alapon az architektúrális természetű kulturális produktumok egészére vonatkozó megfontolásokként kezeli, így pedig számos olyan sajátosságról tereli el a figyelmet, melyek értelmezése nélkül e forrástípusok elemzése félrevezető lehet – ilyenek például a proxémikai dimenzió, vagy éppen a „biztosítás” avagy „felajánlás” (affordance) jelenségei is.<sup>12</sup> Ebből a szempontból is figyelemre méltó Victor Papa-

---

a zenére vonatkozó észrevételekkel együtt I. Szentpéteri Márton, *Szónyi György Endre: Pictura & Scriptura. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*, JATEPress, Szeged, 2004 (*Ikonológia és Műértelmezés*, 10), Budapesti Könyvszemle (BUKSZ), 2005. ősz, 277–283. Itt: 280–281.

- <sup>12</sup> Proxémika területén továbbra is Hall 1966-os klasszikusa az alapmű, I. Hall, Edward T., *Rejtett dimenziók*, ford. Falvay Mihály, Bp. (Gondolat), 1975. Az *affordance*-ról I. Gibson, James J., *The Theory of Affordances = Perceiving, Acting, and Knowing: Toward an Ecological Psychology*, szerk. Robert Shaw and John Bransford, Hillsdale, NJ (Erlbaum Associates), 1977, 67–82. Uő, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston (Houghton Mifflin), 1979, 127–143. Norman, Donald A., *The Design of Everyday Things*, New York (Doubleday), 1990, 9–12, 87–104, 219. Eredetileg *The Psychology of Everyday Things* címmel jelent meg [New York (Basic Books Inc.), 1988]. Uő, *Affordances, Conventions and Design*, *Interactions* 6/3 (1999), 38–43. Krampen, Martin, *Semiotics in Architecture and Industrial/Product Design = The Idea of Design. A Design Issues Reader*, szerk. Victor Margolin és Richard Buchanan, Cambridge, Ma.–London (The MIT Press), 1995, 89–103; I. különösen az „ökológiai szemiotikáról” (ecological semiotics) szóló részt, uo. 90–93. L. még Lidwell, William–Holden, Kritina–Butler, Jill, *Universal Principles of Design. 100 Ways to Enhance Usability, Influence Perception, Increase Appeal, Make Better Design Decisions, and Teach through Design*, Gloucester (Rockport Publishers), 2003, 20–21. E felfogás szerint a minket körülvevő világ háromdimenziós jelen-

nek kritikája a mai designmagazinokban látható „fotogén” házokról és a térérzékelés szinesztézikus és szinergikus voltáról: a legendás szerző szerint az „építészetet minden érzékünkkel meg kell tapasztalnunk, nem csupán csak *látnunk* kell azt. A vizuális kép talán ellát bennünket képi információval, ám a szépség sohasem csupán felszíni jelenség.”<sup>13</sup> A lingvisztikai imperializmus végső soron pedig oda vezet, hogy hívei összekeverik a vizuális, a taktilis, az audiális, az oleofaktoriális kommunikáció vagy épp a térközszabályozás saját-szerűségeit a verbális kommunikációéval. Ez utóbbi álláspontot jól szemlélteti a hatvanas évek végének Umberto Ecoja: „Az építészeti nyelv egy autentikus nyelvi rendszer, amelyik ugyanazoknak a szabályoknak engedelmeskedik, mint amelyek a természetes nyelvek artikulációját meghatározzák.”<sup>14</sup> Magam inkább a racionalista James Fergussonal és követőivel tartok: „Az építészet semmit sem utánoz,

---

ségei egytől-egyig mind „felajánlanak”, illetve „biztosítanak” valamilyen célszerű használatot szemben más, kevésbé kézenfekvő alkalmazási lehetőségekkel.

<sup>13</sup> „Architecture has to be experienced by all the senses rather than just *seen*. The visual image may provide us with pictorial information, yet beauty is never skin-deep.” Papanek, Victor, *The Green Imperative*, i. m., 75. Kiem. a szerzőtől. „We are endowed with five senses and more: we have sensory nerves which make us aware of the body position and movement in relation to a space (kinaesthesia); we have thermal receptors which register warmth and cold; we have visible and involuntary micro-muscular responses that psychologists have recorded when we watch sport or look at paintings, (haptic muscular sensitivity); a ‘third eye’ (intuition) and much else. It is in the interaction of all our senses that we can begin to really see – to experience.” Uo., 76. A teljes eszmefuttatást l. uo., 75–76.

<sup>14</sup> *Linguaggio architettonico* = *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, szerk. Paolo Portoghesi, Roma, 4 k., 1969, 4. k., 397–399. Idézi az alábbi kötet előszava: *Architecture and Language. Constructing Identity in European Architecture c. 1000–c. 1650*, szerk. Georgia Clarke és Paul Crossley, Cambridge University Press, 2000., 2.

semmit sem illusztrál, és nem mesél el történetet.”<sup>15</sup> A lingvisztikai imperializmus és az ikonográfiai redukció iskolapéldája Hans-Georg Gadamer *Épületek és képek olvasása* című, 1979-es tanulmánya:

Többször voltam a Szt. Gallen-i katedrálisban, ahol megfogott az épületnek a sajátos térhatása, amely abból fakad, hogy az egyik hosszahajó egy igen masszív építésű négyezettel együtt, valamint a kórus egy sajátos módon feszültségteli és nagyszabású formaegységben kapcsolódik össze.<sup>16</sup>

Gadamer e megállapítását egy bekezdésnyi alaposnak mondható terepítő fejtegetéssel támasztja alá arról a „nagy építészeti kérdéstről”, amelyre „a nyugati templomépítészetnek évszázadokon keresztül keresnie kellett a választ”. A gadameri univerzálhermeneutika jegyében a templom erre a nagy kérdésre adott válasz, s a válasz érdemi megértése tulajdonképp a kérdés visszanyerésén áll vagy bukik. Az a feszültség, melyet a templomtérbe lépve tapasztalunk, Gadamer szerint a válasz a fentebbi építészettörténeti kérdésre, mindez pedig remekül példázza a német gondolkodó számára, „hogy mi is az interpretáció”. A hermeneutikai „ringlispil” (Kisbali László) így pörög körbe-körbe.<sup>17</sup> Persze, Gadamer mellékesen azért megjegyyez

<sup>15</sup> Fergusson *A Historical Inquiry into the True Principles of Beauty in Art, more Especially with Reference to Architecture* (London, 1862) c. könyvét idézi *Architecture and Language*, i. m., 2. Az angol szerző híres tételét utolsó állításának cáfolatára törekedett Nigel Coates narratív építészeti csoportja (NATO = Narrative Architecture Today), l. pl. Coates, Nigel, *Street Signs = Design after Modernism. Beyond the Object*, szerk. John Thackara, London (Thames and Hudson), 1988, 95–114.

<sup>16</sup> Gadamer, Hans Georg, *Az épületek és képek olvasása = A szép aktualitása*, Bp. (T-Twins), 1994. 157–168. Itt: 158.

<sup>17</sup> Minden idők egyik legszórakoztatóbb és ugyanakkor leginkább megalapozott Gadamer-kritikáját l. Kisbali László, *A filológia bosszúja, avagy Gadamer esete a pietista hermeneutikával = Művelődési törekvések a korai újkorban. Tanulmányok Keserű Bálint tiszteletére*, szerk. Balázs Mihály et al., Szeged (JATE Régi Magyar Irodalom Tanszék), 1997, 263–279 (Adattár XVI-XVIII. századi szellemi mozgalmaink történetéhez, 35).



valamit, ami perdöntő lehet nézetének designelméleti bírálatában, noha ő – ezt készséggel elismerem – minden bizonnyal nem ezért írta le ezt a mondatot:

Amit a művészettörténész az építészettörténeti és stílustörténeti tudásából mozgósít, végül csak egy olyan valaminek az értelmezéséhez vezet, amit mindnyájan érzünk, és valósággal a testünkön át értünk meg, amikor e keresztboltozat alatt haladunk.<sup>18</sup>

Vagyis? Egy „vad befogadó” (Panofsky) éppúgy képes arra a tértapasztalásra, amire a nagy tudású bölcselek. Hogy az utazó filozófus számára talán nagyobb kulturális élményt nyújt a katedrális, mint az egyszerű turista számára, feltehetően igaz, hiszen a művelt főnek sokkalta több esélye van arra, hogy igen összetett kulturális reprezentációként értékelje az architektúrát. Ettől függetlenül, ami közös a tojásfejű és az egyszerű turista tértapasztalásában, nos ez az a proxémikai dimenzió, aminek nem sok köze van az olvasáshoz. Márpedig az építészetnek és minden nemű téralkotásnak ez a dimenzió elkülöníthetetlen, sőt megkockáztatom, mindennél fontosabb sajátossága! „Az »elkezd beszélni« metaforája tör itt elő” – vonja le következtetését a német gondolkodó ezzel szemben. Majd leszögezi, hogy a műalkotások megszólaltatására irányuló fáradozásaink legkézenfekvőbb párhuzama az „írott vagy nyomtatott szövegnek az olvasása”. Hogy miért volna ez a leginkább kézenfekvő modell, nos, ez az állítás argumentálatlanul marad Gadamer tanulmányában. A designelmélet számára az okfejtés folytatása különösen izgalmas:

Az építményre éppúgy érvényes, hogy „olvasunk” kell azt. Vagyis ne csak úgy nézzünk rá, mint egy fénykép-reprodukcióra, hanem járjuk körbe, járjuk be azért, hogy ezzel lépésről lépésre mintegy felépítsük magunkban.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Gadamer, *Az épületek és képek olvasása*, i. m., 158–159.

<sup>19</sup> Uo., 161.

Minő igaz és megfontolandó tanács! Különösen, ami az ikonográfiai redukció elutasítását illeti!<sup>20</sup> De mi köze ennek az olvasáshoz? Ahhoz a „betűzgetéshez” (Gadamer), amely oda vezet, hogy az építményt el tudjuk olvasni? Hogy jön ide ez a posztmodern textuális imperializmus? Megítélésem szerint pontosan Gadamer Szt. Gallen-i példája mutatja a legjobban, mi a józanésszel is könnyen belátható különbség az olvasás – azaz a kevesek kiváltsága – és a tértapasztalás – vagyis mindannyiunk elemi, antropológiai képessége – között! Nem kérdéses, hogy az építész számára mindkét használati vagy fogyasztási mód fontos lehet, ugyanakkor a két mód hierarchikus viszonya sem kétséges: a tértapasztalás – természetesen korántsem kultúrafüggetlen – kérdései előbbre valók, mint a kiművelt főket megcélzó allúziók világa, s az ahhoz kapcsolódó dekoratív ízű stiláris tervezői műfogások.<sup>21</sup>

Az architektúrális források határozott megkülönböztetése idehaza tulajdonképpen afféle „designfordulatot” (design turn) jelenthet a kultúrakutatásban.<sup>22</sup> Legyen bárhogy is, a célhoz kötődő eszme- és

<sup>20</sup> Tudnunk kell, persze, hogy Gadamer ugyanakkor gond nélkül „olvasa” ugyanazon módon a festményeket, mint az építményeket. Gadamer a Szt. Gallen-i példa után egy híres Giorgione kép értelmezésébe kezd (*I. m.*, 159 skk.), mintha építészethez és festészethez gond nélkül lehetne ugyanúgy viszonyulni. Alig akad szebb példája az építészet ikonográfiai redukciójának, mint Gadamer e látszólag elegáns csúsztatása, hiába is beszél a német bölcseletről egyébként a kép „atmoszférája” értelmezéséről szemben az ikonográfiai leírással. (*Uo.*, 160.)

<sup>21</sup> A közelmúltban egy igen fontos antológia jelent meg magyarul a témában, l. *A tér. Kritikai antológia*, vál. Moravánszky Ákos, ford. M. Gyöngy Katalin, Bp. (Terc), 2007.

<sup>22</sup> A tréfa kedvéért utaltam már e designfordulatra Szőnyi György Endre könyvéről írott recenziómban is, l. *Uo.*, 281. Nemzetközi értelemben sem jellemző, hogy túlzottan sok, a kultúratudományok területén dolgozó tudós koncentrálna a design speciális szerepére a modern kultúrában. Üdítő kivételt képez a brit Guy Julier, aki *From Visual Culture to Design Culture* c. tanulmányában [Design Issues, 22/1 (2006 tél), 64–76.] Scott Lash nyomán „a kultúra architektonikus felfogásáról” (»ar-

kultúrtörténeti igény többé-kevésbé párhuzamba állítható az anyagi kultúra kutatóinak szellemi igényeivel, legalábbis, ami a kutatási terület konkrét forrásvidékének kijelölését illeti.<sup>23</sup> Ugyanakkor, mint arra Penny Sparke, korunk egyik legjelentősebb designtörténésze is több helyütt utal, az anyagi, illetve a fogyasztói kultúra kutatóinak

---

chitectonic« conception of culture) szól, s mint írja: „Culture is no longer one of pure representation or narrative, where visual culture conveys messages. Instead, culture formulates, formats, channels, circulates, contains, and retrieves information. Design, therefore, is more than just the creation of visual artefacts to be used or »read«. It is also about the structuring of systems of encounter within visual and material world.” l. uo. 67. L. még Uő, *The Culture of Design*, 2. kiad., London (Sage), 2008, 9. Vö. Lash, Scott, *Critique of Information*, London (Sage), 2002. Julier több konferencia-előadásban foglalkozott a magyarországi rendszerváltozás és a design összefüggéseivel is, l. Julier, Guy–Hoffman, Steve, *Design Institutions and the Transition to Democracy: a Comparative Case Study of Spain and Hungary* (1995). Uő, *Re-Drawing the Geography of European Design: the Case of Transitional Countries* (1997). Mindkét előadás letölthető a szerző honlapjáról: [http://www.lmu.ac.uk/as/artdesresearch/staff/guy\\_julier.htm](http://www.lmu.ac.uk/as/artdesresearch/staff/guy_julier.htm). Legutóbbi hozzáférés: 2009-12-06.

<sup>23</sup> Az „új” anyagi kultúra-kutatásról újabban l. a Replika *Tárgyéletrajz* c. 63., tematikus számát (2008. november) Berta Péter szerkesztésében. Ezzel párhuzamosan érdemes a „néprajzi jelenkorkutatás” olyan antológiáit is forgatni, mint a Fejős Zoltán és Frazon Zsófia szerkesztésében megjelent MaDok-füzetek, l. *Néprajzi jelenkorkutatás és a néprajzi gyűjtemények változása*, szerk. F. Z., Bp. (Néprajzi Múzeum), 2003 (MaDok-Füzetek, 1). *Korunk és tárgyaink – elmélet és módszer. Fordításgyűjtemény*, szerk. F. Z. és F. Zs., Bp. (Néprajzi), 2004 (MaDok-füzetek, 2). *Jelentéstele tárgyak*, szerk. F. Z. és F. Zs., Bp. (Néprajzi), 2005 (MaDok-füzetek, 3). *Plasztik művek. Alternatív műanyag-történet a celluloid könyvtáblától a felfújható fotelig*, szerk. F. Z. és F. Zs., Bp. (Néprajzi Múzeum), 2006 (MaDok-füzetek, 4). *Pillanatképek a mából. A kortárs kultúra múzeumi feldolgozása*, szerk. F. Z. és F. Zs., Bp. (Néprajzi Múzeum), 2007 (MaDok-füzetek, 5). L. még az azonos c. kiállítás katalógusát: *Műanyag*, szerk. F. Z. és F. Zs., Bp. (Néprajzi), 2007.

döntő többsége nem nevezhető kimondottan designtudatos szerzőnek, azaz többségük nemigen tulajdonít kulturális szerepet a designnak.<sup>24</sup> Ezt az álláspontot képviseli például Peter Burke, aki az anyagi kultúra-kutatás közelmúltbéli történetének áttekintésekor még véletlenül sem utal designtörténeti munkákra.<sup>25</sup> Burke szerint egyébként a kultúrtörténések egészen a közelmúltig általában nagyobb hangsúlyt fektettek az eszmék, mint az anyagi kultúra vizsgálatára, ez utóbbi kutatását a gazdaságtörténéseknek engedve át, akik azonban rendszerint kevés affinitást mutattak az anyagi kultúra szimbolikus összefüggései iránt.<sup>26</sup> A kevés kivétel egyike Norbert Elias volt Burke szerint, aki *A civilizáció folyamata* című remekművében számos háztartásbeli használati tárgyról annak civilizatorikus és kulturális jelentőségét messzemenően figyelembe véve értekezett.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Sparke, Penny, *An Introduction to Design and Culture. 1900 to the Present*, 2. jav. kiad., London–New York (Routledge), 2004, passim. Az első kiadás I. Uő, *An Introduction to Design and Culture in the Twentieth Century*, New York (HarperCollins), 1986. A nagy kivételek egyike a legendás Judy Attfield, I. pl. Uő, *Wild Things: The Material Culture of Everyday Life*, Oxford–New York (Berg), 2000.

<sup>25</sup> Burke, Peter, *Material Culture = What is Cultural History?*, Cambridge–Malden, USA (Polity Press), 2004, 67–70.

<sup>26</sup> Burke, *What is Cultural History?*, i. m., 67. Fájóan hiányzik a Burke-től számonkért szempontrendszer érvényesítése Robert S. Duplessis a kapitalizmus kialakulásáról szóló, máskülönben remek művéből is. L. Uő, *Transitions to Capitalism in Early Modern Europe*, Cambridge (Cambridge University Press), 1997 (New Approaches to European History, 10).

<sup>27</sup> Elias, Norbert, *A civilizáció folyamata*, 2. jav. kiad., ford. Berényi Gábor, Bp. (Gondolat), 2004. A késről I. uo, 170–174. A villáról I. uo, 174–177. Az orttörlésről I. uo, 191–200. Hozzá kell tennem, hogy ugyanakkor ezekről a tipikusan a *spontán* vagy *anonim design*hoz, avagy Gio Pontival szólva a *jelzők nélküli design*hoz kötődő tárgyakról Elias tulajdonképpen csak mint a civilizatorikus jelenségek médiumáról szól, a tárgyakat magukat tárgyi mivoltukban egyáltalán nem vizsgálja. A spontán vagy anonim designról I. Bassi, Alberto, *Design anonimo in Italia. Oggetti comuni e progetto incognito*, Milano (Mondadori Electa), 2007. Vö. De Fusco, Renato,

Burke szerint még maga Fernand Braudel, az anyagi kultúra (*civilisation matérielle*) kutatásának egyik legfontosabb úttörő tudósa is kritizálható amiatt, hogy az anyagi kultúra szimbolikus dimenziójával nemigen foglalkozott.<sup>28</sup> Az eszme- és kultúratörténet világában egyébként a kommunikáció-, információ-, könyv-, könyvtár-, könyvnyomtatás-, olvasás-, illetve médiatörténeti kutatások jártak élen a kultúra materialitásának, illetve a medialitásnak vizsgálatában, ebből a szempontból is figyelemre méltó Renato De Fusco lépése, aki Itália-szerte igen népszerű, először 1985-ben kiadott *Storia del design* című könyvében a nyomtatás történetével nyitja design-történetét.<sup>29</sup> A design-történet és -elmélet szempontjából ugyancsak kiemelkedő Mario Carpo *L'architettura dell'età della stampa* című könyve, amely a könyvnyomtatásnak a reneszánsz építészeti teóriákra és praxisokra gyakorolt hatásáról szól megvilágító erővel, még a jelenleg zajló mediális fordulat, azaz a digitalizáció és az építészet viszonyával kapcsolatban is.<sup>30</sup> Kifejezetten sokat ígérő a Carpo-tézis

---

*Parodie del design. Scritti critici e polemici*, Torino-Venezia-London-New York (Umberto Allemandi & C.), 2008, 13. L. még Fiell, Charlotte–Fiell Peter, *Design Handbook. Concepts. Materials. Styles*, Köln (Taschen), 2006, 14–15. A kötet magyarul a Vince Kiadó gondozásában jelent meg, 2007-ben.

<sup>28</sup> L. pl. Braudel, Fernand, *Anyagi kultúra, gazdaság és kapitalizmus XV–XVIII. század. (Első kötet) A mindennapi élet struktúrái: a lehetséges és a lehetetlen*, ford. Pödör László, Budapest (Gutta Könyvkiadó), 2004.

<sup>29</sup> Itt elsősorban Walter Ong, Elisabeth Eisenstein, Michael Giesecke, Mario Carpo, Robert Darnton, Roger Chartier, Guilelmo Cavallo, Pietro Rossi, Peter Burke, Friedrich Kittler, Daniel R. Headrick, Neil Rhodes, Jonathan Sawday, Ann Blair vagy épp Monok István, V. Ecsedy Judit, Kecskeméti Gábor, Demeter Tamás, Nyíri Kristóf és Z. Karvalics László tanulmányaira gondolok egyfelől, Frances Yates, Paolo Rossi, Mary Caruthers, Lina Bolzoni, Jörg Jochen Berns és Wolfgang Neuber kutatásaira másfelől. Renato De Fusco fejezetét l. Uő, *La stampa come design = Storia del design*, Roma-Bari (Laterza), 2004, 1–16.

<sup>30</sup> L. Carpo, Mario, *L'architettura dell'età della stampa. Oralità, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica dell'immagine nella storia del*

mozgósítása az olyan kortárs jelenségek vizsgálatakor, mint amilyen például a „nem szokványos”, avagy „nem szabványos építészet” (non standard architecture), korunk egyik legfrissebb nemzetközi irányzata.<sup>31</sup>

Érdeemes néhány kultúrafogalmat közelebbről is megvizsgálunk ahhoz, hogy a későbbiekben a design kulturális szerepéről magabiztosabban nyilatkozhassunk. Egyet kell értenem ugyanakkor Penny Sparke-kal, aki szerint nincs is nehezebb szellemi feladat, mint a kultúra, illetve a design fogalmainak meghatározása, hát még ha e kettő viszonyának értelmezéséről esik szó!<sup>32</sup> Mégis mindenképp szükség van munkahipotézisekre ahhoz, hogy design és kultúra tárgyalásának bizonyos elméleti kereteit kijelölhessük. Mindez természetesen csak dinamikus módon képzelhető el. Nem arról van tehát szó, hogy egyszer s mindenkorra kívánjuk meghatározni azt a fogalmi mezőt illetve azt a szellemi keretet, melyen belül design és kultúra viszonya tárgyalható. Ugyanakkor meggyőződésem, hogy a mégoly dinamikus fogalomrendszer és a munkahipotézis rangú elméleti keretek meghatározása valójában igen karakteres világnézeti választás kérdése. Nem hiszek tehát az állítólag értékmentes posztmodern meg-

---

*le teorie architettoniche*, Milano (Jaca Book), 1998. Angolul I. Uő, *Architecture in the Age of Printing. Orality, Writing, Typography, and Printed Images in the History of Architectural Theory*, ford. Sarah Benson, Cambridge, USA (The MIT Press) 2001. Bjornz Lee-nek, a gunpói (Gyeonggi-Do, Dél-Korea) Hansei Egyetem professzorának tartozom hálával, hogy a kötet egy példányával megajándékozott ottjártamkor.

<sup>31</sup> A párizsi Centre Pompidou-ban Frédéric Migayrou-tól és Zeynep Menától rendezett, 2003. december 10-től 2004. március 1-ig nyitvatartó *Architectures non standard – Non-standard Architectures* című kiállításról l. *Architectures non standard – Non-standard Architectures*, összeáll. Martinkó József és Szentpéteri Márton, OCTOGON *architecture&design*, 2004/1, 15–27. L. még *From Control to Design. Parametric / Algorithmic Architecture*, szerk. Tomoko Sakamoto, Albert Ferre, Michael Kubo, Barcelona (ACTAR), 2008.

<sup>32</sup> Sparke, Penny, *An Introduction to Design and Culture*, i. m., 3–4.

közelítési módokban, abban viszont igen, hogy az értékekre, amelyek meghatározzák intellektuális álláspontjainkat, határozottan reflektálnunk kell.

A kultúrafelfogások értelmezésében az egyik vezetőszinórom a brit konzervatív értelmiségi, Roger Scruton *Modern Culture* című könyve volt.<sup>33</sup> Scruton szerint a kultúrafelfogások a modernitásban rendre Johann Gottfried Herderre illetve Wilhlem von Humboldtra vezethetőek vissza, legalábbis az euroatlanti kulturális régióban. A herderiánus felfogás szerint a kultúra a közösség éltető ereje, annak a morális energiának az állandó áramlása, amelyik összetartja a társadalmat. E szerint nemzetek civilizációikat ugyan megoszthatják egymással, de mindig különbözni fognak kultúrájukban, hiszen az biztosítja nemzeti identitásukat.<sup>34</sup> A német romantikusok egy jó része – Schelling, Schiller, Fichte, Hegel és Hölderlin – a herderiánus felfogás szellemében gondolkodtak a kultúráról, azt a nemzet meghatározó esszenciájaként, a közösség minden szokásában, hitbéli meggyőződésében és hétköznapi gyakorlatában megnyilvánuló közös spirituális erőként láttatják Scruton szerint.<sup>35</sup> A klasszikusabb felfogást Wilhelm von Humboldt és követői képviselik, akik a *cultura* szót latin értelmében, antik minták szerint értelmezték. Ebben a felfogásban a kultúra nem mindenkié, csak azok részesülnek belőle, akiknek módjukban áll művelődni – vagyis anyagi és szellemi feltételeik biztosítottak ahhoz, hogy az emberiség egyetemes kultúráját elsajátíthassák. A humboldtiánus egyetemfelfogás kortárs értelmezésében éppen ezért kell minél nagyobb számban biztosítani az arra rátermetteknél a tanuláshoz való lehető leg szélesebb körű hozzáfé-

<sup>33</sup> Scruton, Rogers, *Modern Culture*, 2. kiad., London-New York (Continuum), 2005 [1998].

<sup>34</sup> Scruton, *Modern Culture*, i. m., 1.

<sup>35</sup> „Culture, they held, shapes language, art, religion and history, and leaves its stamp on the smallest event. No member of society, however ill-educated, is deprived of culture, since culture and social membership are the same idea.” Uo.

rést.<sup>36</sup> A herderiánus és humboldtiánus felfogás mind a mai napig velünk él, szögezi le Scruton. A herderiánus koncepciót a korai antropológusok részesítették előnyben, s a kultúrában a törzs identitását formáló szokások és hitek együttesét látták Scruton szerint.<sup>37</sup> Matthew Arnold és az őt követő irodalomelmélészek – T. S. Eliot vagy Ezra Pound például – viszont a humboldtiánus koncepciót pártolták inkább, s a kultúrát a művelt elit kiváltságaként kezelték.<sup>38</sup> Scruton a herderi partikularizmus és a humboldti univerzalizmus ellentmondását egyébként azzal oldja fel, hogy bevezeti a „közkultúra” (common culture) és a „magas kultúra” (high culture) fogalmait.<sup>39</sup> Ami a magas kultúrát illeti, Scruton végső soron Arnolddal tart:

Az a meggyőződésem, hogy civilizáciánk magas kultúrája olyan tudáskincset birtokol, amely messze fontosabb mindannál, ami a populáris kultúra csatornáin keresztül elsajátítható. Ez egy olyan meggyőződés, amit igen nehéz igazolni, s még nehezebb együtt élni vele;

<sup>36</sup> „For Wilhelm von Humboldt, founding father of the modern university, culture meant not untended growth but *cultivation* [ti. Bildung, Sz. M.]. Not everyone possesses it, since not everyone has the leisure, the inclination or the ability to learn what is needed. And among cultivated people, some are more cultivated than others. The purpose of a university is to preserve and enhance the cultural inheritance, and to impart it to the next generation.” Uo. A humboldtiánus egyetemfelfogásról részletesebben l. itt a *Befogadó egyetem* című tanulmányt.

<sup>37</sup> Uo.

<sup>38</sup> Scruton, *Modern Culture*, i. m., 1–2. T. S. Eliot *Notes Towards the Definition of Culture* c., 1948-as alapművét magyarul l. *A kultúra meghatározása*, ford. Lukácsi Huba, Bp. (Szent István Társulat), 2003.

<sup>39</sup> „Herder’s idea of culture is ‘particularist’. A culture is defined as something separate – an island of ‘we’ in the ocean of ‘they’. Humboldt’s conception is ‘universalist’: the cultivated person, for Humboldt, sees mankind as a whole, knows the art and literature of other peoples, and sympathises with human life in all its higher forms and aspirations.” Scruton, *Modern Culture*, i. m., 3.



e hozzáállás az igazságán kívül valójában semmi másért nem ajánlható.<sup>40</sup>

A közösségi vagy közkultúra a közösség belső kohéziójának garanciája a tradicionális társadalmakban – így például a törzsi berendezkedésben is –, ugyanakkor a tradicionális társadalmi berendezkedési formák, ez tagadhatatlan, szinte teljes mértékben kiveszőben vannak a világban, az euroatlanti régióban pedig majdhogynem teljességgel el is tűntek. Mai multikulturális világunkban azonban nem kevésbé fontos az identitás szerepe, mint a hagyományos társadalmakban volt. Legyen bármennyire is nomád és gyökértelen a létünk a globalitás korában, a „modern városlakók nem kevésbé társas lények, mint a törzsi társadalom tagjai voltak” – véli Scruton. Identitás nélkül ma éppoly elképzelhetetlen mindennapi létezésünk, mint az elmúlt évezredekben bármikor. Mi több, az „identitás keresése áthatja a modern életet”. Noha az identitás a modern fogyasztói társadalmakban immár talán sokkal tűnékenyebb, áttetszőbb és sokszínűbb, hiszen egy soha nem látott multikulturális készletből válogathatja mintáit, az ugyanakkor sok szempontból továbbra is értelmezhető az antropológusok a törzsi berendezkedésre vonatkozó megfigyelései alapján.<sup>41</sup> A harmadik kategória, amit Scruton a herderiánus kultú-

<sup>40</sup> „It is my view that the high culture of our civilisation contains knowledge which is far more significant than anything that can be absorbed from channels of popular communication. This is a hard belief to justify, and a harder one to live with; indeed, it has nothing to recommend it apart from its truth.” Scruton, *Modern Culture*, i. m., 2.

<sup>41</sup> „Customs, practices, festivals, rituals and beliefs have acquired a fluid and half-hearted quality which reflects our nomadic and rootless existence, predicated as we are on the global air-waves. Despite this, and despite all the conveniences and labour-saving devices that make other people more dispensable, modern city dwellers are as much social beings as were traditional tribesmen. They are unable to live in peace until furnished with a social identity, an outward garb which, by representing them to others, gives them confidence in themselves. This search for ‘identity’ pervades modern life. Although it is a fluid thing, and may

rafogalom partikularizmusa és a humboldtíanus felfogás univerzalizmusa között feszülő ellentmondás feloldására bevezet, nem más, mint a „populáris kultúra” (popular culture). Scruton leszögezi, hogy tulajdonképpen ez a kultúratudományok (cultural studies) tényleges témája. Mint azt a konzervatív értelmiségi röviden összegzi, a kultúratudományok története Raymond Williams fellépésétől számítja kezdetét.<sup>42</sup> Williams végső soron az angol irodalomtudományi képzés modelljét cserélte fel a kultúratudományokra, mégpedig egy tisztán kivehető egalitáriánus attitűd jegyében, amely az irodalomtudományi képzésben megtestesülő magas kultúra elitizmusa, hogy ne mondjam, sznobizmusa ellen irányult, s kutatásának gyűjtőpontjába a felsőbb társadalmi rétegek elitkultúrája helyett a tömegek kultúráját állította. Ez a rokonszenves kezdeményezés azonban oda vezetett, hogy a kultúra fogalma Scruton szerint már-már parttalaná vált, hiszen a kultúratudományok perspektívájában minden „cselekvés vagy alkotás kulturális jelentőségűnek bizonyul, amennyiben az a társadalmi kapcsolatok identitásképző termékének tartható.”<sup>43</sup>

---

change direction several times in a lifetime, or even twice a year, it has much in common with the tribesman's attachment to a common culture. The cultivation of 'identity' is a mode of 'being-for-others', to use the existentialist jargon, a way of claiming space in a public world. At the same time it is founded on choice, taste and leisure; it is fed on popular art and entertainment; in broadest terms, it is a work of the imagination.” Uo, 2.

<sup>42</sup> Williams két alapvető írását magyarul l. *A kultúra szociológiája*, szerk. Wessely Anna, Bp. (Osiris-Láthatatlan Kollégium), 1998, 28–40.

<sup>43</sup> „As a result of this academic broadening, the concept began to lose its specificity. Any activity or artefact is considered cultural, if it is an identity-forming product of social interaction.” Uo, 3. A magyarországi irodalomtudomány és a *cultural studies* illetve a *Kulturwissenschaften* kapcsolatáról, a hazai kultúratudományi váltás esélyeiről l. Szegedy-Maszák Mihály, *Irodalomtörténeti elképzelések a New Literary History című folyóiratban = Az irodalomtörténet-írás esélye*, szerk. Veres András, Bp. (Gondolat), 2004, 215–231. L. különösen a *Művelődéstudomány és irodalomtörténet-írás* című részt, uo., 222–231. Megítélésem sze-

Scruton a kérdést a fogpaszta esetével illusztrálja. Vajon része-e a kultúrának a fogpaszta? A herderiánus örökség jegyében fellépők szerint biztosan nem, hiszen az egyértelműen a technikai civilizáció része a romantikus értelmezésben. A klasszicizáló humboldtiánus értelmezés örököseként fellépők szerint a fogpaszta legfeljebb csak akkor része a kultúrának, ha például egy kanonikus műalkotásban tűnik fel – legyen szó akár festményről, akár filmről, akár valamilyen multimédiás installációról. Avagy – tegyük hozzá –, ha a fogpaszta tubusa, mint a „jó terméktervezés” (good design) kimagasló példája, bekerül a „művészeti világba” (art world), miként például Verner Pantone székével történt, amikor azt kiállították a New York-i Museum of Modern Artban (MoMA).<sup>44</sup> Scruton némi malíciával így folytatja a fogasztapéldát:

A kultúratudományok professzora [viszont] valószínűleg azt válaszolja majd, „természetesen a fogpaszta része a kultúrának”, hiszen végső soron a fogpaszta a társas identitás formálásának és kifejezésének médiuma, a döntés pedig, hogy használjuk-e avagy sem, olyan döntés, amelyet mások felé fordulva hozunk.<sup>45</sup>

Akárhogy is vesszük, a design kulturális szerepének értelmezésekor hasonló kérdésekkel kell szembe néznünk. A kultúratudományok

---

rint Szegedy-Maszák szép magyarítása, a ‘művelődéstudomány’, akarva-akaratlanul jelzi a szerző álláspontjának kötődését a humboldtiánus hagyományokhoz, hiszen a ‘művelődés’ fogalma sokkal szűkebb jelentéstartománnyal bír, mint a ‘kultúráé’.

<sup>44</sup> A művészeti világról I. Danto, Arthur C., *A művészetvilág*, Enigma 4 (1994. április), 41–53. A közhelytranszfigurációról, amelynek során akár egy hétköznapi tárgy is műalkotássá válhat, ha bekerül a művészeti világba I. Uő, *A közhely színeváltozása*, ford. Sajó Sándor és Dobos Lúcia, Bp. (Enciklopédia), 1996.

<sup>45</sup> „The professor of cultural studies will probably reply ‘of course toothpaste is a part of culture’, since after all toothpaste is a way in which people form and express their social identity and the decision to use or not to use it is a decision directed towards others. (Imagine America without toothpaste!)” Scruton, *Modern Culture*, i. m., 4.

kultúradefiníciója kézenfekvőnek tűnik a design és kultúra kapcsolatát firtató designelmélet számára, hiszen már érdeklődésének legfontosabb alapfeltevése is egy tágabb értelemben vett kultúrafogalmat feltételez. A Scruton-féle modellben, amely tehát a magas kultúra, a közkultúra és a tömegkultúra hármására épít, a designnak megítélésem szerint mindhárom területen van létjogosultsága. Ez az állítás azonban már-már világnézeti döntést is implicál; de ne szaladjunk előre, és folytassuk inkább kultúrafogalmakat bemutató szemlénket!

A világ egyik legjelentősebb kultúrtörténésze, a már többször idézett Peter Burke a következőképpen nyilatkozik a kérdésben:

*A kultúra fogalma [...] korábban a magas kultúrára vonatkozott. Később kiterjesztették azt lefelé – hogy a metaforát kiteljesítsük – annak érdekében, hogy magába foglalja az alacsony avagy tömegkultúrát. Újabban szélteben is kiterjedt a fogalom. Míg korábban a kultúra fogalma a művészetekre és a tudományokra vonatkozott, addig később ezek populáris megfelelőinek leírására alkalmazták – vagyis a népzene, a népi gyógyászatra és így tovább. A legutóbbi időkben a szó immár a csinálmányok (képek, eszközök, épületek stb.) és gyakorlatok (beszélgetés, olvasás, játékok) igen széles körére vonatkozik.<sup>46</sup>*

Ez az újabb felfogás nem is olyan új Burke szerint, hiszen például T. S. Eliot 1948-as *Notes towards the Definition of Culture* című írásában már hasonlóan tág értelmezést érvényesített, vagy az antropológus Bronisław Malinowski az *Encyclopaedia of the Social Sciences*

<sup>46</sup> „The term ‘culture’ [...] used to refer to ‘high’ culture. It was extended ‘downwards’, to continue the metaphor, to include ‘low’ or popular culture. More recently, it has expanded sideways as well. The term culture used to refer to the arts and sciences. Then it was used to describe the popular equivalents to the arts and sciences – folk music, folk medicine and so on. In the last generation, the word has come to refer to a wide range of artefacts (images, tools, houses and so on) and practices (conversation, reading, playing games).” Uő, *What is Cultural History?*, i. m., 29. Az *artefact* szót Apáczai Csere János a latin *artefactumot* magyarító ‘csinálmányok’ fogalmával fordítom.

(1931) témába vágó szócikkében, ahol az ugyancsak igen tág meghatározásba beletartoznak a generációról generációra tovább örökített csinálmányok, technológiai eljárások, eszmék, szokások és értékek. Burke szerint a diskurzusalapító Edward Burnett Tylor antropológus *Primitive Culture* (1871) című alapművében hasonló definíciót nyújt, hiszen a kultúra Tylor felfogásában sem más, mint az a komplex egész, amely magában foglalja a tudást, a hitet, a művészetet, az erkölcsöket, a jogot, a szokásokat és minden egyebet, amit az ember a társadalom tagjaként elsajátíthat. Burke szerint tulajdonképpen ebben az antropológiai szemléletben használják ma a kultúrtörténészek is a kultúra fogalmát, legyen szó akár a történeti antropológia, akár az „új kultúrtörténet” (New Cultural History) iskoláiról.<sup>47</sup> Anthony Giddens, korunk egyik legnagyobb hatású társadalomtudósa a következőképpen fogalmaz a témában: „A kultúra egy adott csoport által őrzött értékekből a csoport tagjai által követett normákból, illetve az általuk létrehozott anyagi javakból áll.”<sup>48</sup> A kultúrát alapjaiban határozzák meg a kulturális viselkedésformák, vagy másképpen a kulturális univerzálék, úgy is, mint például a nyelv, az incesztus tilalma, a házasság és a család intézménye, a vallás és a tulajdon. Az anyagi javak, illetve a materiális kultúra szimbolikus dimenziójáról azonban Giddens e helyt nem nyilatkozik. Chris Barker, amerikai kultúrakutató tankönyvének első meghatározásában Stuart Hallt, egy másik igen jeles kultúrakutató fogalom meghatározását követi, s a kultúrát a társadalomban megnyilvánuló szokások, gyakorlatok, nyelvek és reprezentációk együttesének tekintti. A tankönyv fogalomtárában jóval részletesebb definícióval találkozhatni. E szerint a kultúra fogalmának meghatározásakor a jelentések folytonos létrehozása és cseréje a perdöntő. A kultúratudo-

<sup>47</sup> Uo. A kultúrantropológiák különféle kultúrafogalmairól I. Boglár Lajos–Papp Richárd et al., *A tükör két oldala. Bevezetés a kulturális antropológiába*, Bp. (Nyitott Könyvműhely), 2007, 35–37.

<sup>48</sup> Giddens, Anthony, *Szociológia*, ford. Acsádi Judit et al., Bp. (Osiris), 2003, 83. L. még uo. 61.

mányok érdeklődése így első sorban a foucault-i értelemben vett hatalom működése és a jelentésadó gesztusok összefüggését vizsgálja.<sup>49</sup> Ilyen értelemben pedig a kultúratudományok természetesen kifejezett érdeklődést mutatnak a kultúra működésének politikai dimenziói iránt, a szónak általánosabb és konkrétabb értelmében is.

A Stuart Hallt követő meghatározásban feltűnt egy igen fontos kifejezés, a reprezentáció. Ezzel a kultúratudományok számára kulcsfontosságú fogalommal nekünk is részletesebben kell foglalkoznunk. Mint Barker leszögezi, a kultúratudományok kutatói határozottan sok időt töltenek a reprezentáció vizsgálatával, vagyis döntően azzal a kérdéssel, hogyan is hozzuk létre a világot mi magunk társadalmi értelemben, s hogyan is reprezentáljuk másoknak és magunknak azt értelmes módon. A kultúratudományok fő kutatási területe Barker szerint végső soron a kulturális reprezentációk jelentésadó gesztusaival foglalkozik. Ez Barker értelmezésében egyfelől megkívánja tőlünk, hogy a jelentések létrehozásának textuális természetét kutassuk, másfelől pedig azt, hogy a jelentésadás gesztusaikat a legkülönbözőbb kontextusokban vizsgáljuk meg. Továbbá – s ez az, ami minket sokkalta inkább foglalkoztat – a kultúra kutatásakor Barker szerint figyelembe kell vennünk a kulturális reprezentációk és jelentések materiális összefüggéseit is, hiszen azok hangok, írott szövegek, tárgyak, képek, könyvek, magazinok és televíziós progra-

<sup>49</sup> „The concept of culture does not represent an entity in an independent object world. It is best thought of as a mobile signifier that enables distinct ways of talking about human activity. The concept of culture is thus political and contingent. In so far as cultural studies has a distinguishing take on the concept of culture it is one that stresses the intersection of power and meaning. Culture can also be understood as overlapping maps of criss-crossing discursive meaning which form zones of temporary coherence and shared but always contested significance in a social space. The production and exchange of meanings, or signifying practices, leading to that which is distinctive about a way of life.” Barker, Chris, *Cultural Studies. Theory and Practice*, London–Thousand Oaks–New Delhi (Sage Publications), 2006 [2000], 438.

mok formájában öltenek testet, és azokat meghatározott társadalmi kontextusokban hozzuk létre, vezetjük be, használjuk és értjük meg.<sup>50</sup> Ne foglalkozunk most a Barker-definíció nyelvészeti imperializmus felé nyitott összefüggéseivel, vagyis meghatározásának ne arra a részére koncentráljunk, mely szerint a kulturális jelentések létrehozásának textuális természetét ildomos kutatnunk.<sup>51</sup> A továbbiak

<sup>50</sup> „A good deal of cultural studies is centred on questions of representation. That is, on how the world is socially constructed and represented to and by us in meaningful ways. Indeed, the central strand of cultural studies can be understood as the study of culture as the signifying practices of representation. This requires us to explore the textual generation of meaning. It also demands investigation of the modes by which meaning is produced in a variety of contexts. Further, cultural representations and meanings have a certain materiality. That is, they are embedded in sounds, inscriptions, objects, images, books, magazines and television programmes. They are produced, enacted, used and understood in specific social context.” Chris, *Cultural Studies*, i. m., 8.

<sup>51</sup> A témáról l. részletesebben a *Problem: Textual Character of Culture* című részt Barkernél, Uő, *Cultural Studies*, i. m., 37–40. Mint Barker utal rá, a kultúra textualitásának túlzott hangoztatása oda vezethet, hogy a kultúrakutatók végül csak szövegekkel foglalkoznak majd, l. uo., 37. A témáról l. Donald Kelley véleményét is: „A kultúrtörténet szakterületén ma rengeteg ember van jelen egyébként, aki eredetileg irodalmár képzettséggel rendelkezett. Számukra a kultúra afféle szöveg, valaminő önmagában álló jelenségsoport, s ez bizony meglehetősen elszomorító.” Szentpéteri Márton, *Háttérben maradni. Donald R. Kelley, a Journal of the History of Ideas főszerkesztője*, Magyar Narancs, 2004. Február 19., 34–35. Az erős és gyenge realizmus, és az erős és gyenge textualizmus kérdéseiről részletesen l. Ferraris, Maurizio, *Hol vagy? A mobiltelefon ontológiája*, ford. Gál Judit, Bp. (Európa), 2008, 235–346. „Realizmus és textualizmus alatt [...] azt az egymással ellentétes két pólust értem, amelynek egyik oldalán azok a filozófusok állnak, akik szerint a tárgyak a szubjektumoktól függetlenül léteznek, míg a másik oldalán állók szerint a tárgyak éppen úgy függenek a szubjektumoktól, mint a szöveg a szerzőjétől.” Uo., 237. Ferraris szerint „a posztmodernek, élükön Foucault-val” az erős textualizmus hívei voltak, l. uo., 238. Részletesen l. uo., 253–266.

érdekében jegyezzük meg inkább, amit Barker a kulturális reprezentációk anyagi természetéről írt, mert erre rövidesen még visszatérünk.

Burke már idézett művének témába vágó fejezetében kifejti, hogy a kulturális reprezentációk az új kultúrtörténet (new cultural history) szerint nem visszatükrözik vagy imitálják a társadalmi valóságot, hanem esetükben jóval inkább a valóság – a tudás, a társadalmi osztályok, a betegségek, az idő, az identitás és így tovább – létrehozásáról beszélhetünk.<sup>52</sup> A szociális konstruktivizmus szemlélete már Barker meghatározásaiban is számottevő volt, s tulajdonképpen már abban a kontextusban is zavarónak tűnt számomra, hogy kulturális reprezentációkról beszélünk, miközben a szerző folyamatosan főként konstruktív gesztusokról ejtett szót. Miért hívjunk valamit reprezentációnak, ha az valójában konstrukció vagy produkció? Vagy még pontosabban: miért vonjuk össze a kulturális produkció és a kulturális reprezentáció fogalmait metonimikus lendülettel az utóbbi hangalakjának kizárólagos használatával? Nézzünk meg egy példát a kérdés megvilágítására! Ha például egy adott közösség öltözködési szokásait vizsgáljuk, akkor a reprezentáció szó hagyományos értelmében az öltözködésben testesül meg valamilyen érték vagy értékrendszer, ami a közösségé, hiszen az a valami, ami reprezentál, az a reprezentált dolog – például a giddensi értelemben vett normák, értékek és anyagi javak – helyett áll, s azt képviseli valamilyen szimbolikus vagy akár konkrét formában. Az új kultúrtörténet vagy a kultúratudományok szerint azonban maga az öltözködés hozza létre azokat a kulturális értékeket, amelyek a közösséget reprezentálják a maguk és mások számára – azaz a kulturális reprezentációk így játszanak identitásképző szerepet. Másképpen fogalmazva, a ruhák a közösség egy bizonyos értékrendszerét teremtik meg. A kulturális reprezentáció tehát valójában konstruktív, avagy produktív – hogy ne mondjam, manipulatív – gesztus. Ebben az esetben azonban

<sup>52</sup> Burke, Peter, *From Representation to Construction* = Uő, *What is Cultural History?*, i. m., 74–99.



miért ne hívjuk akár a ruhákat, vagy az öltözködést magát inkább kulturális produktumnak? A kultúratudományok szerint vett kulturális reprezentáció ugyanis nem reprezentál, hanem teremt, majd pedig a teremtett érték az, amelyik reprezentálja a közösséget ön maga és mások számára. Vagyis semmi okunk arra, hogy a kulturális produktumokat összekeverjük a kulturális reprezentációkkal, a két fogalom jelentéstartományai ugyanis nincsenek mindig teljes fedésben!<sup>53</sup>

<sup>53</sup> Ha meg akarnánk tartani a kulturális reprezentáció fogalmát a maga jelenleg bevett formájában, akkor régies fordulattal úgy is fogalmazhatnánk, hogy a kulturális reprezentációkban a teremtés és a reprezentálás gesztusai, illetve a konstitutív és az expresszív sajátosságok dialektikus viszonyban állnak egymással. Mivel azonban arra törekszem, hogy műszavaim lehetőség szerint minél kevesebb fölös konnotációval bírjanak, ezért lemondok erről a lehetőségről. A magyar kultúrakutatás egyik legfontosabb recens munkájával kapcsolatban is fenntartom ezt az álláspontomat. Szőnyi György Endre *Pictura & Scriptura* című könyvének alapvetésében így fogalmaz: „Mint reneszánszkutató és a kultúra történésze, munkám során folyamatosan szembesültem azzal a kérdéssel, hogy miként lehet korszerű elméleti keretben, saját korunk kérdéseire is érzékenyen értelmezni a régi korok műalkotásait, gondolatait, szokásait, társadalmi gyakorlatát. Ezeket nevezem a továbbiakban gyűjtőfogalommal ‘kulturális reprezentációknak’, s e terminus könyvem kulcsfogalma lesz.” Szőnyi György Endre, *Pictura & Scriptura*, i. m., vi. „Van ugyan ‘objektív léte’ egy magára hagyott festménynek vagy versnek is, ám e lét tartalma nem hozható közvetlen összefüggésbe a világ egy konkrét szegmensével, ilyen összefüggés csak egy befogadó szubjektumban jöhet létre, aki felismeri a kép intencionalitását, vagyis kulturális reprezentációként kezdi használni azt.” Uo, 11. Ez utóbbi idézetben megítélésem szerint jogos a reprezentáció-kifejezés használata, még akkor is, ha természetesen a kulturális produktum objektív létének kapcsolatba hozatala a világ egy konkrét szegmensével valójában ugyancsak konstitutív természetű lépés, a műalkotás intencionalitásának felismerése azonban mégiscsak olyan folyamat, melyben a reprezentáció valóban reprezentációként működik elsősorban és nem konstrukcióként vagy produkcióként.

Ha már fentebb – a komoly játék kedvéért – a kultúrakutatás designfordulatáról szoltam, ildomos volna feltennem a kérdést, vajon a design kulturális produktum vagy inkább kulturális reprezentáció, avagy mindkettő egyszerre? A válasz nyilván nem egyértelmű. Ha Viktor Papanek – alighanem minden idők designdefiníciói közül a legtágabb értelmezésű – meghatározását követjük, nos, a design bizony mindenképp kulturális produktumokat eredményező kulturális folyamat egyfelől, ugyanakkor természetesen kulturális reprezentációként is joggal értelmezhető.<sup>54</sup> Papanek immár legendás definíciója

<sup>54</sup> Megítélésem szerint ugyanez igaz arra az esetre is, ha az ICSID (International Council of Societies of Industrial Design) definícióját vesszük szemügyre: „*Aim*: Design is a creative activity whose aim is to establish the multi-faceted qualities of objects, processes, services and their systems in whole life cycles. Therefore, design is the central factor of innovative humanisation of technologies and the crucial factor of cultural and economic exchange. *Task*: Design seeks to discover and assess structural, organisational, functional, expressive and economic relationships, with the task of: [1.] Enhancing global sustainability and environmental protection (global ethics) [2.] Giving benefits and freedom to the entire human community, individual and collective [3.] Final users, producers and market protagonists (social ethics) [4.] Supporting cultural diversity despite the globalisation of the world (cultural ethics) [5.] Giving products, services and systems, those forms that are expressive of (semiology) and coherent with (aesthetics) their proper complexity. Design concerns products, services and systems conceived with tools, organisations and logic introduced by industrialisation – not just when produced by serial processes. The adjective »industrial« put to design must be related to the term industry or in its meaning of sector of production or in its ancient meaning of »industrious activity«. Thus, design is an activity involving a wide spectrum of professions in which products, services, graphics, interiors and architecture all take part. Together, these activities should further enhance – in a choral way with other related professions – the value of life. Therefore, the term designer refers to an individual who practices an intellectual profession, and not simply a trade or a service for enterprises.” Forrás: [www.icsid.org](http://www.icsid.org), hozzáférés: 2007. 01. 07.

szerint ugyanis:

Minden ember designer. Minden, amit teszünk, szinte minden időben, design, hiszen a design alapvető minden emberi cselekedetben. A tervezési folyamat ugyanis bárminő vágyott és előrelátható cél érdekében fellépő cselekvés megtervezését és ennek egy adott struktúra szerinti elrendezését jelenti. Minden olyan törekvés, ami arra irányul, hogy a designt pusztán önmagáért való dologgá tegyünk, szemben áll azzal a ténnyel, hogy a design életünk elsődlegesen meghatározó eredője [...] a design tudatos és ösztönös törekvés az értelemtelenség megteremtésére.<sup>55</sup>

Lássuk azonban, mit mond a kérdésről a design és a kultúra összefüggéseivel mindezedáig legalaposabban foglalkozó designtörténetesek egyike, Penny Sparke. Szerinte a kultúra fogalmát talán még annál is nehezebb meghatározni, mint a designét, hiszen oly sok mindent jelenthetnek ezek a szavak. A kultúra szót normatív értelemben általában a magas kultúra jelenségeire – például az operával, a költészettel, a színházzal és a képzőművészettel kapcsolatban – használjuk Sparke szerint, antropológiai értelemben pedig egyszerűen az „életvitellel” (way of life) kapcsolatos dolgokra általában.<sup>56</sup> Ha

<sup>55</sup> „All men are designers. All that we do, almost all the time, is design, for design is basic to all human activity. The planning and patterning of any act toward a desired, foreseeable end constitutes the design process. Any attempt to separate design, to make it a thing-by-itself, works counter to the fact that design is the primary underlying matrix of life. Design is composing an epic poem, executing a mural, painting a masterpiece, writing a concerto. But design is also cleaning and reorganizing a desk drawer, pulling an impacted tooth, baking an apple pie, choosing sides for a backlot baseball game, and educating a child. Design is the conscious and intuitive effort to impose meaningful order.” Papanek, Victor, *What is Design? A Definition of the Function Complex = Design for the Real World. Human Ecology and Social Change*, 2. jav. kiad., London (Thames and Hudson), 1984, 3.

<sup>56</sup> „The word ‘culture’ is even harder to define [ti. mint a design], denoting as it can, so many different things, from its normative meaning, when it

a két fogalmat, designt és kultúrát egymáshoz rendeljük, még inkább felerősödik azok jelentéseinek összetettsége, konnotációik rendszere még bonyolultabb lesz. Mint Sparke leszögezi, könyvének egyik vezérmotívuma éppen ahhoz a dualizmushoz kapcsolódik, ami abból a helyzetből származik, hogy a design szerepe mind a magas kultúrában, mind pedig a tömegkultúrában számottevő:

A modernista designeszmék magasröptű idealizmusa és a kulturális *különbség* fontosságát hangsúlyozó posztmodernisták értékmegosztási módja közötti feszültséget az [utóbbi] időszak egyik uralkodó, a leghevesebb designvitákat kiváltó témájaként láttathatjuk. A design a maga vizuális és anyagi formájában megtestesítette ezt a feszültséget.<sup>57</sup>

Sparke szerint könyvének 2004-es második, javított kiadása jól példázza, hogy a design kapcsolatát a termeléssel és a professzionális gyakorlattal nem lehet figyelmen kívül hagyni, miként azt nem egy, a kultúratudományok vonzásköréből származó könyv teszi. E kapcsolat értelmezése nélkül a design világát meghatározó lényegi

---

is used to describe highly valued, highly aestheticised activities – such as opera, poetry, theatre, and fine art – which are believed, by many people, to represent the greatest of human achievements, to its anthropological sense in which it refers, more simply, to ‘a way of life’. Interestingly, like ‘design’ the word ‘culture’ also has a verbal derivation, linked to the idea of ‘growing’ or ‘nurturing’. In recent times the word has been transformed into a noun denoting the result of the above activity.” Sparke, *An Introduction to Design and Culture*, i. m., 3–4.

<sup>57</sup> „Design’s relationship with culture is, for example, significant at both of the latter’s [ti. a kultúráé] levels, whether ‘high’ or ‘popular’. Indeed this dualism constitutes an important leitmotif in this text. The tension between the high-minded idealism underpinning modernist design ideas and value-free approach of the postmodernists who embraced the importance of cultural ‘difference’ can be seen as one of the dominant themes of the period, and the one which stimulated the strongest design debates. In its visual and material incarnations, design embodied that tension.” Uo, 4.

összefüggések összetett ellentmondásait ugyanis nem lehet megfelelően kezelni. Ha ugyanis a modernitás igen gyorsan változó társadalmainak nem lett volna szükségük a maguk önazonosságát és kulturális törekvéseit kifejező vizuális és materiális eszközökre, akkor a design és a designerek maguk nem játszhattak volna olyan kiemelkedően fontos szerepet a modern életben. A design és a tervezők a modern fogyasztói kultúra olyan nélkülözhetetlen szereplői, akik lehetővé teszik, hogy a termelésen és a fogyasztáson keresztül az emberek igényei és vágyai – akár tudatosan, akár tudat alatt – kielégítődjenek és megvalósuljanak azon vizuális és materiális értelemben vett termékek és képek segítségével, amelyek a piacon feltűnnek, és egyúttal segítenek bennünket abban, hogy eldönthessük, kik is vagyunk valójában, véli Penny Sparke.<sup>58</sup> A brit designtörténész szerint tehát a designnak nélkülözhetetlen szerepet kell tulajdonítanunk a kortárs fogyasztói kultúrában, mégpedig elsősorban annak identitásképző, s így identitáspolitikai jelentősége miatt. Hogy a brit szakember szerint a design inkább kifejezi-e, megerősíti, vagy megtestesíti identitásunkat, avagy inkább megteremti azt; Sparke monográfiájának olvasta után nem nehéz eldönteni. Nem lehet kétségünk afelől, hogy ő is elsősorban a szociális konstruktivizmus jegyében közelít tárgyhához, vagyis a design mint kulturális reprezentáció számára is inkább konstitutív, mint reflektív természetű jelenség. Ez egyébként a modern és posztmodern szemléletek vitájának értékeléséből is kitűnik Sparke-nál, hiszen ha mégoly látensen is, de a brit szakember előnyben részesíti a posztmodern vélt értékmentes és állítólagosan ideológiamentes attitűdjét.

Az amúgy minden tekintetben nagyszerű designtörténészt ezen a ponton nem tudom követni a továbbiakban, hiszen már tanulmányom elején is leszögeztem, nem hiszek az állítólagos értékmentesség eszméjében. Nem csak azért, mert azt merő képtelenségnek tartom, hanem azért sem, mert úgy vélem, minden szellemi cselekedet lényege, hogy valamilyen intellektuális szándék inspirálja azt.

<sup>58</sup> Sparke, *An Introduction to Design and Culture*, i. m., 2.

„Hasztalan próbálkozás ugyanis *közömbösséget* színlelni oly kutató-sok iránt, melyeknek tárgya az emberi természet számára *nem lehet közömbös*” – írja a filozófus.<sup>59</sup> Amennyiben azonban ez a cseppet sem indifferens szellemi szándék tévesnek bizonyul a gyakorlatban, készséggel kell elfogadnunk a változtatás szükségszerűségét. Mármost nincs is természetesebb dolog ugyanakkor a szellem világában, mint az álláspontok időnkénti megváltozása. Abban az esetben, ha őszintén reflektálunk a változásra, s az énfomálás cseleivel nem rejtjük véka alá egykori tévedéseinket, nos, nincs mit szégyel- lünk azokon. Olyan ez, mint a tudomány: kezdetben hipotéziseink adódnak, melyeket vagy sikerül igazolnunk, vagy elvetjük azokat, hogy aztán újabb feltevésekkel kísérletezzünk. A becsületes szak- mai következetességet nem álláspontjaink merev változtathatatlan- ságán, hanem adott esetben változó megfontolásaink nyílt bevallá- sának gyakorlatán kell számon kérnünk.

Most pedig lássuk, miként tárgyalta design és kultúra kérdését Guy Julier – a designkultúra megkülönböztetett jelentőségű brit ku- tatója – a közelmúltban javított változatban megjelent *The Culture of Design* című könyvében, Daniel Koh nyomán.<sup>60</sup> Az első értelmezés (*Design Culture as process*) a designkultúrát a tervezők mindennapi gyakorlatától és tudásától befolyásolt tervezési folyamat egészével azonosítja.<sup>61</sup> A második (*Design Culture as context-informed practi-*

<sup>59</sup> Kant, Immanuel, *A tiszta ész kritikája*, ford. Kis János, Bp. (Ictus), 1995, 21.

<sup>60</sup> Uő, *From Visual Culture to Design Culture*, i. m., 70–72. L. még Uő, *Introducing Design Culture = The Culture of Design*, i. m., 1–17. A design- kultúra formálódó érdeklődési területéről legújabban l. még Highmore Ben, *General Introduction. A Sideboard Manifesto: Design Culture in an Artificial World = The Design Culture Reader*, szerk. B. Highmore, Lon- don–New York (Routledge), 2009, 1–11.

<sup>61</sup> „This is, perhaps, the most established usage, and stems from architec- tural and design criticism. In particular, it describes the immediate con- textual influences and contextually informed actions within the devel-

ce) az első definíció kiszélesítéseképpen egyfelől immár olyan folyamatként ábrázolja a designkultúrát, amelyet a geokulturális tényezők nagymértékben befolyásolhatnak, másfelől azonban a világfalu szétszórt szakmai közösségeit dinamikusan újraegyesíteni kész jelenségként is.<sup>62</sup> Julier harmadik meghatározása (*Design Culture as organizational or attitudinal*) a menedzsmenttudományoktól veszi az ihletet, s a designkultúrát a kreatív iparból megismert innovatív tervezési módszerek és gyakorlatok, illetve szervezetrányítási modellek mintájára értelmezi. Ebben a felfogásban a designkultúra egy

---

opment of a design. A close term that throws light on this is the Italian usage of »*cultura di progetto*«. The word »*progetto*« implies something broader than simply the form-giving within design, but extends to the totality of carrying out design; for example, from conceiving and negotiating artifacts with clients, to studio organization, to the output of the design and to its realization—often verbal—that conspire to define and frame design artifacts [...] the project process is understood to be produced within and by a network of everyday knowledge and practices that surround the designer.” Julier, *From Visual Culture to Design Culture*, i. m., 70. Uő, *The Culture of Design*, i. m., 4.

<sup>62</sup> „This usage is concerned with a wider notion of »design culture as process«, to imply collectively-held norms of practice shared within or across contexts. More specifically, this usually refers to the way that geographical context may influence the practice and results of design. This can fall in two ways. One is how the everyday specific features of a location—availability of materials and technologies, cultural factors that affect business activities, climate, local modes of exchange, and so on—produce particularized actions. This might be contrasted with perceived globalized, dominant, mainstream forms of practice. The second may equally engage a consciousness of difference or peripherization, but views design culture as a platform for communication. Design culture thus becomes a forum (supported chiefly by the Web, but also by other channels such as magazines and conferences) by which globally diasporic actors connect, communicate, and legitimate their activities.” Julier, *From Visual Culture to Design Culture*, i. m., 70–71. Uő, *The Culture of Design*, i. m., 4.

cégnek a piaci versenyben megkülönböztető erővel bíró kulturális tőkéje szinonimájaként szerepel végső soron.<sup>63</sup> A negyedik értelmezés (*Design Culture as agency*) a designkultúrát nem csupán a cégek piaci szerepét erősítő tényezőként láttatja, hanem első sorban a világot jobbra tenni képes szellemi erőforrásként: „a világ megváltoztatható egy újfajta designkultúra segítségével”.<sup>64</sup> Az ötödik meghatározás (*Design Culture as pervasive but differentiated value*) a maga-

<sup>63</sup> „Here, the focus remains tightly within the scope of the producer-agents of design, though not exclusive to designers per se. It stems from management studies and sociological texts that have sought to analyze and provide models for the human resources within innovative industries. Thus flexible, horizontally-networked, transaction-rich activities that, in particular, deal in symbol products become dominant in this discourse. Within this, creative industries have begun to serve as paradigms for wider shifts in business organization, both internal and external. Teamworking, creative empowerment and innovation become keywords in this situation. Furthermore, in seeking coherence between the internal ethos of a company and its interactions with its public, the role of brand stewardship becomes increasingly important. Within this mode, then, the idea of a »design culture« as an attitudinal and organizational spine within a company that concerns itself with both innovation and formal coherence has been used. Leading on from this, it may also be used to signify the »cultural capital« of a company—its facility to qualify, critique, and thus deliver distinction and differentiation.” Julier, *From Visual Culture to Design Culture*, i. m., 71. Uő, *The Culture of Design*, i. m., 5.

<sup>64</sup> „If the term can be used as an attitudinal marker of an organization to maximize its market position, this may also be appropriated into attempts to reform the aims, practices, and effects of design toward greater and more direct social and environmental benefit. Here, the emphasis also is in design culture as a »way of doing things«, but attempts to be active in changing the practices of those outside its stewards. Therefore, it takes context as circumstance but not as a given: the world can be changed through a new kind of design culture. Certainly the term is not used, however, to signify a cultural capital for commercial advantage. But it does imply the notion of a design practice that is »encultured« in the



sabb morális célokat is szolgálni kész designkultúrát a kortárs hálózati kultúra nyitott szellemiségéhez és már-már véletlenszerű kreatív kapcsolatteremtési gyakorlatához köti – rendkívül rokonszenves, csöppet utópisztikus felhangokkal.<sup>65</sup>

Jelen tanulmányom bevallott célja, hogy egy, a folytatódó modernitás eszméjéhez kötődő, aufklérista designkoncepció kialakításának vázlatát nyújtsa. Készséggel elfogadom, hogy ez valaminő új elitizmus szerephez jutását jelentheti. Ez a társadalmilag érzékeny és elkötelezett attitűd azonban tanult a huszadik századi szociális mozgalmakhoz kötődő modernista szemlélet kudarcaiból, s nem kíván semmilyen értelemben közösséget vállalni a bolsevik szellemű elitizmus filozófiájával, amely minden eszközt – akár a terrort is – megengedhetőnek tartott a társadalom kiválasztottai számára annak érdekében, hogy azok a társadalom vélt vagy valós jobbításán dolgozhassanak. Ez a korlátlan cselekvőképesség nem véletlenül vezetett világméretű tragédiákhoz, s egyúttal a baloldali értékek mélyreható devalválódásához a 20. században. A türelem alapelve ugyanis sohasem nélkülözhető, s minden radikalizmustól óvakodnunk kell akkor, ha a közösség érdekében szándékozunk cselekedni. Márpedig a fenntartható tervezés sokunktól vágyott világában újra kell

---

sense that it strives for a higher moral ground.” Julier, *From Visual Culture to Design Culture*, i. m., 71. Uő, *The Culture of Design*, i. m., 5

<sup>65</sup> „Leading on from this last observation, one might detect a spirit of openness, or almost random connection, in the same way that magazine-thumbing, Web-surfing, and conference-networking produce chance »pickups«. Within this is the quality of immersion in a specific (designerly) ambience. So, again, there is the notion of design providing a label of distinction. But simultaneously the locations, artifacts, or practices that harbor design as carrying cultural value become ever wider and more various. Design culture represents a conceptual breadth that goes beyond traditionally used notions of »excellence« or »innovation.«” Julier, *From Visual Culture to Design Culture*, i. m., 71–72. Uő, *The Culture of Design*, i. m., 5

gondolnunk a szociálisan érzékeny designszemléletek, így például a Bauhaus örökségének szerepét is; a „fenntartható tervezésnek” (sustainable design) és a „tervezés a fenntarthatóságért” (design for sustainability) koncepciójának ugyanis éppen az a lényege, hogy a főként a gazdasági, funkcionális, esztétikai és biztonsági szempontokat szem előtt tartó „terméktervezést” (product design) nem csupán az „ökológiailag érzékeny tervezéssel” (ecodesign) kapcsolja össze, de a társadalmi-etikai – ha tetszik, humánökológiai – szempontokat is érvényesíti. A fenntartható tervezés lényege tehát, hogy a gazdasági, ökológiai és társadalmi szempontokat egységben kezeli, nem úgy, mint a ma még uralkodó – de immár egyre nagyobb válságba jutó – neoliberais modell és az ahhoz kapcsolódó fogyasztói designszemléletek legtöbbször, melyekkel éppen ezért a fenntartható fejlődés semmilyen érdemi – tehát nem csak a politikai marketing szintjén megfogalmazott – formája sem egyeztethető össze.<sup>66</sup> A fenntarthatóság eszméjéhez és különösen annak humánökológiai dimenziójához kapcsolódik egyébként a lassúság filozófiája és a „lassú design” (slow design) koncepciója is, amely ugyancsak szemben áll a posztmodern neoliberalizmus világnézetével, különösen annak gyorsaságfétisével.<sup>67</sup> Roger Scruton politikai filozófiája – mely szerint a

<sup>66</sup> Vö. Tischner, Ursula, *Sustainable Design and Ecodesign. An Introduction for Designers*, Eindhoven (Design Academy – Sustainable Design Lectorate), 2006, 15. A szerzőnek hálával tartozom, hogy idehaza nehezen elérhető könyvének egy példányát megkaphattam tőle. A fenntarthatóság fogalmának kisajátításáról és ebből következő kiüresedéséről I. Peter Eisenman véleményét: „Mellesleg ami a fenntartható fejlődés fogalmát illeti, ez az új politikai szabadság jelszava manapság, márpedig kevés dolgot utálok jobban, mint ezt.” Szentpéteri Márton, *A terror korában. Peter Eisenman, építész, egyetemi tanár*, Magyar Narancs, 2005. május 19., 32.

<sup>67</sup> A „gyorsaság logikájának avagy tudományának”, azaz a dromológiának posztmodern diszkurzusalapítója Paul Virilio volt. L. klasszikus művét: *Uő, Vitesse et politique. Essai de dromologie*, Párizs, (Galilée), 1977. A lassúság filozófiájáról, amely forrását többek között a Folco Portinari alapí-

konzervativizmus valójában a „késleltetés politikája” (politics of delay) – szintén egy olyan szellemi attitűdöt képvisel, amely meghatározó lehet egy korszerű – és szükségképpen eklektikus – fenntartható világnézet megfogalmazásakor.<sup>68</sup>

Érdemes még felhívnom a figyelmet egy fontos kulturális inverzióra is, amelyet Penny Sparke, meggyőződésem, nem vett figyelembe. Ma ugyanis korántsem a modernitáshoz kapcsolódó szemléletek számítanak pejoratív értelemben elitistának, de sokkalta inkább a posztmodern ideológiákhoz köthető fogyasztói design jelenségei, különösen az a „high society chic”, amelyik immár idehaza is jó ideje azt a benyomást kelti a laikusokban – és sajnos a designerek egy jelentős részében is! –, hogy a design bizony a kevesek játékszere, s annak társadalmi relevanciája a felső tízezer világán kívül nem is számottevő. Célszerű Jasper Morrisont idéznem ebben az összefüggésben:

---

totta slow food-mozgalomban ([www.slowfood.com](http://www.slowfood.com)) találja meg L. Dorfman, Ben, *Globalisation and Intellectual History. Intellectual History in a Global World II: A Response to Ulrich Schneider's Essay*, Intellectual News, 15 (Winter 2005), 18–22. L. még a Lettre 2007/8. téli számában a *Boldog semmittevés* c. összeállítást (Uo. 49–67), különösen Robert Louis Stevenson *A henyélok védelmében* c. írását. A témában a legfontosabb klasszikus természetesen továbbra is Goncsarov *Oblomovja* (ford. Németh László, Bp., 1953). A lassú designról l. Fuad-Luke, Alastair: *Slow Theory. A Paradigm for Living Sustainably?* <http://www.slowdesign.org/pdf/Slowdesign.pdf>. Legutóbbi hozzáférés: 2009. 07. 01. L. még a „hideg” és „meleg design” (*design freddo* és *design caldo*) hasonló szembeállításáról Tomás Maldonado kritikus észrevételeit: Uő, *Disegno industriale: un riesame*, Milano (Feltrinelli), 2005, 77–79. Tanulmányom első változatának elkészülte óta Zalavári József is írt a gyorsítók és lassítók kérdéséről, l. Uő, *A forma tervezése. Designökológia*, Bp. (Scolar), 2008, 118–127.

<sup>68</sup> Vö. Uő, *A Political Philosophy. Arguments for Conservatism*, London–New York (Continuum), 2006, ix.

Az a véleményem, hogy fontos tanulni a marketingről, nem azért, mert érdekes, vagy releváns a design számára, hanem csupán, hogy megértsük, mire is való. Hiszen a marketing mindig a designer ellenége. Azt gondolom, hogy a marketing felelős a design tömegmértű félremagyarázásáért is. Amit a magazinok növekvő mértékben mutatnak be mostanában, az nem más, mint ezek az örült tervek, az összes olyan gadget, amit a marketingesek készek mindig promotálni. Mivel ezeket az örült tárgyakat könnyű eladni, és könnyen magukra vonják a figyelmet, és mert könnyen lehet hirdetni őket. Úgy hiszem, ha az utcán csinálna egy kis kutatást arról, hogy mi is a design az emberek szerint, azt mondanák, hogy az valami örült dolog, valami különleges, amit bevihetsz a lakásba, és a vendégek csóválhatják majd a fejüket azt kérdező: az Isten szerelmére, mi ez? Ez pedig nem csak a közvélemény, de azok számára is rossz üzenettel bír, akik designerek lesznek később, s akiknek így a designról alkotott elképzelésük a tárgyak tervezésének erről, a nem épp jó céllal történő, módjáról fog szólni.<sup>69</sup>

George Bataille-jal szólva, a posztmodern designerek nem tettek semmit a kultúra „túlerotizálása” ellen, sőt a posztmodernizmus fénykorában született sztárdesigner szerepben tetszelgő tervezők ma is élen járnak a szükségletek feletti fogyasztás serkentésében.<sup>70</sup> Már-

<sup>69</sup> L. interjúmat a tervezővel: *Kevésbé felszínesen / Stop Things Being too Superficial!*, OCTOGON *architecture&design*, 2003/5–6, 177. 179.

<sup>70</sup> Bataille nyomán a tényleges szükségletek kielégítését a fajfenntartást célzó szexualitással állíthatjuk párhuzamba, a szükségletek feletti fogyasztást az erotikával, melyre csak az ember képes Vö. Ben Dorfman, *Bataille and the Explosion of History*, *Intellectual News* 11/12 (2003), 96–103. Uő, *The Accursed Share: Georges Bataille as Historical Thinker*, *Critical Horizons* 3/1 (2002), 37–71. Bataille, Georges, *Az erotika*, ford. Dusnoki Katalin et al., Bp. (Nagyvilág), 2001. A sztártervezőkről l. Ibelings, Hans, *Postmodernism = Supermodernism. Architecture in the Age of Globalization*, 2. jav. kiad., Rotterdam (NAi Publishers), 2002, 25–26. A kérdésre alább még részletesen is visszatérek. John Thackara többek között éppen emiatt szögezi le, hogy mára „a celeb magányos tervező napjai véget értek (the days of the celebrity solo designer are over)”. Uő, *In the Bubble*.

pedig afelől ne legyenek kétségeink, hogy – a Pareto-alapelvnek megfelelően – csupán a világ jómódú fele képes erre a túlpörgetett, melleleg hosszú távon biztosan fenntarthatatlan fogyasztásra, a Föld nyomorgó nagyobbik fele azonban vajmi kevéssé érintett e fogyasztási lázban, amely a kultúra túlerotizálása mellett szigorúbb designelméleti értelemben a tervezett vagy beépített elévülés (*planned* vagy *built-in obsolescence*) intézményének köszönheti létét.<sup>71</sup> Meglehet tehát, hogy a posztmodernisták érték- és ideológia-

---

*Designing in a Complex World*, Cambridge, Ma.–London (The MIT Press), 2005, 7.

<sup>71</sup> A fogalom eredendően Frederick nyomán „progresszív elévülésként” (*progressive obsolescence*) volt ismeretes, Sheldon és Arens „fogyasztógépészetnek” (*consumer engineering*) is nevezte. A pontos kifejezés azonban minden jel szerint Bernard Londontól való, aki három szerzői kiadásban, New Yorkban, publikált cikkében értelmezte azt [*Ending the Depression through Planned Obsolescence* (1932), *The New Prosperity through Planned Obsolescence* (1934), *Rebuilding a Prosperous Nation through Planned Obsolescence* (1935)]. A fogalmat 1954 után Brooks Stevens, amerikai ipari formatervező, népszerűsítette nagy sikerrel, legismertebb teoretikusa azonban mindmáig Vance Packard, aki 1960-as *The Waste-Makers* c. könyvében dolgozta ki annak részletes elméletét. L. Frederick, Christine McGaffey, *Selling Mrs. Consumer*, New York (The Business Bourse), 1929. Sheldon, Roy–Arens, Egmont, *Consumer Engineering: A New Technique for Prosperity*, New York–London (Harper), 1932. Packard, Vance, *The Waste-Makers: A Startling Revelation of Planned Wastefulness*, New York (McKay), 1960. L. még *Design Handbook*, i. m., 138–139. „A számító ipari társadalom arra kényszerül, hogy nem számító fogyasztókat hozzon létre; ha a ruházat termelőinek és vásárlóinak azonos tudatuk volna, a ruházatot csak igen lassan, elhasználódásának függvényében vásárolnák (és termelnék); a Divat, mint minden, ami divatos, két tudat különbözőségén nyugszik: egyik idegen kell, hogy legyen a másik számára. Ahhoz, hogy a vásárló számító tudata elhomályosuljon, a tárgy elé ki kell feszíteni a képek, az érvek, az értelemek leplét, ki kell dolgozni körülötte egy közvetítő szubsztanciát, az étvágycsináló fajtából, egyszóval meg kell teremteni a valóságos tárgy trükkös ké-

mentes illetve a kulturális különbségeket messzemenően figyelembe vevő plurális világszemléletet ígérnek teoretikus értelemben – ily módon tehát nem számítanak elitistának, hiszen látszólag nincsenek a nagy kulturális sokszínűségből kirívó, kitüntetett intellektuális céljaik –, a posztmodern fogyasztói kultúra ugyanakkor mégis elitista természetű, sőt éppúgy kolonialista – gazdasági értelemben is! –, mint a modernitás korábbi korszakainak gyarmatosító birodalmi voltak, csupán a módszerek változtak meg az idők során. Ma már tehát paradox módon az új baloldali alternatívákhoz közel álló, így tehát globalizációkritikus modern designszemlélet számít populárisnak, amennyiben mélyen áthatja azt a társadalmi szolidaritás, a „valós világot szolgáló tervezés” (design for the real world) papanekei eszméje, amely designetikai álláspontját a klasszikus etikafogalmaknak megfelelően alakítja ki, s a tervezést az élet megkönnyítésének és jobbításának eszközöként értelmezi. E felfogást John Heskett koncepciója is erősíti:

Túl a reklámpipar és a nyilvánosság habjától és buborékjától teremtett minden zűrzavaron, túl a sztárságot kergető virtuóz designerek vizuális pirotechnikáján, és túl a talmi életmód-értékesítők és designguruk kinyilatkoztatásain, egyszerű igazság rejlik. A design az egyik

---

pét, az elhasználódás lomha idejének helyébe egy szuverén időt állítva, amely szabadon rombolja le önmagát az évenkénti potlach aktusában.” Barthes, Roland, *A divat mint rendszer*, ford. Mihancsik Zsófia, Bp. (Helikon), 1999, 7. A tervezett elévülés Barthes leírta jelensége a divatban jóval kevésbé drámai, mint például a kortárs terméktervezésben, ahol az eszközök – gondoljon mindenki a mobiltelefonjára – valóban elromlanak egy bizonyos – meglehetősen rövid! – időn belül, szervizelésük pedig jóval drágább, mint egy újabb modell megvásárlása. Nem kérdéses ugyanakkor, hogy a Barthes leírta divatlogika immár jó ideje közismert a terméktervezésben, sőt az építészetben is. A terméktervezésben egyébként ezt az „esztétikai használhatóság effektusaként” (aesthetic-usability effect) ismerjük. L. William Lidwell–Kritina Holden–Jill Butler, *Universal Principles of Design*. i. m., 18–19.

legalapvetőbb sajátossága mindannak, amit emberinek nevezünk, a design az emberi életminőség meghatározó tényezője.<sup>72</sup>

Az efféle befogadó tervezői kultúra társadalmi szolidaritásából pedig logikusan következik, hogy egy tehetősebb felvilágosult elit siet segítségére a csaknem tehetetlen elesetteknek és a nélkülözőknek, ám a klasszikus mondás szerint ez az elit nem halat, hanem hálót ad azok kezébe, hogy azzal halásszanak. Ez a „háló” nem más, mint a kellően tágan értett egyetemes és befogadó tervezés.<sup>73</sup> A neoliberais posztmodern elit természetesen elutasítja az értelmiségi szerepek a modernitásban hagyományosnak mondható, aufklérista megközelítését mondván, hogy az a bolsevik szellemű elitizmus csődjébe vezetné újfent a világot, s inkább a tömegkultúra popularizmusára hivatkozik, miközben azonban egyáltalán nem szolidáris a tömegekkel. A társadalmilag szolidáris befogadó tervező azonban nem riad vissza a felvilágosult értelmiségi szereptől, hanem a türelem és a párbeszéd jegyében siet a nélkülözők segítségére legyenek azok idők, szegények, fogyatékkal élők, avagy bárki, aki bárminő „tervezési diszkri-

<sup>72</sup> Heskett, John, *Toothpicks & Logos. Design in Everyday Life*, Oxford University Press, 2002, 3–4. Új kiadását l. Uő, *Design: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, 2005, 2. „One of the most curious features of the modern world is the manner in which design has been widely transformed into something banal and inconsequential. In contrast, I want to argue that, if considered seriously and used responsibly, design should be the crucial anvil on which the human environment, in all its detail, is shaped and constructed for the betterment and delight of all. To suggest that design is a serious matter in that sense, however, is problematic. It runs counter to widespread media coverage assigning it to a lightweight, decorative role of little consequence: fun and entertaining—possibly; useful in a marginal manner—maybe; profitable in economic sectors dominated by rapid cycles of modishness and redundancy; but of no real substance in basic questions of existence.” Uő, *Toothpicks & Logos*, i. m., 2. Uő, *Design: A Very Short Introduction*, i. m., 1.

<sup>73</sup> Erről részletesebben l. itt a *Befogadó egyetem* című tanulmányt.

mináció” (design exclusion) alanya lesz.<sup>74</sup> Azt pedig már mondanom se kell, hogy a befogadó tervezés perspektívájában a design kulturális szerepe nem választható el annak erős társadalmi elkötelezettségétől.

<sup>74</sup> A designer társadalmi szerepe, mutat rá igen helyesen az ICSID design-definíciója, valójában intellektuális szerep: „Thus, design is an activity involving a wide spectrum of professions in which products, services, graphics, interiors and architecture all take part. Together, these activities should further enhance – in a choral way with other related professions – the value of life. Therefore, the term designer refers to an individual who practices an intellectual profession, and not simply a trade or a service for enterprises.” *I. m.*



# A designtörténet-írás kulturális fordulata<sup>1</sup>

---

A továbbiakban az utóbbi két évtized nemzetközi – főként angol-szász, illetve német és olasz nyelvű – designtörténeti szakirodalmával foglalkozom majd. Mint eddig, ezután sem fogom a külhoni szakemberek elméleti meglátásait készpénznek venni, ebben az értelemben tehát historiográfiai szemlémet kritikai természetűnek szánom, akárcsak a kultúrakutatás kultúrafogalmainak vizsgálatával tettem az előző fejezetben. A módszerem egyszerű. Kanonikus szerzők kanonikus műveinek ars poétikáit veszem szemügyre az alábbiakban. Elsősorban tehát a szerzők manifeszt *mens auctoris*-ával foglalkozom majd, s csak másodlagosnak tekintem, hogy szellemi céljaikkal kapcsolatos ígéreteiket monográfiáikban szerzőink valóban betartották-e avagy sem.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> A „kulturális fordulatról” (cultural turn) l. többek között Burke, *What is Cultural History?*, i. m., 2.

<sup>2</sup> Ennek több oka is van, a legfontosabb, hogy a szerzők – a látszat ellenére – elméleti előszavaikat, retrospektív módon, általában monográfiáik megírása után készítik el, így ezek a szövegek döntően már csak olyan hipotéziseket mozgósítanak, melyek érvényesnek bizonyultak a kutatás során. A szokásostól eltérően a lábjegyzetekben gyakran részletesen is közlöm az eredeti szöveghelyeket mintegy *florilégiumát* nyújtva a nemzetközi designtörténet historiográfiai megfontolásainak.

John Heskett 1980-as, *Industrial Design* című alapművében kritizálni szándékozott a designtörténet-írás azon formalista módszertanát, amely az egyéni teljesítményt tekinti a jó design forrásának és annak értelmezésekor szinte kizárólagosan csak a külső formában megragadható egyedi sajátosságok elemzését tartja számottevőnek.<sup>3</sup> Mint hozzáteszi, ezt a megközelítési módot nagyban támogatja a muzeológusok és kiállítási szakemberek világa, amely a tervezett tárgyakat pusztán formákként prezentálja a látogatók számára, megfosztva azokat a termelés és a fogyasztás körülményei kontextusának bemutatásától.<sup>4</sup> Heskett szerint ezt a „formalista módszertant” (formalist methodology) nem csupán a múltban működött és létrejött designra alkalmazzák, hanem azzal a céllal is, hogy történeti legitimitációt nyújtsanak olyan kortárs elméletekhez, amelyek a jó designt írják le. Csak az lehet „jó design” (good design), ami ezeknek az elméleteknek és ízlésbeli megfontolásoknak megfelel.<sup>5</sup> Szemben ezzel a formalista szemlélettel ugyanakkor egy másik szélsőség is fenyeget, mégpedig a társadalmi determinizmusé. Mint Heskett leszögezi, jogos a formalista módszer kritikája és a társadalmi kontextus szerepének hangsúlyozása, hiszen a modern tervezett tárgyak valóban nem a formák éteri világában születnek, s nem is ott élnek életüket, hanem az ipari társadalomban. Ugyanakkor ez az egyébként rokonszenves történetírói törekvés védtelen azzal a tendenciával szemben, amelyik – megjegyzem, döntően közhelyes leegyszerűsítésekkel élve – túlhangsúlyozza a társadalmi kontextus szerepét, figyelmen kívül hagyva a tervezők egyéni sajátosságait és tervezői akaratát. Ezeket ugyanis szinte kizárólag csak a társadalmi, gazdasági és politikai értékrendszer determinálta jelenségekként tárgyalják a Heskett bírálta szerzők. A formalista szemléletmóddal szemben a designt társadalmi jelenségként kezelő designelméleti és -történeti törekvések

<sup>3</sup> L. Heskett, John, *Industrial Design*, London (Thames and Hudson), 1980, 7.

<sup>4</sup> Uo, 7–8.

<sup>5</sup> Uo, 8.

tehát átestek a ló másik oldalára, s immár gyakran figyelmen kívül hagyják az egyéni kezdeményezés – többek között a kreativitás, az ízlés és a műveltség – szerepét. Heskett e kritikája még ma is figyelemre méltó józanságra vall.<sup>6</sup> A brit szakember a két szélsőség között feszülő ellentmondás feloldására a következőket javasolta a nyolcvanas évek legelején:

Annak érdekében, hogy az ipari formatervezés történeti fejlődésének természetét megfelelően értelmezni tudjuk, szükségünk van arra, hogy bevonjuk a tárgyalásba azokat a társadalmi és szervezeti összefüggéseket, amelyek ösztönző erővel hatottak a tervezői koncepciókra, és azokat az intézményi kereteket, amelyek ezek megvalósításához nélkülözhetetlenek voltak. Mindez azonban nem azt jelenti, hogy a tervezők munkáját pusztán efféle kontextuális tényezők kifejeződéseként kell látnunk. A tervezői koncepciót nem pusztán a már meglévő [társadalmi és kulturális] értékek vizuális reprezentációjaként, de jóval inkább egy kreatív, katalizáló folyamatként szerencsés láttatnunk, melyben e külső tényezők a tervezők és tervezőcsapatok egyéni meggyőződéseivel, tehetségével és képességeivel lépnek kapcsolatba [...] Amikor azonban legyártják azt, a tervezett tárgy kézzel fogható produktumként részévé válik saját kora fizikai valóságának, s azt egy adott közösség speciális célokra alkalmazza, olyan közösség, amelyik meghatározza a tárgy formájának befogadását és értékelését. Ez az értékelési folyamat feltehetően a tervező és a gyártó megfontolásaitól eltérő premisszák jegyében működik, [...] a különféle társadalmi szerepkörökben a tervezett termékeknek tulajdonított értékek nem rögzítettek és abszolút érvényűek, hanem változók és kondicionálisak.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Uo. Figyelemre méltó, hogy a rövidesen sorra kerülő Adrian Fortyt legtöbb kritikusa hasonló okokból bírálta.

<sup>7</sup> „In order to explain the nature of the historical evolution of industrial design, it is necessary to include discussion of the organizational and social contexts that provided the stimulus for the conception of designs, and the material and institutional frameworks that were necessary for their realization. However, this does not imply that the work of designers should be considered solely as an expression of such contextual factors:

Mint már utaltam rá, Clive Dilnot, a Harvard professzora, 1984-es, helyzetértékelő és programadó tanulmányában a maga korának szakmai előzményeit számba véve leszögezte, hogy a designtörténet mint szervezett avagy intézményesült, saját célokkal és jól körülírt kutatási területtel rendelkező diszciplína, nem létezett a nyolcvanas évek elején.<sup>8</sup> Miután tehát kifejezte abbéli meggyőződését, hogy a maga idejének designtörténetét meglehetősen nehéz és körülményes feladat volna összegezni, Dilnot arra a következtetésre jut, hogy mindennemű pontos meghatározás igénye nélkül a nyolcvanas évek elején formálódó új designtörténeti diszciplína az angolszász világban négy, egymással kapcsolatba hozható alapelv és négy ugyancsak szorosan kapcsolódó hiányosság segítségével jellemezhető a leginkább:

[1.] A designtörténet a professzionális tervező-tevékenység történetének tudománya. [2.] Ugyanakkor nem maga a tervezői tevékenység áll a történészek elsődleges figyelmének fókuszában, hanem a tevékenység eredményei, azaz a tervezett tárgyak és képek. (Ezt a hangsúlyt számos esztétikai és régészeti érv segítségével, illetve az az előfeltevéssel igazolták, hogy a design nem más, mint olyan gyakorlati tevékenység, melynek eredményeképpen új dolgok és képek születnek.) [3.] A 19. és 20. században egy hasonlóan természetes

---

the conception of a design is not simply a representation in visual form of predetermined values, but a creative, catalytic process in which external factors interact with beliefs, talents and skills of individual designers or design-groups [...] When manufactured, however, a design as a tangible artefact becomes part of the physical reality of its time, applied for specific purposes in a society that conditions how its form is perceived and evaluated. This evaluation may be based on premises different from those of the designer and producer, and it will be argued that the values attributed to designs in their social function are not fixed and absolute, but fluctuating and conditional.” Uo, 8.

<sup>8</sup> „The major consequence of this almost accidental emergence of a history of design is that design history, in the sense of a single, organized discipline with defined aims and objects, *does not exist*.” Dilnot, Clive, *The State of Design History. Part I: Mapping the Field*, i. m.

orientáció kapcsolódott a designhoz. [4.] A designtörténet az egyedi tervezők szerepét emeli ki. Kimondva vagy kimondatlanul, ők állnak a manapság írott és oktatott designtörténetek többsége figyelmének gyűjtőpontjában.<sup>9</sup>

A hiányosságok Dilnot szerint ezzel szemben nem ennyire egyértelműek, ám ugyanakkor jól kimutathatóak a kortárs designtörténeti praxisban:

[1.] Meglehetősen ritka a designtörténet céljait, módszereit vagy szerepét a tényleges és potenciális olvasóközönség szempontjából firtató megfontolás. [2.] Ugyancsak ritka a designtörténet eredetét firtató munka, kivéve ha oktatási avagy intézményi értelemben beszélünk a kérdésről. [3.] Általános hiányosságok tapasztalhatóak a történeti, módszertani vagy kritikai önreflexió területén. Míg az önreflexió a legrosszabb esetben is képes talán arra, hogy egyértelmű állításokat generáljon a célok állásával és tisztázásával kapcsolatban, addig a legtöbb designtörténeti munka *ad hoc* jellege meglehetősen nehézzé teszi, hogy meghatározzuk a társadalmi, teoretikus vagy módszertani előfeltevéseinket. Ez persze nem azt jelenti, hogy azok ne léteznének.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> „It is thus bafflingly difficult to survey or define design history in its present state. At best, one can say that, without explicit definition or statement, the new design history is formed around four linked principles and four related absences. The principles are as follows: [1.] Design history is the study of the history of professional design activity. [2.] It is not the activity itself that forms the first layer of attention of historians, but the results of that activity: designed objects and images. (This emphasis is justified on a number of esthetic and archeological grounds, as well as on the premise that design is a practical activity that results in a new thing or image. [3.] An equally natural orientation was added to design in the nineteenth and twentieth centuries. [4.] Design history emphasizes individual designers. Explicitly or implicitly, they are the focus of the majority of design history written and taught today.” Dilnot, Clive, *The State of Design History*, i. m., 221.

<sup>10</sup> „The absences, by contrast, are less specific, but equally present in the way the discipline operates: [1.] There is little explicit considerations of

Dilnot Roland Barthes *Mitológiák* című remekművére hivatkozik akkor, amikor a korábban Heskettől formalista módszertannak nevezett, a Harvard professzorától a fentebbi 4. pontban leírt jelenséget bírálja, azaz a hősök történeteként felfogott designtörténetet. Később – mint majd látni fogjuk – Adrian Fortynál is visszaköszön Barthes, Forty azonban a vágy tárgyaiban megtestesülő mítoszokról ír, míg Dilnot a designtörténet historiográfiai gyakorlatában megnyilvánuló azon mítoszlól, amelyik a designtörténet-írás tárgyát egy látszólag problémamentes, önazonos entitásra, a designra korlátozza, bármit is jelentsen az.<sup>11</sup> Ez a redukció egyúttal úgy formálja a designtörténetek narratíváit, hogy azok szinte kizárólag jeles designerek kariertörténeteinek egymásutánosságát jelentik egyfelől, másfelől pedig a jelen gyakorlatát legitimáló előzmények felsorolását. Dilnot megerősíti a már Heskettől is hallottakat: ebben a fejlődéselvű üdvtörténeti logikában a designtörténet – azaz a tervezői tevékenységek és a tervezett kulturális produktumok történetének tudománya – elszakad a maga társadalmi gyökereitől.<sup>12</sup> Dilnot a szakmai önreflexió

---

aims, methods, or roles of design history in relation to its actual or potential audiences. [2.] There is little consideration of design history's origins, except in an educational and institutional sense. [3.] There is a general lack of historical, methodological, or critical self-reflection. Whereas self-reflection might at the very least engender clear statements of position or clarification of aims, the ad hoc nature of most design history means that it is very difficult to define social, theoretical, or methodological presuppositions. This is not to say they do not exist." Uo.

<sup>11</sup> A *Mythologies* 1957-ben jelent meg Párizsban (Éditions du Seuil), magyar kiadását I. Barthes, Roland, *Mitológiák*, ford. Ádám Péter, Bp. (Európa), 1983.

<sup>12</sup> „How is myth manifested in design history? Most obviously by the reduction of its subject matter to an unproblematic, self-evident entity (Design) in a form that also reduces its historical specificity and variety to as near zero as possible. This reduction also restructures the history of design to a repetition of designers' careers and to the past as simply *anticipating* and *legitimating* the present. In the process, the vast range of designing represented in history, professional and vernacular, indus-

hiányával kapcsolatban három fontos problémát emel ki. Először is fennáll annak a veszélye, hogy a designtörténészek teljesen elszigetelődnek a praxistól.<sup>13</sup> Ehhez szorosan kapcsolódik, amit Dilnot a designtörténet szerepéről ír: mi a szerepe annak az oktatásban? Kik az olvasói? Designerek, designer hallgatók vagy designtörténészek? Vagy egy teljesen önálló tudományos diszciplínáról van szó?<sup>14</sup> Vagy jobb, ha a designtörténetet a történelemtudomány részeként kezeljük? Ebben az esetben vajon az a gazdaságtörténet, a társadalomtörténet vagy a technológiatörténet egy alszekciója lesz csupán, avagy egy sajátosan egyedi kontribúciót jelent majd a designtörténet történelemszemlélete? Ami huszadik századi státuszát illeti, vajon nem tartozik az eleve a kultúratudományok, illetve a média- és kultúraszociológia tartományaihoz, és még inkább a régészethez és a kulturális antropológiához?<sup>15</sup> És végül a „látott dolgok” történeteként, mi a designtörténet pontos kapcsolata a művészettörténettel, az építészet történetével, illetve a dekoratív művészetek történetével?<sup>16</sup> Dilnot válasza szerint a jövő designtörténete részben mindegyik fenti kontextusban szerephez juthat, valódi interdiszciplináris tudományos területként, azt azonban mindenképp meg kell majd határozni, mi az a „központi kapocs” (central core), ami ezeket a

---

trial and preindustrial, is eclipsed to a single developmental model, and the process and activity of designing is largely sundered from its social roots.” Dilnot, Clive, *The State of Design History*, i. m., 237.

<sup>13</sup> L. uo, 237.

<sup>14</sup> „Or should design history be considered as a wholly academic discipline, or, perhaps, as a contribution to design studies — the historical dimension of design studies’ attempts, so far profoundly ahistorical, to analitically and logically model the design process?” Uo., 238.

<sup>15</sup> „In its twentieth-century guise and its more theoretically informed aspects, does not design history potentially deserve to be linked with cultural studies and the sociologies of media and culture, even with aspects of anthropology and archeology?” Uo.

<sup>16</sup> „And, finally, as a history of »things seen,« what might its relationship be to art and architectural history and to the histories of the decorative arts?” Uo.

területeket összeköti.<sup>17</sup> Mindez pedig elvezet a harmadik Dilnottól tárgyalt problémához, a designtörténet szakmai elfogadottságához a szélesebb értelemben vett tudományos világban és a közéletben. Mint leszögezi, csak akkor lesz mód egy olyan diszciplína megalkotására, amelyik tisztában van a maga sajátos társadalmi szerepével, ha tisztázzuk a designtörténet-írás lehetséges és kívánatos funkcióit. „Jelenleg [ti. 1984-ben] nincs olyan valós szellemi erő, amelyik képes volna meghatározni a designtörténet tárgyát és céljait.”<sup>18</sup>

Mi is lehet a design célja a modern társadalmakban? – teszi fel a kérdést Dilnot a fentiek jegyében. Mint megjegyzi, a design legfontosabb jellemzője, hogy azt hangsúlyozottan társadalmi kontextusban hozzák létre, fogadják és fogyasztják. Ez a társadalmi kontextus azonban nem külsődleges a tervezői tevékenységben, éppen ellenkezőleg: az olyan belső hajtóerő, amely meghatározza a tervezői tevékenység minden alapvető sajátosságát, annak egyébként nyilván létező minden autonóm vonása ellenére.<sup>19</sup> A design valódi jelentését és jelentőségét tehát nem a tervezői szakmák belső világában kell ke-

<sup>17</sup> L. uo, 238 skk.

<sup>18</sup> „Only when we have defined possible and desirable roles for design history can we set about solving the problem of constructing a *discipline* that can address itself to roles in a specific manner and that can develop the status and meaning of the subject in relation to wider academic, public, and professional issues [...] At present [ti. 1984], there is no real intellectual core that defines the subject and its aims.” Uo.

<sup>19</sup> „But what of design? The most significant aspect of design is that it is produced, received, and used within an emphatically *social* context. The social is *not* external to the activity, but internal to it and determining of its essential features, even of its sense of relative autonomy.” Dilnot a továbbiakban Phil Goodall *Design and Gender* című cikkét idézi (Block 9 (1983), 58.): „Design values, whether they are defined as utility, functional form, or an esthetic of appearance, are produced by cultural, social, and economic priorities, policy, and action. They themselves act to produce and *prescribe* the social relations of the sphere of reproduction, the material form of the home and the social relations of household members [...] put simply, design *for* use is design *of* use; as such design deposits



resni, hanem abban a szélesebb társadalmi összefüggésrendszerben, amelyik megteremti a tervezők munkáját meghatározó körülményeket, illetve egyúttal azokat a feltételeket, amelyek bizonyos tervezők kiemelkedését befolyásolják. Mivel a design szerepe az emberi közösségekben kiemelkedően fontos, a designtörténet nem foglalozhat a tervezők szakmai tevékenységével úgy, hogy e tevékenység társadalmi meghatározottságát és szerepét nem veszi figyelembe – ez ugyanis odavezetne, hogy a tervezői tevékenység valójában elveszténé tényleges jelentését és jelentőségét.<sup>20</sup> Mindebből pedig a design megítélésének radikális fordulata következik, egyszer s mindenkorra le kell mondanunk arról a szemléletről, amelyik a designt bizonyos tárgycsoportokban, illetve egyéni alkotók munkájában megtestesült értékek és esztétikai, illetve stilisztikai elvárások együtteseként látatja, lényegében szinte kizárólag csak a tervezői vagy alkotói tevékenység keretein belül. A Dilnottól javasolt alternatíva a már idézett papaneki designdefinícióra tekint vissza.<sup>21</sup> E szerint – idézzük fel Papanek meghatározását újra! –:

---

preferred users, defines them within the parameters of the material and technical possibilities of the object.” Uo, 244.

<sup>20</sup> „The essential field of design’s meaning and import, therefore, is *not* the internal world of the design profession, but the wider social world that produces the determining circumstances within which designers work, as well as the conditions that lead to the emergence of designers [...] Possibilities of a history of design hinge almost entirely on the significance that design as an activity has had in human societies. From this perspective, to the extent that design is viewed only as a professional activity autonomous from social developments, the activity loses meaning and significance.” Uo, 244.

<sup>21</sup> „We need to move from perceiving design as a set of values and esthetic or stylistic criteria embodied in certain groups of objects and in certain individuals, but essentially *always* within the locus of the design professions, to an alternative view, to one that considers design in the much broader Papanekian sense as, »the conscious attempt to impose meaningful order [...] the planning and patterning of any act toward a desired foreseeable end,« and that sees professional design as a particular histor-

Minden ember designer. Minden, amit teszünk, szinte minden időben, design, hiszen a design alapvető minden emberi cselekedetben. A tervezési folyamat ugyanis bárminő vágyott és előrelátható cél érdekében fellépő cselekvés megtervezését és ennek egy adott struktúra szerinti elrendezését jelenti. Minden olyan törekvés, ami arra irányul, hogy a designt pusztán önmagáért való dologgá tegyünk, szemben áll azzal a ténnyel, hogy a design életünk elsődlegesen meghatározó eredője [...] a design tudatos és ösztönös törekvés az értelemtelni rend megteremtésére.

Dilnot szerint tehát e rendteremtő törekvés története végső soron a designtörténet tárgya. Mint cikkének konklúziójában leszögezi, a designoktatás elengedhetetlen velejárója a designtörténet oktatása és kutatása, hiszen az attól várható történeti szemlélet olyan egyedi kontribúciót nyújt a design társadalmi és kulturális szerepének megértéséhez, melyre érdemben semmilyen más szakma nem képes.<sup>22</sup>

---

ical form of this more fundamental activity.” Uo, 244–245. Vö. még uo, 247.

<sup>22</sup> „Certainly, the full comprehension of design, despite the hopes of ahistorical, asocial design researchers awaits the historical dimension. Without the grounding that only historical study can give, prescriptions for design are incidental; they cannot be redeemed because they lack the necessary immersion in real historical complexity. Too many utopias have died in this century by ignoring or repudiating history. If design historians are to create [...] the »designing society« we are going to need a subtle and sophisticated comprehension of designing to carry through the ambition. This comprehension in turn needs history. That is why history is significant to design futures”. Uo, 250. Dilnot e végszavára igen jól rímel, amit a cambridge-i eszmetörténészek állítanak a történeti megismerés szerepéről a filozófia művelésében. L. pl. John Cottingham szavait: „Philosophy, more perhaps than any other discipline, has always been preoccupied with itself – with what kind of activity it is, or should be. In dissections of the current state of the subject, a distinction is often deployed between approaches to philosophy that take pride in meticulous attention to its history, and those that disdain the close study of past ideas as irrelevant to the cutting edge of modern philosophical re-

A következő szerző, akinek nézeteivel közelebről is megismerkedünk, a nápolyi építésprofesszor, Renato De Fusco, aki mindmáig a legnagyobb hatású olasz nyelvű designtörténetek, és az egyik legalaposabb designszemiotika szerzője.<sup>23</sup> Designtörténeti műveinek fenomenológiai fundamentumokra építő historiográfiai szemléletét általában a „négyosztatú elméletként” (teoria del quadrifoglio) ismeri az olasz designszakma. Mint *Storia del design* című, először 1985-ben megjelent könyvében írja, módszerének avagy „historiográfiai műfogásának” (artificio storiografico) lényege, hogy nem arra kérdez rá, mi a design, hanem arra, hogyan is jelenik az meg a világban? Így a nápolyi professzor elkerüli annak a veszélyét, hogy egy bizonytalan munkadefiníció determinálta módon értékeljen olyan összetett jelenségeket, melyek megismerésének következtében lehetne legfeljebb meghatározni a design fogalmát, ha egyáltalán. E helyett tehát inkább a design fenomenológiai megközelítését javasolja, s egy olyan változatlan értékelési struktúrát, melyet minden egyes konk-

---

search. Though each of these polar stereotypes has its instantations, the sharp contrast can mislead, since many, if not most, practitioners of the subject fall somewhere between the extremes – and so much the better for that. For the truth is that history of philosophy can easily turn sterile if it lacks a sense of how the great issues of the past are related to the continuing philosophical debates of our own time; and conversely, the practice of »up-to date« analytic philosophy risks becoming obsessive and shortsighted unless it is informed by a lively awareness of the philosophical tradition that delivered us where we are today. Fruitful philosophical analysis, like individual self-discovery, operates at a point of interplay between the struggle toward a future not yet achieved, and the effort to recover and understand the past have (partly) left behind.” *Descartes’ Meditations. Background Source Materials*, szerk. Roger Ariew, John Cottingham és Tom Sorell, Cambridge (Cambridge University Press), 1998, xiii.

<sup>23</sup> De Fusco, Renato, *Storia del design*, Roma-Bari (Laterza), 1985. Legújabb könyve a témában: Uó, *Made in Italy. Storia del design italiano*, Roma-Bari (Laterza), 2007. Uó, *Una semiotica per il design*, Milano (FrancoAngeli), 2005 (Collana ADI – Associazione per il Disegno Industriale).

rét esetben alkalmazni tud. Ebben az értékelési rendszerben mindig négy szempont érvényesül kiemelt formában, ezek a „terv” (progetto), a „létrehozás” vagy „termelés” (produzione), az „eladás” (vendita) és a „fogyasztás” (consumo) szempontjai.<sup>24</sup> E szempontok sora tulajdonképpen négy egymást követő fázishoz kapcsolódik a termék életciklusában, ezek éppen ezért egymástól nem elválaszthatóak. Bármilyen, a designnal kapcsolatos kérdés is merül fel, ez a négyosztatú elmélet, a historiográfiai műfogás négy paraméterének segítségével meglehetősen pontos válaszokat képes generálni szerzőjük megítélése szerint. Renato De Fusco e módszer érvényesítésével első sorban arra kívánta felhívni a figyelmet a nyolcvanas évek közepén, hogy a design nem azonos a termékkel, mint oly sokan gondolják. Miként azt fentebb is láttuk a Heskettől korholt formális módszertan esetében, vagy ahogy Dilnot négy pontjának másodikában leszögezi, hogy a nyolcvanas évekig született designtörténetekben szinte kivétel nélkül „nem maga a tervezői tevékenység áll a történészek elsődleges figyelmének fókuszában, hanem e tevékenység eredményei, azaz a tervezett tárgyak és képek.” Szemben tehát e félrevezető és korlátozott értelmezéssel, a nápolyi professzor amellet a fenome-

<sup>24</sup> „Nel nostro caso, non avendo una definizione rigorosa ed esauriente del design ma solo una generica — esso si riferisce alla produzione di oggetti, nati da un progetto, portatori di valenze estetico-funzionali, riproducibili, grazie alla tecnica industriale, in una serie illimitata —, utilizziamo queste elementari nozioni non per dire che cosa è il design, ma per descrivere come esso si manifesta. Cosicché, l'»artificio storiografico« di base qui proposto sta nel fatto che non si assume un'incerta definizione del design, bensì la sua più accertata fenomenologia. Questa risulta una sorta di struttura invariante: quali che siano le concezioni del design, il campo particolare che si vuole esaminare, la successione temporale dei suoi eventi ecc., sono sempre presenti quattro fattori o momenti che rendono l'esperienza del design un unitario processo: il *progetto*, la *produzione*, la *vendita* e il *consumo*. Essi vanno intesi come un dato di fatto e, in pari tempo, come un »espediente« espositivo.” De Fusco, *Storia del design*, i. m., xi-xii.

nológiai szemlélet mellett teszi le a voksát, amely szerint a design valójában e négy fázis együttese egyfelől, másfelől azonban mindig egy a négyesből, afféle „négy az egyben” (uno e quadruplo) jelenség tehát. Ebből a perspektívából, persze, az is nagyon jól látszik, hogy ugyancsak téves eljárás, ha a designt pusztán a „tervezés” (progettazione), a „gyártás” (industrializzazione) vagy a „kereskedelem” (commercio) szintjén értelmezzük.<sup>25</sup> De Fusco szerint a designtörténeti szerzők egy jelentős része egy egységes történet narratívájába kívánja kényszeríteni a design történetét, olyan sokszínű és összetett jelenségeket, amelyek semmilyen körülmények között nem redukálhatóak intellektuális veszteség nélkül egyetlenegy mítikus történet keretébe, hogy Dilnot korábban idézett mítoszkritikájára utaljak ismét. Mások ezzel szemben a túlhajtott pluralizmus jegyében annyi designtörténetet képzelnek el, ahány a termékek típusa. E másik véglet természetesen abba a hibába esik, hogy nem ismeri fel a történeti folyamatok ideáltipikus mozzanatait, s nem képes elvonatkoztatni a

<sup>25</sup> „Assunti come dato di fatto, benché corrispondano a quattro fasi successive, essi non possono essere divisi, tant'è che ognuno non si dà (o non dovrebbe darsi) se non in relazione con tutti gli altri. Assunti come parametri, come »artificio storiografico«, essi possono invece essere distinti per meglio analizzare la vasta rete di temi e problemi pertinenti ad ognuno. Si avrà in tal modo concettualmente un quadro unitario del design e, operativamente, quattro sezioni analitiche di esso. Peraltro voglio qui insistere sul fatto che il design non è stato considerato, in questo libro, solo come »progetto«, secondo ciò che pensa la maggioranza degli autori, bensì come un corpus formato da tutt'è quattro i parametri suddetti, come una sorta di quadrifoglio, un fenomeno, per così dire, »uno e quadruplo«. In quest'ottica si comprende quanto sia errato limitarlo alla sola progettazione o alla sola industrializzazione o al solo commercio, ecc.; quanto siano spesso fuori luogo le polemiche tra designers e produttori, tra fabbricazione e marketing; e quanto sia importante il ruolo del pubblico, che con il suo consumo (e prima ancora con la sua adesione per gusto, per convenienza, per questioni di prestigio, ecc.) sancisce in definitiva il successo di un prodotto.” De Fusco, *Storia del design*, i. m., xii.

példák sokaságából valaminő analitikus rendezőerőt, vagy rendező-elvek sorát. Egyszerűbben szólva, az ebbe a kategóriába tartozó szerzők nem látják az erdőtől a fát, míg a Dilnottól megidézett redukzív mitológia jegyében dolgozók a fától nem látják az erdőt. A nápolyi professzor a két szélsőség között feszülő ellentmondást az ízlés – a design fenomenológiája mind a négy komponensében számottevő – szerepének értékelésével oldja fel monográfiájában.<sup>26</sup> Renato De Fusco szerint az az esztétika, amelyik a designtörténetben jut szerephez, messze nem ugyanaz az esztétika, mint a művészetfilozófiáé, avagy a tiszta vagy emergens művészeteké, de jóval inkább egy olyan esztétika, amelyik egy bizonyos értelemben vett alkalmazott művészetnek felel meg, avagy egy kiterjedt értelemben vett artiztikus alkotói hozzáállásnak vagy még inkább a design fenomenológiájának mind a négy összetevőjében szembetűnő ízlés faktorának. Nincs ugyanis egyetlen olyan termék, technológiai újítás, társadalmi és gazdasági jelenség vagy fogyasztói aktus, melyben az ízlés ne játszana szerepet, hol mint ösztönző, hol mint visszatartó erő. Mint arra a nápolyi teoretikus utal, eredetileg Baumgarten sem a művészet tudományaként, hanem az érzéki megismerés tökéletesedésének tudományaként értékelte az esztétikát, ebben az eredeti értelemben

<sup>26</sup> „La maggior parte degli autori nutre una concezione monistica del design, fondata su una pretesa unità metodologica tale che, nonostante la molteplicità dei settori merceologici, si avrebbe comunque una storia unitaria. Altri autori hanno una concezione pluralistica del design e, in presenza di tanti generi di merce, propongono tante storie del design quanti sono i tipi di prodotti. Questa seconda via, benché più realistica, d'altra parte smentisce quei tratti comuni che pure esistono al di là delle differenze merceologiche; e lo abbiamo visto indicando i quattro momenti invarianti nella fenomenologia del design. La riduzione della visione pluralistica a quella unitaria è stata qui operata ricorrendo al fattore *gusto* che accomuna ed è presente nei vari settori produttivi, come dimostra l'attività di tanti designers che spazia da un campo merceologico all'altro.” De Fusco, *Storia del design*, i. m., xii.

tekinti a maga szemléletét is az ízlés szerepére koncentrááló esztétikai elméletnek a nápolyi professzor.<sup>27</sup>

Renato De Fusco elméleti álláspontjait tisztázó bevezetésének kulcskérdése, hogy vajon mit is tekinthetünk designtörténeti „eseményeknek” (eventi)? Irodalomelméleti műszóval a nápolyi professzor a „regényesítés” (emplotment) azon műfogásait kívánja itt megragadni, amely a végeláthatatlan történések egyikét-másikat valamilyen elv szerint eseményekké, vagyis egy bizonyos narratíva teloszának szempontjából számottevő történetsszervező mozzanatokká alakítja. Mint megjegyzi, ezek a designtörténetben nyilvánvalóan eltérnek a művészettörténet vagy az építészettörténet ilyen természetű mozzanataitól. Ott ugyanis a történetek főszereplői – legalábbis De Fusco szerint – a műalkotások és alkotói, ám a design történeti folyamata nem csupán a tervezőket érinti, de részesei annak a kivitelezők, az üzletemberek és a vásárlók is.<sup>28</sup> A termékek sem lehetnek a designtörténet főszereplői, hiszen a technikai újítások,

<sup>27</sup> „La forma d'estetica che è lecito associare alla vicenda storica del design non è quella della filosofia dell'arte, né quella che pertiene all'arte pura o emergente, bensì un'estetica (e ricordiamo che col Baumgarten l'estetica nasce come scienza della perfezione sensibile e non come scienza dell'arte) che si addice ad un'arte applicata, ad una artisticità diffusa o appunto a un gusto inclusivo di molti »elementi costruttivi«. Si aggiunga che il fattore »gusto« è presente in tutt'e quattro i momenti della fenomenologia del design: non c'è progetto, invenzione tecnico-produttiva, fenomeno socioeconomico, consumo di un prodotto capace di segnare una svolta nella vicenda del design se non interviene, ora come stimolo ora come remora, la componente del gusto.” De Fusco, *Storia del design*, i. m., xiii. „Az esztétika célja az érzéki megismerésnek mint olyannak tökéletessége [...] ez pedig a szépség.” Baumgarten, Alexander Gottlieb, *Esztétika*, ford. Bolonyai Gábor, Bp. (Atlantis), 1999, 19.

<sup>28</sup> Természetesen a művészettörténetben sem ismeretlen ez a szemlélet, Michael Baxandall például már 1972-ben hasonló megközelítést alkalmazott a quattrocento festészetét tárgyaló könyvében, vö. Uő, *Painting and Experience in Fifteenth-century Italy*, Oxford-New York (Oxford University Press), 1972.

az intézmények, az eszmei kontribúciók és különösen a termelés-fogyasztás logikája éppily komoly szerepet játszanak a design kultúrájában. Míg a művészetek története döntően a műalkotások típusainak értelmezésén keresztül bomlik ki, addig a designtörténet éppen ellenkezőleg: mindent felölelhet, ami szerepet játszhat a termékek létrehozásában.<sup>29</sup> Milyen módon lehet hát ezt az igen szer-teágazó jelenségcsoportot valamilyen egységes, homogén és autonóm formában tárgyalni, hogyan lehet ily sokféle témát, problémát és terméket olyan történeti eseményekké formálni, amelyek képe-sek az egységesnek mondható tárgyalási módot egyben tartani?<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Ezúttal nem tisztem e szembeállítás relevanciáját érdemben vitatni, csak megjegyzem, a kortárs művészetfogalmak legalább olyan jelentős mértékben átalakultak, mint a designtudományokéi, így e klasszikusnak mondható autonóm–nem autonóm szembeállítás bizony korrekcióra szorul. Többször visszatér még szemlénkben ez a kérdés, így lesz módunk még reflektálni erre a változásra. A kérdéssel kapcsolatban általánosságban I. Danto, Arthur C., *A művészetvilág*, Enigma 4 (1994. április), 41–53. A közhely-transzfigurációról, amelynek során akár egy hétköznapi tárgy is műalkotássá válhat, ha bekerül a művészeti világba I. Uő, *A közhely szí-neváltása*, ford. Sajó Sándor és Dobos Lídia, Bp. (Enciklopédia), 1996. A téma részletes kifejtését I. Manlio Brusatin monográfiájában, I. Uő, *Arte come design. Storia di due storie*, Torino (Einaudi), 2007. L. még Bruno Munari klasszikusát az *Artista e designert* [Bari (Laterza), 1971.] Ugyancsak érdemes Maurizio Vitta *Il progetto della bellezza. Il design fra arte e tecnica, 1851–2001* c. monográfiáját [Torino (Einaudi), 2001] is elolvasni.

<sup>30</sup> „E veniamo al punto nodale di introduzione a questo libro: quali sono gli »eventi« nella storia del design? A differenza di quello dell’arte e dell’architettura dove i protagonisti sono gli artefici e le loro opere, il processo storico del design non si basa sui soli progettisti perché almeno un uguale peso lo hanno i produttori, i venditori, lo stesso pubblico. Né può incentrarsi sui soli prodotti, perché in molti casi alla cultura del design hanno contribuito di più le innovazioni tecniche, le istituzioni, gli apporti di idee, soprattutto la logica produzione-consumo. Ancora, mentre la storia delle arti si presenta con generi di manufatti ben definiti — le fabbriche, le sculture, i dipinti — quella del design, al contrario,



Mint az várható volt, Renato De Fusco négyosztatú elméletének historiográfiai trükkje nem csupán a történeti anyag rendszerezését, de annak beazonosítását is szolgálja. Így a négy fázis paraméterei – a terv, a létrehozás/termelés, az eladás és a fogyasztás – lesznek tehát designtörténetének tényleges „eseményei” (eventi). A design minden más aspektusa vagy pusztán magas kulturális vonatkozású, vagy jellegzetesen az iparhoz kötődik, avagy tisztán üzleti jelentőségű.<sup>31</sup> Ez a modell végső soron arra jó a nápolyi professzor szerint, hogy megfossa a design mindenfajta mítosztól, utópiától, illetve mindennemű „esztétizáló vagy intellektualizáló túltengéstől” (ipertrofia estetica o intellettualistica), s úgy kezelje azt, mint egy alapvetően praktikus, reális tevékenységet – amely Simone de Beauvoirral szorosan kötődik a „dolgok erejéhez” (forza delle cose) –, hogy végül egy üzleti természetű optikán keresztül láthassuk azt.<sup>32</sup> Nyil-

---

comprende la vasta e multiforme gamma di tutto ciò che può prodursi industrialmente. Ma in che modo ridurre allora tanti temi, problemi ed oggetti in *eventi* suscettibili di una trattazione storica unitaria, omogenea ed autonoma?” Uo.

<sup>31</sup> „Come abbiamo anticipato, l’»artificio storiografico« di base adottato in questo libro non serve solo ad ordinare la materia, ma anche e soprattutto ad identificarla. Cosicché il parametro delle quattro fasi, »progetto, produzione, vendita e consumo«, ci indicherà quei fenomeni che, rispondendo a tutti i requisiti dello schema, possono assumersi come veri e propri »eventi« della nostra storia. Gli altri aspetti del design che non rientrano in tale schema sono o meramente culturali o spiccatamente industriali o prettamente commerciali e quindi non pertinenti il nostro esame. In tal modo l’»artificio storiografico« avrà anche la funzione di una discriminante linea critica fra ciò che ne resta ai margini, sia pure apportando un significativo contributo.” Uo.

<sup>32</sup> „Il dispositivo suddetto infine, corrisponde all’intenzione di fondo della presente ricerca. Infatti esso ci consente di affrancare il design da ogni mitologia, da ogni utopismo, come pure da ogni ipertrofia estetica o intellettualistica e di considerarlo come un’attività prevalentemente pratica, realistica, legata alla »forza delle cose«, fino ad inquadrarlo in un’ottica *businesslike*.” Uo.

vánvaló, ismeri el okfejtése végén De Fusco, hogy ez a módszertan vitathatóan reduktív és számos fontos szempontot nem érvényesít, ám modellje bevallottan szándékos döntés eredménye, olyan döntése, amelyik egy rendszerezett konstrukció megteremtésére törekedett. Ez a konstrukció nyilván hiányos és sokkal inkább szintézis, mint analízis jellegű, ám mindezzel együtt legalább arra törekszik, hogy a designnak és történetének egy világos és kezelhető koncepcióját nyújtsa.<sup>33</sup> Végül nézzük, hogyan vélekedett Renato De Fusco 2007-ben könyvének szerepéről:

1985-ben megjelent *Storia del design* című könyvem sajátossága abban állt, hogy az elmesélt történetet egy elméleti és »reduktív« alapkonstrukció határozta meg [...] Azt megelőzően a téma olasz irodalma két típusba volt sorolható: az egyikük arra törekedett, hogy a design meghatározását kutassa, a másikuk arra, hogy kimutassa és időben elhelyezze azokat az eseményeket, amelyek a termékekkel, a tervezőkkel, az iparral stb. kapcsolatosak. Ez a két irányzat általában nem tudott összekapcsolódni és egy művészi-kulturálisnak mondható, illetve egy a termeléssel és az üzlettel kapcsolatos megközelítés között ingadoztak kitartóan. E problémák egy jó része talán megoldódott azzal az ötlettel, hogy előre nem határoztam meg, mit is jelent a design, hanem azzal foglalkoztam inkább, hogy bemutassam, miként jelenik az meg, vagyis a design fenomenológiájával, vagy még inkább azzal az egységes tapasztalattal törődtem, amelyiket mellesleg négy komponensre alapoztam: a *terv*, a *termelés*, az *eladás* és a *fogyasztás* négyesére. Mindegyikük függ a többitől, innen jött az úgy nevezett „négyosztatú elmélet” elnevezés.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> De Fusco, *Storia del design*, i. m., xiii-xiv.

<sup>34</sup> „Ciò che caratterizzava la mia *Storia del design*, pubblicata nel 1985, era il fatto che la vicenda narrata era sostenuta da un impianto teorico e »riduttivo« [...] In precedenza, la letteratura italiana sull'argomento poteva classificarsi in due direzioni: l'una tendente alla ricerca di una definizione del design, l'altra a esporre e inquadrare gli eventi, riferiti ai prodotti, ai progettisti, alle industrie ecc. Generalmente, queste due linee stentavano a intrecciarsi e rimanevano oscillanti tra un carattere

Adrian Forty csupán egy évvel Renato De Fusco könyve után jelentette meg a kortárs angolszász designtörténeti irodalomban mindmáig számon tartott *Objects of Desire* című könyvét, mellyel nem kis vitát kavart szakmai berkekben.<sup>35</sup> Forty szerint szinte minden, ami körülvesz bennünket, tervezett, még az ételek is, amit megeszünk.<sup>36</sup> Mindez arra sarkallja a brit szakembert, hogy kijelentse, olyannyira meghatározza mindennapjainkat a design, hogy teljes joggal kérdezhetünk rá arra, mi is az valójában, hogyan működik és hogyan született meg? Annak ellenére, folytatja, hogy rengeteg könyvet írtak már a témában, ezen egyszerű kérdésekre nem éppen könnyű a válasz. A Forty könyvének megjelenését megelőző öt évtizedben a szerző szerint a legtöbb könyv azt a feltevést erősítette, hogy a de-

---

artistico-culturale e un altro prodottivo-commerciale. La gran parte di questi problematici aspetti veniva forse risolta dalla mia idea di non dare una definizione del design, ma di presentarlo per come si manifestava, cioè per la sua fenomenologia, ovvero una esperienza unitaria basata tuttavia su quattro componenti: il *progetto*, la *produzione*, la *vendita* e il *consumo*, ognuna dipendente da tutte le altre, donde la cosiddetta »teoria del quadrifoglio.«<sup>37</sup> De Fusco, *Made in Italy*, i. m., v. L. még Uő, *Parodie del design. Scritti critici e polemici*, Torino (Allemandi & C.), 2008, 7–11. A *quadrifoglio* szó szerint négylevelű lóherét jelent.

<sup>35</sup> Forty, Adrian, *Objects of Desire. Design and Society 1750–1980*, London (Thames and Hudson), 1986. pl. Jonathan Woodham értékelését: „Published [ti. az *Objects of Desire*] at a time when contemporary designers were widely celebrated in the media, his book was generally criticized in the design press since his underlying thesis was that a historical understanding of an object’s significance and value resided in a wide range of influences and ideas, a complex social and cultural mix in which the designer was seen as a relatively minor consideration—if, indeed, he or she could be identified at all.” Woodham, Jonathan M., *Twentieth-Century Design*. Oxford (Oxford University Press), 1997 (Oxford History of Art), 8.

<sup>36</sup> Pedig hol volt akkor még a *food design*! Az érdekesség kedvéért l. Carmel Klim hamburger-tervét Renato De Fusco designtörténetében, Uő, *Storia del design*, i. m., 343.

sign legfontosabb funkciója a dolgok széppé tétele. Néhány munka azt sugallja, hogy az inkább a problémamegoldás egy sajátos formája, de csak elvétve akad olyan publikáció, amelyik a design üzleti szerepét firtatná, és még kevesebb vizsgálja annak szerepét az „eszmeáramlásban” (transmission of ideas). Mint Forty leszögezi, könyve abból a felismerésből született, hogy a design – különösen, ami a gazdasági és az ideológiai összefüggéseket illeti – sokkal jelentősebb tevékenység, mint ahogy azt addig általában gondolni volt szokás.<sup>37</sup> Forty szerint különösen Angliában a design és a designtörténet tanulmányozása „afféle kulturális lobotómiától” (a form of cultural lobotomy) szenvedett, amennyiben azt kizárólag a szemhez kötötték, és feledték az agy és a pénztárca szerepét ezek megítélésében. Általános volt a nézet Forty fellépésekor, hogy a design nimbusza sérül, ha azt túl közeli kapcsolatba hozzák a kereskedelemmel és az üzleti világgal, Forty szerint ez tipikus esete az olyan „szellemi higiénának” (intellectual hygiene), amely téves képzeivel kifejezetten sokat árt a designnal kapcsolatos jelenségek megértésének. Legnagyobb hátránya, hogy eltereli a figyelmet arról a kézenfekvő tényről, hogy a design a kapitalizmus történetének egy különleges pillanatában született és életbevágóan fontos szerepet játszott az ipari vagyon megteremtésében. Az a szándék, amelyik pusztán művészi tevékenységként kívánta láttatni a designt, oda vezetett, hogy annak kiemelt társadalmi és kulturális szerepe jótékony homályban maradt.<sup>38</sup> Nem kevésbé bagatellizálták Forty szerint fellépéséig a design gondolkodásunkra gyakorolt szerepét. Mindazok, akik a televíziózás,

<sup>37</sup> Forty, *Objects of Desire*, i. m., 6.

<sup>38</sup> The „study of design and its history has suffered from a form of cultural lobotomy which has left design connected only to the eye, and severed its connections to the brain and to the pocket. It is commonly assumed that design would somehow be soiled if it were associated too closely with commerce, a misconcieved attempt at intellectual hygiene that has done no good at all. It has obscured the fact that design came into being at a particular stage in the history of capitalism and played a vital part in the creation of industrial wealth. Limiting it to a purely artistic activity

az újságírás, a reklám és az irodalom szerepét vizslatták mindennapi életünkben, nemigen figyelmezttek a design kitüntetett szerepére ebben a kontextusban. Holott Forty szerint a designnak sokkal alapvetőbb szerepe van a modern ember identitásának formálásában, mint a média efemer jelenségeinek, hiszen a design „állandó és tapintható formában” szolgál példákkal arról, kik is vagyunk, és hogyan is kell viselkednünk a társadalomban.<sup>39</sup> Forty szerint az angol *design* szó egyébként egyfelől a „dolgok megjelenését” (look of things), másfelől „a gyártott áruk létrehozása elveinek előkészítését” (preparation of instructions for the production of manufactured goods) jelenti. E két jelentésmezőt nem szerencsés szétválasztani, hiszen az angol *design* szónak éppen az a specialitása, hogy mindkét aspektust magában foglalja: egy adott dolog megjelenése a legtágabb értelemben végül is előkészítése körülményeinek függvénye.<sup>40</sup>

Forty szerint a történelem tárgya a „változás magyarázata” (explanation of change), könyve tárgya pedig így nem más, mint a vál-

---

has made it seem trivial and relegated it to the status of a mere cultural appendix.” Uo.

<sup>39</sup> „Just as little attention has been given to design’s influence on how we think. Those who complain about the effects of television, journalism, advertising and fiction on our minds remain oblivious to the similar influence of design. Far from being a neutral, inoffensive artistic activity, design, by its very nature, has much more enduring effects than the ephemeral products of the media because it can cast ideas about who we are and how we should behave into permanent and tangible forms.” Uo. Forty e sorából nyilvánvaló, hogy a médiadesign termékeit még nem tekintette a design részének, könyve ennek szellemében egyébként döntően a „terméktervezés” (product design) történeti kérdéseinek szenteli oldalait. Itt érdemes utalni arra a fogalomzavarra is, ami a magyar design-felsőoktatásban jelenleg meghatározó, nevezetesen a terméktervezés és formatervezés kérdéskörében. Míg a terméktervező szakokként akkreditált képzési formák valójában „mérnöki tervezést” (engineering design), addig a formatervezés címszó alatt futó képzések döntően „terméktervezést” (product design) oktatnak.

<sup>40</sup> Uo, 7.

tozás okainak magyarázata az ipari körülmények között készített áruk esetében. Úgy véli, az emberi lét más aspektusainak vizsgálatában, legyen az a politika, a társadalom, a gazdaság vagy a kultúra, a történészek sokkal szofisztikáltabb elméleteket dolgoztak ki historiográfiai értelemben, mint a designtörténészek tették azt a design történetének esetében, e területen ugyanis a nyolcvanas évekig igen csak szegényes elméletek születtek. E sekélyesség egyik legfontosabb oka, hogy a designt összekeverték a művészettel, ennek megfelelően pedig a gyártott termékeket a műalkotásokkal. Ez a szemlélet nagy támogatójára talált a múzeumok és galériák világában, s a designról született írások többségében, hangsúlyozza Forty a már Heskettől és Dillnottól is felemlített jelenség fontosságát.<sup>41</sup> Forty szerint a fő különbség művész és designer között azoknak autonómiájában keresendő, illetve abban a tényben, hogy a művész maga találja ki és valósítja meg művét, míg az ipari formatervezésben a tervező és a kivitelező szerep rendszerint szétválik. A művészi autonómia lényege, hogy a művészet egyik legfontosabb funkciója szerint az szabad lehetőséget biztosít a kreativitás és a képzelőerő kifejezésének. Ezzel szemben Forty szerint a designer mindig is első sorban azzal a céllal dolgozik, hogy növelje megrendelője és a saját profitját, legalábbis a kapitalista társadalmakban. Az ipari formatervezést művészetnek nevezni óriási hiba, hiszen azt a téves benyomást kelti ez a döntés, mintha a designeré volna a leginkább kitüntetett szerep a design folyamatában, s ezzel olyan összefüggésekről tereli el a figyelmet, amelyek nélkül nem lehet érdemben a designfolyamat és más társadalmi folyamatok kapcsolatát értelmezni.<sup>42</sup> Forty arra utal

<sup>41</sup> Uo.

<sup>42</sup> „In capitalist societies, the primary purpose of the manufacture of artefacts, a process of which design is a part, has to be to make a profit for the manufacturer. Whatever degree of artistic imagination is lavished upon the design of objects, it is done not to give expression to the designer's creativity and imagination, but to make the products saleable and profitable. Calling industrial design 'art' suggests that designers occupy the principal role in production, a misconception which effectively severs

a továbbiakban, hogy művészet és design összekeverése gyakori és határozottan félrevezető nézetek sorához vezetett. Nem egy design-történeti áttekintésben például előáll az az abszurd helyzet, hogy a tervezett termékek világának változását első sorban az egyedi tervezők személyiségjegyeire és életrajzi vonatkozásaira vezetik vissza a szerzők. Ez különösen reménytelen és komikus helyzeteket idéz elő akkor, amikor nem egyedi produktumokat vizsgálunk, hanem például termékosztályok változásaira keresünk magyarázatokat. Nyilvánvalóan nevétséges volna a művészi temperamentumra visszavezetni, miért is különböznek oly jelentős mértékben az 1900-as évek irodai eszközei, mondjuk, az 1960-as évekéitől.<sup>43</sup>

A történeti változás másik uralkodó típusa afféle evolúciós folyamatként tekint a design történetére, mintha bizony a gyártott áruk és termékek növények, vagy állatok volnának. Ebben a perspektívában minden változás genetikai mutációként jelentkezik a termék fejlődésében, olyan stációk ezek, melyekkel a termék tökéletes formájának elnyerése felé vezető úton találkozhatunk. Ám Forty teljes joggal szögezi le, hogy ez az evolúciós modell nem kevésbé formális, mint a hősök és remekműveik diadalmeneteként bemutatott design-történet. A gyártott termékek és áruk tervezése ugyanis nem valaminő belső genetikai struktúra szerint, nem valaminő biológiai értelemben vett evolúciós modell szerint alakul, hanem egész egyszerűen az azokat létrehozó emberek és az ipar határozza meg történetüket, és azok a kapcsolatok, amelyek ezeket az embereket és az ipart a társadalomhoz kötik, ahhoz a társadalomhoz, melyben a termékeket eladják és fogyasztják.<sup>44</sup> Mégis, annak ellenére, hogy meglehetősen egyszerű belátni e kapcsolat létjogosultságát, a kérdés természetének

---

most of the connections between design and the processes of society.”

Uo, 7.

<sup>43</sup> Uo.

<sup>44</sup> Uo, 8.

pontos és kielégítő értelmezése hiánycikk a designtörténet-írásban.<sup>45</sup> Forty arra is utal, hogy ugyanakkor igen divatos lett a „társadalmi kontextusra” (social context), a „társadalmi háttérre” (social background) hivatkozni, miközben mindezen hivatkozások általában csak jó alibit szolgáltatnak néhány oldal általánosításra – a társadalmi kontextus nem több, mint díszítmény ezekben a szövegekben.<sup>46</sup> Éppen ezért Forty könyvének elméleti bevezetőjében azt ígéri, hogy a könyvben a design története egyúttal a közösségek, a társadalom története is lesz.<sup>47</sup>

Az *Objects of Desire*-ben tárgyalt társadalmi folyamatok egyik legnehezebben megfogható aspektusa az eszmék szerepének problémájával áll kapcsolatban. Vagyis azzal a kérdéssel, vajon az emberek hogyan vélekednek arról a világról, amelyben élnek, s ennek mi köze lehet a designhoz? Mint már utaltunk rá, Forty szerint a designnak kitüntetett szerep jut ebben a világban. A brit designtörténész a design szerepét strukturalistákra – első sorban Roland Barthes már korábban említett *Mitológiák* című könyvére – hivatkozva értelmezi, mégpedig azon mítoszok jegyében, amelyek a modern társadalmakban azért születnek, hogy feloldják a kínzó ellentmondást az emberek meggyőződése, álmai és hitei, illetve mindennapi ta-

<sup>45</sup> „Yet while it is easy enough to say that design is related to society, the precise way in which the connection occurs has rarely been dealt with satisfactorily by historians.” Uo.

<sup>46</sup> „To historians, the great attraction of the ‘social context’ has been to save them the trouble of having to think about how objects are related to their historical circumstances”. Uo. „The casual use of ‘social context’ is particularly deplorable in the study of design, which by its very nature, brings ideas and beliefs up against the material realities of production.” Uo.

<sup>47</sup> „In this book, therefore, the history of design is also the history of societies: any account of change must rest upon an understanding of how design affects, and is affected by, the processes of modern economies.” Uo.



pasztalataik között.<sup>48</sup> Forty szerint ezek azok a mítoszok, amelyek a kortárs designt működtetik, hiszen egy adott termék üzleti sikerre döntően attól függ, milyen mértékben sikerül olyan mítoszokat megtestesítenie, amelyek iránt jelentős társadalmi igények nyilvánulnak meg.<sup>49</sup> Azokról a mítoszokról van tehát szó, amelyek a tervezett termékeket a „vágy tárgyaivá” (objects of desire) teszik. A kultúrakutatás szempontjainak számbavétele után bizvást leszögezhetjük, hogy itt az igazán nagy kérdés az, vajon a vágy e tárgyai kulturális reprezentációként, avagy kulturális produktumként működnek-e a modern társadalmakban? Bennük inkább az értékrepresentáció, avagy az értékteremtés példáit kell-e látnunk? Azok valódi „társadalmi megrendelésre” (social demand) készülnek, avagy manipulált, hogy ne mondjam, virtualizált igények kielégítésére? Forty értelmezésében nem is olyan titokzatosak a vágnak tárgyai: az *Objects of Desire* elemzései jól példázzák, azt a folyamatot, ahogy – a Barthes-től korábban idézett divatlogika mintájára – a design értékeket teremti, avagy manipulál.<sup>50</sup> Hogy ezek milyen értékek, nos, ebben áll a designerek felelőssége. A fogyasztói társadalmak tervezett elévülésre épülő, a recesszióból fogyasztásgerjesztéssel előremenekülő világában bizony nem jogalap nélküli az a pesszimista álláspont, amely szerint ezek az értékek döntőrészt egyre inkább efemer jellegűek, s a kultúra túlerotizálásának tipikus eszközei, amelyek nem tényleges szükségleteket elégítenek ki, s ezért egyre inkább virtualizálják az

<sup>48</sup> Uo, 8–9.

<sup>49</sup> „For entrepreneurs, the utilisation of these myths is necessary to commercial success. Every product, to be successful, must incorporate the ideas that will make it marketable, and the particular task of design is to bring about the conjunction between such ideas and the available means of production. The result of this process is that manufactured goods embody innumerable myths about the world, myths which in time come to seem as real as the products in which they are embedded.” Uo, 9.

<sup>50</sup> Forty címadásában minden bizonnyal Luis Buñuel 1977-es *Cet obscur objet du désir* című filmje volt a minta, l. a film angol címét: *That Obscure Object of Desire*.

emberi létezését. Az optimistább nézőpontok szerint ellenben a vágy tárgyai elviselhetőbbé teszik a modern ember életét, s ez már önmagában óriási haszon, virtualizálódás ide, virtualizálódás oda. Magam – miként arra már az előző fejezet végén is utaltam – a fenntartható és befogadó tervezés eszméjének jegyében úgy vélem, hogy létezik olyan felvilágosult értékteremtő designer magatartásforma, amelyek nem a lét virtualizálása felé mutat, s nem arra törekszik, hogy például egy sok ponton rosszul működő társadalmi rendszert elviselhetőbbé tegyen, hanem rendíthetetlenül hisz abban, hogy e rendszer megjavításához is érdemben tud hozzájárulni.<sup>51</sup> Készséggel ismerem el, hogy ez a szemlélet sokban emlékeztet Walter Gropius társadalomtervező elképzeléseire, és bizony nem egy ponton kapcsolatba hozható Le Corbusier koncepciójával egy, a társadalmi forradalmat helyettesítő, s azt végső soron maradéktalanul szükségtelenné tevő építészeti forradalomról.<sup>52</sup>

<sup>51</sup> Jó példa erre az a törekvés, melyet a valóban hatékony és színvonalas társadalmi célú kommunikáció (TCK) területén tapasztalhatni. A társadalmi célú reklámok (TCR) jó ideje alkalmazzák már az üzleti kommunikációban megszokott manipulációs technikákat, ám nem a profitmaximalizálás céljával, hanem nemes társadalmi célok érdekében.

<sup>52</sup> Walter Gropius írja építészideáljáról: „Sokan úgy érvelnek, hogy környezetünk felelős megformálójának, az építésznek olyannak kellene elfogadnia a társadalmat, amilyen, és ha nem akarja szétforgácsolni erőit, meg kellene elégednie esztétikai feladatok megoldásával. De nem korlátozhatjuk magunkat egyedül a szép arányok és a téralakítás hangsúlyozására. Célunkat távolabb kell kitűznünk: magának az életnek kell olyan szerves vázat építenünk, amelynek keretei között [az] szépségben bontakozhat ki.” *Uő, Apolló a demokráciában*, ford. Veress Anna, Bp., 1981, 15. Le Corbusier építészeti forradalomról kialakított nézeteit annak idején oly sokszor támadták balról idehaza is, l. pl. az elmaradhatlan „vörös farkat” a hetvenes évek egyik nagy szintézisében: „Az új várossal és lakással, az új építészettel Le Corbusier el akarja kerülni a forradalmat. Talán ez a legsúlyosabb tévedése. Hiszen az új építészet céljai valójában csak a társadalmi forradalom végrehajtása útján valósulhatnak meg, az

Most nagyot ugrunk az időben, s az egyik első olyan design-történetet vesszük kezünkbe, amelyik az új designtörténeti diszciplína immár teljes fegyverzetben megjelenő példájaként érvényesíti Heskett, Dilnot, De Fusco és Forty elképzeléseit. Jonathan Woodham 1997-ben megjelent *Twentieth-Century Design* című monográfiájáról van szó.<sup>53</sup> Woodham teljes joggal ír immár a designtörténet kulturális fordulatáról, amikor arra utal, hogy a diszciplína megszületésének meglehetősen rövid időszaka alatt a design története állandó módszertani viták tárgya volt.<sup>54</sup> Ez alatt az idő alatt, a viták során ugyanis drámai értelemben vett óriási fordulat zajlott le a brit szerző szerint, amennyiben a designtörténészek érdeklődése a magaskultúrához köthető egyéni tervezői teljesítmények és karriererek, illetve a döntően e teljesítményekben manifesztálódó stiláris és esztétikai kérdések világától a mindennapi élet összefüggései felé fordult, s ezzel a fordulattal a kutatások hangsúlya elsősorban a fogyasztók, illetve a felhasználók társadalmi szerepeinek és viselkedési formáinak vizsgálatára helyeződött át.<sup>55</sup> Mint Nikolaus Pevsner – a designtörténet világában bizonyos értelemben diskurzusalapító – *Pioneers of Modern Design* című, először 1936-ban megjelent művével kapcsolatban írja Woodham, az elmúlt több mint hatvan évben a tudományos designkutatások érdeklődése elfordult az ünnepelt tervezők műveiben megtestesült művészi kreativitás értékelésétől, hiszen a kutatók ma már sokkal inkább azzal a társadalmi, gazdasági, politikai és technológiai környezettel foglalkoznak, amelyikben a de-

---

új építészet feltétele a társadalmi forradalom.” Vámosy Ferenc, *Korunk építésze*, Bp., 1974, 137.

<sup>53</sup> Woodham, Jonathan M., *Twentieth-Century Design*. Oxford (Oxford University Press), 1997 (Oxford History of Art).

<sup>54</sup> Ennek a vitának talán legfontosabb dokumentuma a döntőrészt John A. Walker írta elméleti áttekintés volt. L. Uő–Attfield, Judy, *Design History and the History of Design*, London (Pluto), 1989.

<sup>55</sup> Woodham, *Twentieth-Century Design*, i. m., 7.

sign létrejön, és amelyikben azt fogyasztják.<sup>56</sup> E kulturális fordulat tipikus, népszerűsítő példája az osztrák Kristian Fenzl designereknek és üzletembereknek írott, 2000-ben megjelent *Design Transfer* című kézikönyve, melynek designtörténeti fejezetében a szerző nem egyszerűséggel kijelenti, hogy a designtörténet nem más, mint kultúrtörténet. Mégpedig olyan kultúrtörténet, amelyik az emberi élet létformáival foglalkozik, azoknak kulturális, lélektani és ökológiai összefüggéseiben. Egyúttal e kultúrtörténet a – nyilván nem teleologikus – társadalmi fejlődést mutatja be annak technológiai, gazdasági, esztétikai és szociális dimenzióiban.<sup>57</sup>

Míg Woodham monográfiája csak a huszadik századi design-ra koncentrál, addig David Raizman 2003-ban megjelent *History of Modern Design* című monumentális kézikönyve a korai újkortól tárgyalja a design történetét és mint ilyen, megítélésem szerint az egyik

<sup>56</sup> Uo. Vö. Pevsner, Nikolaus, *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*, London (Penguin), 1991. Uő, *A modern formatervezés úttörői*, ford. Falvai Mihály, Bp. (Gondolat), 1977.

<sup>57</sup> „Designgeschichte ist Kulturgeschichte und widerspiegelt die Lebensformen des Menschen in ihrem kulturellen, psychologischen und ökologischen Kontext. Sie zeigt die gesellschaftliche Entwicklung in technischer, ökonomischer, ästhetischer und sozialer Richtung auf.” Kristian Fenzl, *Design Transfer. Handbuch für Wirtschaft und Designer*, Linz (Design Transfer Center im Art+Tek Institute–Universität für Künstlerische und Industrielle Gestaltung Linz), 2000, 18. A *Design-Dogmengeschichte* című fejezetet l. uo, 18–49. Az egyik legfontosabb német designelméleti tankönyv, Bernhard E. Bürdek *Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltungja* [3. jav. kiad., Basel-Boston-Berlin (Birkhäuser), 2005.] designtörténeti fejezetében (l. uo., 17–69) viszont meglepő módon nem reflektál saját historiográfiai megfontolásaira. Ez egyúttal egyértelmű jele annak, hogy Bürdek könyve nem elsősorban designtörténeti megfontolásai miatt nélkülözhetetlen a kortárs designelméleti oktatásból. Sokkal fontosabbak a módszertani és designelméleti fejezetei (*Design und Methodologie* l. uo, 225–272; *Design und Theorie* l. uo., 273–342; *Design und Kontexte* l. uo., 343–431).

legalaposabb feldolgozás a mai tankönyvpiacra.<sup>58</sup> Minket persze ezúttal sem e monumentális történeti narratíva fölmondásának mi-kéntje érdekel konkrétan, hanem a szerző manifeszt designelméleti és historiográfiai megfontolásai, melyek – mint minden korszerű áttekintésben – természetesen a szellemi kereteket kijelölő és a módszertanra érdemben reflektáló bevezető fejezetekben keresendők. Csakúgy, mint a legtöbb eddig idézett szerző, Raizman is leszögezi, hogy a design a modern élet értelmezésében nélkülözhetetlen, legyen szó divatról, informatikáról, háztartási eszközökről vagy bármi másról, ami az anyagi kultúránkhoz köthető. A design szó Raizman szerint mindig olyan összefüggésekre vonatkozik kortárs szótárunkban, melyek legelemibb hétköznapi tapasztalatainkhoz kötődnek.<sup>59</sup> Raizman az *Oxford English Dictionary* szellemében egyébként kétféleképp beszél a designról. Az első jelentésben az egy műalkotás vagy termék legfontosabb alkotóelemeire vonatkozik, illetve ezen elemek elrendezésére, s egymáshoz való viszonyára. Ebben az értelemben például egy íróasztal egyedi részeinek méretével,

<sup>58</sup> Raizman, David, *History of Modern Design. Graphics and Products since the Industrial Revolution*, London (Laurence King), 2003. Ilyen még természetesen Renato De Fusco átfogó *Storia del design*ja is, amelyik, mint már utaltam rá, a könyvnyomtatással, tehát ugyancsak a korai újkorban kezdi a téma tárgyalását. Jól használható az oktatásban az ugyancsak nagy időszakot értelmező, Noël Riley és Patricia Bayer szerkesztette *The Elements of Design. A Practical Encyclopaedia of the Decorative Arts from the Renaissance to the Present* [London (Mitchell Beazley–Octopus), 2003] is, melyben többek között Jonathan Woodham is közreműködött. A magyar fordítás terminológiai értelemben sokszor félrevezető! Ezt egyébként már a cím is szépen példázza, l. *Stílusok és formák. A formatervezés és a stílusjegyek története*, szerk. Kézdy Beatrix, Bp. (Glória), 2004.

<sup>59</sup> „Whether in relation to fashion, software, information, or an array of household products, the term *design* regularly enters our vocabulary to describe some of the most common aspects of our everyday experience.” Raizman, *History of Modern Design*, i. m., 11.

arányaival, az egész tárgy textúrájával és felületének minőségével, színével és más olyan sajátosságaival jellemezhető, amelyek a felhasznált anyaghoz, és – amennyiben van ilyen – a dekorációban szerephez jutó motívumokhoz és mintákhoz kapcsolhatóak; illetve a felsorolt alkotóelemek általános értelemben vett ellentmondásaival, avagy összhangjuknak meglétével. Így – fűzi hozzá Raizman – ebben az értelmezésben a design elemzése főként a konstrukció könnyedségére vagy bonyolultságára, a tartósság, a használhatóság és hatékonyság, a kényelem, az anyagok kiválasztására és azoknak felhasználási módjára, illetve a formák elrendezésének mikéntjére koncentrál.<sup>60</sup> A másik értelmezési sík szerint a design egy adott tárgy kész formájának elképzelésére, tervére vonatkozik, amely vagy vázlatok vagy modellek vagy pedig instrukciók sorában – például műleírásban – ölt testet, s a kész termék létrejötte teljes folyamatának kezdeti fázisát jelenti. Ez a tervezési fázis – csakúgy, mint a design szó első jelentéssíkja – Raizman szerint minden vizuális művészetben hasonló, hiszen az ötletek és elképzelések interakciója az anyagok manipulációjával mindenütt számottevő.<sup>61</sup> Mint minden definíció vagy modell, természetesen ez is redukív, s így hiányos.<sup>62</sup> Ezért általánosságban nem is céлом létjogosultságának vitatása. Azt azon-

<sup>60</sup> Uo. Ebben az értelemben Raizman szerint az összes vizuális művészet számára közös designdefinícióról van szó. Legyen szó festményről, szoborról, metszetről, videóinstallációról, honlapról vagy épp egy kenyérpírítóról, a fentebbi szempontok alapján mindegyikük egyaránt értelmezhető. Az már egy más kérdés, hogy például a terméktervezés vagy az ipari formatervezés semmi esetre sem tekinthető problémamentesen vizuális művészetnek, de még csak azt sem állíthatom gond nélkül, hogy a vizuális kommunikáció sajátságoságaival érdemben tudom e szakterületeket és az azoktól létrehozott termékeket értelmezni. Ez a mitikus redukció ugyanis igen közel áll ahhoz, amit a *Kultúrákutató designformulata* című fejezetben ikonográfiai redukciónak neveztem, vagy amire Forty részben utalt, amikor a design kulturális lobotómiáját emlegette.

<sup>61</sup> Uo.

<sup>62</sup> John Heskett – magyarul pontosan vissza nem adható, ugyancsak nem kimerítő erejű híres definíciója például a következőképpen szól: „Design

ban mindenképp meg kell jegyezni, hogy a korábbiak fényében feltétlenül aggályos a design egészét párhuzamba állítani a vizuális művészetekkel, hiszen az a tény, hogy a két fogalom jelentésmezőjének van metszethalmaza – mert senki sem vonhatja kétségbe például a kézműves (*craft* és *studio craft*), vagy iparművészeti irányzatok létét ma sem! –, még nem jogosít fel bennünket arra, hogy e metszethalmazt *pars pro toto* alapon ráhúzzuk mind a két jelentésmezőre. Arról nem is beszélve, hogy nem minden vizuális művészeti ágazatban lehet szó anyagmanipulációról, miként ez egyébként a média-design területén is sok esetben komikus feltevésnek bizonyulna.<sup>63</sup>

Miután Raizman vázolta munkadefinícióit, áttér arra a kiemelten fontos kérdésre, vajon mitől tekinthető a modern design modernnek? A legtöbb designtörténész számára a perdöntő pillanat a modern design kialakulásában a tervezés és a kivitelezés szétválásához köthető.<sup>64</sup> Ebben az értelmezésben a modern design a munkameg-

---

is to design a design to produce a design.” A design szigorúbb értelemben tehát Heskett szerint azoknak a koncepcióknak, terveknek vagy azok megvalósítását biztosító folyamatoknak a megtervezését jelenti, amelyek lehetővé teszik, hogy termékeket vagy szolgáltatásokat hozzunk létre. A szó maga főnévként tehát jelentheti egy szakterület általános koncepcióját, igeként tervek és koncepciók létrehozására irányuló cselekvést vagy azok létrehozatalát biztosító folyamatot, főnévként magát a tervet, illetve koncepciót és végül ismét főnévként immár valaminő elkészült terméket vagy szolgáltatást, azaz a megvalósult koncepciót, tervet. L. Uő, *Design. A Very Short Introduction*, i. m., 3–4.

<sup>63</sup> Nem szabad elfelejtenünk ugyanakkor Raizman könyvének alcímét, amely világosan behatárolja kutatása tárgyát, mely nem terjed ki a médiadesign vagy a médiaművészetek világára: *Graphics and Products since the Industrial Revolution*. Ettől függetlenül Raizman definícióját mindig csipetnyi sóval illik kezelni!

<sup>64</sup> Megítélésem szerint a mindezidáig leginkább figyelemre méltó tanulmányt e témában David McGee írta, l. Uő, *Ships, Science and the Three Traditions of Early Modern Design = The Power of Images in Early Modern Science*, szerk. Wolfgang Lefèvre, Jürgen Renn és Urs Schoepflin, Basel–Boston–Berlin (Birkhäuser), 28–47. McGee J. Christopher Jo-

osztás a tizenkilencedik században számottevő felgyorsulásához és az ugyancsak ebben a században kiteljesedő gépesített termelés megjelenéséhez köthető.<sup>65</sup> Sokan ezt a fejleményt a huszadik században összekapcsolták a nemzetközi stílus kialakulásával, melyet Raizman szerint a Louis Sullivan téziseként elhíresült formula – „a forma a funkciót követi” (form follows function) – testesített meg a leginkább.<sup>66</sup> Mások azt hangsúlyozzák, hogy a modern design a kapitalista gazdasági rendszer részeként jelent meg. Egy olyan rendszerben tehát, amelyik érdemben kontrollálja a gyártók szerepét a termelésben és döntően határozza meg, milyen módon is kell a design egy adott korszakban, pragmatikus értelemben – üzleti célokra – felhasználni. E meghatározó funkciót erősíti a marketing és a reklám technológiája annak érdekében, hogy fokozni lehessen a fogyasztást,

---

nes designteoretikus nyomán a grafikai reprezentáció, illetve a tervrajz perspektívájából három hagyományt különít el a hagyományos – és Raizmannál is visszaköszönő – *craft-design*-szembeállítás helyett: ezek a kézművesség (*craft*), a mechanika és az építészet hagyományai. Mint leszögezi, a kézműves hagyomány „try and error” módszertanában a tervrajz lényegében nem játszik szerepet, a mechanikai hagyományban már igen, az építészetben pedig mindig is fontos szerephez jutott.

<sup>65</sup> „For most historians an increasing separation between *design* as conception, and the subsequent production of that design, is critical for an historical understanding of the term in its specifically modern context. In this view modern design is the result of acceleration in the division of labor and the introduction of mechanised production during the nineteenth century.” Raizman, *History of Modern Design*, i. m., 11.

<sup>66</sup> A mondás kétségtelenül Sullivan révén vált ismertté, ám – s ezt kevesen tudják – az nem az amerikai építésztől származik, hanem a tizenkilencedik században élt amerikai szobrásztól Horatio Greenough-tól, l. Uő, *Form and Function: Remarks on Art*, szerk. Harold A. Small, Berkeley (University of California Press), 1947. Uő, *A Cooper-emlékmű (1852) = Design – Alapelvek*, i. m., 48–53. Greenough egyébként teoretikus értelemben Ralph Waldo Emerson követője volt.



ami elemi érdeke a profitnövekedésre törekvő tőkének.<sup>67</sup> Ez utóbbi nézet szerint a design modern kontextusa elsősorban a „tömegtermékek” (mass-produced goods) és a döntően a – dekoratív, alkalmazott, ipari és grafikai – művészetekhez tartozó „nyomtatványok” (printed materials) világához köthető, s nem a képzőművészetekhez, ahol a „tervezés” (designing) és a „kivitelezés” (making) általában a művész(ek) együttes hatásköre, míg a korábbiak esetében a tervezés és a kivitelezés folyamata egyre határozottabban elválik egymástól.<sup>68</sup> Mint Raizman végül leszögezi, mindezen megfontolások arra intik a designtörténészeket, hogy a modern designt mindenképp az annak mindennapi gyakorlatát meghatározó gazdasági feltételrendszer értelmezésével egyetemben tanulmányozzák.<sup>69</sup> A modern design megszületésének másik fontos komponense a fogyasztók a tizennyolcadik század óta rohamosan növekvő száma és „a tömeges fogyasztás összetett dinamikája” (the complex dynamics of mass consumption). Raizman megjegyzi, hogy ennek a komplex dinamikának egyik legfontosabb jellemzője a szükségletek feletti fogyasztás gerjesztése, melyről korábban már a Forty-féle vágytárgyakkal kapcsolatban is említést tettünk, illetve amikor a tervezett elévülésről, illetve a kultúra túlerotizálásáról szóltam. Raizman megfogalmazásában a termékek olyan „vágyak jelei” (signs for desires), amelyeknek nem sok közülük van tényleges szükségleteinkhez, illetve magának a termékek-

<sup>67</sup> „Other writers stress that modern design emerged as part of a capitalist economic system that placed control of expanding production in the hands of industrialists and manufacturers and that frequently determined particular approaches to design as well as new techniques of marketing and advertising in order to stimulate consumption.” Raizman, *History of Modern Design*, i. m., 11.

<sup>68</sup> Uo, 11–12.

<sup>69</sup> „As a result, the study of modern design often focuses upon economic conditions that inform its practice.” Uo, 12.

nek tulajdonképpeni funkciójához.<sup>70</sup> Az optimistább értelmezés szerint a „vásárlás” (buying) valójában olyan aktív folyamat – kulturális „csere” (exchange) –, amelyben a termékek jelentéseit a fogyasztók tulajdonítják a termékeknek, akik így valójában egyáltalán nem is áldozatai a gyártók, illetve reklámügynökök manipulatív marketingstratégiáinak. Raizman ezen érdekes felvetését nem argumentálja különösebben a könyv egészében sem, ezért az a megállapítása, hogy a fogyasztás gazdasági, társadalmi és lélektani motivációinak ilyen természetű vizsgálata ugyancsak a design társadalmi szerepének megértését szolgálja, némiképpen a levegőben lóg.<sup>71</sup> Azzal készségesen egyet lehet érteni, hogy a vásárlók maguk jelentős szerepet játszanak a termékek társadalmi-kulturális jelentéseinek kialakításában – szigorúan pragmatikai és nem szemantikai értelemben természetesen –, mindebből azonban még nem feltétlenül következik, hogy a fogyasztóknak valóban jelentékeny köre volna képes felvértetni magát a marketing- és reklámszakemberek manipulációjával szemben.<sup>72</sup>

Raizman e téma érintésével egyébként eljut az értékteremtés és a kulturális jelentés kérdéseire, vagyis tulajdonképpen a design kulturális reprezentációként, illetve kulturális produktumként történő értelmezéséhez. Mint leszögezi, bárhogyan is definiáljuk a designt, azt mindenképp kulturális „értékek és attitűdök látható kifejeződésésként” (visible expression of values and attitudes) kell értelmeznünk.<sup>73</sup>

<sup>70</sup> „Part of this complex dynamic assumes that products serve as signs for desires that often have little to do with need or the actual function of the products themselves”. Uo.

<sup>71</sup> Uo, 12.

<sup>72</sup> Hacsak nem az egyre nagyobb jelentőségű alternatív fogyasztói mozgalmakra gondolunk, mint amilyenek a *fair trade* és a *slow food* mozgalmak is.

<sup>73</sup> „Thus both as arrangements of forms or as the broadly economic, social, and political considerations that bear upon the conceptions for those forms, design also is the visible expression of values and attitudes. Examples include the longing for permanence and the display of authority

Hozzáteszi, hogy a design jelentéseinek kialakulását természetesen a gyártók érdekei is befolyásolják, amennyiben azok arra törekednek, hogy a természeténél fogva sokszínű és egyre növekvő termékpiacon újra és újra helyt tudjanak állni újabb és újabb termékeikkel. A gyártók azzal a – nem feltétlenül önzetlen – céllal is hozzájárulnak a termékjelentések alakításához, hogy a meglehetősen heterogén piacokat áttekinthetővé, kezelhetővé – más szóval kiszámíthatóvá – tegyék. Ugyanebben a dimenzióban említi Raizman a teljességelvű, illetve kollektivistá rendszerek azon törekvéseit is, amelyek arra irányultak, hogy többek között a mechanizált termelés utópisztikus álmanának segítségével teremtsék meg a tőlük vágyott, általában egalitáriánus természetű társadalmi rendet. Ezekben az esetekben Raizman szerint a tervezett termékek „kézzelfogható formáját” (tangible form) nyújtják azoknak a meggyőzéseknek és megfontolásoknak, amelyek mindennapi életünket irányítják és befolyásolják.<sup>74</sup> Majd zárásul hozzáteszi, hogy ami a változások megértését és bemutatását célzó történeti kutatás tárgyát illeti, a design jelentései származhatnak akár a művészettörténet, a technológia, a politika és a gazdaság összefüggéseinek tanulmányozásából vagy akár a fogyasztói szokások értelmezéséből is. A tervezett termékeket e szerint tehát

---

by the French monarchy in the later seventeenth century, the social aspirations and pretensions of the English middle class in the later eighteenth century, or the spirit of rebellion and protest among youth in the nineteenth-sixties.” Raizman, *History of Modern Design*, i. m., 12.

<sup>74</sup> „The meanings of design also emerge from the interest of manufacturers in adapting technology to appeal to an expanding and heterogeneous market for products, the promotion of standards as part of an effort to create social cohesion for that same elastic market, or in the utopian dream of mechanized mass production as a vehicle for a collective and egalitarian social order. In these and in other cases, the products of design give tangible form to the assumptions and beliefs that inform and guide our actions as individuals and as members of a society.” Uo. Rendkívül izgalmas ebből a szempontból Valuch Tibor *Hétköznapi élet Kádár János korában* c. könyve [Bp. (Corvina), 2006].

értelmezhetjük akár a szépség és az emberi kreativitás eredményének, akár a tervezők arra irányuló törekvései eredményének, hogy új anyagokkal és termelési módszerekkel foglalkozzanak, vagy épp társadalmi jelentőségű ideológiákat közvetítsenek. De láttathatjuk azokat akár a gazdasági feltételek szülte termékeknek a kapitalizmus rendszerében, ahol állandó szükség van arra, hogy a piacok mérete és a fogyasztás növekedjék. Raizman szerint persze olyan designról is lehet beszélni, amelyik – éppen ellenkező előjellel! – kihívást jelent e kapitalista rendszer számára, miként olyan designról is szó eshet, amelyik a fenti motivációkat különféle kombinációkban együttesen érvényesíti. „A nézőpontok pluralitása lehetővé teszi számunkra, hogy a művészek, a mérnökök, a designerek, a gyártók és a fogyasztók megfontolásait mind lényeges tényezőknek lássuk a designtörténet jelentéseinek meghatározásakor” – fejezi be gondolatmenetét az amerikai szerző.<sup>75</sup> Raizman rokonszenves pluralizmusát designtörténészként mindenképpen díjaznunk kell addig a pontig, amíg számba vesszük egy adott korszak – mondjuk, a rendszerváltás két évtizedének – designtörténeti fejleményeit. Meggyőződésem ugyanakkor, hogy egy kritikai lendülettel megírt designtörténetnek túl kell lépnie e relativizáló, semleges állásponton, hiszen designtörténészként sem feledkezhetünk meg saját intellektuális, világnézeti pozíciónkról. Mindent összevetve ugyanis egyáltalán nem mindegy például, hogy a designt végső soron a kapitalista rendszer manipulatív eszközeként látjuk, avagy éppen annak szubverzív ellenzékéeként. Az a finom egyensúly, ami történeti rekonstrukció és a történész jelenének befolyásoló, konstruktív szerepe között jó esetben fennáll, nem jelenti azt, hogy a designtörténésznek le kellene mondania a saját kritikai álláspontjáról, s véka alá kellene rejtenie azt a tény, hogy meggyőződéssel tud a különféle történeti hagyományok közül választani jelenének intellektuális céljait támogatókat.

<sup>75</sup> „A plurality of perspectives allows us to think about the considerations of artists, engineers, designers, manufacturers, and consumers in determining the meaning of design history.” Uo.

Az előző fejezetben már idéztem Penny Sparke 2004-ben másodszor megjelent *An Introduction to Design and Culture* című könyvét, ami a design kulturális szerepe iránt érdeklődők számára bízvást az egyik legalaposabb és leginkább inspiráló monográfia a nemzetközi könyvpiacra. Mint már korábban utaltam rá, a brit kutató szerint a design és a tervezők a modern fogyasztói kultúra olyan nélkülözhetetlen szereplői, akik lehetővé teszik, hogy a termelésen és a fogyasztáson keresztül az emberek igényei és vágyai – akár tudatosan, akár tudat alatt – kielégítődjenek és megvalósuljanak azon vizuális és materiális értelemben vett termékek és képek segítségével, amelyek a piacon feltűnnek és egyúttal segítenek bennünket abban, hogy eldönthessük, kik is vagyunk valójában. A brit designtörténész szerint tehát a designnak nélkülözhetetlen szerepet kell tulajdonítanunk a kortárs fogyasztói kultúrában, mégpedig elsősorban annak identitásképző, s így identitáspolitikai jelentősége miatt.<sup>76</sup> A fogyasztói kultúráról szóló kiterjedt irodalom, Sparke szerint, ha mégoly látenszen is, de kulturális jelenségként kezeli a designt.<sup>77</sup> Sparke könyvében, akár „folyamatként” (process), akár e „folyamat eredmé-

<sup>76</sup> By „the end of the twentieth century it had become clear that design’s main imperative was to create and reflect meaning in the context of everyday life. Back in the early 1980s that had not been quite so evident.” Sparke, Penny, *An Introduction to Design and Culture. 1900 to the Present*, 2. jav. kiad., London–New York (Routledge), 2004, 3. Ti. a nyolcvanas évek első felében írta Sparke az 1986 először megjelenő könyvet, amit a 2004-es javított kiadásban szinte teljesen átdolgozott. L. még: „Design’ and ‘culture’ are both complex phenomena. If there is one concept which lies at the heart of their relationship in the twentieth century and which holds this study together, however, it is that of ‘identity’ or ‘identities’.” Uo, 6.

<sup>77</sup> „This broadbased body of literature [ti. on the culture of consumption] has positioned design, whether overtly or by implication, as a cultural phenomenon.” Uo, 3. *Fogyasztói építészet – építészeti fogyasztás* című cikkemben (Új Magyar Építőművészet, 1998/4, 44–45) örömmel tudtam utalni arra, hogy magyar szakemberek is komoly kutatásokat folytatnak a fogyasztói kultúra területén, ám teljes joggal jegyeztem meg, hogy a

nyeként” (result of that process) beszél is a designról, azt egyúttal a „változás motorjának” (agent), illetve a „változás tükrének” (mirror of change) tekinti.<sup>78</sup> Míg a legtöbb, a designnal vagy az anyagi kultúrával foglalkozó munka Sparke szerint illusztratív szerepet szánt a designnak, addig ő a design a társadalomban és a kultúrában nélkülözhetetlen konstitutív szerepében hisz, s abban, hogy az vizuális és materiális nyelvének segítségével, valamint az ideológiai értékekkel, amelyeket az közvetít a társadalomban, olyan komplex üzenetekkel bír, amelyeknek értelmezéséről vitatkozni ugyan lehet és kell is, ám azokat nem figyelembe venni lehetetlen. „Ebben az értelemben a designt annak a dinamikus folyamatnak a részeként látatjuk, amelyen keresztül megteremtődik, és nem pusztán visszatükröződik a kultúra” – szögezi le határozottan a brit szakember.<sup>79</sup> Sparke szerint a design összekötő kapocsként működik a termelés és a fogyasztás világa között, mégpedig abban a folyamatban, amikor a „tervezés” (designing) a „tervezés végeredményének” (design), azaz a terméknek szociokulturális fogalmává lesz. Ebben a transzformációban kiemelt szerepe van az anyagnak Sparke szerint, hiszen amíg az anyag nem „tervezett” (designed), és nem válik „anyagi *valamivé*” (material ‘something’), addig az minimális kulturális tartalommal bír. Ebből pedig az következik, hogy a designer manipulatív hatalma rendkívül nagy a jelentéssalkotás kulturális folyamatában, még akkor is, ha ezek a jelentések értelemszerűen alakulnak majd át a fogyasztás és a használat során.<sup>80</sup> Hogy a médiadesign területén mennyire releváns

---

design – a cikkben főként építészet – szerepével azonban érdemben e kutatások nem foglalkoznak. Tudtommal, a helyzet nem sokat változott azóta sem. A cikkben a *Replika* tematikus blokkjára hivatkoztam, l. *Replika*. Társadalomtudományi folyóirat, 21–22 (1996/május), 75–159.

<sup>78</sup> Sparke, *An Introduction to Design and Culture*, i. m., 3.

<sup>79</sup> „In this sense design is seen as being part of the dynamic process through which culture is actually constructed, not merely reflected.” Uo, 4.

<sup>80</sup> „Materials are of special significance in this context. Until they have been ‘designed’ and have become material ‘somethings’ they have minimal cultural content. The designer holds enormous power in this respect

ez az észrevétel, Sparke nem firtatja – ahogy most én sem fogom –, inkább Sparke, egy a design kulturális jelentésalkotó folyamatával kapcsolatos szellemes észrevételére térek rá. Mint a brit szakember írja, Marshall McLuhan mára már legendássá lett *bon mot*-ját – a médium az üzenet – a következőképp kell átalakítanunk: ma a médium designja a perdöntő, mivel az határozza meg a módot, ahogy az üzeneteket olvassuk és értelmezzük. A médium designja az üzenet – szól tehát Sparke *bon mot*-ja, s nem kevésbé problémás, mint nagy elődjének szellemes mondása volt.<sup>81</sup> Miért aggályos ez az egyébként kétségtelenül szellemes szójáték? Mert egyfelől a design összetett fogalmát leegyszerűsítő, azt a *styling* rangjára redukáló előfeltevése élesen szemben áll Sparke monográfiájának alapelveivel, másfelől pedig McLuhan tétele korántsem zárja ki a Sparke-ét. A design ugyanis inherens része a kulturális médiumnak – legyen szó fogkeféről, sportkocsiról vagy épp egy tévéinzertről –, nem valaminő felszíni smink avagy spoiler avagy pusztá *forma*, amit gond nélkül eltávolíthatunk a *tartalom*ról. Ez pedig azt jelenti, hogy McLuhan és Sparke mondata között – éppen Sparke másutt kifejtett designelméleti megfontolásainak fényében – egyáltalán nincs különbség.

---

and can manipulate materials to create multiple meaning, in spite of the fact that they will, inevitably, subsequently be transformed within the context of consumption and use.” Uo.

<sup>81</sup> „Through its inherent relationship with industrial production, a key agent of mass mediation, and its presence in the mass-disseminated goods, images and services that resulted from that process, design became a key component of all the messages that were communicated. To extend Marshall McLuhan’s analysis of the mass media, not only is the ‘medium’ the ‘message’; it is the *design* of the medium which is crucial in this context as it determines the way in which the message is read and negotiated. Arguably, by the late twentieth century design had become more significant than the medium itself as it played an increasingly ubiquitous role in influencing the ways in which individuals and groups defined themselves. In other words the lifestyle references in the media became the most significant communicators of their messages.” Uo, 6.

Persze nem is ez Sparke legfontosabb észrevétele könyvének elméleti bevezetőjében, céljaink szempontjából sokkal inkább releváns, amit a Renato De Fuscótól már érintett, a design fogyasztásában nagy horderejű ízlésről és a design identitásformáló szerepéről állít. Mint leszögezi, a design mind kulturális értékeket hordozó „reprezentációként” (representation), mind pedig ezeket az értékeket megtestesítő „anyagi mivoltában” (materiality) meghatározza a kultúrát.<sup>82</sup> A designt tehát, ahogy azt az előző fejezetben már felvázoltuk, egyszerre kulturális reprezentációként és kulturális produktumként is láttathatjuk, illetve azon szociokulturális folyamatok összességéeként, amely a reprezentációként működő produktumokat létrehozza.

Sparke könyvének egy másik összefüggésére és így egy igen fontos fogalomra is érdemes még röviden kitérnem. Ez a „designer kultúra” (designer culture) fogalma, amely kifejezetten fontos ahhoz, hogy a kortárs világdesign bizonyos jelenségeit, így például a sztár-designerség kulturális intézményét pontosabban értsük, s értőn bírálhassuk a későbbiekben. A designer kultúra Sparke szerint a design egyik legnagyobb hatású hozzájárulása volt a huszadik század kulturális életének sokszínűségéhez. A designer kultúra lényege, hogy a döntően a tömegkultúrához kapcsolódó termékeket magas kultúrához köthető referenciákkal kiemeljük a maguk világából, s ezzel tesszük sikeresebbé – és gyakran sokkal drágábbá – azokat szemben az anonim termékekkel. Ez a folyamat a tervező nevét márkaként kezdi működtetni, s ezzel a „márkázási stratégiával” (branding) pedig nagyobb üzleti sikert generál.<sup>83</sup> No és persze, te-

<sup>82</sup> „Design expresses itself visually and materially, primarily (although not exclusively) in the context of consumption, and it is negotiated through the agency of ‘taste’, which underpins consumer choice. It is a complex language, however, which can operate simultaneously as representation and as materiality. This way of thinking about design prioritises its role within identity formation.” Uo, 6–7.

<sup>83</sup> One „of design’s most potent contributions to twentieth-century cultural life, which is predicated on the need, at one level of the market, for design



gyük hozzá, érdemben járul hozzá ahhoz a korábbiakban számos szerzőtől bírált közkeletű tévedéshez, hogy a designerek tulajdonképpen művészek. És láss csodát, a sztárdesignerek esetében ez egyáltalán nem képtelenség, hiszen az a „stratégiai kulturális referenciateremtés” (strategic cultural referenceng), amely az anonim gyári tervezőt az ünnepezt képzőművész, színész és más sztárok világába emeli be, egyúttal a lehető legtermészetesebb módon biztosítja azt is, hogy az ünnepezt tervező termékei bekerüljenek a Dantótól leírt művészetvilágba, avagy már eleve e közhely-transzfiguráció ihlesse újabb termékeinek tervezésekor. Ez persze nem fogja segíteni a design általánosabb értelemben vett kulturális szerepének pontos megértését, de egy dimenzióban mindenképp tipikus formája annak, hogyan is formálja és tükrözi egyszersmind a design a kultúrát.

Az amerikai Jeffrey L. Meikle is kritizálja azt az álláspontot, amely szerint a design története „kreatív személyek parádéja” (parade of creative individuals) volna, avagy jeles alkotások sorának, illetve esztétikai stílusoknak progressziója. Mondanom se kell, az efféle álláspontok kialakulása végső soron a fentebb megidézett stratégiai kulturális referenciateremtés eredménye volt. Meikle ugyanakkor arra is felhívja a figyelmet, hogy a művészet is érdemben változott a huszadik században, s például Andy Warhol gyakran emelt be műveibe tömegtermékeket, arról nem is szólva, hogy a designerek is gyakran nyúlnak képzőművészeti fogásokhoz, melyeket persze ők a tömegkultúra világába emelnek át, ezzel teljesen más jelentések előtt nyitva utat, mint amelyek az eredeti művészi intenciókból követ-

---

to maintain a link with fine art in order to imbue it with a high level of cultural significance and to distinguish certain products from other, more mundane, goods in the marketplace. Most significantly, perhaps, this strategic cultural referenceng also enabled goods with an overt ‘design’ content, frequently made manifest by a marketing or branding link with a designer’s name, to command higher prices than ‘anonymous’ products.” Uo, 5. a sztárdesign kialakulása I. a nyolcadik fejezetet (*Designer Culture*) a könyvben, Sparke, *An Introduction to Design and Culture*, i. m., 160–180.

keztek volna.<sup>84</sup> Meikle a modern amerikai design történetét tárgyaló könyve egyébként ugyancsak jó példája annak, amit a designtörténet kulturális fordulatának neveztem az eddigiekben. Teoretikus bevezetőjében egyébként Meikle a papanekiánus designmeghatározást cizellálja – jöllehet ezúttal nem Papanektól, hanem a Papanektól függetlenül is erre a definícióra jutó David Pye-nál olvasható a jól ismert gondolat: „a design [...] rendteremtés” (design is imposing order). Meikle azonban Michel Foucault szellemében kérdez rá arra, kinek a rendjéről is van szó? Milyen céllal kell ezt a rendet érvényesíteni? És milyen eredménnyel? E kérdések megválaszolása Meikle szerint egy a társadalmi összefüggések iránt érzékeny történeti interpretáció feladata.<sup>85</sup> Könyvében e történeti interpretáció az ame-

<sup>84</sup> Meikle, Jeffrey L., *Design in the USA*, Oxford-New York (Oxford University Press), 2005 (Oxford History of Art), 16–17. A téma sokkal részletesebb kifejtést kíván, újabban például Manlio Brusatin foglalkozott a kérdéssel behatóan I. Uő, *Arte come design*, i. m. L. még Munari, *Artista e designer*, i. m. Vitta, *Il progetto della bellezza*, i. m.

<sup>85</sup> „Many observers take design on its own terms without exploring wider social or cultural significance. When they do place design in historical context, they often view it uncritically as evidence of humanity’s progressive evolution. Design is considered as a means of extending rational control over human environments [...] In the final analysis, as the philosopher David Pye phrases it, ‘design is a matter of imposing order on things’. However sensible such definitions of design may seem, however useful for understanding the motives of designers and the immediate results of their work, they ignore important questions: Whose order is it that design imposes? For what purposes? And with what results? Answers to these questions must be sought outside the design process, in its relationships with larger historical structures and patterns. Most general theories of design assume that design is unproblematic, that it exhibits a universal trend towards greater rationality, and that it works unambiguously for the betterment of humanity by easing the conditions of everyday life. However, such theories tend to be simplistic. Because design itself proceeds from the Industrial Revolution, which was one of the most significant and disruptive social transformations of the past three

rikai design funkcionális eszközként, gazdasági erőforrásként és a fogyasztói kultúra kifejeződéseként kezeli.<sup>86</sup>

Mielőtt továbblépnénk, ideje egy pillantást vetni a magyar designtörténeti szakma helyzetére. Egész pontosan arra, ami e szakma helyén áll, hiszen Clive Dilnot nyolcvanas évek eleji szavai a designtörténet mint diszciplína nem létéről Magyarországon még mindig érvényesek. Ez persze nem azt jelenti, hogy ne volnának jeles magyar designtörténészek, mint Ernyey Gyula vagy Vadas József. Mindez azt jelenti inkább, hogy rajtuk kívül egyelőre gyakorlatilag senki más nem számít komoly szereplőnek ebben az interdiszciplináris mezőben. Ami pedig a – fentiekben idézetekhez hasonló – általános érvényű áttekintések szerzőinek számát illeti, nos, ez ugyancsak alátámasztja, amit Dilnot kitételével kapcsolatban állítottam az előbb. Egész pontosan azért, mert csupán egy úttörő szerző nevét, vagyis Ernyey Gyulát említhetem ebben az összefüggésben, akit elsősorban a különleges státusza, s nem historiográfiai megfontolásai miatt, a játék kedvéért a „magyar Pevsnernek” nevezek e tanulmányban. Az alábbiakban csupán a megítélésem szerint legfontosabb, a *Design. Tervezéselmélet és termékformálás 1750–2000* című könyve teoretikus megfontolásait veszem szemügyre.<sup>87</sup> A szerző

---

centuries, understanding the workings of design requires a historical interpretation. Paul Greenhalgh rightly claims the entire ‘history of objects’ as the domain of the design historian, encompassing ‘the way we make things, the way we consume them, and the myriad of meanings they have for us.’” Uo., 15–16.

<sup>86</sup> „The purpose of this book is to trace the history of design in the US as a functional tool, as an economic force, and as the expression of a consumer culture that continues to transform everyday life. While always remaining aware of the full extent of design, our attention will focus on the vast array of commercially produced objects, most intended for personal use, which over time have made up an ever increasing component of the material world.” Uo., 17.

<sup>87</sup> L. még többek között Uő, *Az ipari forma története Magyarországon*, i. m.. *Design – Alapelvek*, i. m. Uő, *Az ipari forma története*, i. m. Uő, *Made in*

állítása szerint monográfiájában „az ipari formák fejlődéstörténete főbb vonásainak, általános mozgásirányainak kibontására” tesz kísérletet.<sup>88</sup> Kutatása középpontjában bevallottan elsősorban „az ipari tárgyak európai történetének sajátosságai állnak”. Mint leszögezi, „elsősorban a konkrét gyártmányokat, az egyes korszakok jellegzetes terméktípusait és az őket közvetlenül meghatározó terméktervezéseméleti eredményeket” elemzi.<sup>89</sup> A különféle szakmai és oktatási intézmények szerepét csak abban az esetben érinti, ha bármilyen konkrét relevanciáját látja ezeknek a téma tárgyalásában. A tárgyak történetét „eszköz és cél, termelés és fogyasztás függvényében”, s kisebb mértékben „használati értékévé válásuk folyamatában” elemzi. Az ipari termékeket „a gyakorlatban kialakuló, nem csupán absztraktvizuális megjelenésű *használati forma* szempontjából” értékeli. Az „egyes korszakok anyagi és szellemi kultúrája, valamint az egyes ágazatok belső tényezői egymásra hatásából létrejött, sajátos törvényszerűségeik szerint változó” gyártmányokat különböző korok

---

*Hungary. The Best of 150 Years of Industrial Design*, Bp. (Rubik Innovation Foundation), 1993.

<sup>88</sup> Noha az ipari forma kutatása némileg ódivatú témának tűnik, legalábbis ami a megfogalmazás módját illeti, el kell ismerni, hogy Erney vég-ső soron az ízlésre és érzéki tapasztalásunk szinesztézikus és szinergikus jellegére építő formadefiníciója több olyan aspektussal is bír, amely a mai elméleti divatok keltette szellemi káoszban különösen üdvözlendő: „A gyártmányok használata során viszont nemcsak a vizuális forma kelt emóciókat, hanem az egyes gyakorlati műveletekben részt vevő további érzékszerveink is meghatározzák benyomásainkat. A forma – ebben az értelemben – nem csupán a tárgy külső, vizuális képe, hanem azon tulajdonságok összessége, amelyek végső soron kialakítják ítéletünket.” Erney, *Design. Tervezéselmélet és termékformálás 1750–2000*, i. m., 11.

<sup>89</sup> „Gyártmányoknak azokat a produktumokat tekintem, amelyek önálló alakkal rendelkeznek (hiszen a villanyáramtól a benzinig sok minden ipari termék), önálló funkciót teljesítenek (nem alkatrészek), és gépi reprodukálásra, illetve arra alkalmasan készültek.” Uo., 10. Ezen a halmazon belül is főként a „használat által leginkább meghatározott tartós fogyasztási cikkekre, munkaeszközökre” koncentrált. Uo.

tárgyi szükségletei kielégítésének eszközeiként láttatja, s arra keresi a válaszokat, „hogyan jelentkeznek a gyáripari termékekben, a hasznos tárgyak érzéki formájában az ember »tárgyasult lényegi erői«”.<sup>90</sup> Megítélésem szerint ez utóbbi állítás a design mint kulturális reprezentáció hagyományosabbnak mondható, reflexív értelmezése, pontosabban olyan álláspont, ahol a termékek világa végső soron a szociokulturális értékek tárgyasulásaként értendő és nem fordítva.<sup>91</sup> Hogy Ernyey álláspontja marxizálónak nevezhető, jól mutatja sajátos énformalási fogása is, ahol Jacques Derridára történő hivatkozással kívánja legitimálni korábbi Marx-hivatkozását:

Az ember által alkotott tárgyi világ egyre nagyobb, egyre hatalmasabb részét gyáripari termékek képezik – immár több mint két évszázada. Eszközök, gépek, berendezések, amelyekben az ember végső soron nemcsak valamilyen gyakorlati feladatot old meg, és „magát nemcsak – mint a tudatban – intellektuálisan, hanem dolgozva-tevékenyen, valóban megkettőzi és ennélfogva önmagát egy általa teremtett világban szemléli” – ismerték fel már a korai teoretikusok [ti. Marx]. Hiszen ebben az ipar segítségével teremtett világban „*érzéki, idegen, hasznos tárgyak* formájában, az elidegenülés formájában, az ember *tárgyasult lényegi erői* állnak előttünk.”

A lábjegyzet szövege különösen izgalmas előbbi állításom szempontjából:

A kitűnő francia filozófussal, Jacques Derridával egyetérthetünk abban (*Spectres de Marx*, 1993), hogy bár a szocializmus társadalmi-gazdasági formációként csúfosan megbukott a 20. század végére,

<sup>90</sup> Uo., 10–11.

<sup>91</sup> Annak ellenére, hogy feltűnik Marx szelleme Ernyey meghatározásában, a designt tisztán kulturális reprezentációként és nem kulturális produktumként kezelő koncepció ellentmond a marxizmus anyagi alapra és szellemi felépítményre bomló kultúramodelljének. Ebben a modellben ugyanis az anyagi kultúrát formáló design paradox módon sokkal inkább létrehozza a kulturális értékeket, s nem reprezentálja azokat.

semmilyen tudományos okunk nincs arra, hogy a 19. század teoretikusainak legmagvasabb lételméleti és társadalomkritikusi felismeréseit is feledjük, vö. K. Marx: *Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből*. Budapest, 1970. 50. és 74.<sup>92</sup>

Ugyancsak erős marxizáló beállítódás játszik kulcsszerepet a *styling* vagy a *commercial design* kritikájakor, ahol Ernyey arra a következtetésre jut, hogy a *styling* termékkozmetikája „a fogyasztói társadalom jellegzetes jelensége, a tervezett elavulás eszköze, az ember és tevékenysége egyre nagyobb elidegenedésének érzéki, tárgyi kifejező-

<sup>92</sup> Uo. Mármost, hogy Derrida valóban olyan kiváló filozófus volna, ezúttal nem vitatom (l. inkább igen szigorú kritikáját Scrutonnál: *Uő, The Devil's Work = Modern Culture*, i. m., 135–148.), s az is másodlagos, hogy Derrida idézett – meglehetősen zavaros műve – korántsem parafrázálható problémamentesen úgy, ahogy Ernyey teszi; a lényeg ezzel szemben, hogy Ernyey Gyula meglehetősen egyenességgel vállalja marxi kötődéseit! Az persze már megint más kérdés, hogy ha a létezett szocializmus bukásával minden szocialista alternatívát irreálisnak vélünk, akkor hogyan lehet maradéktalanul kitartani Marx lételméleti és főként társadalomkritikai nézetei mellett? Derrida, Jacques, *Marx kísértetei. Az adósállam, a gyász munkája és az új Internacionálé*, ford. Boros János et al., Pécs (Jelenkor), 1995. Ernyey marxizáló álláspontját többek között rövid fogalomtörténeti áttekintése (*Az ipari termékforma értelmezései*) is jól mutatja, uo., 11–15. L. még Gumbel, Peter, *What Would Marx Think? / Rethinking Marx*, Time, February 2, 2009, 41–45. A szerző Marx ma is időszerű kapitalizmuskritikájáról így ír: „If you leave aside the prescriptive parts of Marx's writings, there's a trenchant diagnosis of the problems that are relevant even today.” Uo., 43. A lapszám különlegessége, hogy a címlapsztori nem Obama időszerű beiktatásáról szól (a címlapon az elnök és felesége csak egy bélyeg méretű képen mosolyog), hanem Marxról és a világválságról, s ennek megfelelően a világ egyik legismertebb amerikai hetilapja címlapján Marx ikonja a vizuális értelemben vett főszereplő. Ki tudta volna ezt elképzelni a Berliini Fal leomlásakor?

dése.”<sup>93</sup> Félreértés ne essék, nem azért kívántam tételesen megjelölni Ernyey marxizáló szemléletének e pontjait, hogy bíráljam azokat. Éppen ellenkezőleg. Arra akartam rámutatni ezzel, hogy a nem túl nagy szerzői táborral dicsekvő magyar (kvázi) designtörténeti szakma leginkább meghatározó műve olyan baloldali hagyományokat képvisel, amelyeket semmi okunk maradéktalanul elutasítani, akkor sem, ha részleteiben a marxizmusnak ezzel a formájával magam nem is tudok teljes mértékben azonosulni. Csak fájlalni lehet, hogy Ernyey korai – a kor szerzői számára minimum „vörös farok” formájában mindenki számára kötelező vulgármarxizmusnál megalapozottabb – marxizáló szemlélete Derridában, s nem az új szocialista alternatíva, illetve a balos lendületű globalizációkritika elméleti írásaiban keresi legitimáló és frissítő forrásait.<sup>94</sup> Ernyey első látásra olykor porosnak tűnő, „tudszocos” ízű stílusa ugyanis sokszor igencsak komolyan veendő kapitalizmuskritikát mozgósít. Hogy ne menjünk messzebb, a tervezett elévülés kritikája a befogadó tervezés perspektívájában is alapvető, csakúgy, mint az ahhoz szorosan kapcsolódó „esztétikai-használhatóság effektusának” (aesthetic-usability effect) témája.<sup>95</sup> Az már természetesen más kérdés, hogy a befogadó tervezés hívét nem az elidegenedés spekulatív kérdése foglalkoztatja, hanem sokkal inkább olyan, az uralkodó nézetektől eltérő gazdasági modellek keresése, melyek képesek alternatívát kínálni az elhúzódo recesszió elől az – egyébként már nem túl sokáig fenntartható

<sup>93</sup> Uo., 13. Vö. még „A valóság elsajátításának, az anyagi kultúra valóságos szerepének mélyebb félreértéseivel találkozunk azoknál, akik a design kereskedelmi értelmezésének hívei.” Uo.

<sup>94</sup> A magyarországi abszurd helyzetre a témában mi sem jellemzőbb, mint hogy tanulmányaim során a legtöbbet Marxról és a marxizmusról nem alma materem, az Eötvös Loránd Tudományegyetem padjaiban, hanem másik budapesti egyetememen, a Közép-Európai Egyetem (CEU) Történelem Tanszékén tanultam, mégpedig egy amerikai professzortól (!), Alfred J. Riebertől.

<sup>95</sup> Részletesebben l. William Lidwell–Kritina Holden–Jill Butler, *Universal Principles of Design*, i. m., 18–19.

– túlpörgetett fogyasztás modelljébe menekülő neoliberális kapitalizmussal szemben; illetve olyan tervezési szemlélet népszerűsítése, amely ismét a tényleges szükségletek – így például az idősek, a fogyatékkal élők és az anyagi értelemben leszakadó rétegek igényeinek – kielégítését tartja első sorban szem előtt, nem úgy, mint a megjelenés – a vágy tárgyaiban a fokozott fogyasztást fenntartó „ideológiai szemfényvesztést” (Barthes) megtestesítő – erotikus design. Hogy Ernyey-től sem áll távol az efféle szemlélet, szépen példázza bevezető szavainak végkicsengése:

Csak remélni lehet, hogy nem túl későn történik meg a civil társadalom öntudatra ébredése, a fenntartható fejlődés érdekében a közös dolgok iránt felelősséget vállaló helyi közösségek – tervezők, termelők és fogyasztók –, hatékony fellépése.<sup>96</sup>

<sup>96</sup> Uo., 324.



# M

## Modern vagy posztmodern?

---

Fentebb már szóba kerültek a modern és a posztmodern fogalmai – mellesleg Penny Sparke design és kultúra kapcsolatáról írt könyvének meghatározó vezérmotívumai –, amelyek alighanem a huszadik századi designtörténet kulcsfogalmai is egyúttal. Az alábbiakban néhány tisztázó megállapításra teszek kísérletet e fogalmakkal kapcsolatban Hans Ibelings alapvető – kritikai élel megírt – *Supermodernism* című elméleti igényű könyvének segítségével.<sup>1</sup> Szó sincs azonban arról, hogy esszém e szakaszában bármilyen módon is arra törekednék, hogy részletes áttekintést adjak a rendkívül szerteágazó kérdésről, célom ezzel szemben csupán néhány kritikai észrevétellel felvillantása előbb a posztmodern stílussal konkrétan, majd pedig a posztmodern világnézettel kapcsolatban általánosabban is.<sup>2</sup> Mondanom se kell, hogy minderre azért van szükség, mert a honi

<sup>1</sup> Ibelings, Hans, *Supermodernism. Architecture in the Age of Globalization*, 2. jav. kiad., Rotterdam (NAi Publishers), 2002. A könyv első változata 1998-ban jelent meg. A szupermodernizmus fogalmát Ibelings természetesen Marc Augé-tól veszi át. L. Augé, Marc, *Non-Lieux. Introduction a une anthropologie de la surmodernité*, Párizs (Editions du Seuil), 1992. Uő, *Non-places: An Introduction to the Anthropology of Supermodernity*. London–New York (Verso), 1995.

<sup>2</sup> A témában újabban l. pl. Vadas József, *Modern és posztmodern. Az Eiffel-toronytól a Proust-fotelig*, h. n. (Geopen), 2006.

rendszerváltozás időszaka egybeesett azzal a designtörténeti folyamattal, amikor a nyolcvanas években még virágzó posztmodernnek leáldozott, s így a posztmodern utáni irányzatok – neomodern, szupermodern, minimalizmus, szupernormális design és társaik – éppúgy hatottak Magyarországon a designerek világára, mint ahogyan természetesen a megkésett posztmodern stílus is.

Hans Ibelings a posztmodernről írt polemikusszerű esszéjében leszögezi, hogy míg a posztmodernizmus mint stílus mindig is vitatott volt, addig mint „bölcseleti irányzat” (school of thought) általános elfogadottságnak örvendett szerte a világban, s különösen az euroatlanti régióban. Mint megjegyzi, még a posztmodern stílus elkötelezett ellenségei között is gyakran találkozni olyanokkal, akik egyébként a posztmodern mentalitáshoz köthető nézeteket vallanak. Ibelings is felmondja a jól ismert posztmodern krédót: az nem csak a modern építészeti gyakorlat és elmélet elutasítását, hanem a modernitás alapvető elveinek – többek között a fejlődésbe vagy az ész hatalmába vetett hit – elutasítását is jelenti. Ezzel egyébként éppen azt implikálja, hogy a posztmodernizmus mint designtörténeti stílus és a posztmodern mint világnézet, avagy „gondolkodási stílus” (style of thinking) egymástól valójában nemigen választható el.<sup>3</sup> A posztmodernisták elsősorban – és sok esetben teljesen jogosan – azzal

<sup>3</sup> „Central to postmodern philosophy were its many and varied attempts to dismantle the modernist mindset, in which short work was made of such modernist certainties as progress, objectivity and originality. The point of departure for such endeavours was the conviction that the ‘grand discourses’ or ‘grand narratives’, such as those spun by the Enlightenment and Modernism, had run their course, lost their validity or been rendered obsolete by time or the course of events.” Ibelings, *Supermodernism*, i. m., 23. „Végsőkéig leegyszerűsítve, a »posztmodern« a nagy elbeszélésekkel szembeni bizalmatlanságként határozom meg” – hangzott Jean-Françoise Lyotard immár afféle szlogenné vált kijelentése 1979-ben, l. Uő, *A posztmodern állapot = A posztmodern állapot. Jürgen Habermas, Jean-Françoise Lyotard és Richard Rorty tanulmányai*, szerk. Bujalos István, Bp. (Századvég), 1993, 7–145. Itt: 8.

a kifogással utasították el egyébként a modern építészeti gyakorlathoz, hogy az a második világháború után lényegében arctalanná vált, technokrata lett, s olyan attitűdöt képviselt, amelyik sem az emberek igényeire, sem pedig a már meglévő épített környezetre nem figyelmeztet.<sup>4</sup> A nemzetközi stílussal szemben az ötvenes évek óta számos alternatíva bontakozott ki, Aldo van Eyck „humán strukturalizmusától” (humane structuralism) Robert Stern „historizáló eklekticizmusáig” (historicizing eclecticism), a modernizmust követő építészet a holland teoretikus szerint már csak ezért sem terelhető egy fogalom alá. Ennek ellenére Charles Jencks immár legendássá lett – magyarul mindmáig nem olvasható! – *The Language of Post-Modern Architecture* című, először 1977-ben megjelent könyve óta a nemzetközi stílus alternatíváit általában a posztmodern építészet gyűjtőfogalma alatt szokás emlegetni, különösen laikus közegben.<sup>5</sup> Míg azonban a posztmodernről szóló nemzetközi szakmai viták érdemben fordultak Jencks meglátásaihoz és egyáltalán az építészethez, addig a hazai bölcsész- és társadalomtudományi közegekben mind a mai napig általános az építészeti és építészetelméleti fejlemények iránti közömbösség – nem is beszélve a designkultúráról általában. Ezért fordulhatott elő, hogy a posztmodern gondolkodás szempontjából meghatározó *The Language of Post-Modern Architecture* mindmáig nem

<sup>4</sup> Ibelings, Hans, *Supermodernism*, i. m., 13.

<sup>5</sup> Jencks, Charles, *The New Paradigm in Architecture. The Language of Post-Modernism*, New Haven-London (Yale University Press), 2002. Ez a *The Language of Post-Modern Architecture* hetedik, legfrissebb kiadása. Jencks egyik nagy hazai követője Rajk László, aki a maga irányzatát, és a hozzá kapcsolódó radikális eklektika fogalmát az amerikai teoretikustól kölcsönözte. Vö. Jencks, *Radical Eclecticism = The New Paradigm in Architecture*, i. m., 97–110. Rajk László, *Radikális eklektika. Kölcsönözött evidenciák*, Pécs-Budapest (Jelenkor-Arkara), 2000. Főleg: 5–12. L. még Uő, *Réteges építészet = Lehel. Tér-piac-vásár-csarnok*, szerk. Rajk Judit, Pécs (Jelenkor), 2003, 7–15. L. még Uő, *Réteges építészet/Stratified Architecture*, Bp. (TERC), 2005. A másik nagy hatás természetesen egykori alkotótársa: Bachman Gábor és annak sajátos dekonstruktivista alkotásmódja.

jelent meg magyar fordításban, míg például François Lyotard rá két évre kiadott *A posztmodern állapot* című tanulmánya szelvényes körben ismert idehaza és magyar fordításban is olvasható.<sup>6</sup> Ibelings szerint Jencks könyve – mely kétségtelenül szellemes elemzését nyújtja a hetvenes években formálódó új építészeti módszereknek, illetve stílusnak, és egyúttal figyelemre méltó kritikája a modernista építészeti gyengéinek – nem feltétlenül a legalaposabb reflexió a posztmodern építészetéről. A holland szerző e megállapítását, meg kell jegyezni, nem támasztja alá érvekkel. Noha Jencks kétségtelenül – és a maga diskurzusalapító szerepének teljesen érthető természetéből fakadóan – egyáltalán nem kritikus a posztmodernizmussal szemben, említett könyvének nemigen lehet jobbat ajánlani akkor, ha valaki a kérdés áttekintő feldolgozását keresi a könyvespolcon. Ráadásul olyan teoretikus műről van szó, amelyik nem csupán nyugtázza az építészet történetének fejleményeit, hanem érdemben hatott is az építészeti gyakorlatra, már csak ezért sem lehet megkerülni sem a posztmodernizmus, sem pedig tágabban a posztmodern világnézet értékelésekor. Ahogy természetesen maga Ibelings sem kerülte meg Jenckset, hiszen minden negatív bírálata ellenére ő is Jenckstől indítja kritikai esszéjének gondolatmenetét, amikor elismeri, hogy a *Language of Post-Modern Architecture* többek között két olyan kiemelkedően fontos szempontot érvényesít, amelyre mindenképp érdemes odafigyelni a téma mélyebb megértésének céljából. Jencks felfogásában a mo-

<sup>6</sup> „Huge diversity is also a feature of the book that gave postmodernism a historiographical identity, Charles Jencks’s *The Language of Post-Modern Architecture* (London, 1977), which appeared two years before François Lyotard’s *La condition postmoderne* (Paris, 1979), the standard work of postmodern philosophy. Jencks’s book marked the breakthrough of postmodernism as a concept in the architectural world. The revisions and additions of later editions served to present postmodernism more strongly as a specific style: a mostly classically-inspired historicizing style, richly embellished with figurative and therefore easily understood symbolic ornaments.” Ibelings, *Supermodernism*, i. m., 13. Vö. Lyotard, *A posztmodern állapot*, i. m.

dern építészetnek két komoly fogyatékosága van a posztmodernnek szerint, az egyik a „kommunikációs képességek hiánya” (a dearth of communicative skills) a másik „az emlékezeté” (a lack of memory).<sup>7</sup> Hogy ez igaz-e, vagy sem, lehet vita tárgya, az azonban semmiképp, hogy Jencks megállapítása kétségtelenül a posztmodern krédó részévé lett a modern építészet bírálatában, s kiindulópont a posztmodern építészeti stílus megalkotásában. Mint Ibelings leszögezi, Jencks egész könyvét meghatározó alapfeltevése szerint az építészet tulajdonképpen nyelv, s a modern építészet legnagyobb baja éppen az, hogy nem „beszéli” ezt a nyelvet.<sup>8</sup> Hogy igazolja ezt az álláspontját, Jencks a chicagói Illinois Institute of Technology számára Mies van der Rohe-tól tervezett fűtőház és templom elemzéséhez fordul. Erről az elemzésről Ibelings sommásan és nem kevés iróniával jegyzi meg, hogy Jencks végül is nem tudta eldönteni, vajon a vallás értékrendjének leértékelődéseként, avagy a központi fűtés technológiai és világnézeti jelentőségének felértékelődéseként lássa-e Mies építészeti gyakorlatának végeredményét az IIT campuszán.<sup>9</sup> Mint Ibelings ír-

<sup>7</sup> Vö. Ibelings, *Supermodernism*, i. m., 14. Részletesen I. Jencks, *The Death of Modern Architecture = The New Paradigm in Architecture*, i. m., 9–24.

<sup>8</sup> „The main assumption underlying Jencks’s book is that architecture can be construed as – to borrow a term from those days – a linguistic system. Influenced by the growing popularity of semiotics, the idea arose that everything, from fashion to visual art, could be interpreted as wordless language. Jencks’s criticism of modern architecture focused on modern architects’ inability to speak this wordless language and to convey meanings related to the purpose of the building in question.” Ibelings, *Supermodernism*, i. m., 14. Itt érdemes megjegyezni, hogy a legtöbben Jencks követői közül nem általános jeltudományi értelemben használták a *nyelvi rendszer*, vagy *nyelv* kifejezéseket, hanem a nyelvészeti szemiotika jegyében, ennek lett aztán logikus következménye a korábban már emlegetett lingvisztikai imperializmus.

<sup>9</sup> „After claiming that he was unable to discern any appreciable differences between the two buildings, Jencks feigned confusion as to whether this should be interpreted as a devaluation of religion or a revaluation of central heating.” Uo. A teljes IIT-campus elemzésével és még több ha-

ja, természetesen nem Jencks volt az egyetlen, aki azzal vádolta a modern építészeti absztrakt szemléletét, hogy az képtelen szimbolikus üzenetek közvetítésére. A hetvenes-nyolcvanas években bevett szokás volt ugyanis a modern építészeti ilyen természetű kritikája, az összetettség és az ellentmondások hiányának számonkérése. Jencks után így persze Robert Venturi 1966-os alapműve – a posztmodern krédó másik „szent könyve”, az *Összetettség és ellentmondás az építészetben* – is feltűnik Ibelings narratívájában.<sup>10</sup> A szerző azonban csak ezután ad hangot igazán komoly és megítélésem szerint jogos ellenvetéseinek:

A komolyabb értelemben vett szemiotika, ki kell mondanom, nem sok érdemi hatást gyakorolt az építészetelméletre és -történetre. Ami azonban ugyanakkor velünk maradt, nos, ez az a nézet, amely szerint minden építmény, szemiotikai argón szólva, *jelentéshordozó*; s amely odavezetett, hogy különös figyelemmel fordulunk az építészet jelképes dimenziója felé. Az elmúlt húsz évben az a koncepció, amely szerint az építészeti tág értelemben értelmezhető kommunikációs rendszerként, közhellyé vált. Csak az maradt olyan nyitott kérdés, melyre tucatszámú válasz adható; hogy vajon mit is kommunikálhat egy épület azon túl, hogy létezik. A mindegy elmegy (anything goes) korában ebből aztán az maradt meg, hogy minden építmény – így vagy úgy – valami másra vonatkozó referenciákat – egy másik tipikus szó a nyolcvanas évekből – tartalmaz. Ezek általában az építészetre, az építészet történetére, a kontextusra vagy bárminő, az épületben zajló dologra vonatkozó referenciák voltak, ám az épületek egyre inkább olyan eszmék hordozóivá lettek, amelyeknek aztán semmi közük az építészethez.<sup>11</sup>

---

sonló „komoly tréfával” (lusus serius) l. Jencks, *Univalent Form Leads to Confused Meaning = The New Paradigm in Architecture*, i. m., 12–15.

<sup>10</sup> Venturi, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture* New York, (MOMA), 1966. Vö. a húsz évvel későbbi magyar kiadással is: *Összetettség és ellentmondás az építészetben*, ford. Pálmai János, Bp. (Corvina), 1986.

<sup>11</sup> „The insights of semiotics, it must be said, have made little lasting contribution to architectural criticism and history. What has remained, howe-

Az allúzió a posztmodern divathullám tetőfokán az „építészek és kritikusaik kedvenc társasjátéka” (party game for architects and their critics) lett, az allúziók „beépítése” az építészek részéről egyfelől, s azok megfejtési kísérletei a kritikusok részéről másfelől.<sup>12</sup> Különösen a kontextusra vonatkozó allúziók voltak igen divatosak, sőt a kontextussal folytatott dialógus, bármit is jelentsen az, egyenesen a legitimáció legelemibb forrásává vált Ibelings szerint a posztmodern építészetben.<sup>13</sup> Azzal párhuzamosan, hogy a posztmodernizmus új-historizmusa felfedezte a kulturális emlékezet állítólagos szerepét az építészeti jelentésadás folyamatában, természetesen az építészettörténet saját emlékezete is előtérbe került. E posztmodern újhistoriz-

---

ver, is the idea that every building is, in semiotic jargon, a ‘bearer of meaning’, a conception that led to special attention being paid to the symbolic dimension of architecture. Over the last twenty years, the notion that architecture can to a large extent be understood as a communicative system has become an *idée reçue*. Just what a building can communicate, apart from the fact that it exists, is an open question for which there are dozens of answers. In an age of ‘anything goes’, what it came down to was that every building was supposed, one way or another, to contain references – another typical 1980s word – to something or other. Usually they were references to architecture, architectural history, the context or whatever went on inside the building, but increasingly buildings started to function as vehicles for ideas that had nothing at all to do with architecture.” Ibelings, *Supermodernism*, i. m., 14–18. A posztmodern építészet szemiotikai „kudarca” párhuzamba állítható a totalitárius rendszerek építészeinek jelelméleti értelemben vett képtelenségeivel. L. erről Szentpéteri Márton, *A hatalom és felforgatói. Fasiszta építészet Nápolyban*, Balkon, 2002/1–2, 56–64.

<sup>12</sup> Ibelings, *Supermodernism*, i. m., 18.

<sup>13</sup> A kontextualizmusról, illetve az ehhez szorosan kapcsolódó historizmusról l. uo., 18–19. Remek magyar példa erre a gyakorlatra Finta József a magyar szakmai közéletben sokat vitatott „pénisztornya” a Deák téri Képviselői Irodaházon (1988), amely – mint az építész oly sokszor elmondta anno – a Szt. István Bazilika kupolájával folytat térbeli párbeszédet.

musban a történelem olyan látszólag értékmentes kulturális játszótérrel kínált fel a tervezőknek, amely kezdetben kimeríthetetlennek látszó kulturális kombinatorikát eredményezett.<sup>14</sup> Ibelings ebben az összefüggésben elismerően szól e szemlélet jótékony hatásairól is, mint írja, ennek az újhistorizmusnak kétségtelen hasznaként kell látnunk, hogy az az építészet – és tegyük hozzá: általában a designtörténet – olyan területeire terelte a figyelmet, amelyek korábban egyáltalán nem álltak az érdeklődés középpontjában.<sup>15</sup> Mindez azonban nem vezetett el ahhoz a kívánatos célhoz, hogy többet tudjunk meg az építészeti nyelv működéséről, legalábbis a meghatározó posztmodern bölcséleti előfeltevések tükrében.

Ebben egyébként nem segített sokat a dekonstruktivizmus sem, amit nyolcvanas évek végi fellépésekor általában a posztmodernizmus végeként dicsőítettek hívei; ami azonban bizvást része volt a posztmodernizmus ágendájának.<sup>16</sup> Mint azt Ibelings finom kritikával szögezi le, a „dekonstruktivizmus nem több, mint a hely, az identitás és a jelentés posztmodern koncepcióinak manierista kifordítása”.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> „Parallel with the discovery of memory as a medium for channelling meaning in architecture, was the discovery of architecture’s own memory. One aspect of postmodernism is its (re)discovery of history as a value-free source of inspiration and as an inexhaustible repertoire of forms, types, styles, and so on, that everyone is free to re-cycle at their own discretion.” Uo., 21.

<sup>15</sup> „One of the most lasting salutary effects of postmodernism is that a good deal of previously neglected architectural history is now the subject of research.” Uo., 21.

<sup>16</sup> A kezdet kezdetén mellesleg Paolo Portoghesi is a posztmodernnek közé sorolta például Peter Eisenmant, az építészeti dekonstrukció talán legnagyobb alakját, l. Uő, *Postmodern. L’architettura nella società post-industriale*, Milano (Electa), 1982, 88–89.

<sup>17</sup> „Around 1990, deconstructivism was presented as a break with postmodernism, but beneath the outward differences the two movements had a good many things in common. Deep down, deconstructivism is no more than a mannerist reversal of the postmodernist notions of place, identity and meaning, a reversal which, though it puts them in a different



Mindkét tendencia számára ugyanolyan fontos egyébként az építészet jelképes dimenziója, az egyetlen érdemi különbség Ibelings szerint, hogy míg a posztmodernizmus a fősodorba került, addig a dekonstruktivizmus nem, hiszen a dekonstruktőrök döntően kiállításokon, publikációkban és konferenciákon jelentek meg, s csak igen ritkán tényleges terepen, akkor is döntően a kulturális világ reprezentatív beruházásainak, az ikonikus építészet jeles darabjainak megtervezésekor.<sup>18</sup> Gondoljunk csak Daniel Liebeskind kudarcba fulladt kalandjára a 2001. szeptember 11-én lerombolt, Minoru Yamasaki tervezte Twin Towers helyére kiírt Ground Zero-pályázaton nyertes pályaművével; vagy sokkalta sikeresebb berlini Zsidó Múzeumára.<sup>19</sup>

A dekonstruktivizmus egyébként élen járt abban a folyamatban, amelynek következtében az építészet egyre kevésbé szólt immár magáról az építészetről. E folyamat ugyan a posztmodern már említett kulturális referenciateremtő lázával kezdődött, a csúcsra azonban minden kétséget kizáróan olyan sztárépítészek esetében jutott, mint amilyen Peter Eisenman is, aki csak fokozta a zűrzavart azzal, hogy rendszeresen együttműködött Jacques Derridával, így első rangú példát nyújtva arra, hogyan is dolgozhat együtt filozófus és építész. Hogy sztárfilozófus és sztárépítész mennyire értették egymást, nem vitatom, az azonban nyilvánvaló, hogy a divatot követők többsége olyan hibrid konstrukciókban volt érdekelt, amelyek végül a komoly filozófiától és a tényleges építészettől is igen messze ve-

---

perspective, nonetheless recognizes them as fundamental.” Ibelings, *Supermodernism*, i. m., 24.

<sup>18</sup> Uo. Vö. Bachman Gábor hazai sorsával, akinek egyetlen épületét sem építették fel Magyarországon. A kilencvenes évek közepén tervezett Postabank-székházról a szakma ma is egybehangzóan azt állítja, hogy megépíthetetlen fikció volt. Ez egyébként igazságtalan állítás. Magam 2005-ben abban a szerencsében részesültem Martinkó József barátommal, hogy látogatást tehattünk Bachman budapesti irodájában, s a saját szemünkkel láttuk az épület kiviteli tervét, az ún. *blue printet*!

<sup>19</sup> Liebeskind kudarcáról l. Jencks, Charles, *Iconic Media Wars = The Iconic Building. The Power of Enigma*, London (Frances Lincoln), 2005, 65–99.

zettek.<sup>20</sup> Akinek nem volt módja „udvari filozófust” tartani, olvasta őket. Mint Ibelings leszögezi, Derrida, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze és Françoise Lyotard – hogy csak a legfontosabbakat említsük – mind felsorakoztak az építészek és építészhallgatók kötelező olvasmányainak listáin.

Ami az egyéni szellemi gazdagodást illeti – fejti ki szellemesen Ibelings –, e filozófiai tanulmányok bizonyára nagyon hasznosnak bizonyultak, az építészet maga ellenben nem sokat nyert e törekvéstől. Ezzel ugyanis az volt a gond, hogy a tervezők általában nemigen jutottak tovább a szellemi konstrukciók többnyire betű szerinti építészeti értelmezésén, azon a gyakorlaton, amely csúcspontját a dekonstruktívizmusban érte el, ahol a dekonstrukció Derrida-féle filozófiája a hegyes- és tompaszögek pszeudokóaszává lett, Deleuze

<sup>20</sup> „Eisenman has been followed by a flood of architects claiming to find legitimation for their designs outside architecture in areas about which they probably understand less than they do about architecture. For many architects, the insights of philosophy formed the main justification for their actions. They adopted an analogous style of argumentation whereby what holds for philosophy also holds for architecture, an idea that was no doubt prompted by the fact that both disciplines had a postmodernist ‘school’. Although they did not have all that much in common, homonymity was evidently sufficient grounds for assuming a certain affinity.” Ibelings, *Supermodernism*, i. m., 23. Vö. interjúmmal a *Magyar Narancsban*, ahol a kérdésről Eisenman immár sokkal visszafogottabban nyilatkozott: „Jaques Derrida nagy filozófus volt, de rossz építész. Peter Eisenman viszont jó építész, ám rossz filozófus. Nem hiszem, hogy amiatt, mert a dekonstrukció, vagy a fenomenológia fogalmait alkalmazom, mindjárt jó filozófus is volnék. Sőt, én rossz filozófus vagyok. De egyes bölcséleti fogalmak mégoly téves alkalmazása segít a saját szakmám megértésében. Hogy amit most csinállok épp, fenomenológia-e, nem tudom, de abban sem vagyok biztos, hogy tudnom kellene-e? Elvégre én első sorban építész vagyok.” Szentpéteri Márton, *A terror korában. Peter Eisenman, építész, egyetemi tanár*, MaNCs, 2005. május 19., 33.

gyűrés metaforáját pedig konkrétan gyúrt földemre és falakra fordították le.<sup>21</sup>

Magam inkább úgy vélem, nem is nagyon tehettek mást derék építészünk, mint amit tettek, amikor „betű szerint” értették a dekonstrukciót például. Munkájuk ugyanis paradox módon éppen arra szolgált, hogy rámutasson maguknak a dekonstruktív filozófiáknak képtelenségeire, vagy ha tetszik, „megszoborják”, vagyis agyafúrt installációkban megépítsék e képtelenségeket. Annak idején egy recenzióban arra utaltam, hogy a fizikai törvények befolyásolta archetipusos, térbeli gondolkodás közhelyeit ugyan megkérdőjelezhetjük a dekonstruktőrökkel karöltve, ez azonban nem jelenti azt, hogy a fizika törvényei kiiktathatóak volnának itt, a földön – próbálja meg valaki a gravitációt dekonstruálni például! Ezért jutottam arra a következtetésre, hogy a dekonstruktív építészet ily módon lényegében mindig konceptépítészet marad.<sup>22</sup> Azóta különösen a „nem szokványos” avagy „nem szabványos építészet” (non-standard architecture), a parametrikus, és a vírusépítészet bizonyos törekvéseiben látom továbbélni a dekonstrukció azon szándékait, amelyek a fizikai törvények teljes kiiktatását célozzák meg – cseppet sem meglepő módon persze egyelőre a számítógépek virtuális világában.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> „In terms of individual intellectual enrichment, these philosophical studies may have been very rewarding; architecture itself, however, gained little from the exercise. The problem was that designers got no further than a usually fairly literal architectural interpretation of mental constructs, a practice that reached its high point in deconstructivism. Here Derrida’s philosophy of deconstruction was converted into a pseudo-chaos of oblique angles, and Deleuze’s metaphor of the fold was translated into folded floors and walls.” Uo., 24.

<sup>22</sup> *Feloldandó ellentmondás... Kunszt György–Klein Rudolf: Peter Eisenman...*, Új Magyar Építőművészet, 1999/2, 60–61.

<sup>23</sup> A párizsi Centre Pompidou-ban Frédéric Migayrou-tól és Zeynep Menéndez-től rendezett, 2003. december 10-től 2004. március 1-ig nyitvatartó *Architectures non standard – Non-standard Architectures* című kiállításról l. *Architectures non standard – Non-standard Architectures*, összeáll.

Bárhogy is van, Ibelingsnek mélységesen igaza van akkor, amikor leszögezi, hogy a dekonstruktivista irányzat távol tartotta a design világtól a társadalmi relevanciák, a funkcionalitás, illetve más igen fontos pragmatikus szempontok sorát, mondván, hogy ezek az egyén szabad önkifejezését korlátozzák.<sup>24</sup> Hogy ez a meglátás mennyire helyes, mi sem igazolhatja jobban, mint magának Eisenmannak szavai. Arra a kérdésre, mit is gondol az építészet társadalmi szerepéről a globalizáció korában, s hogy hisz-e az építészet rendeltetésében az ökológiai, gazdasági és társadalmi válságjelenségek megoldásában, Eisenman a következőképp válaszolt:

Nem, nem és nem! Az építés ugyanakkor talán lehet ilyen eszköz. Ha valaki például elutazik Afrikába, hogy ott lakásokat építsen, javítsa az infrastrukturális és egészségügyi helyzetet. De ez nem építészet. Ha ön azt kérdezné, hogy az építőiparnak van-e szerepe a gazdaságban, a társadalomban, avagy ökológiai ügyekben, azt mondanám, igen, van, s mindig is lesz. Hogy az építészetnek bármi köze volna ehhez? Ritkán. Hogy az építészet politikai eszköz-e? Igen az, s mindig is az volt. De csak a kultúra és a társadalom egy bizonyos szintjén, s egyáltalán nem a legáltalánosabb értelemben. Számít valamit, hogy

---

Martinkó József és Szentpéteri Márton, *OCTOGON architecture&design*, 2004/1, 15–27. L. még *From Control to Design. Parametric / Algorithmic Architecture*, i. m.

<sup>24</sup> Ibelings, *Supermodernism*, i. m., 25. Izgalmas, amit ezzel összefüggésben ír a rendkívül kritikus hangú Victor Papanek: „When applied to architecture and design, it [scil. a dekonstrukció] [...] dehumanize the tools we use, the rooms we work in and the homes and cities in which we live. It turns us against our own past and against nature. Deconstructivism is an anti-world view according to the ecologist David Orr, who goes on to say: »It deconstructs or eliminates the ingredients necessary for a world view, such as God, self, purpose, meaning, a real world, and truth as correspondence [...] This type of postmodern, deconstructive thought results in relativism even nihilism.«” Uő, *The Green Imperative*, i. m., 11. L. még Orr, David W., *Ecological Literacy. Education and the Transition to a Postmodern World*, New York (SUNY Press), 1991.

mit tesz Peter Eisenman, amikor Sanghajban épp száz új felhőkarcolót húznak fel? Nem! Számít egyáltalán, hogy milyen e toronyházak építésze? Ami a megrendelő igényeit illeti, talán igen. Ám az egyszeri kínainak, aki alig tudja megkeresni az élelemre valót, s húsz órát dolgozik egy nap, nem hinném, hogy fontos volna, milyenek is ezek a tornyok építészeti értelemben. Épp ezért óvatosan kell meghatározunk, mit értünk építészetten. Az építészet manapság nagyon fontos kulturális, illetve politikai eszköz. Ám gazdasági, vagy társadalmi értelemben az építészet – ahogy én értem a szót – nagyon csekély szerepet játszik, és régebben sem játszott komolyabban.<sup>25</sup>

Az építészek társadalmi felelősségéről így nyilatkozott a folytatásban:

Beszéljünk egy percet az orvosokról. Rengeteg orvos akad, aki felismeri az AIDS okozta afrikai válság jelentőségét, és Afrikába megy, hogy segítsen a helyzeten. Számos orvos akad ugyanakkor, aki ugyanilyen mértékben tudatában van saját erkölcsi és társadalmi felelősségének, de – míg Afrikában emberek halnak meg – ők az AIDS elleni gyógyszer feltalálásán dolgoznak laboratóriumokban, mert úgy vélik, így tudnak a legtöbbet segíteni a rászorultaknak. Mondhatjuk, hogy én építészeti kutatásokat végzek, míg mások viszont Afrikában építkeznek. Hiszem, hogy van társadalmi felelősség abban, amit tesztek. Én egy társadalmilag elkötelezett ember vagyok. Tanítok. Én vagyok az egyetlen építész, aki negyvenöt éve megállás nélkül tanít, és építészként praktizál egyszerre. Úgy vélem tehát, igenis van társadalmi szerepem. Nem vagyok ugyan Afrikában, vagy Kínában, de úgy hiszem, számos más formája is van a társadalmi elkötelezettségnek, mint csupán a társadalmi, gazdasági, vagy ökológiai válságok helyszínéin kifejtett tevékenységi formák.<sup>26</sup>

Nem kell magyaráznom, hogy Eisenman – az orvosokat és az építészeket párhuzamba állító – metaforája sántít, hiszen a kutatóorvosok az esetek döntő többségében egyáltalán nem a humboldti értelemben vett tudományos szabadság jegyében működő alap kutatásokat

<sup>25</sup> Szentpéteri, *A terror korában*, i. m., 32.

<sup>26</sup> Uo.

végeznek, hanem nagyon is pontos célokhoz kötött alkalmazott kutatásokat. Eisenman párhuzamánál maradva, azon dolgoznak, hogy a terepen betegségeket diagnosztizáló orvosok orvosságot tudjanak adni a rászorulóknak. Az építészet határait a maga elefántcsonttoronyában – a mégoly mély filozófiát is megtestesítő terveivel – extrém módon megkérdőjelező kutatóépítész nemigen lehet tehát problémamentesen a kutatóorvosokkal párhuzamba állítani.

Ugyancsak a posztmodernizmus képviselőinek sajátos elitizmusához köthető a sztárdesignerek megjelenése, annak az „autobiografikus dimenzióknak” (autobiographical dimension) kialakulása, amely nélkül ma már el sem tudjuk képzelni a híres építészeket vagy formatervezőket a világban.<sup>27</sup> A designerek – különösen az építészek – ma már ugyanolyan celebritások a világban, mint a popsztárok, a színészek, a Forma 1-es pilóták vagy a labdarúgók. A hasonlóságok a popvilággal a kezdettől fogva számottevőek voltak. A sztárépítész vagy sztárdesigner ugyanis folyton turnézik, pályázatokon vesz részt, zsűriekben ül, vendégprofesszori megbízásokat vállal, mesterkurzusokat tart, interjúkat ad, kiállításokat nyit meg és konferenciákon ad elő szerte a világban. A turnéban csak egyetlen állomásnak számít, s egyre ritkább a szakmai értekezlet vagy a művezetés. Mint Ibelings hozzáfűzi, a sztárépítészek, csakúgy, mint a többi celebritás, határozott médiastratégia kidolgozásában és működtetésében lettek érdekelték.<sup>28</sup> Ugyancsak komoly marketingvilág épült ki körülöttük, a nem ritkán „papírépítészeknek” (paper architects) gúnyolt sztárok Ibelings szerint első sorban terveikkel hódítottak, s hódítanak ma is, hogy megépül-e később munkájuk, nyilván nem

<sup>27</sup> „Architecture has become a form of artistic self-expression in which designs and buildings are reflections of personal associations and personal world-views, in the same way as visual art has, since the Romantic era, been interpreted as a personal expression of the artistic individual.” Uo., 25.

<sup>28</sup> „Just like pop stars, these star architects have all developed a clear and considered media strategy.” Uo., 26.

teljesen lényegtelen, de mindenképp másodlagos kérdés, a fontos az építész nevével mint márkával ellátott koncepció. Ez az a „márkázási folyamat” (branding), amelyet Penny Sparke a designer kultúra kialakulása szempontjából kulcsfontosságúnak tart.<sup>29</sup> Ibelings e virtualizálódási tendenciához köti azt a fejleményt is, hogy a sztárépítészek megjelentek a terméktervezés világában is.<sup>30</sup> Itt nyilván az olyan nagyhatású projektekre céloz, mint amilyeneket a nyolcvanas évek elején, majd pedig a kétezres évek elején Alessandro Mendini kezdeményezett az Alessi nevű designcégnél. Az Alessandro Mendini kiagyalta 1983-as *Tea & Coffee Piazza* a posztmodern építészet stílárís jegyeinek látványos felvonultatása volt a formatervezés területén. Többek között Michael Graves, Hans Hollein, Charles Jencks, Richard Meier, Paolo Portoghesi, Aldo Rossi, Stanley Tigerman, Oscar Tusquets Blanca, Robert Venturi és Mendini konyhaasztalon felvonuló építésze a korszakot reprezentáló makettgyűjteményként a stílusirányzat igazi lázgörbéje volt minden tekintetben, egyúttal páratlan kreativitással kérdezzett rá formatervezés és építészet kapcsolatára. A 2002-es Velencei Biennálén még csak *work in progress* bemutatkozó, 2003-ban, a Milánói Triennálén debütáló *Tea & Coffee Towers* nem titkolt célja volt a folytatás – az alapkoncepció mit sem változott. Számptalan metamorfózison jutott túl azonban az építészet, s a formatervezés! A Vito Acconci, Will Alsop, Wiel Arets, Shigeru

<sup>29</sup> És ez az a „stratégiai kulturális referenciateremtés” (strategic cultural referencing) is, amely a designereket előbb a neves művészek rangjára emelte, majd pedig sztárokká formálta őket. A sztárdesign kialakulásáról l. a nyolcadik, *Designer Culture* című fejezetet Penny Sparke *An Introduction to Design and Culture* című könyvében, i. m., 160–180.

<sup>30</sup> „They have also become increasingly preoccupied with merchandising. In the days when these stars had scarcely a realized building to their name, their most marketable products were their designs (which earned them the pejorative title of ‘paper architect’), but these were soon joined by all manner of household goods – dinner services, cutlery, serving trays, coffee pots, whistling kettles, small items of furniture and so on.” Ibelings, *Supermodernism*, i. m., 26.

Ban, Gary Chang, David Chipperfield, Denton Corker Marshall, Eker Dezső, Massimiliano Fuksas és Dorian O. Mandrelli, a Future Systems, Zaha Hadid, Tom Kovac, Toyo Ito, Greg Lynn, Juan Navarro Baldeweg, a Morphosis, az MVRDV, Kazuyo Sejima és Ryue Nishizawa, Ben van Berkel és Caroline Bos, Jean Nouvel, Dominique Perrault és Mendini szereplésével újra megvalósított projekt épp ezt a változást volt hivatott bemutatni.<sup>31</sup>

Mondanom se kell, hogy a designer kultúra efféle projektjei óriási visszhangot váltottak ki, s a sztárdesignerek nevei olyan márkanevekké váltak, amelyek igen látványos gyűjtőlázat indítottak el a jó módú trendszetter elit és tehetős követőik világában.<sup>32</sup> A gyűjtőszervező aztán átcapott az építészetre is, jegyzi meg teljes joggal Ibelings.<sup>33</sup> Ez az eddig nem ismert gyűjtői láz különösen nagy szerephez jutott abban a folyamatban, amit általában „Bilbao-effektusként” ismer a világ, Frank O. Gehry nagy hatású múzeumépületének hatására. A „helymarketing” (place marketing) és a „városmárkázás” (city branding) világában kiemelt szerephez jutottak az „ikonikus épületek” (iconic buildings), a világméretű építészeti gyűjtemény nagyra becsült és általában méregdrága darabjai.<sup>34</sup> Mindez pedig odavezetett, hogy a posztmodernizmus a második világháború utáni nem-

<sup>31</sup> Részletesebben l. *Tea & Coffee Towers*, szerk. Alessandro Mendini, Milano (Electa), 2003. L. még cikkemet az OCTOGON 2003-as Milánó-mellékletében: Szentpéteri Márton, *Miniatűr építészet*, OCTOGON *architecture&design*, 2003/2.

<sup>32</sup> Vö. Ibelings, *Supermodernism*, i. m., 26.

<sup>33</sup> „Numerous cities in the capitalist world appear to have been engaged in a game of happy families over the past fifteen years, for they all now seem to possess at least one building by each of the big-name architects.” Uo., 27.

<sup>34</sup> A helymarketing és a városbranding kritikájáról l. Thackara, John, *Spark! Design and Local Knowledge = Spark! Design and Locality*, szerk. Jan Verwijnen és Hanna Karkku, Helsinki (University of Art and Design Helsinki), 2004, 14–19. Az ikonikus épületek kultuszáról l. Jencks, Charles, *The Iconic Building. The Power of Enigma*, London (Frances Lincoln), 2005. L. még Sudjic, Deyan, *Épület-komplexus. Ahogy a hatalmasok és gazda-*



zetközi stílusban kétségtelenül kiüresedő, és ezért akkor joggal kritikára szoruló modern építészettel folytatott vitájában elveszítette legfontosabb érveinek egy jó részét. Így például a hely iránti érzékenységet, illetve a helyi kulturális kontextussal folytatott párbeszéd hiányát bíráló érveit. Hiszen a posztmodernizmus is kialakította a maga nemzetközi stílusát, jól ismert kanonikus fogások immár jó ideje semmi újat nem ígérő, előre jól megbecsülhető kombinációinak eszköztárát.<sup>35</sup>

Mielőtt röviden számba venném, hogy az előző fejezetben megismert designtörténeteink hogyan is nyilatkoznak a posztmodernizmusról, és anélkül, hogy Ibelings a szupermodern perspektívára vonatkozó, máskülönbön igen fontos megfontolásait részletesen bemutatnám, mindenképpen fontosnak tartom még idézni a holland teoretikus egyik legfontosabb állítását a posztmodern utáni építészeti tendenciák „fenomenológiai fordulatáról”, melyben az építészet ismét pusztán mint építészet játszik szerepet:

A szimbolizáció mind a posztmodernizmus, mind pedig a dekonstruktivizmus számára alapvető volt, mivel a posztmodern építészet

---

*gok építkeznek*, Bp. (HVG), 2007. Egy tipikus példát a városbrandinget, az ikonikus építészetet és a helymarketinget mozgósító városkonceptióra l. *Budapest a tiéd is / Budapest Truly Yours. Európa kulturális fővárosa 2010. Pályázati koncepció / European Capital of Culture 2010. Concept for the Competitive Tender*, Budapest (Fővárosi Önkormányzat), 2005. A nápolyi metró építésének második fázisa is releváns ebből a szempontból l. az *Abitare* mellékletét a Benedetto Gravagnuolo és Alessandro Mendini rendezte kiállításról a 2006-os Velencei Biennálén: *Metrò-polis. La sfida del trasporto su ferro a Napoli e in Campania / The Rail Transport Challenge in Naples and Campania. Partner Initiative in the Context of the 10. International Architecture Exhibition "Biennale di Venezia"*, szerk. Maria Giulia Zunino és Gabriella Orlandi, *Abitare*, Nr. 464 (settembre 2006). Újabbban l. interjúmat Alessandro Mendinivel a „Művészeti Állomások” (Stazioni dell’Arte) spiritus rectorával: *Kortárs témapark a nápolyi metróban*, Építészfórum, 2008. május 13. <http://www.epiteszforum.hu/node/8832>.

<sup>35</sup> Ibelings, *i. m.*, 28.

rendszerint jelképes üzenetek hordozója, a dekonstruktivista építészet pedig nem-építészeti koncepciók metaforája volt. A recens építészet hanyatló érdeklődést mutat a szimbolikus terhek befogadása, illetve – a néha csak félig megértett – bölcséleti és tudományos eszmék tolmácsolása iránt.<sup>36</sup>

Természetesen Jonathan Woodham is Charles Jencks *The Language of Post-Modern Architecture* című könyvére hivatkozik elsőként a posztmodernista formatervezés kialakulásának tárgyalásakor. Eképp a brit szerző is az eklektika, az ornamentika, a giccs, a humor és az irónia fogalmait emlegeti a posztmodernizmussal kapcsolatban. Woodham döntő részt Jenckstől származó listájához természetesen még jó pár hívószó, kulcsfogalom hozzátehető, így például a Fredric Jameson emlegette „esztétikai populizmus” (aesthetic populism), vagy a Robert Venturitól és feleségétől, Denise Scott Browntól, illetve Steven Izenourtól írott, immár a témában ugyancsak legendás kötet főcímében is szereplő szlogen is: tanuljunk Las Vegastól!<sup>37</sup> Woodham kötetének legizgalmasabb és leginkább figyelemre méltó részei

<sup>36</sup> „Symbolism was fundamental to both postmodernism and deconstructivism, whereby postmodernist architecture was usually a vehicle for symbolic messages and deconstructivist architecture a metaphor for non-architectural concepts. Recent architecture reflects a declining interest in accommodating a symbolic cargo or rendering a – sometimes only half-understood – philosophical or scientific idea.” Uo., 129.

<sup>37</sup> Although „there have been a number of debates about the exact origins of the term ‘Post-Modernism’ in the fields of design and architecture it is not surprising that it should appear in the title of an architectural text, Charles Jencks’ book *The Language of Post-Modern Architecture*, published in 1977. It came to be seen as a term which usefully embraced those characteristics—such as eclecticism, ornamentation, kitsch, wit, and irony—which most typified the diversity of contemporary culture in a pluralist society.” Woodham, Jonathan M., *The Genesis of Post-Modernism = Twentieth-Century Design*, Oxford (Oxford University Press), 1997 (Oxford History of Art), 191. Jameson, Fredric, *A posztmodern, avagy a késői kapitalizmus kulturális logikája*, ford. Erdei Pálma,

a klasszikus modern design olasz kritikájáról, az antidesign és radikális design irányzatairól, a *Studio Alchymia* és a *Memphis* csoportok tevékenységéről szólnak. Ezekben a fejezetekben a design kulturális szerepének messzemenő figyelembevételével írott gondolatmenetek mutatnak rá arra, miért is volt jogos az itáliai posztmodernisták modernizmuskritikája a maga idején.<sup>38</sup> Ha az ember egy pillantást vet a Dieter Rams-tól és Hans Gugelottól tervezett SK4 rádiós lemezjátszóra – a Braun egyik immár klasszikus termékére, melyet a „jó design” iskolapéldájaként szokás emlegetni, és amire a posztmodernizmus hajnalán ráragadt a „Hófehérke koporsója” (Snow White’s Coffin) gúnynév –, majd pedig rátekint Alessandro Mendini Proust-foteljére, napnál világosabbá lesz, mit értettek a Mendini-féle tervezők a modernista design kritikáján. Lényegében ugyanazzal vádolták a „jó design” elvei szerint tervezett, nagy szériában gyártott ipari termékeket, amivel Jencks nyomán a posztmodernista építészet a modernista építészetet, nevezetesen, hogy az képtelen szimbolikus üzenetek közvetítésére.<sup>39</sup> Mint Manlio Brusatin fogalmaz, a Proust-

---

Bp. (Jószöveg), 1997. Uő, *A késői kapitalizmus kulturális logikája = Tesztes könyv*, szerk. Kiss Attila Attila–Kovács Sándor S. K.–Odorics Ferenc, 2 k., Szeged (Ictus-JATE Irodalomelmélet Csoport), 1996, 1. k., 413–441. Vástyán Rita fordítása. Venturi, Robert, Denise Scott Brown, és Steven Izenour, *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Cambridge, MA (MIT Press), 1977.

<sup>38</sup> *The Italian Avant-garde: Creativity in the Face of Industrialized Capitalism = Twentieth-Century Design*, i. m., 191–194. *From Studio Alchymia to Memphis*, uo., 194–197. *The Role of the Crafts within the Post-Modern Project*, uo., 198.

<sup>39</sup> „Reaction against the semantic limitations of modernism was not restricted to industrial design, the decorative and applied arts, and architecture. Similar experimentation in typography, letterspacing, and the expressive possibilities of photolithography could be seen” as well. *Post-Modernism: the Wider Picture = Twentieth-Century Design*, i. m. 198–199.

fotelt ellenben a „posztmodern kor kis emlékműveként” (piccolo monumento dell’età postmoderna) is láttathatjuk.<sup>40</sup>

A korábbiak tükrében különösen fontos, amit Woodham a posztmodernizmus kiegészéről ír, szerzőnk szerint az „Új Nemzetközi Stílus” (New International Style) éppúgy elüzletiesedett, mint a punk és az „új hullám” (New Wave) és mindennemű ellenkultúra általában a maga története végén. Ez az elüzletiesedés egyúttal egyet jelentett a kiüresedéssel és a posztmodernista irányzatok innovatív erejének önismétlő, manierista gegekbe fulladó kimerülésével is.<sup>41</sup>

David Raizman szerint a posztmodernizmus végső soron azoknak a vitáknak vetett véget a design történetében, amelyek a design szerepét hol inkább esztétikai, hol inkább társadalmi, hol pedig inkább üzleti jellegűnek tekintették. Az a posztmodern pluralizmus, amely a nyolcvanas évek eleje óta uralkodott a design történetében, Raizman szerint felfüggesztette az ilyen típusú vitákat, s utat nyitott bárminő értelmezés előtt.<sup>42</sup> Ez az a bizonyos értékmentes attitűd

<sup>40</sup> A *Poltrona di Proust*ról l. Brusatin, Manlio, *La condizione postmoderna: una testimonianza = Arte come design. Storia di due storie*, Torino (Einaudi), 2007, 182–183. „La Poltrona di Proust di Alessandro Mendini resta evocativamente il piccolo monumento dell’età postmoderna.” Uo., 183.

<sup>41</sup> „Many critics [...] drew attention to the ways in which positive and conscious moves to enrich the design and architectural vocabulary, as seen in the origins of the ‘New International Style’, might become devalued in what might be termed ‘simplistic, reach-me-down formulae’. *Pop, punk, and Post-Modernism: an Afterword = Twentieth-Century Design*, i. m., 203.

<sup>42</sup> „For design, postmodernism encompasses projects and forms that signal an end to the polemic between esthetically- or socially-directed design and commercially-motivated design that emerged as a strain in the early nineteenth century and that dominated design theory for much of the two decades following World War II. It may also be described even more broadly as an attitude through which various tendencies of modernism in design are deprived of their oppositional status or pretensions. Theoretically, postmodernism shares with mass culture a user-oriented approach to design that emphasizes multiple interpretations and meanings

(szóltam már róla Penny Sparke révén a *Kultúrakutatás designformulata* című fejezetben), ami szemben állt a jó design elitizmusával elmosva a határokat a magas és a populáris kultúra között.<sup>43</sup> Ugyanakkor joggal jegyzi meg Sparke egy helyütt, hogy:

Egyesek számára nyilvánvaló veszélynek tűnt, hogy e mindent felölelni kész kultúra-definíció elfogadásával minden érték veszendőbe megy, és hogy immár 'bármilyen mehet'. Valóban, a posztmodernizmus teoretikusainak többsége szerint ez az új kultúrafogalom a fantázia uralmát jelentette a valóság felett.<sup>44</sup>

---

and often embraces the ephemeral rather than the permanent characteristics of the design enterprise, exemplified by connections with the improvisational, open-ended nature of performance art and the inclusiveness of popular art forms.” Raizman, David, *Politics, Pluralism, and Postmodernism = History of Modern Design. Graphics and Products since the Industrial Revolution*, i. m., 353–362. Itt: 354.

<sup>43</sup> „The crisis in modernist design values that occurred in the 1960s initiated a new phase in the relationship between design and culture. Indeed, culture itself was redefined as it was encouraged to embrace different social and cultural groupings and give them all an equal voice. Within this new definition of culture, design was forced to break with its earlier idealistic links with modernism and embrace a more pragmatic, market-oriented, popular approach. What came to be called ‘postmodernism’ was predicated upon an inclusive attitude [...] This was manifested, culturally, in a tendency to ignore the line that had hitherto separated high culture from its popular equivalent; to begin to find ways of bringing ‘marginal’ voices – those defined by gender, sexuality and race, among other categories – to the centre, and to avoid value judgements based on the criteria of the ‘older.’” Sparke, *An Introduction to Design and Culture*, i. m., 127–128.

<sup>44</sup> „For some there was a perceived danger that in embracing this all-inclusive definition of culture, all values had been overthrown and that ‘anything went’. Indeed many of the theorists of postmodernism saw it as the dominance of fantasy over reality.” Uo. L. még a posztmodernista designelmélet egyik legfontosabb dokumentumát: *Design after Modernism. Beyond the Object*, szerk. John Thackara, London (Thames and Hudson),

A posztmodernizmus hívei gyakran elmondják, hogy szemben a modernizmus és különösen a nemzetközi stílus, illetve a jó design arroganciájával, az ő mozgalmuk szelíd, ideológiamentes, forradalmuk látens, eszközeik a harcos kiáltványokkal szemben az ironia és a humor.<sup>45</sup> Figyelemre méltó ebből a szempontból egyik hazai szakírónk meglepő naivitása: „Egyben szinte mindenki egyetért: a posztmodern nem a modern ellentéte!” – írja Lévai Kanyó Judit Bonta János a modern építészet történetéről írott máskülönben igen tanulságos könyvének előszavában.<sup>46</sup> Érdeemes ezzel szemben a folytatódó modernitás egyik legfontosabb szövegét fellapozni. Jürgen Habermas *A modernség: befejezetlen program* című beszédét cseppet sem mellékesen egy, az első Velencei Építészeti Biennálét – a posztmodern építészet egyik első nagy „hadgyakorlatát” – bíráló cikk kommentálásával kezdi:

A festők és filmművészek után most építészek is meghívást kaptak a velencei biennáléra. Ez az első építész-biennálé csalódást keltett. A velencei kiállítók egy visszafelé nyomuló avantgardot testesítenek meg. „A múlt jelenidejűségének” jelszavával feláldozzák a modernitás hagyományát, hogy egy új historizmusnak nyissanak teret. „Szó nélkül elsiklanak afölött, hogy az egész modernség a múlttal való szembenézésből táplálkozott, hogy Frank Lloyd Wright Japán nélkül, Le Corbusier az antikvitás és a mediterrán építészet, Mies van der Rohe Schinkel és Behrens nélkül nem lett volna elképzelhető.” E kommentárral alapozza meg a *Frankfurter Allgemeine Zeitung* kriti-

---

1988. L. különösen Peter Fuller *The Search for a Postmodern Aesthetic* című tanulmányát uo, 117–133.

<sup>45</sup> L. legújabban például Brusatinnél: „La postmodernità è un atteggiamento debolmente critico ma fortemente ironico circa le promesse mancate della modernità. I mezzi diventano allusivi più che ideologici, si spostano su aree che fanno reagire anche in economia l’aspetto della qualità (pur piccola) più che della quantità.” Brusatin, *Arte come design*, i. m., 176.

<sup>46</sup> Bonta, *Modern építészet. 1911-2000*, Bp. (TERC), 2002, 10. Lévai-Kanyó ezek után Habermas álláspontját a „teoretikus posztmodern” olyan képviselőjeként látta, aki a modern kontinuitását tartja szem előtt. Uo.

kusa [ti. Wolfgang Pehnt] azt a tézisé, amelynek az alkalmon túlmutatató kordiagnosztikai jelentősége van. „A posztmodern határozottan modernség-ellenesnek mutatkozik.” Ez a mondat fémjelzi azt az indulatos áramlatot, amely átjárt valamennyi intellektuális szférát, s amely felvilágosodás utáni, posztmodern, történelem utáni stb. elméleteket, röviden: új konzervativizmust hívott életre [...] Tényleg annyira „passé”-e a modernség, ahogyan azt a posztmodernnek állítják. Vagy épp a nagy hangon hirdetett posztmodern lenne hamis? Olyan címszó-e a „posztmodern”, amellyel észrevétlenül átörökökíthetők a kulturális modernséget a 19. század közepe óta kísérő ellenérzések?<sup>47</sup>

Aki Habermas tanulmányát végigolvassa és megérti azt, majd e megértés szellemében tekint modernizmus és posztmodernizmus vitájára a design világában, s ezzel szoros kapcsolatban a modernitás és a posztmodern ideológiák híveinek konfliktusaira, illetve tágabb értelemben a jelenleg zajló nagyszabású szociokulturális, politikai és gazdasági folyamatokra, nem tudja teljes mértékben ártatlan, szelíd mozgalmak követőiként kezelni a posztmodern ideológiák rajongóit.<sup>48</sup> Kifejezetten tanulságos ebből a szempontból az, ami egy 2005-

<sup>47</sup> Habermas, Jürgen, *A modernség: befejezetlen program = Válogatott tanulmányok*, Bp. (Atlantisz), 1994, 259–281. Itt: 259–260. Felkai Gábor fordítása. *Egy befejezetlen projektum – a modern kor = A posztmodern állapot. Jürgen Habermas, Jean-Françoise Lyotard és Richard Rorty tanulmányai*, i. m., 151–178. Nyizsnyánszky Ferenc fordítása.

<sup>48</sup> Ebből a szempontból különösen tanulságos a Sokal-botrány története. Sokal megelégtelt a posztmodernisták áltudományos értekezői stílusát, módszertanát, és egy neves amerikai kultúratudományi szaklapnak elküldött egy idegen szavakkal teletűzdelt, teljesen értelmetlen cikket, ami azonban minden további nélkül meg is jelent. Sokal ezután leleplezte magát, amivel a posztmodern ideológiák híveinek komoly haragját vonta magára. Részletesen l. Sokal, Alan–Bricmont Jean, *Intellektuális impozitorok. Posztmodern értelmiségiek visszaélése a tudománnyal*, ford. Kutrovács Gábor, Bp. (Typotex), 2000. Az első kiadást l. Uők, *Impostures Intellectuelles*, Párizs (Odile Jacob), 1997. A botrányt kavaró cikket – *A hatá-*

ös, a demokrácia és az építészet viszonyát feszegető beszélgetésen hangzott el Budapesten:

Tillmann J. A. [...] hozzászólásában arra utalt, hogy az a posztmodern állapot, amiben leledzünk, alapjaiban nihilista jellegű, tehát nehezen várható el manapság bárminő közmegegyezés, közös stílus, avagy valaminő *sensus communis*. Így az építészekről sem várható el ilyesmi, sőt a politikától sem.

Mivel a lényegét tekintve akkori véleményem szinte semmit sem változott, ezért kivételesen idézem saját hozzászólásom összefoglalását is:

Később „jeleztem, hogy nem tartom szerencsésnek, ha a posztmodernről kritikamentesen nyilatkozunk, különösen a demokrácia és az építészet viszonyában. A posztmodern ideológiák »minden mind-egy« relativizmusa ugyanis – különösen a posztszocialista országokban – tulajdonképpen a rendszerváltást vadkapitalista mód meglovalgoló – paradox módon egyidejű! – neokon és neoliberális berendezkedést készítette elő, legalábbis egy Habermast követő, demokráciát féltő [nem pártpolitikai értelemben vett] balos olvasat szerint”.<sup>49</sup>

Tillmann József a vita utáni magánbeszélgetésben úgy pontosította kijelentését, hogy azt nem a saját véleményeként, hanem az általános közállapotok értékeléseként fogalmazta meg a vita során. Mindezt készséggel elfogadom. A posztmodern mentalitás túlélesnek mondható Tillmann-féle értékelésével ugyanis tökéletesen egyet értek. Pierre Bourdieu egy, a következő fejezetben hosszabban is bemutatott beszédében felteszi a kérdést, vajon az értelmiségiek miért

---

*rok áttörése: arccal a kvantumgravitáció transzformatív hermeneutikájá felé* – Sokal a *Social Text*-ben publikálta, 1996-ban. L. Sokal–Bricmont, *Intellektuális imposztorok*, i. m., 280–321. A cikk magyarul először egyébként Póth Irén fordításában a *2000* című folyóiratban jelent meg, a 43. számban (1996. november).

<sup>49</sup> Szentpéteri Márton, *Demokrácia, társadalom, építészet. Földalatti beszélgetések az epiteszforum.hu szervezésében, a '15 év tranzit' kiállítás apropóján*, 2005. március 21. [http://archivum.epiteszforum.hu/holmi\\_detailed.php?mhmid=3584](http://archivum.epiteszforum.hu/holmi_detailed.php?mhmid=3584). Hozzáférés: 2007. július 1.



nem érdekeltek kimondottan a globalizációkritikában, a jóléti államot megmentő és a klasszikus értelemben vett demokráciát megvédő politikai koncepciók kidolgozásában? Válasza lesújtó, s bár általábanosságban a modernnek és posztmodernnek számára „skolasztikus játéknak” tűnő vitájában érdekelt értelmiségieket bírálja, valójában sokkal inkább a „radikálisan sikkes” posztmodern attitűdöt feddi meg, az ideológiák végét hirdető ideológiákat, a nagy elbeszélések kiátkozását és a tudomány nihilista elutasítását.<sup>50</sup> Ugyancsak tanulságos, amit a kérdésről Ulrich Beck híres német szociológus, a tudományos igényű globalizációkritika egyik megkerülhetetlen szerzője ír *Mi a globalizáció?* című könyvében:

A végkövetkeztetés a levegőben lóg: úgy tűnik, zátonyra futott a modernizáció kísérlete. Elsőként a posztmodern korszak filozófusai állították ki vidáman és lendületesen a halotti bizonyítványt a tudomány racionalitásvágyáról. Az, ami a felvilágosodás és az emberi jogok nyugati univerzalizmusának tűnik, [számukra] alapjában véve nem más, mint a „halott, öreg, fehér emberek” hangja, mellyel az etnikai, vallási és szexuális kisebbséget elnyomják, miközben abszolutizálják pártos „metatörténetüket”. Az individualizáció elvilágiasodott rendje – így szól tovább a történet – porózussá teszi a társadalmi kötőanyagot, a társadalom elveszti kollektív tudatát és ezzel együtt politikai cselekvőképességét. A jövő nagy kérdéseire adandó politikai válasz keresésének nincs többé alanya és helyszíne. *A gazdasági*

<sup>50</sup> „I will not try to enumerate – it would be too long and too cruel – all forms of surrender or, worse, collaboration. I will simply allude to the debate of the so called modern or postmodern philosophers, who, when they are not simply content to let things take their course, occupied as they are in their scholastic games, wrap themselves up in a verbal defence of reason and rational dialogue, or, worse, offer a supposedly postmodern but in fact ‘radical chic’ version of the ideology of the end of ideology, with the condemnation of the great explanatory narratives or the nihilist denunciation of science.” Bourdieu, Pierre, *The Myth of ‘Globalization’ and the European Welfare State = Acts of Resistance. Against the Tyranny of the Market*, franciából ford. Richard Nice, New York (The New Press), 1998, 29–44. Itt: 42.

*globalizáció ebben a koromfekete szemléletben a modernitás széthullásába torkollik, amit a posztmodern intellektuálisan, az individualizáció politikailag már előkészített.* [Kiem. Sz. M.] A diagnózis így hangzik: a kapitalizmus megvan munka nélkül, és munkanélkülivé tesz. Ez széttördeli a piacgazdaság, a jóléti állam és a demokrácia történelmi szövetségét, ami eddig a nyugati modellt, a modernitás nemzetállami projektjét integrálta és legitímálta. Így szemlélve a neoliberaisok a Nyugat likvidátorai – még ha reformereiként is lépnek fel. Ami a jóléti államot, demokráciát és a nyilvánosságot illeti, ők halálba kergetik a modernizációt.<sup>51</sup>

Beck kemény, ám ugyanakkor jogos szavai igazolni látszanak a Habermas-nál csaknem húsz évvel korábban megfogalmazottakat, a posztmodern ideológiákat ártatlannak, szelídnek és értékmentesnek tekinteni a harmadik évezredben megengedhetetlen naivitásra valóna. Mindez azonban már átvezet bennünket a következő fejezetbe.

<sup>51</sup> Beck, Ulrich, *Mi a globalizáció? A globalizmus tévedései – Válaszok a globalizációra*, ford. G. Klement Ildikó Bp. (Belvedere Meridionale), 2005, 16–17. Az eredetit l. Uő., *Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp), 1997.

# G

## lobalizációkritika és designkultúra

---

Az előző fejezet befejező passzusainak olvastán a nyájas olvasóban látszólag joggal merülhet fel a kérdés, vajon hogyan is jutottunk el a kortárs designkultúra és a globalizáció kapcsolatának firtatásáig? A válasz roppant egyszerű: a kortárs designkultúra kutatói rendre a modernitás alapkérdéseinek vizsgálatán belül kezelik a design történetét, ebben a tekintetben pedig különösen számottevőek a design kulturális tényezőként értékelő szerzők. Design és kultúra kapcsolatának kutatója tehát nem kerülheti meg a modernitás programjával kapcsolatos kérdések értelmezését – sőt megkockáztatom, kritikai értelmiségi az állásfoglalást sem spórolhatja meg a kérdésben! Ez az értelmezési törekvés pedig logikusan vezet el a globalizációs folyamatok kérdéseinek értékeléséhez is. Márpedig a magyarországi – jogi, politikai, társadalmi és kulturális – rendszerváltozás két évtizede egybe esett a globalizációs folyamatok felgyorsulásával és kiteljesedésével a világban.<sup>1</sup> Mindaz, ami Magyarországon történt – legyen

<sup>1</sup> Az utóbbi időkben rohamléptekkel felgyorsuló globalizálódás egyik legfontosabb jelensége és motorja az a digitális fordulat, amellyel most külön nem foglalkozom, de a későbbiekben részletes tárgyalása elengedhetetlen lesz. A kérdést korábban érintettem már I. Szentpéteri Márton, „*A kortárs design dilemmái*” = *Az iparművészet változó szerepe az átalakuló vizuális kultúrában*, szerk. Antalóczy Tímea és Kapitány Ágnes, Bp. (Moholy-Nagy Művészeti Egyetem–Nemzeti Kulturális Alap),

szó akár designtörténeti kérdésekről – nem csupán a hazai társadalmi szereplők döntéseinek, s nem is pusztán a hazai társadalmi folyamatok eredményeként értendő – ez a provincializmus ugyanis messzemenő félreértésekhez vezetne. A rendszerváltozás folyamata tehát szinte egyáltalán nem érthető meg a globalizáció témájához kapcsolódó fogalmak mégoly vázlatos elemzése nélkül. Ráadásul általános az e fogalmakkal kapcsolatos zavar a magyar közéletben, s ebben a tekintetben nem kivétel a designerek világa sem hazánkban – ma ez még akkor is így van, ha a témának a hazai sajtóban bevett kriminalizációja az utóbbi években csökkenni is látszik valamelyest. Arról nem is beszélve, hogy a posztkommunista régió félperifériális kapitalizmusai mintegy a nyugati jóléti társadalmak fékezőrendszereit lebontani szándékozó neoliberais „közvetett politika” (Subpolitik) törekvéseinek, a határok nélküli új kapitalizmusnak kísérleti laboratóriumai, hiszen ebben a régióban a szakszervezeti élet a korporatív időszakban szinte teljesen elvesztette társadalmi legitimitását, a rendszerváltással pedig intézményes szerepe is drámaian meggyengült.<sup>2</sup>

Annak konkrét apropója, hogy a témát szóba hozzuk nem más, mint az a tény, hogy a magyar designertársadalom egy jelentős része – főként a szocialista nagyiparhoz egykor több szálon kapcsolódó ipari formatervezők zöme – még ma is úgy látja, hogy társadalmi megbecsültségük és szerepük érdemben csökkent a rendszerváltozással, s e szerepvesztést egyértelműen a magyar gazdaság drámai szerkezetváltásához, a liberalizációs, privatizációs és dere-

---

2006, 35–62. L. itt a *Rendszerváltás és mediális forradalom* című részt, uo., 48–56.

<sup>2</sup> Kevesen tudják, de ami a szervezett munkaerő számát illeti, európai összehasonlításban Magyarország bír az egyik leggyengébb mutatóval, hogy most a társadalmi kohézió jelentős hiányának más szempontjait ne is említsem. A szovjet blokkban meghatározó *létezett szocializmus* felbomlasztása a nyílt politikai célok mellett elsősorban a nyugat-európai jóléti modell ellen irányult. Vö. Szalai Erzsébet, *Az újkapitalizmus és ami utána jöhet...*, Bp. (Új Mandátum Könyvkiadó), 2006, 13–14.

gulációs folyamatok felemáságához, s különösen az ipar leépüléséhez kötik.<sup>3</sup> Közülük nem kevesen élték át azt a traumát, amikor az új „nyugati” tulajdonos szó nélkül lecserélte őket – mondván, hogy szakmailag inkompetensek – saját tervezőire, akik azonban egyáltalán nem bizonyultak felkészültebbnek az idők során. Ehhez járult még az a szociokulturális jelenség is, amit publicisztikai lendülettel a „Gorenje-turizmus” filozófiájának nevezhetünk. Ennek lényege, hogy a hazai vásárlók „Nyugat-mániájukban” teljes mértékben bizalmatlanokká váltak a hazai termékek iránt. Ezek a termékek természetesen korántsem voltak hibátlanok, ám sok esetben jóval inkább a márkázás és az ahhoz kapcsolódó fogyasztói mítoszok hiánya tette azokat valójában versenyképtelenné a „vágy tárgyaiként” (Adrian Forty) funkcionáló nyugati termékekkel szemben, semmint valódi kvalitásaik. Ez a tendencia különösen a háztartási cikkek „csomagolástervezésének” (package design) területén volt szembetűnő. Hogy prózaian fogalmazzunk, a magyar csalamádés hamburger esélytelen volt a „mekdonaldizációval” (McDonaldization) szemben. Aki ott volt a Régiposta utcai első magyar McDonald’s-étterem megnyitáskor a kilométereken át kígyózó sorokban, tudja, mire is gondolhattak a honi terméktervezők, amikor saját társadalmi legitimációjuk megszűntéről szóltak. Nem kérdés ugyanis, hogy az egyre izmosodó magyar fogyasztói társadalom szivacsként szívta fel az országba beözönlő, sokszor odahaza már eladhatatlan, a túltermelés során felhalmozódott, harmadosztályú nyugati termékeket.

Noha bő két évtizede zajlik immár, a hazai designkultúrát tulajdonképpen még ma is a rendszerváltozás folyamata határozza meg a leginkább. Amennyiben ugyanis pozitív értelemben valóban megtörtént a rendszerváltás – hiszen a jogállamiság objektív feltételrendszerei, a magántulajdonra épülő piacgazdaság, a többpártrendszerű parlamentarizmus vagy épp a szabadságjogok biztosításának objektív követelményei immár jó ideje adottak –, ugyanakkor azon-

<sup>3</sup> Szentpéteri, „A kortárs design dilemmái” = *Az iparművészet változó szerepe az átalakuló vizuális kultúrában*, i. m., passim.

ban a mentális, avagy kulturális értelemben vett nagy átalakulás mégis csak igen lassan látszik megvalósulni.<sup>4</sup> Sőt egyesek szerint mára kifejezetten anomikus társadalmi viszonyok alakultak ki Magyarországon az elvárt európeér, illetve globális értékrendszerek és a ténylegesen tapasztalható mindennapi gyakorlat között.<sup>5</sup> Minden jel szerint az egyik legkomolyabb csalódást a baloldali értékek teljes körű devalvációja okozta, amely elsősorban nem a társadalomnak a Kádár-korszakkal való látszólagos szembenállásából következett, hanem abból, amiként a politikai baloldal lemondott a rendszerváltás idején ígért szociális piacgazdaság eszményéről, és szinte teljes mértékben a neoliberais globalizáció *laissez-faire* programját tette magáévá. Ez a fordulat nem csupán a közösségorientált tervezői attitűdnek nem kedvezett Magyarországon, de lényegében a designerek társadalma a szocialista nagyiparhoz kötődő, kulturális értelemben igen befolyásos generációjának talajvesztését is eredményezte, amennyiben a gazdasági szerkezetváltás során az ipari formatervezőknek munkát adó magyar ipar gyakorlatilag teljesen megszűnt létezni.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Kornai János, *Mit jelent a „rendszerváltás”? = Szocializmus, kapitalizmus, demokrácia és rendszerváltás. Nyolc tanulmány*, Bp. (Akadémiai), 2007, 112–135.

<sup>5</sup> Jakab György, *Globális kihívások és a magyar iskolarendszer* = Jakab György-Varga Attila, *A fenntarthatóság pedagógiája*, Bp. (L'Harmattan), 2007, 7–15 (Fenntarthatóság és globalizáció, 4).

<sup>6</sup> A rendszerváltás első évtizede következményeinek árnyaltabb, és a designpromotőr helyzetéből érthetően következő optimistább természetű vizsgálatát l. Pohárnok Mihály, *A design helyzete és fejlesztésének lehetőségei Magyarországon. Összegző tanulmány a 2001. évi kutatásról* = *A design helyzete és fejlesztésének lehetőségei Magyarországon*, szerk. Kapitány Ágnes és Pohárnok Mihály, Bp. (Magyar Iparművészeti Egyetem–Magyar Szabadalmi Hivatal), 2001, 5–32. A szociális piacgazdaság elve természetesen a tervezett *Európai Alkotmány* (TCE) részét is képezi: “The Union shall work for the sustainable development of Europe based on balanced economic growth and price stability, a highly competitive social market economy, aiming at

A társadalmi szerepvesztés és a szakmai identitásválság gyakran jár együtt annak hangoztatásával, hogy a „magyar designnak” végleg leáldozott, ami a szocializmusban sem működött mindig világszínvonalon, de legalább érdemben létező, intézményesült szakma volt valós piaci kapcsolatokkal – igaz ugyan, hogy döntően a létezett szocializmus keretein belül. A letűnt „aranykor” iránti nosztalgia aztán nem ritkán párosul azzal a kérdéssel, mit is tesz a régi szakma – főként az egyetemek világába visszahúzódó – megmaradt része a magyar design újbóli felvirágoztatásáért? A kérdésre pedig rendszerint az immár szlogenné vált, lemondó fordulat a válasz: ahol nincs ipar, ott design sincs! Ez a szemlélet oly erős, hogy a fiatalabb generáció tagjai is gyakran magukévá teszik, holott e generáció már teljesen más szociokulturális közegben nőtt fel, és teljesen más piacot keresi a kenyereit világszerte, mint a nagygeneráció tagjai tették a rendszerváltás előtt idehaza. Az új generációk már tudják, hogy elébe kell menniük a társadalmi megrendelésnek, sőt – ha tetszik, ha nem – a fogyasztói társadalomban meg kell tanulniuk az igények felkeltésének trükkjeit is. Ők – külföldi tanulmányok után, és nem ritkán nemzetközi munkatapasztalatokkal a zsebükben – ugyanakkor arra is képesek lehetnek, hogy tehetségüket ne csupán az „új üzletek” (new business) és piacok megteremtésében, hanem immár újból a valódi „társadalmi megrendelés” (social demand) megszólaltatásában és kielégítésében kamatoztassák azt.

Abban, hogy megértsük, miért is tűnt el Magyarországról az ipar és a hozzá kapcsolódó innovációigény, nem csupán a már jól ismert, és sok szempontból igaz, a volt hazai ipar egykori korszerűtlenségét emlegető észrevételek segíthetnek, hanem a globális stratégiai menedzsment alapelveinek és általában a globalizáció főbb összefüggé-

---

full employment and social progress, and a high level of protection and improvement of the quality of the environment.” *Treaty establishing a Constitution for Europe. The Union’s objectives*, Art. I-3, 3. Cf. <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:C:2004:310:0011:0040:EN:PDF>. Legutolsó hozzáférés: 2009-12-10.

seinek megértése is. Nem igaz ugyanis, hogy ne lett volna mód arra, hogy a honi vezető márkákat gyártó cégek – mint például a Ganz vagy az Ikarusz – privatizációjuk során olyan reformokon menjenek keresztül, amelyek azt eredményezték volna, hogy a fejlesztés – beleértve a formatervezői munkát – Magyarországon maradjon. Egyáltalán nem véletlen azonban, hogy nem ez történt. A nyugati cégek döntő többségének ezekben az ágakban sem volt az ilyen reformok keresztülvitele, hiszen éppen ellenkezőleg, a potenciális konkurencia leépítése volt a cél. Másfelől azonban a kérdés alaposabb megértéséhez nem haszontalan átlátni azt sem, mi is a különbség a multinacionális verseny és a globális piaci verseny konfigurációi között!<sup>7</sup> Míg ugyanis a ma már régen nem létező, zárt nemzeti piacokon, majd a multinacionális modellben a verseny a cégek között a nemzetgazdaságokban folyt, addig a globális stratégiai menedzsment korában immár valóban korlátlan globális piaci versennyel van dolgunk. Ez azt jelenti, hogy a multinacionális cégek korában minden egyes nagy cég teljes profilt épített ki azokban a nemzetgazdaságokban, ahol jelen volt, és a nemzeti piacon versenyzett az állami, vagy az adott nemzetgazdasághoz kötődő más cégekkel. A globális cégek azonban nem teljes profillal lépnek be egy-egy bomló nemzetgazdaságba, hanem csak egy-egy cégszektorukkal, attól függően, hogy az adott országban milyenek az adózási viszonyok, milyen a munkaerőpiac, milyen helyi nyersanyagbázisra vagy szellemi és infrastrukturális potenciálra lehet ott számítani. Ez pedig azt jelenti, hogy az egyik országban csak összeszerelő-üzemet telepítenek, míg a másikkban csak egy adott alkatrész vagy szerszám gyártósorát és így tovább, a szellemi fejlesztés és a menedzsment pedig általában a központban marad. Hogy prózaián fogalmazzak, ezért nincs szükség magyarországi tervezőstudióra például a Suzukinál. Aki autót akar tervezni, és van elég tehetsége, illetve bátorsága, szedi a sátorfáját és elmegy Japánba, vagy ahol

<sup>7</sup> L. Lasserre, Philippe, *Global Strategic Management*, New York (Palgrave Macmillan), 2003, 9–12. Árva Lászlónak vagyok hálás azért, hogy a könyvre felhívta a figyelmemet.



éppen a fejlesztési központot találja. Idehaza – s ezt a globális cégek helyi vezetői unos-untalan elmondják a médiában – döntőrészt csupán olyan szakértelmiségire van szükség, aki felügyelni tudja az összeszerelő üzem munkáját. Ne legyenek illúzióink, a jelenlegi európai uniós innovációs térképén ugyanis a kicsiny felvásárlópiac és a kicsiny összeszerelő üzem szerepét tudjuk csupán betölteni! S ez sem tart feltétlenül örökké, hiszen a tőkemenekülés mindig feltételezi, hogy az összeszerelő üzem is továbbállhat olyan országokba, ahol kisebb az adóprés és olcsóbb a munkaerő. Ezért van, hogy paradox módon a nemzetállamok kormányai állami támogatást nyújtanak és mesés adókedvezményeket biztosítanak a globális cégeknek annak reményében, hogy azok majd munkahelyeket teremtenek az országban. Számatalan olyan történetet ismerünk azonban, melyek azt mutatják, nincs garancia arra, hogy az ideális feltételek között létrejött üzembe aztán ne olcsóbb vendégmunkásokat hozzanak be, illetve saját szakértelmiségieket. A magyar design felvirágoztatása tehát nemigen kötődhet biztonsággal a magyar ipar felélesztéséhez, miképpen abban sem hihetünk, hogy a centrális kapitalizmus országaiban működő állami designpromóciós intézményektől hirdetett, s idehaza kritika nélkül átvett modell szerint a kis és középvállalkozói réteg designtudatossá tétele majd felélénkíti a magyar gazdaságot. Ebben már csak azért sem hihetünk jelenleg, mert a magyar KKV-szektor drámai állapotban van, a megszorítások ugyanis szinte teljesen megbénították a hazai vállalkozók e rétegét, s az elmúlt években hosszú idő óta először több vállalkozás szűnt meg, mint amennyit létesítettek. Ilyen csődhelyzetben – amelyhez hozzájárul még, hogy a KKV-szektor innovációs és menedzsment-potenciálja a nullához tendál nemzetközi felmérések szerint – egészen más útját kell kifundálni a hazai design promotálásának és megújításának.<sup>8</sup> Az egyik lehetőséget a „befogadó tervezést” (inclusive design) általános ter-

<sup>8</sup> A *Coface Hungary* és *Az Üzlettárs* című magazin felméréséről *1. Száz kis tigris a pannon puma országában*, Index, 2006. december 14. <http://index.hu/gazdasag/magyar/cef061214/>.

vezői paradigmává magasztosító, a „közösségi gazdasági fejlődés” (community economic development, CET), illetve a „fenntartható közösségi fejlődés” (sustainable community development, SCD) elvét érvényesítő befogadó politikában látom.<sup>9</sup>

Hogy tisztábban lássuk tehát a magyar design helyzetének változását a rendszerváltozás két évtizedében, érdemes a globalizáció néhány fontosabb fogalmát szemügyre venni. Mindjárt érdemes az alapfogalmakat tisztázni. Lássuk, hogyan is teszi ezt az előző fejezetben már idézett német szociológus és globalizációkutató, Ulrich Beck, aki *Mi a globalizáció?* című alapművében a következőképpen különbözteti meg a *globalizmus*, a *globalitás* és a *globalizáció* fogalmait:

A *globalizmuson* azt értem, hogy a világpiac elnyomja, illetve felváltja a politikai cselekvést, azaz a világpiac uralmának ideológiáját, a neoliberalizmus ideológiáját. Ez az ideológia monokauzális, ökonomikus, a globalizáció sokdimenzionalitását egyetlen dimenzióra korlátozza, a gazdasági dimenzióra, amelyet ráadásul lineárisan képzel el, és az összes többi dimenziót – mint az ökológiai, kulturális, politikai, civiltársadalmi globalizációt – csak a világpiac rendszerének alárendeltjeként hozza szóba, ha egyáltalán említi [...] A globalizmus ideológiai magja abban áll, hogy az első modernizáció keretei között létező alapvető különbséget, a politika és a gazdaság közötti különbséget most likvidálják. Elterelődik a figyelem a politika központi feladatáról, vagyis a jogi, társadalmi és ökológiai keretek kijelöléséről, amelyek közepette a gazdasági tevékenység egyáltalán lehetséges és legitim, vagy pedig akadályokba ütközik. A globalizmus azt a képzetet kelti, hogy egy olyan komplex épületet, mint Németország – tehát az államot, a társadalmat, a kultúrát, a külpolitikát – úgy kell vezetni, mint egy vállalkozást. Ebben a felfogásban a gazdasági dolgok imperializmusáról van szó, amelyben a vállalkozások olyan keret-

<sup>9</sup> L. erről részletesebben itt a *Befogadó egyetem* című fejezetet.

feltételeket követelnek meg, amelyek között céljaikat optimalizálni tudják.<sup>10</sup>

A piaci fundamentalizmust érvényesítő, a globalizáció minden más dimenzióját korlátozó neoliberais *globalizmussal* szemben:

A *globalitás* azt jelenti, [hogy] mi már régóta világtársadalomban élünk, mégpedig abban az értelemben, hogy már csak fikció a zárt térségek képzete. Egyetlen ország és egyetlen csoport sem tud önmagába zárkózni. Egymással ütköznek különböző gazdasági, kulturális, politikai formációk, és újra be kell bizonyítani az eddig magától értetődő dolgok jogosultságát, még a nyugati modellét is. Ebben a megközelítésben a „világtársadalom” alatt a társadalmi kapcsolatok összességét kell érteni, melyek nem integrálhatók a nemzetállami politikába, vagy azzal nem határozhatók meg (nem definiálhatók). Ebben a folyamatban a (nemzeti médiumokon keresztül megjelenített) önmeghatározásnak kulcsszerepe van, mégpedig úgy, hogy a világtársadalom fogalmán (szűkebb értelemben) – (politikailag is releváns) operatív kritériumot kell értenünk –, egy *érzékelő, reflexív* világtársadalmat. A kérdést, hogy mennyire létezik ilyen világtársadalom [...] empirikusan úgy lehet megfogalmazni, hogy a világ népei és kulturái észreveszik-e különbségeik egymásra gyakorolt hatását, és mennyire lesz releváns viselkedésükkel ez a világtársadalmi önmeghatározás. A „világ” a „világtársadalom” szókapcsolatban ennek megfelelően *differenciát, sokféleséget* jelent, a „társadalom” pedig *integrálatlanságot*, úgy hogy [...] a világtársadalmat az *egység nélküli sokféleségeként* kell felfognunk.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Beck, Ulrich, *Mi a globalizáció? A globalizmus tévedései – Válaszok a globalizációra*, i. m., 18. A globalizmus egydimenziós karakterének alapos kritikáját l. *A globalizmus tévedései* című részben, uo., 125–137. Vö. még Stiglitz, Joseph E., *Félre a mítoszokkal! = A viharos kilencvenes évek. A világ eddigi legprospereálabb tíz évének új története*, ford. Gavora Zsuzsanna, Bp. (Napvilág Kiadó), 2005, 267–276. Általában l. Uő, *A globalizáció visszásságai*, ford. Orbán Gábor és Gavora Zsuzsanna, Bp. (Napvilág Kiadó), 2003.

<sup>11</sup> Uo., 19.

A rendkívüli mértékben sokszínű és integrálatlan világtársadalom állapotát leíró *globalitás* fogalmával szemben az ezt a állapotot meghatározó folyamatokra koncentrálnak a *globalizáció* fogalma:

A *globalizáció* ezzel szemben a *folyamatokat* jelenti, melyek során a transznacionális szereplők hatására a nemzetállamok tekintélye megrendül, korlátozódik szuverenitásuk és hatalmi esélyeik, új szerkezetekbe rendeződnek orientációik, identitásaik és hálózataik.<sup>12</sup>

Pierre Bourdieu 1996-os, az előző fejezetben már ugyancsak megidézett, a globalizáció és a jóléti társadalom esélyeiről szóló athéni beszédében a globalizációt mítoszként határozza meg, mégpedig a szó szigorú értelmében, amennyiben az befolyásos diskurzust jelöl, olyan beszédmódot, amelyik jelentős társadalmi hatalommal bír és már-már hitbéli meggyőződést feltételez. A francia szociológus szerint a globalizáció mítosza a legfontosabb neoliberális fegyver a jóléti társadalom eszméjével szemben, s ez a mítosz legitimálja azokat az új keletű változásokat a nemzetközi munkaerőpiacon, amelyek a kapitalizmus történetének legrosszabb időszakait idézik fel. „Általános értelemben a neoliberalizmus egy nagyon ravasz és nagyon modern újracsomagolása a legrégebbi kapitalizmus legrégebbi eszméinek”.<sup>13</sup> Bourdieu megállapításával rokon, amit az „alternatív Bill Gates”-ként elhíresült Richard M. Stallman – a GNU és a Free

<sup>12</sup> Uo.

<sup>13</sup> „I’ve used the word ‘globalization’. It is a myth in the strong sense of the word, a powerful discourse, an *idée force*, an idea which has social force, which obtains belief. It is the main weapon in the battles against the gains of the welfare state. European workers, we are told, must compete with the least favoured workers of the rest of the world. The workers of Europe are thus offered as a model countries which have no minimum wage, where factory workers work twelve hours a day for a wage which is between a quarter and a fifth of European wages, where there are no trade unions, where there is child labour, and so on. And it is in the name of this model that flexible working, another magic word of neo-liberalism, is imposed, meaning night work, weekend work, irregular working hours, things which have always been part of the employers’

Software Foundation alapítója – egy magyar hetilapnak nyilatkozott Budapesten jártakor:

Nézze, a mai kapitalizmus egészen más, mint amilyen a múlt század hatvanas éveit követően volt például, és ez egy sokkal rosszabb változat sajnos. Olyan, amelyik eltűri a monopóliumokat, amelyek megengedi a cégeknek, hogy befolyásolják a kormányokat szemben a demokráciával, melyben a nép választotta kormányok dolgozzák ki a törvényjavaslatokat, amelyeket aztán a parlament szavaz meg a közösség érdekében. Ma a multinacionális vállalatok arra kényszerítik a kormányokat, hogy azok azt mondják a népek: nincsenek jogaitok, meg kell hajolnotok a vállalatok akarata előtt. Az országok kormányai gyakorlatilag egyre inkább a multik kiszolgálóivá válnak. Úgy vélem, ez nem jellemző a demokráciára, s ezért nem tartom jó fejleménynek. Végső soron tehát azt tartom, hogy a demokrácia védelmében vissza kell vennünk azt a hatalmat a vállalatoktól, amit az elmúlt néhány évtizedben megszereztek maguknak.<sup>14</sup>

---

dreams. In a general way, neo-liberalism is a very smart and very modern repackaging of the oldest ideas of the oldest capitalists.” Bourdieu, Pierre, *The Myth of ‘Globalization’ and the European Welfare State*, i. m., 34. A mítosz eredeti értelmében egyébként csak történetet, fabulát jelent, az ettől az elsődleges jelentési síktól való eltérést tekinti a francia szociológus szigorúbb értelmezésnek, melyben a mítosz manipulatív mesét és a hozzákapcsolódó beszédmódot jelenti.

<sup>14</sup> Szentpéteri Márton, *A szabadság programja. Richard M. Stallman, a GNU és a Free Software Foundation alapítója*, Magyar Narancs, 2004. június 17., 27. Ez az a kérdéskör, amit az első Clinton-adminisztráció munkaügyi minisztere, Robert B. Reich, megvilágító erővel tárgyalt *Szuperkapitalizmus. Az üzlet, a demokrácia és a mindennapi élet átalakulása* c. könyvében [ford. Berényi Gábor és Boris János, Bp. (Gondolat), 2009.] Hatalom nélkül hogyan lehet hatalmat szerezni? – tettem fel Stallmannak a kérdést, aki erre így válaszolt: „Amit mond, rám egész biztosan nem vonatkozik! Én nem kritizálni, hanem megváltoztatni akarom a dolgokat. Nekem személyesen nincs ugyan hatalmam, de a szabad szoftverközösség rendelkezik bizonyos mértékű befolyással azok révén, akik alkotják. Ma több tízmillióan dolgoznak a világban szabad operációs rendszerekkel,

Stallman globalizáció-meghatározása is figyelemreméltóan pontos, és számos félreértést eloszlatni képes mozzanatot tartalmaz:

Először is, ha úgy beszélénk a globalizációról, mintha az valami rossz dolog volna, túlságosan leegyszerűsíténék a kérdést. A globalizációnak nagyon sokféle formája van ugyanis. Amit ma a legtöbben a globalizáció szóval jelölnek, az nem más, mint az üzleti hatalom globalizációja. Márpedig ez rossz dolog, hiszen az üzletnek egyáltalán nem kellene hatalommal bírnia! Sem lokális, sem globális értelemben nem szerencsés, ha az üzlet összefonódik a hatalommal. Nos tehát, minél jobban globalizáljuk ezt a már helyi szinten sem kívánatos dolgot, az annál rosszabb lesz természetesen világméretekben. Ez az, ami ellen egyre többen küzdenek mostanában, és ezzel a küzdelemmel mellesleg én is egyetértek! De a globalizációnak rengeteg más formája is van. Itt van mindjárt a szabad szoftver például, ez az önkéntes együttműködés elvének globalizációja tulajdonképpen. A szabadság globalizációja, mások szabadságának tiszteletben tartása globális méretekben. Mármost ez jó dolog. Immár teljesen természetes, hogy olyan szabad szoftvereket használunk, melyeket különféle földrészek programozói fejlesztenek, s különféle kontinensek lakói használnak fel. Amikor tehát azért dolgoznak együtt a kontinensek programozói, hogy könnyebbé tegyék az emberiség életét, akkor jó értelemben beszélhetünk globalizációról. Én tehát nem a globalizáció ellen lépek fel, hanem az üzleti hatalom globalizációja ellen! S a félreértések elkerülése végett azt is leszögezném, hogy én nem az üzlet, s az üzletemberek ellen szólok, hanem az üzlet és a hatalom összefonódását bírálom, s az ellen teszek a szabad szoftver segítségével.<sup>15</sup>

Stallman ugyan nem használja Beck fogalmait, de fentebbi idézeteiben egyfelől a globalizmust – a globalizáció neoliberális válfaját – bírálja, illetve azt az ehhez szorosan kapcsolódó jelenséget, amit

---

és a szabad szoftverek e hívei továbbra is szabadon szeretnék használni a számítógépeiket, tehát a maguk eszközeivel, meggyőződésem, mindent meg is tesznek majd e cél eléréseért.” Uo.

<sup>15</sup> Uo.

Beck „közvetett politizálásnak” (Subpolitisierung) nevez, s ezzel a fogalommal arra utal, hogy a világot érdemben meghatározó globális gazdasági és politikai folyamatok immár jó ideje a parlamentektől, a kormányoktól és a polgári nyilvánosságtól függetlenül működnek.<sup>16</sup> A kormányok, a parlamentek és a nyilvánosság háta mögött zajló közvetett politizálás nem mindenkit aggaszt a világ tervezői közül, a holland kortárs építészet egyik legmeghatározóbb figurája, Wiel Arets például meglehetősen szenvtelenséggel nyilatkozik a kérdésben, mindennemű felháborodás vagy tiltakozás nélkül:

A demokrácia fantasztikus, az egyik jelenkori hátránya azonban, hogy senki sem mer többé döntéseket hozni! Én egy igazi demokrata vagyok, de néha valakinek fel kell állnia, és döntenie kell! És ezt manapság mindössze egyetlenegy cég is megteheti. Talán végül a nagy multinacionális cégek, mint a Siemens, fogják megmondani nekünk, városaink hogyan lesznek egymással összekötve. Egyetlenegy

<sup>16</sup> „A globálisan működő gazdaság megrendíti a nemzeti gazdaságok és a nemzeti államok alapjait. Ezáltal kibontakozik egy új méretű és beláthatatlan következményű közvetett politizálás [Subpolitisierung]. Arra megy ki a játék, hogy az új körben a régi akadékoskodót, a »munkát« elegánsan a történelem mellékvágányára tolják, de leginkább arra, hogy felmondjanak az »eszmei totális-kapitalizmusnak«, ahogy Marx az *államot* nevezte; továbbá arra, hogy kiszabaduljanak a munka és az állam 19. és 20. században kialakult szorításából.” Beck, *Mi a globalizáció?*, i. m., 10. „Hangsúlyozzuk: mindez anélkül zajlik, hogy az ügyek a parlament elé kerülnének, és ott megvitatnák azokat, kormányzati döntések nélkül, még a nyilvánosság előtt zajló vitákra sincs szükség. Mindez igazolja a »közvetett-politika« [Subpolitik] fogalom használatának jogosságát, amely nem összeesküvés(elmélete)t jelent, hanem a politikai rendszeren *túl* létező cselekvési és hatalmi esélyeket, melyek hozzájárultak a világgazdasági méretekben tevékenykedő vállalkozásokhoz. Megszűnt a hatalmi egyensúly, amely a modernizmus első ipari társadalmi változatában megkötött hatalmi szerződésen alapult, és a kormány, parlament, a nyilvánosság és a törvénykezés *háta mögött* átkerült a gazdaság szereplőinek *saját kezelésébe*.” Uo., 12.

cég elég lehet ehhez a döntéshez! És ez egyáltalán nem a demokráciáról szól! Lépésről-lépésre a Philips, a Sony, vagy a Shell sokkal fontosabbá válnak, mint az USA elnöke, vagy épp a svéd király. Meg kell értenünk, hogy a világ évszázadokon át királyok és pápák uralma alatt állt, a közeljövőben pedig a multik igazgatói uralkodnak majd. Demokrácia ez a hagyományos értelemben? Nem! Talán újra kell értelmeznünk a demokrácia fogalmát is. Egy rendkívül izgalmas világban élünk, egy bő évtizeddel a kommunizmus bukása után nem lehetünk biztosak a jövő társadalmi berendezkedésében. Talán egy új formája a kapitalizmusnak, talán egy új formája a kommunizmusnak, ki tudja? De egy dolog biztos, úgy tíz éven belül a világ teljesen megváltozik majd.<sup>17</sup>

Nem vagyok meggyőződve arról, hogy interjúalanyom álláspontját osztanom kellene, s nem is teszem, meggyőződésem ugyanis, hogy amiről Aretz beszél, az csak a keveseknek lesz jó – így például az Aretz-rangú sztárdesignereknek –, ám a világ nagyobbik részének az Aretz leírta „izgalmas világ” nem sok jót ígér.

Mint már utaltam rá, Bourdieu a neoliberais globalizációt mítoszknak tekinti, s beszédének leginkább figyelemre méltó része éppen azzal foglalkozik, hogy ez a mitikus beszédmód hogyan szerez befollyást az emberek között. A francia szociológus szerint a kulcs abban a „jelképes sulykolásban” (symbolic inculcation) keresendő, amelyik elhitheti az emberekkel, hogy a neoliberais globalizációnak nincs alternatívája.<sup>18</sup> Ebben a sulykolási munkában elsősorban a médiaér-

<sup>17</sup> Szentpéteri Márton, „Európa új térképére van szükségünk!”, *OCTOGON architecture&design*, 2003/3, 61.

<sup>18</sup> „Everywhere we hear it said, all day long – and this is what gives the dominant discourse its strength – that there is nothing to put forward in opposition to the neo-liberal view, that it has succeeded in presenting itself as self-evident, that there is no alternative. If it is taken for granted in this way, this is a result of a whole labour of symbolic inculcation in which journalists and ordinary citizens participate passively and, above all, a certain number of intellectuals participate actively. Against this permanent, insidious imposition, which produces, through impregnati-



telmiség, illetve bizonyos számú klasszikusabb értelemben vett értelmiségi vesz részt – megjegyzem, olyan figurák, mint például Aretz is fentebbi nyilatkozatában. Bourdieu szerint külön figyelmet érdemel az a sajátos *nyelv*, amelyik a sulykolást működteti. Ez a nyelv eufémizmusokkal rakott, és olyan konnotációkkal, asszociációkkal telt, amelyek azt a benyomást keltik, mintha a neoliberais üzenet a szabadság egyetemes üzenete volna. Gondoljunk csak a jól ismert hívószavakra, mint például a flexibilitás vagy a dereguláció!<sup>19</sup> A francia szociológus angol példákkal kapcsolatban megjegyzi, hogy „a Thatcherizmust sem Mrs. Thatcher találta ki” (Thatcherism was not invented by Mrs Thatcher). Annak létfeltételeit igen befolyásos értelmiségiek teremtették meg a média eszközeivel.<sup>20</sup> Ebből a nézőpontból érdemes egy pillantást vetni a hazai helyzetre, itt – mindazok számára, akik követik a mediatizált politika eseményeit – bizony a fentebb elmondottak szinte mind igen ismerősen hangoznak. Szalai Erzsébet értelmiségtipológiája, illetve az újkapitalizmust értékelő könyvének az „értelmiségi piacra” irányuló elemzése segít árnyalni Bourdieu észrevételeit.<sup>21</sup> A jeles magyar gondolkodó szerint ma érdemben négy típusa van a magyar értelmiséginek: a legnagyobb befolyású, de legfelszínesebb „médiasztár”, a szakmai berkekbe mélyen visszahúzódó „szaktudományos értelmiségi”, és a pénzért végső soron bármit elvállaló „szolgáltató értelmiségi”. A negyedik típus pedig olyan, aki jól akar élni, kreatív és komoly tudományos igényei is vannak; ezek Szalai szerint „megháromszorozzák értelmiségi

---

on, a real belief, it seems to me that researchers have a role to play. First they can analyse the production and circulation of this discourse.” Bourdieu, *The Myth of ‘Globalization’ and the European Welfare State*, i. m., 28.

<sup>19</sup> Uo., 31.

<sup>20</sup> „The ground had been prepared over a long period by groups of intellectuals most of whom wrote columns in the leading newspapers.” Uo., 30.

<sup>21</sup> Vö. Szalai, *Az újkapitalizmus és ami utána jöhet...*, i. m., 105–112. Az „értelmiségi piac” szerkezetéről l. uo. 107 skk.

énjüket”. Mindezzel szemben Szalai a kritikai értelmiség szükségességéről szól a fejezet konklúziójában.<sup>22</sup> Olyan értelmiségi típust ír le Szalai, aki sokban hasonlít a Horváth Iván vizionálta független értelmiségire:

Szükség van független értelmiségiekre, nemcsak olyanokra, akiknek szavára csupán a mögöttük álló kapcsolati- és pénztőke folytán figyelünk, nemcsak kijárókra, projektgazdákra, érdekérvényesítőkre [...] Szeretném, ha maradnának olyanok közöttünk, akik még mindig meg tudják különböztetni a „jó”-t a „sikeres”-től. Aki nagyvállalato- kat, pártokat, minisztereket akar saját ügynökeivé megtenni, maga válik azok ügynökeivé.<sup>23</sup>

A hazai sulykolási stratégia egyik tipikus esete, hogy bárkit, aki a globalizációkritika pártjára áll – legyen akár Nobel-díjas tudós vagy villanyszerelő –, vagy egyszerűen csak komolyabban érdeklődik a téma iránt, előbb lenéző mosolygás övez, később gyanús megvilágításba kerül, egyesek egyenesen furcsállani kezdik viselkedését, majd előbb-utóbb elhangzanak az első sommás ítéletek, a „Gazsi [ti. TGM] megőrült!”, „Chomsky nem normális”, „Stiglitz komolytalan” típusú mondatok. Pierre Bourdieu-t, Ulrich Becket vagy Szalai Erzsébetet sem kíméli a hasonló – gyakran csak suttogó, gyakran azonban igen

<sup>22</sup> „A piaci »értelmiséggel« szemben születik meg lassacskán a kritikai értelmiség csekélyke tábora.” Szalai Erzsébet, *Az újkapitalizmus és ami utána jöhet...*, i. m., 109. Részletesen l. uo., 109–112.

<sup>23</sup> Horváth Iván, *Magyarok Bábelben*, Szeged (JATEPress), 2000, 19–20. A kritikai értelmiségi magatartásformájáról l. interjúmat Donald Kelley-vel, az *International Society for Intellectual History* korábbi elnökével a *Magyar Narancs*-ban: „Nemigen hiszek az objektivitásban, illetve a függetlenségben, de úgy hiszem az értelmiségiek, a tudósok [...] képesek volnának a »szabadúszásra« [...] Hogy kritikusak legyünk, s ne adjuk meg magunkat a kortárs politikai és üzleti erőknek, úgy gondolom, fontos eszmény, amit azonban nagyon nehéz elérni.” *Háttérben maradni. Donald R. Kelley, a Journal of the History of Ideas főszerkesztője*, Magyar Narancs, 2004. Február 19., 34–35.

hangos – propaganda.<sup>24</sup> Köztisztelőben álló, nagy tudású, sokat bizonyított emberekről percek alatt lesújtó vélemények fogalmazódnak meg, illetve ezt követően igen gyorsan eltűnnek ők a médiából és a közbeszédből. A gondolkodni kész, bölcsnek lenni bátor emberek jussa a bagatellizálás, a semmibevétel és rosszabb esetben a kriminalizáció. A „hangadó neoliberális értelmiség igen kemény harci eszközöket alkalmaz velük szemben. Legfőképpen szellemi teljesítményük elhallgatását. És ha ez mégsem sikerül, akkor következik a stigmatizálás: vagy szélsőjobboldaliként, vagy szélsőbaloldaliként (de az is előfordul, hogy egyszerre mindkettőként) bélyegzik meg” a globalizációkritikai mozgalmakhoz kapcsolódó értelmiségieket, véli Szalai Erzsébet is.<sup>25</sup> Ennek az igen intenzív sulykolási stratégiának az eredménye, hogy a neoliberalizmust végül „elkerülhetetlen szükségyszerűségként” (inevitability) látja a többség.<sup>26</sup>

Az előfeltevések egész tárházát kezelik úgy, mint magától értetődő evidenciákat: készpénznek veszik, hogy a maximális növekedés, és ebből következően a teljesítőképesség és a versenyképesség az egyéni és végső célja az emberi cselekedeteknek; vagy, hogy a gazdasági erőknek nem lehet ellenállni. Vagy – s ez egy olyan előfeltevés, amely minden gazdasági előfeltevés alapja – [készpénznek veszik] a gazdasági és társadalmi szféra radikális szétválasztását is, ez utóbbi ügyeit elutasítón félredobva, rábízva azokat a szociológusokra.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Tipikus példa erre Szilágyi Katalin Stiglitz-recenziója, l. Uő, *Joseph E. Stiglitz: A globalizáció és visszasságai*, BUKSZ, 2004. nyár, 121–127.

<sup>25</sup> Szalai, *Az újkapitalizmus*, i. m. 104.

<sup>26</sup> Bourdieu, *The Myth of 'Globalization' and the European Welfare State*, i. m., 30.

<sup>27</sup> „A whole set of presuppositions is being imposed as self-evident: it is taken for granted that maximum growth, and therefore productivity and competitiveness, are the ultimate and sole goal of human actions; or that economic forces cannot be resisted. Or again – a presupposition which is the basis of all the presuppositions of economics – a radical separation is made between the economic and the social, which is left to one side, abandoned to sociologists, as a kind of reject.” Uo., 30–31.

Mindez különösen izgalmas a „fenntartható tervezés” (sustainable design) avagy a „tervezés a fenntarthatóságért” (design for sustainability) eszméjének szempontjából, ennek ugyanis éppen az a lényege, hogy a főként a gazdasági, funkcionális, esztétikai és biztonsági szempontokat szem előtt tartó „terméktervezést” (product design) nem csupán az „ökológiailag érzékeny tervezéssel” (ecodesign) kapcsolja össze, hanem a társadalmi-etikai – ha tetszik, humánökológiai – szempontokat is érvényesíti; a fenntartható tervezés lényege tehát éppen az, hogy a gazdasági, ökológiai és társadalmi szempontokat egységben kezeli, a neoliberais modell már csak ezért sem egyeztethető össze a fenntarthatóság eszméjével.<sup>28</sup>

A globalizációkritika tehát nem a globalitás tényét vonja kétségbe – olyan abszurdum volna ez a mai világban, mint mondjuk, kétségbe vonni a levegő szükségességének a tényét –, hanem a neoliberais globalizáció, tehát a piaci fundamentalizmusra építő globalizmus egyeduralmát bírálja. A neoliberais dogmatika elleni szellemi küzdelem Bourdieu szerint például abból is kiindulhat, hogy az reflektál a neoliberais gazdasági elméletek implicit megfontolásaira. Fel kell például lépni az olyan gazdaságpolitikai törekvések ellen, amelyek a reformok társadalmi következményeivel egyáltalán nem törődnek.<sup>29</sup> A munkanélküliség, a szenvedés, a betegségek, a növekvő öngyilkossági ráta, az alkoholizmus, a drog és a bűnözés mind pénzbe kerül... bármennyire is cinikusan hangzik mindez. Azokkal szemben, akik közömbösnek mutatkoznak az emberi szen-

<sup>28</sup> Vö. Tischner, Ursula, *Sustainable Design and Ecodesign*, i. m., 15.

<sup>29</sup> „Economic theory, when it assesses the costs of a policy, does not take account of what are called social costs [...] All the critical forces in society need to insist on the inclusion of the social costs of economic decisions in economic calculations.” Uo., 39. Giscard d’Estaing például még pénzügyminiszterként olyan lakásügyi politikát választott 1970-ben, ami hosszú távon súlyos társadalmi következményekkel járt, ki venné észre – kérdezi Bourdieu –, a szociológusokon kívül, hogy egy több évtizeddel ezelőtti rossz politikai döntés és következményei állnak a francia nagyvárosok szuburbán régióinak lázadásai mögött? Uo.

vedés iránt, efféle racionális érvek mozgósítására van szükség, már csak azért is, mert ezek a neoliberalizmus híveinek érvei. Így kifoghatjuk vitorlájukból a szelet vagy másképpen fogalmazva, az oroszlánt a saját barlangjában győzhetjük le.<sup>30</sup> A hatékonyság gazdaságpolitikájával szemben tehát a boldogság gazdaságpolitikájára van szükség.<sup>31</sup>

Különösen fontos, amit beszédében Bourdieu az „állam visszafejlődéséről” (involution of the state) ír. Ne felejtjük el, a beszéd 1996-ban hangzott el, a mai Magyarországon azonban időszerűbb, mint valaha! A jóléti funkciók teljes feladása, az öngondoskodás a társadalmi szolidaritást megcsúfoló dogmájának hirdetése, a regresszió, melynek során a szlogenekkel ellentétben nem egy szolgáltató állam jön létre, hanem egy „büntető állam” (penal state), amelyik csak a bírságok kiszabásával, az adók behajtásával és az ellenvéleményen lévők elhallgattatásával törődik, az elmúlt időszak po-

<sup>30</sup> „I think that, even if it may appear very cynical, we need to turn its own weapons against the dominant economy, and point out that, in the logic of enlightened self-interest, a strictly economic policy is not necessarily economical – in terms of the insecurity of persons and property, the consequent policing costs”. Uo., 39–40.

<sup>31</sup> „More precisely, there is a need to radically question the economic view which individualizes everything – production as much as justice or health, costs as well as profits – and which forgets that efficiency, which it defines in narrow, abstract terms, tacitly identifying it with financial profitability, clearly depends on the outcomes by which it is measured, financial profitability for shareholders and investors, as at present, or satisfaction of customers and users, and more generally, satisfaction and well-being of producers, consumers, and ultimately, the largest possible number. Against this narrow, short-term economics, we need to put forward an *economics of happiness*, which would take note of all the profits, individual and collective, material and symbolic, associated with activity (such as security), and also all the material and symbolic costs associated with inactivity or precarious employment (for example, consumption of medicines: France holds the world record for use of tranquillizers.)” Uo. 40.

litikai eseményeinek láttán nem alaptalanul jelent meg sokunk lelki szemei előtt, pártállástól függetlenül.<sup>32</sup> Bourdieu szerint konzervatív forradalom zajlik a világban, amelyik abban hasonlít a harmincas évek Németországában, vagy Reagan Amerikájában, illetve Thatcher Nagy-Britanniájában zajló konzervatív forradalmakra, hogy a restaurációt a neoliberais globalizáció hívei is forradalomként látják, a mostani konzervatív forradalom azonban csak abban különbözik a régebbiektől a francia szociológus szerint, hogy immár nem beszél az eszményi múlttól, s nem törődik a föld és a vér dicsőítésével, illetve az agrár mitológiák archaikus témáival. Ez az új konzervatív forradalom a fejlődést, az észet és a tudományt – különösen a közgazdaságtant – tűzi zászlajára, hogy a restaurációt igazolja, miközben valójában pusztán a radikális kapitalizmusokra jellemző piaci fundamentalizmus az egyetlen érdemi ideológiája.<sup>33</sup> Hogy ez a konzervatív forradalom meg tudja téveszteni az embereket, annak az az egyik fő oka, hogy az új diskurzus nem idézi fel a 30-as évek konzervatív forradalmainak stílusát, lévén végső soron a modernitás, és modern tudomány zászlaja alatt működő diskurzus – noha hagyományainak valójában sokkal több köze van a globalizmus előtt a te-repet előkészítő, mindent relativizálni kész posztmodernizmushoz.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> Az állam involúciójáról l. uo., 32 skk.

<sup>33</sup> „This new kind of conservative revolution appeals to progress, reason and science (economics in this case) to justify the restoration and so tries to write off progressive thought and action as archaic. It sets up as the norm of all practices, and therefore as ideal rules, the real regularities of the economic world abandoned to its own logic, the so-called law of market. It ratifies and glorifies the reign of what are called the financial markets, in other words the return to a kind of radical capitalism, with no other law than that of maximum profit, an unfettered capitalism without any disguise, but rationalized, pushed to the limit of its economic efficacy by the introduction of modern forms of domination, such as ‘business administration’, and techniques of manipulation, such as market research and advertising.” Uo., 35.

<sup>34</sup> „The neo-liberal ideologues want us to believe that the economic and social world is structured by equations. It is by arming itself with ma-

A médiauralom és a matematika mítosza határozzák meg azt a konzervatív szociodíceát tehát, amelyik végső soron immár harminc éve az ideológiák végét hirdeti, s Bourdieu még leírhatta azt a Francis Fukuyamától származó tézist is, mely egyúttal a történelem végének beköszöntét is hirdette, ez persze „Seattle népének” (il popolo di Seattle) 1999-es fellépésével, a genovai szociális fórum katasztrófájával, illetve főként 2001. szeptember 11-ével teljes képtelenségnek bizonyult.<sup>35</sup> A globalizáció mítosza valójában a konzervatív restaurációt igazolja, a korlátlan – de racionalizált – és cinikus kapitalizmust Bourdieu szerint.<sup>36</sup> Mellesleg a globalizáció egy területen már korántsem csak vágy és mítosz, ez pedig a pénzügyi piacok világa, véli a francia szociológus. A számos jogi korlátozás megszüntetésének és a kommunikációs forradalomnak köszönhetően valóban régen létre jött már az egységes pénzügyi piac a világon. Ez az egységülés azonban csak néhány kiválasztott ország érdekeit szolgálja, mely országok immár érdemben korlátozzák a többi ország nemzeti

---

thematics (and power over media) that neo-liberalism has become the supreme form of the conservative sociodicy which started to appear some thirty years ago as ‘the end of ideology’, or more recently, as ‘the end of history.’” Uo., 35.

<sup>35</sup> Fukuyama, Francis, *The End of History?*, National Interest, 1989/Summer. 3–18. Magyarul I. Uó. *A történelem vége?*, Valóság 1990/3, 16–31. Konok István fordítása. L. még Fukuyama, Francis, *A történelem vége és az utolsó ember*, ford. Somogyi Pál László, Bp. (Európa), 1992. A *Seattle népe* kifejezést nápolyi falfirkákról „idézem”, a Seattle-ben 1999-ben rendezett WTO-tanácskozás elleni nagyméretű globalizációkritikus tüntetés hívta fel először a világ a figyelmét arra, hogy a globalizációkritika a ’68-as mozgalmak óta nem tapasztalt méretű társadalmi szerveződést jelent immár. A Genovában, 2001 nyarán rendezett Szociális Fórumot brutális rendőrtámadásokkal verték szét, a konfliktusban halt meg a mozgalom első „mártírja”, Carlo Giuliani.

<sup>36</sup> Bourdieu, *The Myth of ‘Globalization’ and the European Welfare State*, i. m., 36.

pénzügyi piacainak függetlenségét.<sup>37</sup> Olyan globális pénzügyi szisztéma alakult ki, amelynek szükségszerűsége és megkerülhetetlensége immár valóban kétségbevonhatatlan, működjön ez a szisztéma látszólag zökkenőmentesen, avagy kerüljön időnként olyan világméretű válságba, mint manapság.<sup>38</sup>

Bourdieu szerint ebben a helyzetben az állam szerepének megőrzése a legfontosabb feladat.<sup>39</sup> Annak az államnak a védelme, amelyet külső és belső erők folyamatosan támadnak. Kívülről a nemzetközi pénzügyi erők, belülről pedig azok, akik együttműködnek ezekkel az erőkkel: bankárok, pénzügyi szakemberek, a pénzügyminisztériumok bürokratai. Az állampolgároknak azonban mindenképpen érdekében áll az állam védelme, különösen ami annak társadalmi as-

<sup>37</sup> „This unification of the financial markets around a small number of countries holding the dominant position reduces the autonomy of the national financial markets.” Uo., 38.

<sup>38</sup> „In short, globalization is not homogenization; on the contrary, it is the extension of the hold of a small number of dominant nations over the whole set of national financial markets. There follows from this a partial redefinition of the international division of labour, with European workers suffering the consequences, seeing for example the transfer of capital and industries towards low-wage countries. The international capital market tends to reduce the autonomy of the national capital markets, and in particular to prevent nation-states from manipulating exchange rates and interest rates, which are increasingly determined by a power concentrated in the hands of a small number of countries. National authorities are subject to the risk of speculative assaults by agents wielding massive funds, who can provoke a devaluation, with left-wing governments naturally being particularly threatened because they arouse the suspicion of the financial markets [...] It is the structure of the worldwide field which exerts a structural constraint, and this is what gives the mechanism an air of inevitability. The policy of a particular state is largely determined by its position in the structure of the distribution of finance capital (which defines the structure of the world economic field).” Uo., 38–39.

<sup>39</sup> Uo., 40.



pektusait illeti. Az állam eszméjének ez a védelme a francia szociológus szerint azonban immár nem a nacionalizmustól nyer inspirációt, mint a Beckettől fekte protekcionizmusnak nevezett globalizmus elleni reakcióban.<sup>40</sup> Szalai Erzsébet ezzel összefüggésben egyébként arról ír, hogy az erősödő nacionalizmus és jobboldali radikalizmus előretörése a visegrádi országokban összefügg azzal, hogy ezek az országok határozott neoliberális reformokat hajtottak és hajtanak végre, ráadásul a neoliberális fordulatot a magukat baloldalinak tartó utópártok és szövetségeseik vezényelik le, s a valóban baloldali ellenzéknek ebben a helyzetben – mondjuk ki, a baloldali értékek kisajátításából következő teljes körű devalvációjának következtében – esélye sincs a megszerveződésre, a társadalmi elégedetlenség pedig így a jobboldal, sőt rosszabb esetben a szélsőjobboldal csatornáin keresztül tör utat magának.<sup>41</sup>

Bourdieu valójában egy „nemzetek feletti államról” (supranational state) beszélt Athénban, ahol az állam egyetemes funkciói megmaradnak, de a nemzetállamiság negatív vonatkozásaira nincs szükség: hát „nem kellene-e harcolnunk egy olyan nemzetek feletti állam megteremtéséért, amelyik viszonylag független a nemzetközi és nemzeti politikai erőktől és képes megteremteni az európai intézményrendszer társadalmi dimenzióját?” – kérdezte Bourdieu hallgatóságától Athénban.<sup>42</sup> Történeti értelemben az állam a racionalizáció eszköze volt, de mindig a hatalommal bírók kezében. Hogy egyszer s mindenkorra elkerüljük ezt a veszélyt, nem elég csak a brüsszeli technokrácia elutasítása. „Olyan új nemzetköziségben kell gondolkodnunk, legalább európai szinten, amelyik alternatívát nyújt a nacionalizmusba visszavezető regresszióval szemben, mely válság egyébként minden európai államot fenyeget valamilyen mértékben.”<sup>43</sup> Mindez azt is jelentené, hogy olyan intézményeket hozunk

<sup>40</sup> Beck, *Mi a globalizáció?*, i. m., 134–135.

<sup>41</sup> Szalai, *Az újkapitalizmus*, i. m., 104.

<sup>42</sup> Bourdieu, *The Myth of ‘Globalization’ and the European Welfare State*, i. m., 41.

<sup>43</sup> Uo.

létre, melyek képesek ellenállni a pénzpiac nyomásának, és egyúttal a – német műszóval – *Regressionsverbot* jogi intézményének bevezetését is, amely tiltaná a már elért szociális jogok visszametszését európai szinten. Szükség van tehát egy „új kritikai nemzetköziségre” (genuine critical internationalism), amelyik valóban képes fellépni a neoliberalizmus ellen.<sup>44</sup>

A beszédben végül a posztmodern világnézet fentebb már idézett bírálata következik és a neoliberalizmus filozófiájának értékelése. Bourdieu szerint a neoliberalizmus valójában egy sajátosan új szociodarwinizmusra épül, e szerint a sikeresebb, a versenyképebb, a hatékonyabb mindig a jobb is. Ez a „kompetencia filozófiája” (philosophy of competence) vagy ideológiája, mely szerint az tartozik a domináns réteghez, aki kompetensebb, annak van munkája és ő kormányoz, irányít és tulajdonol – a győztesek és a vesztesek, az urak és a szolgák új világa ez, az új arisztokrácia felemelkedésé. Max Weberet követően beszél Bourdieu a privilegizáltak, az uralkodó rétegek szociodíceájáról, amely szerint minden privilegizálnak szüksége van olyan teoretikus öngazolásra, amely a kiválasztott szerepét igazolja; a neoliberalizmus szociodíceájának lelke nem más, mint a kompetencia filozófiája.<sup>45</sup> E szellemi öngazolás szerint a szegény nemcsak erkölcstelen, alkoholista és degenerált, hanem idióta is, hiszen belőle hiányzik minden intelligencia.<sup>46</sup> Holott a társadalmi igazságtalanságok és szenvedések egy igen jelentős része abból fakad, hogy rengetegen nem jutnak hozzá a tanulás lehetőségéhez, ami nem csak a társadalmi sorsukat, hanem az önmaguk sorsáról kialakított képet is befolyásolja; ez az egyik oka annak, hogy az alávetettek általában passzívak és nehezen mobilizálhatóak saját érdekükben.<sup>47</sup>

<sup>44</sup> Uo. 41–42.

<sup>45</sup> „Competence is nowadays at the heart of that sociodicy, which is accepted, naturally, by the dominant – it is in their interest – but also by the others.” Uo., 43.

<sup>46</sup> „The poor are not just immoral, alcoholic and degenerate, they are stupid, they lack intelligence.” Uo.

<sup>47</sup> Uo. 43.

Mondanom se kell, hogy a befogadás filozófiája szemben áll a kompetencia filozófiájával, a befogadó politika és legfontosabb eszköze, a befogadó tervezés éppen abban érdekelt, hogy az egyetemes participáció szellemének jegyében a társadalom minél szélesebb rétegei részesülhessenek a társadalmi javakból, s a közösségi élet értékeiből, mert meggyőződésem, hogy csak egy igazságos társadalom tekinthető valóban fenntarthatónak.<sup>48</sup> A befogadó politika a felvilágosodás hármasszavának harmóniáját hirdeti, csakúgy, mint az újszocialista alternatíva, melyről Szalai Erzsébet ír.<sup>49</sup> Egyik jelszó sem lehet fontosabb a másikinál, hiszen egy ilyen hierarchikus átrendezés mindig a többi, s végső soron mindhárom cél bukásához vezetett a történelem során. A kommunista teljességelvűség az egyenlőség jelszavának szélsőséges túlhangsúlyozásával nyomta el végül a szabadságot és a testvériség eszméjét. A neoliberalizmus azonban a szabadság fogalmának túlhajszolásával korlátozza az egyenlőség és a testvériség eszméinek érvényesülését, hiszen a vagyoni különbségekből következő társadalmi leszakadás a jogegyenlőség eszméjével

<sup>48</sup> Vö. Lányi András, *A fenntartható társadalom*. Bp. (L'Harmattan), 2007.

<sup>49</sup> „Lányi András [...] igen szemléletesen fejtette ki, hogy szörnyű társadalmi és egyéni tragédiák születtek akkor, amikor a szabadság-egyenlőség-testvériség hármasszavát az egyik érték kiemelésével hierarchiába rendezték, vagy próbálták rendezni. Ez máig ható, sőt jövőbe mutató igazság. A szabadság-egyenlőség-testvériség a felvilágosodás polgárvá rekedt forradalmának több üzenetű jelszava. A kapitalizmus rövid intermezzókat kivéve nem volt képes megvalósítani – nemcsak együtt a három értéket, de [...] valójában egyiket sem. [...] Nem más, mint a három érték összetartozásának és teljes »egyenjogúságának« tételezése az újszocialista alternatíva lényege. Az újszocializmus, melynek a jelenlegi tendenciákat elővetítve nincs humánus alternatívája, dinamikus, állandó belső konfliktusokat hordozó társadalom lesz, a soha meg nem érkező állapota.” Szalai, *Az újkapitalizmus*, i. m., 129. Az újszocialista alternatíváról részletesen l. uo., 129–134. L. még Erzsébet, Szalai, *The Chances of the New Socialist Alternative = Socialism. An Analysis of its Past and Future*, Bp.–New York (Central European University Press), 65–74.

áll szemben, a társadalmi szolidaritás intézményeinek leépítése és az öngondoskodás hamis, individualista hangoztatása pedig egyebek mellett a testvériség eszméjének sérüléséhez vezet.

A befogadó politikához köthető befogadó tervezés azonban támogatásra szorul. Sikeres bevezetésében nélkülözhetetlen lesz a magyar állami designpromóció szerepvállalása – gondolok itt első sorban a Magyar Formatervezési Tanácsra és a Design Terminál Kht.-ra –, miként a honi média részvételét is növelnünk kell a téma népszerűsítésében és értelmezésében, főként pedig az egyetemi oktatásban kell minél nagyobb szerephez juttatnunk – egyébként számos európai uniós rendelkezéssel teljes összhangban.<sup>50</sup> A promóciós szervek, a média és az egyetemek együttműködése mindenképpen jelentős előrelépéssel biztathat ezen a téren, hiszen ha a polgári nyilvánosság berkeiben a befogadó tervezés kellőképp ismertté lesz, úgy a politikai döntéshozók – a szükséges társadalmi szereplők nélkül a legtöbb esetben is csak formálisnak mondható – igénye az eurokompatibilis politizálásra valóban tartalmassá válhat, s nem merül majd ki pusztán az eurobürokrácia szabályainak merev betartatásában. E kívánatos társadalmi párbeszéd nélkül viszont vajmi kevés esélye van az országban a befogadó tervezés filozófiájának és gyakorlatának. A médiának mindenképpen fel kell ismernie, hogy a design messze sokkal fontosabb annál, minthogy csupán a szellemes kreativitás és az igényes életmód kultúrájaként láttassuk azt színes-szagos honlapokon, folyóiratokban vagy trendi televíziós adásokban.<sup>51</sup> Az állami

<sup>50</sup> L. ennek koncepcióját részletesebben a *Befogadó egyetem* című tanulmányban itt.

<sup>51</sup> John Heskett, a világ egyik legnagyobb hatású brit designteoretikusa szerint kockázatos a mai világban amellett érvelni, hogy a design „komoly dolog” volna. Ez a felfogás ugyanis szemben áll azzal a közkeletű – leginkább a médiától terjesztett nézettel –, amely szerint a design a kultúra könnyű fajsúlyú kérdései közé tartozik, s a legjobb esetben is csak valaminő jópofa, trendi terület, amely leginkább a piaci szektor döntően efemer értékekre hajazó tartományaiban juthat szerephez, ám az embe-

designpromóciónak pedig mindenképp olyan értékek támogatásán kell fáradoznia, amelyek az állami intervenció új szerepeit erősítik, s ezzel összhangban a jóléti társadalom és a szociális piacgazdaság társadalmi biztonságának garanciáit ígérő tervezői szemléletek hatásos támogatásában kell élen járnia. A Magyar Formatervezési Tanács a 266/2001. (XII. 21.) Kormányrendeletben meghatározott feladata szerint:

érdek- és véleményegyeztetésre szolgáló tanácsadó testület. Figyelemmel kíséri és értékeli a hazai formatervezés helyzetének, illetve gazdasági jelentőségének alakulását, és ennek alapján javaslatokat dolgoz ki a hazai formatervezés fejlesztésére irányuló kormányzati stratégiára. Célja a magyar nemzetgazdaság versenyképességének a formatervezés eszközeivel történő erősítése, a hazai formatervezési kultúra fejlesztése.<sup>52</sup>

---

ri létezés lényeges kérdéseivel semmiképpen nem áll kapcsolatban. Vö. Uő, *Toothpicks & Logos*, i. m., 2. Új kiadását l. Uő, *Design: A Very Short Introduction*, i. m., 1. A befogadó egyetemes tervezés hívei természetesen vállalják ezt a kockázatot.

<sup>52</sup> L. [http://www.hpo.hu/testuletek/mft/.266/2001.\(XII.21.\)Kormanyrendelet/a/MagyarFormatervezesiTanacsrol](http://www.hpo.hu/testuletek/mft/.266/2001.(XII.21.)Kormanyrendelet/a/MagyarFormatervezesiTanacsrol). A magyar nemzetgazdaság versenyképességének a formatervezés eszközeivel történő erősítése, a hazai formatervezési kultúra fejlesztése, valamint a formatervező alkotók helyzetének javítása érdekében a Kormány a Magyar Formatervezési Tanács (a továbbiakban: MFT) feladatairól, szervezetéről és működéséről, továbbá megalakításáról a következőket rendeli el: Az MFT feladatai 1. § (1) Az MFT a hazai formatervezés fejlesztésére irányuló kormányzati stratégia összehangolt kidolgozásáért felelős és annak végrehajtásában közreműködő – tanácsadó, illetve érdek- és véleményegyeztetésre szolgáló – testület. (2) Az MFT a következő feladatokat látja el: a) figyelemmel kíséri és értékeli a hazai formatervezés helyzetének, illetve gazdasági jelentőségének alakulását, a formatervezéssel kapcsolatos fogyasztói és vállalkozói ismeretekben, illetve elvárásokban és követelményekben bekövetkezett változásokat, valamint a formatervezés nemzetközi fejlődési irányait; b) javaslatot tesz a Kormány középtávú, átfogó formatervezési politikájára, figyelemmel a gazdaságstratégiai, kutatás-

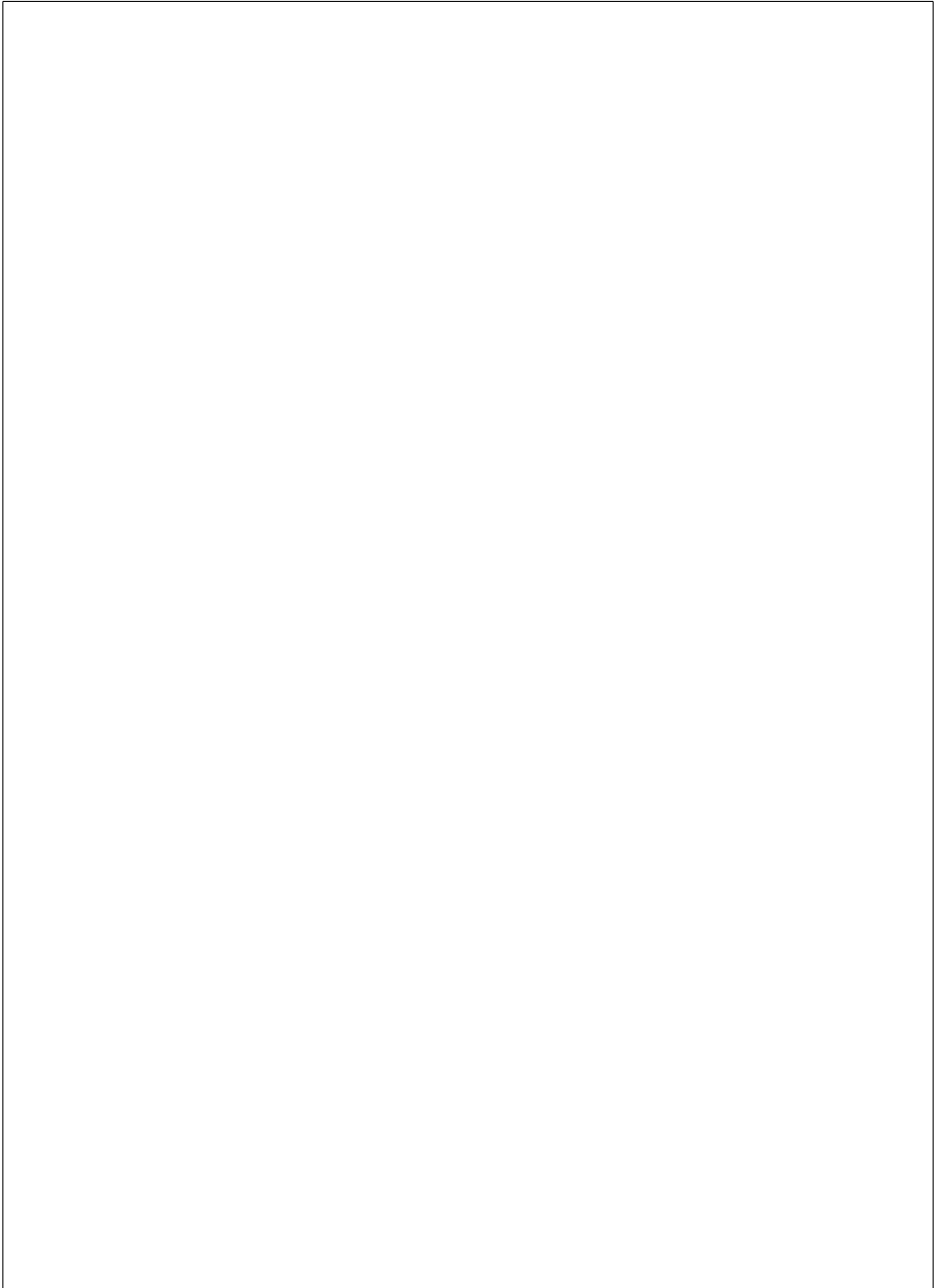
fejlesztési, innovációs, tudomány- és technológiapolitikai, környezetpolitikai, illetve oktatási és kulturális politikai célkitűzésekre; c) hozzájárul a b) pontban említett formatervezési politika végrehajtásának összehangolásához, ennek érdekében intézkedéseket kezdeményez az érintett kormányzati szerveknél vagy e szervek útján a Kormánynál; d) közreműködik a formatervezés hazai intézményrendszerének fejlesztésében, elősegíti a formatervezők és a vállalkozások – különösen a kis- és középvállalkozások – kapcsolatteremtését, kölcsönös tájékozódását és együttműködését, megfelelő intézkedéseket kezdeményez a vállalkozások, illetve a fogyasztók igényeinek és a formatervezés választékának, illetve fejlődési irányainak hatékonyabb összeegyeztetése érdekében; e) a formatervezési tevékenységet előmozdító programokat, pályázatokat, kiállításokat és más rendezvényeket kezdeményez, szervez vagy támogat; f) gondoskodik a formatervezéssel kapcsolatos ismeretek összehangolt terjesztéséről, a hazai formatervezési kultúra fejlesztéséről, valamint a formatervezők iparjogvédelmi és szerzői jogi ismereteinek gyarapításáról; g) elősegíti – különösen az adó- és pénzügyi szabályozás területén – olyan feltételek kialakítását, amelyek a vállalkozásokat arra ösztönzik, hogy az innovációs folyamatokban, a termékfejlesztésben, a gyártásban és a kereskedelemben nagyobb mértékben, hatékonyabban vegyék igénybe a formatervezés eszközeit; h) állást foglal, javaslatot tesz és intézkedéseket kezdeményez az érintett kormányzati szerveknél és felsőoktatási intézményeknél a formatervezők képzésének kérdéseiben, elősegíti a formatervezés és az ergonómia szakmakultúrájának fejlődését; i) előmozdítja a magyar formatervezés nemzetközi ismertségének és elismertségének javítását, valamint a hazai formatervezőknek a nemzetközi együttműködésbe való bekapcsolódását; j) kialakítja és működteti a nemzeti formatervezési díjak adományozásának rendszerét, javaslatot tesz az erkölcsi és anyagi elismerés más formáira, valamint ösztöndíjak létesítésére. (3) Az MFT a (2) bekezdés a) pontjában meghatározott feladatának teljesítése érdekében vizsgálatokat végeztet el és elemzéseket készített; a (2) bekezdés d) pontjában meghatározott feladatának teljesítése érdekében intézményalapítást vagy -átalakítást kezdeményezhet. (4) Az MFT felkérésre véleményezi a formatervezést érintő jogszabály, illetve kormány-előterjesztés tervezetét. (5) Az MFT javaslatot tesz a Gazdasági Minisztérium által kezelt Vállalkozási Céllelőirányzat és az Ok-

A hazai állami designpromóciós szervnek tehát a versenyképesség fokozása mellett a honi designkultúra előmozdítása is a feladata, miként azt eddigi működése is mutatta.<sup>53</sup> Ebben az ágendában pedig minden további nélkül szerephez juthat a befogadó egyetemes tervezés értékrendjének népszerűsítése. E tekintetben tehát van okunk bizakodni.

---

tatási Minisztérium Központi Műszaki Fejlesztési Alaprogramja, valamint a Széchenyi Terv pályázati prioritásaival összhangban álló, a kis- és középvállalkozások formatervezési támogatását célzó évenkénti pályázatok kiírására és felkérésre részt vesz azok lebonyolításában. (6) Az MFT javaslatára a nemzeti formatervezési díjak adományozásának rendjére vonatkozó szabályzatot a gazdasági miniszter hagyja jóvá.” L. [http://www.hpo.hu/jogforras/2001\\_266Korm.html](http://www.hpo.hu/jogforras/2001_266Korm.html).

<sup>53</sup> A Magyar Formatervezési Tanács eddigi történetét egyelőre még nem túl vastkos irattárának áttekintésével, illetve a honlapjáról is letölthető éves beszámolók alapján lehet körvonalazni. Köszönettel tartozom Várhelyi Juditnak és Majcher Barbarának, hogy betekintést nyújtottak számomra az irattárba. A 2000 előtti időszak hazai designpromóciójának történetét a terület egykori kulcsembere, Hegedűs József, foglalta össze, I. Úó, *A hazai design szervezésének 25 éves története (1975–2000)*, Bp. (Design és Technológia Műszaki Fejlesztő Bt.), 2002. A könyv nem történész munkája, így meglehetősen sajátos kiadványnak számít, nem könnyű olvasmány; ugyanakkor anekdotikus ízű részletei és számos nélkülözhetetlen, s alighanem ma már csak a szerzőnél fellelhető dokumentum bemutatása miatt nélkülözhetetlen forrása a magyar designtörténetnek.





# Befogadó egyetem, befogadó designkultúra

---

*Befogadó tervezés, befogadó egyetem* című pilótakurzusunk elindításával több célt kívántunk megvalósítani a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen, 2007 őszén. Először is szerettük volna felhívni a figyelmet a hazai felsőoktatási intézmények komplex feladatkörei mélyreható értelmezésének szükségességére. Másodsor, kifejezetten fontosnak tartottuk, hogy a magyar design-felsőoktatás valóban eurokompatibilis legyen, s ne csak a jelszavak és a rossz értelemben vett retorika, a ma igen divatos és látványos, ám ugyanakkor meglehetősen felszínes cégarculat-teremtés (vö. corporate identity) szintjén, hanem az oktatás világát valóban átalakító tényleges cselekvési stratégiákban. Harmadszor: a befogadó tervezés módszertanával példát szerettünk volna mutatni arra is, miként lehet az elméleti és a gyakorlati oktatás, illetve a különféle designszakterületek és egyéb társszakmák életidegen szétszakítottságát megszüntetni az egyetemeken.<sup>1</sup>

A ma kifejezetten divatos, főként a neoliberális globalizáció dogmáihoz köthető és súlyosan aránytévészto nézetek szerint a közszfé-

<sup>1</sup> A kurzusról részletesen I. Szentpéteri Márton, *Befogadó tervezés – befogadó egyetem. Kurzus a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Formatervező Tanszékén*, Építészforum, 2008. június 12. <http://www.epiteszforum.hu/node/9669>.

rának is maradéktalanul piacelvűvé kell válnia, s így nálunk a közintézmények legfontosabb feladatai közül a versenyképesség kizárólagosságának hirdetése számít korszerű szellemi magatartásnak. Ezzel a felfogással szemben mi az egyetem négyes funkciójában hiszünk. Megítélésünk szerint az állami egyetemek a (1.) versenyképesség szolgálata mellett továbbra is első sorban közszolgálati szerepet töltenek be, ezért:

2. azok a humboldti egyetem- és kultúrakoncepció jegyében a kreatív és innovatív hagyománytisztelet intézményei<sup>2</sup>

<sup>2</sup> „For Wilhelm von Humboldt, founding father of the modern university, culture meant not untended growth but *cultivation* [ti. Bildung, Sz. M.] [...] The purpose of a university is to preserve and enhance the cultural inheritance, and to impart it to the next generation.” Scruton, Rogers, *Modern Culture*, i. m., 1. L. még Menze, Clemens, *Die Bildungsreform Wilhelm von Humboldts*, Hannover (Schroedel), 1975. István, Fehér M., *The Humboldtian Idea of a University. The Bond between Philosophy and the Humanities in the Making of the Modern University*, Neohelicon, 28/2 (2001), 33–37. A bolognai folyamat és a humboldtiánus egyetemkonceptió konfliktusáról l. Andrea Deplazesszel folytatott beszélgetésemet: „Nézzük például a kétlépcsős rendszer bevezetését az egyetemeken. Meggyőződésem, hogy ezt a rendszert nem azért szorgalmazzák, hogy valódi »szabad áramlást« biztosítson az egyetemi karok, tanszékek és egyetemek között. Épp ellenkezőleg, ez a megfelelő érv ahhoz, hogy mindenkinek port hinthessenek a szemébe. Jól hangzik, igen, ám a valós ok gazdasági, vagyis: a kormányok nem akarnak több pénzt költeni az oktatásra. De, ellentétben a »szabad áramlás« dumájával, ez nem volna épp megnyerő érv. Csökkentik a tanulmányi időt, mert... [SZM: Spórolni akarnak!] Igen, ez az igazi motor a háttérben. Ez az oka annak, miért történik mindez mostanában! De ezt az érvet meglehetősen nehéz volna eredményesen kommunikálni. Ezért ez a kifejezetten ellenszenves érv bújik meg a »szabad áramlás« marketinges sódere mögött. Szabad vagy, úgy-hogy mozoghatsz, elmehetsz! Ám a valóságban ez visszaélés azzal a humanista modellel, miként is tanulunk emberként az egyetemeken, ahol a tudás és nem csak a »hasznosítható« dolgok kerülnek szóba. Nekünk szabadgondolkodónak kell lennünk, ahelyett, hogy egy erős üzleti rendszer

3. ugyancsak a humboldti képzési modell, jelesül is a tudományos szabadság (akademische Freiheit)<sup>3</sup> értelmében egyszerre oktató-, alkotó- és kutatóközpontok, és

4. a társadalmi elkötelezettség eszméjének és gyakorlatának letéteményesei.

A négy funkció egymástól elválaszthatatlan. E felfogás pártolásában nem valaminő romantikus antikapitalizmus fűt bennünket, hanem olyan józan állampolgári meggyőződés, amely a magyarországihoz hasonló félperifériális kapitalizmusokban elképzelhetetlenek tartja a versenyképesség biztosítását a kulturális és szociális felelősség, illetve a tudományos szabadság autonómiájának jegyében működő tervezői, művészi, oktatói és kutatói munka eszméjének elhomályosítása, feladása mellett. Nem csak azért, mert a kultúra életető identitásteremtő ereje nélkül a valódi versenyképesség vajmi kevésbé képzelhető el – különösen a design területén, ahol a kiélezett technológiai versenyben éppen a kulturális tőkéből táplálkozó ún. hozzáadott érték lehet a versenyképesség valódi záloga –, hanem azért is, mert a radikális újkapitalizmusokban még nem alakult ki az a felvilágosult mecénásréteg, amelyik az állam szerepét kiegészítheti vagy akár helyettesítheti is a köztársaság társadalmi kulturális és szociális körülményeinek javításában és a nemzeti közösség életének felvirágoz-

---

irányítson bennünket! A jelenlegi »szabad áramlásos« téma egyértelmű visszaélés a tanulás szabadságának humanista eszméjével.<sup>3</sup> l. OCTOGON *architecture&design*, 2004/2, 65–70. Itt 66. 70. A *Bildung* fogalmáról részletesebben l. Gadamer, Hans-Georg, *Igazság és módszer*, ford. Bonyhai Gábor, Bp. (Gondolat), 1984., 30–37.

<sup>3</sup> A tudományos szabadság három alappillére a kutatás, a tanítás és a tanulás szabadsága. Természetesen az egyetemi autonómia is a tudományos szabadság folyománya a modern jogállamokban és demokráciákban. A humboldti egyetemmodell számos vonása persze számunkra sem irányadó ma már, így például a diszciplináris határok erős intézményesítése megítélésünk szerint egyáltalán nem kedvez a befogadó tervezői kultúra kibontakoztatásának.

tatásában.<sup>4</sup> A piaci szférában szerzett újságírói és reklámszövegírói tapasztalat is mondatja velem, hogy a jó esetben valóban demokratikus módon működő államon kívül ma Magyarországon senki sem garantálhatja érdemben az oktatás és a kutatás autonómiáját, az a piaci szférában ugyanis szinte kizárólag rövidtávú üzleti célok kielégítésére szolgáló alkalmazott kutatások béklyójában veszne el igen hamar, helyrehozhatatlan következményekkel. A fentebb megidézett közszolgálati feladatkörökből az állam ma tehát még semmilyen körülmények között nem vonulhat ki, s ha egyáltalán elfogadjuk a jóléti társadalom intézménye elavultságának neoliberais dogmáját – ahogy egyébként nem –, abban az esetben is nekünk, közszolgáknak, az új típusú, korszerűbb állami intervenciók kitervelése volna a feladatunk, nem pedig a piacelvűség maradéktalan és kritikátlan prédikálása és szolgálata. Az adófizető állampolgárok ugyanis nem erre hatalmaznak fel bennünket adójuk befizetésekor! Mellesleg a liberalizáció, a privatizáció és a dereguláció elvei kizárólagosságának hirdetése ma már – különösen a világgazdasági válság kibontakozása óta – egyáltalán nem számít korszerű politikai magatartásformának a világ felvilágosultabb fertályain, nem szabad tehát újfent elkövetnünk azokat a hibákat, melyeknek hiba volta immár perelhetetlen tény a fejlett nyugati világban.<sup>5</sup>

- <sup>4</sup> Másik megközelítésben: a hagyományos kulturális elit és az újjgazdag rétegek között ma még nincs érdemi átjárás, csakis az ún. kijáró értelmiségiek esetében, akik valaminő posztmodern értelmiségi státusz megszületését hirdetik, s a klasszikus, kritikai értelmiségi szerep teljes körű érvényvesztésében és leépülésében hisznek. Ezzel szemben szükség van független értelmiségiekre. „A piaci »értelmiséggel« szemben születik meg lassacskán a kritikai értelmiség csekélyke tábora.” Szalai Erzsébet, *Az új-kapitalizmus és ami utána jöhet...*, i. m., 109. Részletesen I. uo., 109–112.
- <sup>5</sup> Itt elsősorban a Nobel-díjas közgazdász, Joseph E. Stiglitz megfontolása-it tartom figyelemre méltóaknak. Stiglitz könyveiben annak a közkeletű mítosznak a kritikáját nyújtja többek között, hogy a kilencvenes évek reformjai ideológiamentes közgazdasági szükségszerűségek, ún. „egzakt” matematikai törvényszerűségek következtében történtek meg régiókn-

A „befogadó tervezés” (inclusive design) – másképpen „egyetemes tervezés” (universal design) avagy „tervezés mindenkinek” (design for all) – elvi szinten immár jó pár éve az európai felsőoktatási politika vezéreszméi között szerepel, a honi design-felsőoktatásban azonban szórványos előfordulásokon kívül – gondolok itt néhány diplomamunkára, kisebb tárlatokra és pilótakurzusokra – érdemi előrelépés még nem történt annak érdekében, hogy azt a mindennapi oktatásba bevezessék. *Befogadó egyetem* című, kísérleti célú kurzusunkkal nem kisebb célt vállaltunk fel, minthogy ezen a szomorú állapoton, ha kis lépésekben is, de mielőbb változtassunk. Munkánkban első sorban a *Tomari Határozat* szelleme és ajánlásai vezettek bennünket, emellett természetesen figyelembe vettük az Európa Tanács 2006-os Fogyatékoságügyi Akciótervét, a European Institute for Design and Disability (EIDD) 2004-es Stockholmi Nyilatkozatát és a 2007. december 12-én elfogadott *Resolution ResAP(2007)3* „*Achieving full participation through Universal Design*”-t is.<sup>6</sup> A *Tomari*

---

ban vagy a fejlődő országok egy részében. A Világbank és a Clinton-adminisztráció volt vezető közgazdásza szerint ezek a reformok a nemzetközi pénzügyi közösség érdekét szolgálták elsősorban, mégpedig már jó ideje meghaladott elméleti megfontolások gyakorlatba ültetésével és azoknak katasztrofális társadalmi következményeivel. Vö. Uő, *A globalizáció visszasságai*, i. m. Uő, *A viharos kilencvenes évek. A világ eddigi legprosperálóbb tíz évének új története*, i. m.

<sup>6</sup> A *Tomari Határozat* jogi státuszáról: „Az Európa Tanács Szociális Ügyek és Közegészségügy Területére vonatkozó Részleges Megállapodás keretein belül a »határozat« [resolution] szó az »ajánlás« [recommendation] szinonimájaként értelmezendő. A határozat/ajánlás az Európa Tanács Miniszteri Bizottsága által elfogadott jogi és politikai jelentőségű nyilatkozat, amellyel a tagállamok számára bizonyos intézkedés megtételét javasolja. Jogilag nem kötelező. A határozat címzettjei a tagállamok kormányai, amelyek számára javasolják a határozat és a hozzá csatolt elvek megvalósítását »kellő figyelemmel a sajátos alkotmányos struktúráikra, a nemzeti, regionális és helyi sajátosságokra, valamint az oktatási rendszereik jellemzőire«. Mindez az egyes tagállamok saját specifikus helyzetük és körülményeik figyelembe vételére vonatkozó diszkrecioná-

*Határozatot az Európa Tanács-béli Miniszterek Bizottsága (Committee of Ministers) 2001. február 15-én, a Miniszterhelyettesek 742.*

lis döntési lehetőségét mutatja. A szöveg nem részletezi a határozat és a benne foglalt elvek megvalósításának módjait és eszközeit. Ez lehetővé teszi a tagállamok számára, hogy saját meglátásuk szerint válasszák ki a megvalósítás megfelelő eszközeit, amely magában foglalja a nemzeti jogot és gyakorlatot, vagy más kezdeményezéseket. A határozat nem törekszik közvetlenül a magánszektor megszólítására. Maguk a tagállamok határozzák meg a magánszektorban a határozat megvalósításába történő bevonását biztosító, megfelelő megoldásokat. Ráadásul a helyi és a regionális hatóságok szintén fontos szerepet tölthetnek be a jelen határozat elveinek megvalósításában.” *Tomari Határozat. Határozat az egyetemes tervezés alapelveinek az épített környezettel kapcsolatos összes szakma képzési tervébe történő bevezetéséről*, ford. Alius Bt., Bp. (Szociális és Munkaügyi Minisztérium–Épített Környezetért Alapítvány–Pandula András), 2006, 19. Vö. *Resolution ResAP(2001)1 on the Introduction of the Principles of Universal Design into the Curriculum of All Occupations Working on the Built Environment (“Tomar Resolution”)*, Strassburg (Európa Tanács), 2001, 23. Az „épített környezet” (built environment) fogalma helyett sokkal szerencsésebb ebben az összefüggésben is „tervezett környezetről” (designed environment) beszélünk. Vö. Highmore, Ben, *General Introduction. A Sideboard Manifesto: Design Culture in an Artificial World = The Design Culture Reader*, i. m., 1–11. A European Institute for Design and Disability (EIDD) Stockholmi Nyilatkozatáról, az Európa Tanács Miniszteri Bizottságának Rec(2006)5-ös besorolású Fogyatékosügyi Akciótervéről részletesebben l. Pandula András, *Az Egyetemes Tervezés. Tervezési stratégia a társadalmi részvétel és egyenlő jogok biztosítására*, Bp. (Szociális és Munkaügyi Minisztérium–Épített Környezetért Alapítvány), 2006, fol. 6<sup>V</sup>-B1. A Stockholmi Nyilatkozatot l.: <http://www.designforalleurope.org/Design-for-All/EIDD-Documents/Stockholm-Declaration/>. Legutóbbi hozzáférés: 2009-12-10. A *Resolution ResAP(2007)3 “Achieving full participation through Universal Design”*-t l. <https://wcd.coe.int/ViewDoc.jsp?id=1226267&Site=CM&BackColorInternet=9999CC&BackColorIntranet=FFBB55&BackColorLogged=FFAC75>. Legutóbbi hozzáférés: 2009-12-10.

ülésszakán fogadta el „*Határozat ResAP(2001)1 az egyetemes tervezés alapelveinek az épített környezettel kapcsolatos összes szakma képzési tervébe történő bevezetéséről*” / (*Resolution ResAP(2001)1 on the Introduction of the Principles of Universal Design into the Curricula of All Occupations Working on the Built Environment*) címmel.<sup>7</sup> Még ugyanabban az évben, június 21–22-én az Európa Tanács Felsőoktatási és Kutatási Bizottsága (Higher Education Research Committee, CC-HER) is megvitatta a *Tomari Határozatot*, amellyel a bizottság tagjai maradéktalanul egyetértettek és az európai felsőoktatási intézmények – képzési terveik és oktatási programjaik kialakításakor különösen számottevő – önrendelkezési jogának messzemenő figyelembevételével olyan ajánlásokat fogadtak el, melyekben ösztönzik a CC-HER nemzeti delegációit arra, hogy:

1. terjesszék a határozatban foglaltakat a kidolgozásában figyelembe vett háttéranyagokkal együtt a saját országaikban működő, az épített környezettel és annak alakításával összefüggő programokat működtető felsőoktatási intézmények körében;
2. ösztönözzék ezeket az intézményeket arra, hogy oktatási programjaik kialakítása során vegyék figyelembe a határozatban foglaltakat;
3. ösztönözzék országaik felsőoktatási intézményeit arra, hogy az ezen a területen alkalmazott legjobb gyakorlatokra vonatkozó példákat mutassanak be az Európa Tanács Titkársága számára.<sup>8</sup>

A *Tomari Határozat* a teljes körű társadalmi részvétel filozófiáját követi és a participáció jogának minél szélesebb körű érvényesülését

<sup>7</sup> A kiadvány pdf-formátumban letölthető az alábbi címekről: [http://www.meoszinfo.hu/doc/25htm\\_csatoltanyag1.pdf](http://www.meoszinfo.hu/doc/25htm_csatoltanyag1.pdf) vagy <http://www.szmm.gov.hu/download.php?ctag=download&docID=13609>. Legutolsó hozzáférés: 2009-12-10. Angolul I. az Európa Tanács honlapján: [http://www.coe.int/t/e/social\\_cohesion/soc-sp/ResAP\(2001\)E20.pdf](http://www.coe.int/t/e/social_cohesion/soc-sp/ResAP(2001)E20.pdf). Legutolsó hozzáférés: 2009-12-10.

<sup>8</sup> *Tomari Határozat*, i. m., 8. *Tomar Resolution*, i. m., 10.

sürgeti.<sup>9</sup> Különleges sajátossága, hogy a participáció elvét tulajdonképpen designelméleti megfontolásként, s nem pusztán jogi, illetve politikai döntéshozói kompetenciaként kezeli, a határozat ugyanis nyomatékkal hívja fel a figyelmet a designszakmák kifejezett felelősségére a témában, különösen ami a „hozzáférhetőség” (accessibility) elvét illeti.<sup>10</sup> Mint az a határozat első, az általános elveket felsorakoztató függelékéből is világossá lesz, a társadalmi részvétel általános emberi jog, mi több, a participáció egyetemes joga értelemszerűen foglalja magába a hozzáférést a tervezett környezethez, illetve annak akadálytalan megismerését és használatát. A függelék első pontja leszögezi továbbá a designerek kiemelt felelősségét, illetve a designerek és a politikai döntéshozók kívánatos kommunikációjának és együttműködésének megkerülhetetlen szükségességét.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> A „Határozat javasolja az egyetemes tervezés elvének az összes, az épített környezettel és annak alakításában részt vevő szakma képzési tervébe történő beépítését annak érdekében, hogy mindenki teljes szerepet tölthessen be a társadalom életében, részt vehessen a gazdasági, társadalmi, kulturális, szabadidős és rekreációs tevékenységekben.” *Tomari Határozat*, i. m., 21. Vö. *Tomar Resolution*, i. m., 25.

<sup>10</sup> A hozzáférhetőségről általában l. William Lidwell–Kritina Holden–Jill Butler, *Universal Principles of Design. 100 Ways to Enhance Usability, Influence Perception, Increase Appeal, Make Better Design Decisions, and Teach through Design*. Gloucester (Rockport Publishers), 2003, 14–15.

<sup>11</sup> „Minden személyt, köztük a fogyatékossgal élő személyeket is megilleti az a jog, hogy a társadalom életében teljes mértékben részt vegyenek [full participation], és ez magában foglalja az épített környezethez való hozzáférést, annak használatának és megismerésének jogát is. A társadalom – különösen pedig minden, az épített környezettel és annak alakításával foglalkozó szakma – felelőssége és kötelessége, hogy az épített környezetet mindenki – köztük a fogyatékossgal élő személyek – számára egyetemesen hozzáférhetővé tegye. Minden olyan koherens és globális politikának, amely a fogyatékossgal élő személyek, és mindazok számára kerül kidolgozásra, akik annak a veszélynek kitéve élnek, hogy ők is fogyatékosvá válhatnak, egyebek mellett a teljes állampolgárság, az esélyegyenlőség, a független életvitel és a közösségi élet minden



A *Tomari Határozat* ezzel megítélésem szerint megnyitotta az utat az előtt a fejlődés előtt, amely a design társadalompolitikai szerepének új dimenzióit tárhatja fel, amennyiben azt a társadalom életében nélkülözhetetlen eszközként értékeli – sokkal többről van tehát szó, mint azt a nem túl szerencsés magyar 'akadálymentesítés' fogalma sejtetné.<sup>12</sup> Az igazi fordulat akkor lesz azonban szembetűnő, amikor a *Tomari Határozat* szellemében már nem egyszerűen a design a tár-

---

területén történő aktív részvétel biztosítására kell irányulnia. Ezen politika megvalósítása során, az államoknak többek között lépéseket kell tenniük – mindenhol ahol lehetséges – az épített környezetben található akadályok kialakításának elkerülése és azok megszüntetése érdekében, valamint a politikaformálók és azon más érintettek tájékoztatásának javítására, akik a fogyatékossgal élő személyek életminőségét befolyásoló épített környezet alakításában döntéseket hoznak. Ezen politikának a folyamatban részt vevő legfontosabb szereplők oktatására és képzésére is ki kell terjednie. Az egyetemes tervezés koncepciójának az épített környezettel és annak alakításával foglalkozó szakmák képzési programjaiba történő bevezetését biztosító, összehangolt intézkedések révén, a lehető legnagyobb mértékben biztosítani kell minden életkorú, testméretű és képességű személy számára a mobilitást, továbbá az épületek és a különböző közlekedési módok megközelíthetőségét annak érdekében, hogy a társadalom teljes értékű tagjai lehessenek, és részt vehessenek a gazdasági, társadalmi, kulturális, szabadidős és rekreációs tevékenységekben.” *Tomari Határozat*, i. m. 13. Vö. *Tomar Resolution*, i. m., 17. L. még: „A határozat minden személy, köztük a fogyatékossgal élő személyek azon jogát veszi kiindulási alapul, amely értelmében a közösség életében való teljes mértékű részvétel mindenkit megillet, ez pedig magában foglalja az épített környezet minden részének hozzáférésére, használatára és megismerésére vonatkozó jogot. Elismeri a társadalom - különösen pedig minden, az épített környezettel és annak alakításával foglalkozó szakma – azon felelősségét és kötelességét, hogy az épített környezetet mindenki - köztük a fogyatékossgal élő személyek – számára általánosan hozzáférhetővé tegye.” Uo., 20. *Tomar Resolution*, i. m., 24.

<sup>12</sup> Mindezt persze azzal együtt merem állítani, hogy tudom, hazánkban a befogadó tervezés szó szerint vett akadálymentesítési dimenziójában is van bőven tennivaló, ahogy ezt az érintettek érdekvédelmi szervezetei

sadalmi integrációban betöltött kiemelt szerepéről fogunk beszélni, hanem arról, hogy a design a posztindusztriális világban egyenesen nélkülözhetetlen eszköz a valódi társadalmi integráció megvalósításában. Így válik majd a design politikává. Nem pártpolitikai értelemben, s nem a mediatizált politika közvélemény-tematizáló eszközeként, nem a politikai marketing új csodafegyvereként, hanem az *ars politica* eredeti értelmében, vagyis a „jó kormányzásban” (*buon governo*) és a polisz ügyeinek intézésében betöltött kulcsszerepében.<sup>13</sup> Minderről alább még szót ejtek, most azonban a *Tomari Határozat* gerincét alkotó oktatáspolitikai elvekre térek át.<sup>14</sup> Miként a *Tomari Határozat* magyar kiadása is fogalmaz:

Európában az egyetemes tervezést számos építészettel, tervezéssel [design] és mérnöki tudományokkal foglalkozó egyetemen és iskolában nem tanítják, továbbá számos építész, mérnök, tervező [designer] és várostervező se alkalmazza gyakorlatában. Így ez a határozat annak biztosítására irányul, hogy az épített környezet alakításán dolgozó minden szakma gyakorlati oktatásának és képzésének része legyen az egyetemes tervezés.<sup>15</sup>

A *Tomari Határozat* alkotói kinyilvánították meggyőződésüket arról, hogy az egyetemes tervezés és az akadálymentesség eszméjé-

---

rende teljes joggal hangoztatják is! Középületeink és közttereink akadálymentesítettsége ugyanis egyelőre drámai képet mutat.

<sup>13</sup> A modern pragmatikus politika-felfogás kialakulásáról, vagyis a „politika forradalmáról” (*rivoluzione della politica*) és az azt megelőző időszak *ars politica*-hagyományáról l. Viroli, Maurizio, *Dalla politica alla ragion di stato. La scienza del governo tra XIII e XVII secolo*, Roma (Donzelli), 1994.

<sup>14</sup> Már csak azért is, mert a részletes megjegyzések szakaszában (2.3.4) a határozat a következőképpen fogalmaz: „A felsőoktatásra vonatkozó előírások alkotják a határozat alapját, tekintve, hogy az építészek, mérnökök, tervezők [designerek] és településtervezők oktatása főképpen az egyetemek, és más felsőoktatási intézmények feladatkörébe tartozik.” *Tomari Határozat*, i. m., 22. Vö. *Tomar Resolution*, i. m., 26.

<sup>15</sup> *Tomari Határozat*, i. m., 9. Vö. *Tomar Resolution*, i. m., 11.

nek kulcsfontosságú szerepet kell betöltenie az emberi jogok és különösen az alapvető szabadságjogok érvényesülésének elősegítésében – ennek szellemében a befogadó tervezéssel kapcsolatos ismereteket a tervezett környezettel és annak alakításával foglalkozó szakmák képzésének és oktatásának minden szintjén szerephez kell juttatni. A határozat javasolja tehát, hogy a Szociális Ügyek és Közegészségügy Területére vonatkozó Részleges Megállapodáshoz (Partial Agreement in the Social and Public Health Field) csatlakozott tagállamok kormányai, egyedi alkotmányos rendszereikre, nemzeti, regionális és helyi sajátosságaikra és oktatási rendszereik jellemzőire tekintettel:

- a. a nemzeti politikák kialakítása során vegyék figyelembe az egyetemes tervezés elveit és a szó legtágabb értelmében az akadálymentesség javítására vonatkozó intézkedéseket [...] amennyiben azok a képzési terveket, továbbá az oktatás, képzés és tudatformálás azon területeit érintik, amelyekért az egyes kormányzatok az adott országok hatáskörmegosztása szerint közvetlen felelősséggel tartoznak.
- b. tegyék meg az általuk a függelékben leírt elvek és intézkedések alkalmazásához és megvalósításához megfelelőnek ítélt lépéseket mindazon területeken, amelyek nem tartoznak ugyan a kormányok közvetlen felelősségi körébe, de ahol a közhatalóságok valamilyen hatáskörrel rendelkeznek, vagy valamilyen szerepet töltenek be;
- c. segítsék elő az itt meghatározott intézkedések egyetemes és más, a felsőoktatásért és a továbbképzésért, valamint a szakképzésért felelős intézmények általi megvalósítását;
- d. gondoskodjanak a jelen határozatnak az összes érintett fél körében történő közzétételéről, különös tekintettel az oktatással és képzéssel foglalkozó szervezetekre, továbbá a felhasználókra.<sup>16</sup>

A határozat már idézett első függeléke is külön kiemeli, hogy a partícipációs politikának „a folyamatban részt vevő legfontosabb szereplők oktatására és képzésére is ki kell terjednie.”<sup>17</sup> A határozat *Célok*,

<sup>16</sup> *Tomari Határozat*, i. m., 12. *Tomar Resolution*, i. m., 15.

<sup>17</sup> *Tomari Határozat*, i. m., 13. *Tomar Resolution*, i. m., 17.

*célkitűzések és stratégiák* (Aims, Objectives, and Strategies) című fejezete is értelemszerűen az oktatást állítja a középpontba:

Az akadálymentesség fokozására irányuló koherens politika elősegítése érdekében teendő korai intézkedés céljából, az egyetemes tervezés koncepcióját az épített környezettel és annak alakításával foglalkozó valamennyi szakma alapvető képzésének szerves és kötelező részévé kell tenni minden szinten és minden szektorban. A már gyakorló szakemberek – építészek, mérnökök, tervezők [designerek] és településtervezők – számára pedig megfelelő továbbképzést kell biztosítani, továbbá az ezen való részvételüket erősen ösztönözni kell.<sup>18</sup>

A határozat szerint a különféle témába vágó tanmeneteket, oktatási programokat lehetőség szerint egyeztetni kell az érintett felekkel és érdekvédelmi szervezeteikkel, vagyis a leendő felhasználók minél szélesebb körével, ugyanakkor arra is törekedni kell, hogy az tervezett környezet megalkotásában érintett legkülönbélebb szakmák képviselőinek minél szélesebb körét érje el a tanmenetek és oktatási programok szervezési munkája.<sup>19</sup> Az oktatásnak és mindennemű tudat- és véleményformáló munkának egyúttal biztosítania kell

minden, az épített környezet alakításával kapcsolatos munkavégzést folytató szakember számára a szükséges ismereteket, tudást, készségeket, és értékeket annak érdekében, hogy a mindenki számára általánosan hozzáférhető épített környezet megteremtésére irányuló új attitűdök és magatartásformák alakulhassanak ki.<sup>20</sup>

A határozat negyedik pontja külön is összegzi a felsőoktatásra vonatkozó legalapvetőbb megfontolásokat. E szerint az építészek, mérnökök, designerek és településtervezők alap- és posztgraduális képzésében számottevő tanterveknek biztosítania kell a jövőben annak a feltételeit, hogy az ember, az épített környezet és a természetes környezet közötti összetett viszonyokat minél alaposabban értsék meg

<sup>18</sup> *Tomari Határozat*, i. m., 14. *Tomar Resolution*, i. m., 18.

<sup>19</sup> *Tomari Határozat*, i. m., 14–15. *Tomar Resolution*, i. m., 18–19.

<sup>20</sup> *Tomari Határozat*, i. m., 15. *Tomar Resolution*, i. m., 19.

és értelmezzék az egyetemi hallgatók. Kiemelten fontos cél ebben az összefüggésben, hogy az oktatás kellő figyelmet fordítson az emberi sokféleség és az tervezett környezet használatba vételének sajátos összefüggéseire, jelesül a használhatóság minél szélesebb értelemben vett fokozására.<sup>21</sup> A *Tomari Határozat* kifejezetten hangsúlyozza, hogy minden vonatkozó tanrendet felül kell vizsgálni annak érdekében, hogy az egyetemes vagy befogadó tervezés kellő hangsúlyt kaphasson a képzésben, ezzel logikus összhangban természetesen a megfelelő szakvizsgák rendszerének kialakítása is része az ágendának, miként a továbbképzés és a szakmai ösztönzők rendszerének kialakítása is, így is elsősorban a témába vágó ösztöndíjak és díjak megteremtése és működtetése.<sup>22</sup> A határozatban ugyancsak kiemelt

<sup>21</sup> „Az építészek, mérnökök, tervezők [designerek] és településtervezők alap-, és posztgraduális képzésében alkalmazott tanterveknek az alábbi készségek elsajátítását kell biztosítania:

- az emberek és az épített struktúrák, valamint ez utóbbiak és a környezetük közötti kapcsolatok felismerése és megértése;
- az emberi szükségletekkel összhangban álló épített struktúrák és terek kialakítása iránti igény megértése;
- az emberek sokféleségének figyelembe vételével, az épített struktúrák használhatóságának fokozására irányuló problémamegoldó technikák elsajátítása.” *Tomari Határozat*, i. m., 15. *Tomar Resolution*, i. m., 19.

<sup>22</sup> „A közhatóságok, az oktatási intézmények, az érintett szakmák szakmai szervezetei, továbbá az érintett hivatások gyakorlóit képviselő szervezetek vizsgálják felül az építészek, mérnökök, tervezők valamint a településtervezők oktatását és képzését annak érdekében, hogy az egyetemes tervezés koncepciója az oktatási programok szerves részét képezze, beleértve a tárgykörrel kapcsolatos megfelelő vizsgák rendszerének biztosítását is. A fentiekben túlmenően, tegyenek lépéseket annak biztosítására, hogy az építészek, mérnökök, tervezők és településtervezők számára az egyetemes tervezés koncepcióján alapuló továbbképzéseket szervezzenek, és hogy ezek teljesítésére kellőképpen ösztönözzék az érintetteket. A kormányzatok megvizsgálhatják az ösztönzők, úgy mint ösztöndíjak, diák támogatások vagy díjak kialakításának megfelelő módjait az egyetemes tervezés elveit magukban foglaló környezetek és termékek létrejötté-

hangsúlyt kap a továbbképzés és a szakképzés újragondolása a befogadó tervezés szempontjából, mégpedig az ötödik pontban.<sup>23</sup> A ha-

---

hez vezető tervezési újítások előmozdítása érdekében.” *Tomari Határozat*, i. m., 15. *Tomar Resolution*, i. m., 19. Ilyen ösztöndíjat nyertünk el Szilágyi Csaba kollégámmal a Nemzeti Fejlesztési Központtól indított Társadalmi Megújulás Operatív Program (TÁMOP 5. 4. 5.) keretében a Fogyatékos Személyek Esélyegyenlőségéért Közalapítványtól (FSZK) kiírt szakértői pályázaton *A fizikai és infokommunikációs akadálymentesítés szakmai hátterének kialakítása* című program *Egyetemes- és akadálymentes tervezés* munkacsoportjában 2008-tól 2010-ig.

<sup>23</sup> „Az egyetemes tervezés témáját a fizikai környezetünket érintő összes típusú és szintű oktatás részévé kell tenni. Az egyetemes tervezés alapján kialakított környezet létrehozása megfelelő kompetenciát és készségeket igényel a gyártási és építési folyamat minden részében. Tekintve, hogy számos építési beruházás építészmérnök, illetve egyéb mérnök részvétele nélkül, iparosok – azaz kőművesek, ácsok, víz- és gázvezeték-szerelők, villanyszerelők – munkája által valósul meg, az egyetemes tervezés alapelveit a fenti szakmák alapvető szakképzésében is meg kell jeleníteni. Az egyetemes tervezés új befogadó perspektíváinak az épített környezettel és annak alakításával kapcsolatos munkát végzők oktatásának és képzésének kötelező elemévé kell válnia. A kormányzatok megvizsgálhatják a vonatkozó, az egyetemes tervezés elveit magukban foglaló tervek gyakorlati megvalósítását elősegítő ösztönzők – díjak stb. – kialakításának lehetőségeit.” *Tomari Határozat*, i. m., 16. *Tomar Resolution*, i. m., 19–20. „Az építészek, mérnökök és tervezők azonban nem vesznek részt minden építési beruházás megvalósulásában. Számos építési beruházást az előbb felsoroltak bevonása nélkül, maguk az iparosok (mesterek), azaz például a kőművesek, ácsok, víz- és gázvezeték-szerelők, villanyszerelők stb. kiviteleznek. Ezen okok miatt – továbbá egyfajta minőségellenőrzésként – minden érintett szakma alapképzésében meg kell jeleníteni az egyetemes tervezés alapelveit. A szakképzést számos országban tanoncképzés formájában oldják meg. Nyilvánvaló azonban, hogy nem minden oktatási rendszerben tesznek különbséget a továbbképzés és a szakképzés, vagy akár a középfokú oktatás között, és a szakképzést esetenként csupán a középfokú oktatás egy adott formájának tekintik. A bekezdés szóhasználatára tehát igyekszik figyelemmel lenni a képzés rendszereiben meglévő

odik pont röviden összegzi az oktatási módszerek, és tananyagok megalkotásának alapelveit. A szerzők külön hangsúlyozzák, hogy mindent meg kell tennünk a befogadó tervezés tanterveken belüli elszigetelődése ellen, s véletlenül sem szabad abba a hibába esnünk, hogy létrehozunk egy új, önálló és önmagáért való tantárgyat a maga külön szellemi és anyagi infrastruktúrájával és egyéb szervezeti szükségleteivel.<sup>24</sup> Ez nemcsak a sokrétű problémakör természetétől

---

különbözőségekre.” *Tomari Határozat*, i. m., 22. Vö. *Tomar Resolution*, i. m., 26.

<sup>24</sup> „Az oktatás és képzés során az épített környezetre vonatkozó minden lényeges tudományterületre kiterjedő interdiszciplináris és multidiszciplináris megközelítést kell alkalmazni. A más tanfolyamokkal való kapcsolódások ellensúlyozhatják a tantárgy tantervben történő elszigetelődésének problémáját. Minden korosztályú tanuló számára meg kell teremteni annak a lehetőséget, hogy megfelelő interaktív, részvételen és együttműködésen alapuló módszerek – azaz helyszíni látogatások, megfigyelések, esettanulmányok, fogyatékossgal élő és mindenféle életkorú emberekkel való közvetlen és személyes kapcsolatok, továbbá bizonyos egészségkárosodások szimulálása – révén személyesen megtapasztalhatta azokat a nehézségeket, amelyekkel a fogyatékossgal élő személyek szembesülnek az épített környezetben. Az elméleti és kognitív-intellektuális tanulást gyakorlati és érzelmi oktatással kell kiegészíteni.” *Tomari Határozat*, i. m., 16. *Tomar Resolution*, i. m., 20. „Amennyiben az egyetemes tervezés önálló kurzusként jelenik meg, felmerülhet annak a kockázata, hogy azt egyfajta specifikus készségterületnek fogják tekinteni, és mint nem lényeges kérdés, a háttérbe szorul (ha önálló kurzus kerül kialakításra, legalább más kurzusokkal való kapcsolódásról kell gondoskodni.). Ráadásul, ha a tanulók egy adott tanfolyam kereteiben foglalkoznak csupán a kérdéssel, akkor többségük nem lesz képes igazán értékelni a különböző használói igények befogadására törekvő gondolkodásmód jelentőségét. Az építészek, mérnökök, tervezők és településtervezők oktatásának »befogadóbbá« változtatására irányuló, hosszú távú stratégia bizonyos mértékig arra alapozódik, hogy az egyetemes hozzáférhetőség biztosításának kérdései mennyire ágyazódnak be a tanterv egészébe, amelynek következtében a tanulók újra és újra találkoznak a különböző használói igények

volna teljes mértékben idegen, de egyúttal igen gyorsan dehiszáló helyzetbe is hozná a témakört, amivel éppen az ellenkező hatást érnénk el, mint amire törekednünk kell. Megítélesem szerint a *Tomari Határozat* kifejezetten arra sarkallja tehát a befogadó tervezés oktatóit a téma bevezetésének kezdeti fázisában, hogy tanszékek és intézetek közötti kommunikációra törekedjenek, s kurzusaikat az egyetemek teljes hallgatósága előtt nyissák meg. A határozat hetedik pontjában az oktatók képzésére tér ki, s teljes joggal hangsúlyozza, hogy az oktatás minden szereplőjének bővítenie kell ismereteit a befogadó tervezés területén.<sup>25</sup> Hazai viszonyok között külön hangsúlyoznunk kell, hogy már a közoktatásban lépéseket kell tennünk ezen a téren, a hazai vizuális műveletlenség ugyanis eleve radikális reformokért kiált az alap- és középfokú oktatásban, ezt a reformot azonban nem volna szerencsés a befogadó tervezés alapelveinek érvényesítése nélkül megvalósítanunk. A *Tomari Határozat* nyolcadik pontja az érintett „felhasználók bevonására” (user participation) fek-

---

befogadásra irányuló megközelítés gondolatával.” *Tomari Határozat*, i. m., 22–23. Vö. *Tomar Resolution*, i. m., 27.

<sup>25</sup> „Tekintve, hogy az előadók, tanárok és oktatók tudatossága minden ebben a témában történő cselekvés előfeltétele, az egyetemes tervezés koncepcióira vonatkozó alap- és továbbképzés nyújtandó azok számára, akiknek a 4–6. terjedő, valamint a jelen pontban leírt intézkedéseket végre kell hajtaniuk. Az egyetemes tervezés iránti tudatosság fejlesztése és az egyetemes tervezés kérdéseinek támogatása érdekében ösztönözni kell az oktatók továbbképzésére irányuló programok megszervezését, valamint az oktatóknak az egyetemes tervezés stratégiáinak kialakításában és megvalósításában való részvételét. Különös figyelmet kell továbbá fordítani a nem oktatói munkakört betöltő személyzet (pl. igazgatók, adminisztratív személyzet) tagjainak képzésére.” *Tomari Határozat*, i. m., 17. *Tomar Resolution*, i. m., 21. „Az előadók, tanárok és oktatók egyetemes tervezés terén való képzése alapvető fontosságú az egyetemes tervezés értékeinek eredményes elterjesztése szempontjából. A döntéshozói és adminisztratív dolgozók számára továbbképzési és tudatformáló kurzusokat kell szervezni.” *Tomari Határozat*, i. m., 23. Vö. *Tomar Resolution*, i. m., 27.



teti a hangsúlyt.<sup>26</sup> Ha ez a cél megvalósul, az megállíthatja a hazai egyetemek társadalmi elszigetelődésének nem kívánatos növekedését, s az egyetemi hallgatóság számára testközelivé teheti a „társadalmi megrendelés” (social demand) fogalmát.<sup>27</sup> Ezzel egyúttal jelentős ellenpéldát mutathatunk arra a szerintünk részben téves elvre, amely szerint az elszigetelődés legjobb ellenszere, ha az üzleti szféra megrendeléseinek felel meg az egyetem azzal, hogy a piaci szféra rö-

<sup>26</sup> „A tanterveket a felhasználók minden korosztályhoz tartozó tagjaival – köztük fogyatékossgal élő személyekkel – folytatott együttműködésben kell kidolgozni. A tantervek kidolgozását végző szakembereknek igénybe kell venniük a felhasználók szakértelmét is, hiszen ezek a személyek értékes információkkal rendelkeznek, így tőlük első kézből juthatunk tapasztalatokhoz és szakértelemhez. A felhasználók bevonását a lehető legkorábban meg kell kezdeni.” *Tomari Határozat*, i. m., 17. *Tomar Resolution*, i. m., 21. „Az egyetemes tervezés oktatása szempontjából a legértékesebb stratégia a felhasználók bevonása, hiszen sok esetben az érintettek – akiknek szükségleteit a jelenlegi környezetük nem elégítik ki megfelelő mértékben – a legjobb tanárok. A felhasználók nyújthatják a legjobb lehetőséget a tanulók számára az egyes építészeti alkotások másfajta szemszögből történő értékelésére. A felhasználók figyelembe vétele nem csupán a tervezésnek az esztétika és a technológia melletti, harmadik szempontja, hanem tulajdonképpen az az összefüggés, amelybe az építészeti tervezés minden tényezőjét el kell helyezni. A felhasználók bevonása elősegítheti az ügyfeleknek a tervezési folyamat lényegéhez való közelítését. Különös figyelmet kell fordítani az építészek, mérnökök, tervezők és településtervezők alkotásaival napi kapcsolatba kerülő különböző felhasználók bevonására.” *Tomari Határozat*, i. m., 23. *Vö. Tomar Resolution*, i. m., 27.

<sup>27</sup> Ilyen céllal indítottuk nemzetközi kurzust *Társadalmilag elkötelezett tervezés / Socially Responsible Design* címen magyar és holland diákok számára Anke Coumans (HSK Utrecht) kollégámmal 2009. októberében, a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem és a Menhely Alapítvány együttműködésében, és a *Cumulus International Association of Universities and Colleges of Art, Design and Media – PRE Design Forum* munkacsoportja programjának keretében.

vidtávú igényei szerint termeli ki – az így félően szakbarbárrá váló – leendő munkaerőt. Az efemer célokat kielégítő piaci megrendelés ugyanis nem arra sarkallja az egyetemeket, hogy valóban rugalmas, a folyton változó piaci feltételrendszerre reagálni tudó, önálló gondolkodásra képes, kreatív munkavállalókat neveljen ki, hanem arra, hogy a pillanatnyi üzleti célokat maximálisan kiszolgálni tudó, ám később – a piaci viszonyok változásával – csaknem életképtelenné váló hallgatóság hagyja el az egyetemeket diploma után. A *Tomari Határozat* kilencedik pontja az oktatás eredményességének értékelési szempontjait veszi számba,<sup>28</sup> a tizedik pedig a képzési kísérletekre és gyakorlatra vonatkozó szakmai információk nemzetközi

<sup>28</sup> „Az oktatás eredményességének értékelése. Tekintve, hogy az oktatási intézkedések eredményességét rendszerszerűen végzett elemzések nélkül nem lehet meghatározni, fel kell mérni minden egyes intézkedés sikerességének mértékét, és azonosítani kell a felmerülő problémákat. Az oktatás eredményességének oktatási intézmények általi értékelését a tanrendek fejlesztése és átdolgozása szerves részének, valamint a vezetés és tervezés kulcsfontosságú szakmai eszközeinek kell tekinteni.” *Tomari Határozat*, i. m., 17. Vö. *Tomar Resolution*, i. m., 21. „Értékelni kell, hogy az oktatás során alkalmazott megközelítés hatékony volt-e az egyetemes tervezés értékeinek és elveinek a tanulók részére történő átadásában. Az egyes karok alkalmazhatják saját értékelési eszközeiket (pl. egyszerű kérdőívek az oktatás előtt és után). Az oktatási módszerekkel foglalkozó statisztikusok azonban végezhetnek - ennél szigorúbb feltételeken alapuló - olyan felméréseket is, ahol olyan tanulói csoportok tudásában és attitűdjében bekövetkezett változások kerülnek összehasonlításra, amelyek az egyetemes tervezés értékeinek különböző mértékben lettek kitéve, beleértve azon tanulói kontrollcsoportokat is, amelyek az egyetemes tervezés eszméjének oktatásával nem is kerültek kapcsolatba. A legfontosabb kérdés azonban az, hogy a tanulók valóban beépítik-e az így megszerzett tudatosságot és ismereteket a konkrét építészeti projektjeikbe. Következésképpen a tanulók ismeretei gyarapodásának megbízhatóbb mutatóját kínálhatja a későbbi félévekben folytatott munkájuk áttekintése abból a szempontból, hogy mennyire képesek az egyetemes tervezésről tanultakat az egyetemes tervezésre különös hangsúlyt nem helyező projektekre

cseréjére sarkall.<sup>29</sup> E pont külön szorgalmazza a többoldalú együtt-

---

beépíteni.” *Tomari Határozat*, i. m., 23–24. Vö. *Tomar Resolution*, i. m., 27–28.,

<sup>29</sup> „A tagállamok az egyetemes tervezés stratégiájával kapcsolatos ismereteiket és kutatási eredményeiket, valamint az akadálymentesítés terén elért eredményeikre vonatkozó információkat kölcsönösen osszák meg egymással. A kormányzatok ösztönözzék és/vagy segítsék elő a határokon túlnyúló együttműködést és támogassák az e téren dolgozó szakemberek kapcsolatait. E tevékenységek körében az egyetemek, valamint más oktató és képző intézmények folytassanak egymással együttműködést, szervezzenek oktatóik, előadóik és képzőik számára csereprogramokat, valamint oktatóik és tanulóik/tanoncaik számára tanulmányi utakat. A 6. pont 8. bekezdésében jelzett szervezeteket fel kell kérni arra, hogy folytassanak párbeszédet a többi állam hasonló szervezeteivel és intézményeivel. Fejleszteni kell a jó gyakorlatok kölcsönös nemzetközi cseréjét a határozat fő témáinak részletesebb, gyakorlati példák általi illusztrálása érdekében, a lehető legjobban kihasználva az olyan új információs technológiai lehetőségeket, mint például az Internetet. A példáknak – jóllehet egyedi kontextusban kerülnek bemutatásra – kellőképpen átvihetőnek, adaptálhatónak kell lenniük annak bemutatására, hogy a jó gyakorlatok és megoldások másokkal is megoszthatók. A határozat szellemében mindezek kreatív alkalmazását ösztönözni kell. A példák között szerepelnie kell a tagállamok által a különféle oktatási intézmények tanrendjeinek átdolgozására és a 6. fejezet 8. bekezdésében jelzett testületek munkájának erősítésére irányulóan végrehajtott intézkedéseknek, továbbá a különféle oktató és képző intézmények, valamint szakmai és foglalkozási csoportok által végrehajtott intézkedéseknek.” *Tomari Határozat*, i. m., 17–18. Vö. *Tomar Resolution*, i. m., 21–22. „A határozat céljai azonban csak akkor valósulhatnak meg, ha a megfelelő jogszabályi környezetet és politikát az oktatás és képzés napi rendszerében a jó gyakorlatok egészítik ki. Ez a fejezet egymás tapasztalatainak hasznosítására hívja föl a tagállamok figyelmét. Az információk és a jó gyakorlatok javasolt határokon túlnyúló cseréje a nemzetközi kapcsolatok és együttműködés fejlesztése révén járulhat hozzá e cél megvalósításához.” *Tomari Határozat*, i. m., 24. Vö. *Tomar Resolution*, i. m., 28.

működésben megvalósítandó csereprogramok, vendégelőadások és tanulmányutak szervezését és lebonyolítását.

Mielőtt továbblépnék, érdemes még utalni a *Tomari Határozat* terminológiai kérdéseire. Mint az a figyelmes olvasó számára szembe tűnő lehetett eddig, noha a határozat rendre az egyetemes tervezés fogalmát mozgósítja, addig e tanulmány következetesen a befogadó tervezés fogalmával dolgozik. Ezt az ellentmondást feloldandó, számba vesszük a határozat meghatározásait. A határozat háttér-információi között (2.3.3 *Célok, stratégiák*) olvasható rövidebb definíció szerint:

Az egyetemes tervezés az olyan épített környezet kialakítására irányuló holisztikus megközelítés, amely mindenki számára hozzáférhető, megismerhető és használható, függetlenül az egyén életkorától, testméreteitől, képességeitől és más fizikai jellemzőitől. A meghatározás szerint az egyetemes tervezés nem irányul kizárólagosan a fogyatékossgal élő személyek igényeinek kielégítésére, ugyanakkor mintegy befogadja azokat. Azáltal, hogy nem elkülönült felhasználói csoportok igényeit, hanem az ember és környezete közötti interakciók teljes spektrumát veszi figyelembe, megnöveli azoknak a számát, akiknek az igényei kielégítésre kerülnek. Egy integrált megközelítés gyakorlására ösztönöz a több önálló megoldás alkalmazása helyett, és ezáltal bármely társadalmi befogadásra [social inclusion] irányuló politika elengedhetetlen összetevője.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> *Tomari Határozat*, i. m., 21. „Universal design is a holistic approach to creating built environments that are accessible and understandable to, as well as usable by, everybody regardless of age, size, ability or other physical characteristics. Universal design, by definition, does not exclusively address the needs of people with disabilities but it is inclusive of their requirements. By not thinking about separate user groups but about the whole spectrum of human-environment interaction, it increases the number of people whose needs are being met. It encourages an integrative approach rather than multiple separate solutions and is thus an essential component of any social inclusion policy.” *Tomar Resolution*, i.m., 25.

A szöveg második pontjában olvasható hosszabb definíció szerint pedig:

Az „egyetemes tervezés” egy olyan stratégia, amely a különféle környezetek és termékek mindenki számára a lehető legönállóbb és legtermészetesebb módon való, adaptációk és speciális tervezési megoldások gyakorlása nélküli hozzáférhetőségének és megismerhetőségének, valamint használhatóságának biztosítására irányul. Az egyetemes tervezési koncepció célja, hogy mindenki számára – külön ráfordítás nélkül, vagy csekély többletköltség árán – megkönnyítse az életet az épített környezethez, a termékekhez és az információhoz való egyenlő esélyű hozzáférés, használhatóság és érthetőség biztosításával. Az egyetemes tervezés koncepciója – holisztikus megközelítése révén – a különböző életkorú, testméretű és képességű használók igényeinek kiszolgálására törekedve, továbbá az emberi élet előrehaladtával bekövetkező változások figyelembevételével elősegíti a fokozottan felhasználó központú tervezés irányába történő elmozdulást. Következésképpen, az egyetemes tervezés koncepciója, nem korlátozódik csak az épületeknek a fogyatékossgal élő személyek számára történő akadálymentesítésére. Ez egy olyan tervezési koncepció, amelynek integrált részévé kellene válnia az építészeti, valamint minden más tervezési és környezet alakítását befolyásoló folyamatnak.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> *Tomari Határozat*, i. m., 13–14. „»Universal design« is a strategy, which aims to make the design and composition of different environments and products accessible and understandable to, as well as usable by, everyone, to the greatest extent in the most independent and natural manner possible, without the need for adaptation or specialised design solutions. The intent of the universal design concept is to simplify life for everyone by making the built environment, products, and communications equally accessible, usable and understandable at little or no extra cost. The universal design concept promotes a shift to more emphasis on user-centred design by following a holistic approach and aiming to accommodate the needs of people of all ages, sizes and abilities, including the changes that people experience over their lifespan. Consequently, universal design is a concept that extends beyond the issues of mere accessibility of build-

Mint a folytatásból megtudható, a *Tomari Határozat* az „integrált hozzáférhetőség” (integral accessibility), a „mindenki számára szóló tervezés” (design for all) és a „befogadó tervezés” (inclusive design), illetve az „egyetemes tervezés” (universal design) fogalmait azonos jelentéssel bíró, egyenértékű kifejezéseknek tekinti.<sup>32</sup> Hogy a határozat megszövegezői miért választották az inkább amerikai eredetű egyetemes tervezés fogalmát az európai – főként skandináv – háttérű befogadó tervezés és tervezés mindenkinek fogalmi helyett, számomra egyelőre nem világos. Magam egyébként az alább rövidesen hivatkozott nantes-i előadásom előkészítése során, a korai fázisban ugyancsak az egyetemes tervezés fogalmát pártoltam – akkor azonban még nem ismertem a fogalmak és a hozzájuk kapcsolódó jelen-

---

ings for people with disabilities and should become an integrated part of architecture, design and planning of the environment.” *Tomar Resolution*, i. m., 17. „A »mindenki« [everyone] kifejezés azt jelenti, hogy az emberek között életkorukból, testméretükből, más fizikai jellemzőikből és képességeikből vagy ezek hiányából fakadóan, a környezet kialakításából adódóan nem áll fenn semmilyen megkülönböztetés. A »önálló« (independent) kifejezés arra utal, hogy az érintett anélkül képes cselekedni, hogy külső segítségre szorulna, ezáltal elkerüli a másoktól való függőséget. A »természetes« [natural] szó a definíció integráns vonatkozását hangsúlyozza. Azt jelenti, hogy a hozzáférésre és a használhatóságra irányuló intézkedések természetesnek tekintettek. Az »épített környezet« [built environment] kifejezés magába foglalja az összes épületet, közlekedési struktúrát és valamennyi közhasználatú helyet és területet.” *Tomari Határozat*, i. m., 14. Vö. *Tomar Resolution*, i. m., 18. Figyelemre méltó, hogy a definícióból még hiányzik a vizuális kommunikáció és a tárgyak közérthetőségéhez és könnyű használatához fűződő jogaink említése.

<sup>32</sup> *Tomari Határozat*, i. m., 14. „For the purpose of this resolution the terms »integral accessibility«, »design for all« and »inclusive design« are understood to have the same meaning as the term »universal design«, which is used in this text.” *Tomar Resolution*, i. m., 18.

tések konkrét történeti háttérét.<sup>33</sup> Később egy névtelen bírálóm javaslatára végül is a befogadó tervezés fogalma mellett döntöttem.<sup>34</sup> Megtartott előadásomban azonban utaltam a londoni Design Council gyakorlatára is, amely ugyancsak eltekint a fogalmak előtörténetétől és szinonimákként alkalmazza azokat, miként a Bureau of European Design Associations (BEDA) úgy nevezett „fehér könyv”, a *Design Issues in Europe Today* is.<sup>35</sup> *Challenges of Inclusive Design in a Post-Socialist Capital* című előadásomban tehát a befogadó ter-

<sup>33</sup> Figyelemre méltó, hogy a téma hazai specialistája, Pandula András is szinonimaként használja a fogalmakat, ám azok előtörténetének ismertetése után továbbra is az egyetemes tervezés mellett voksol, nyilvánvalóan a *Tomari Határozat* szellemében: „A különböző koncepciók [ti. *inclusive design, design for all* és *universal design*] eredményüket tekintve azonban azonosnak tekinthetők.” *Az Egyetemes Tervezés*, i. m., Az.

<sup>34</sup> Névtelen kommentár a Cumulus konferenciájára benyújtott absztrakthoz (Nantes): „Clearly defined and well-expressed, the intentions (almost a political programme) contained in your paper are very ambitious. This paper would benefit from the description of existing best practices in this field (Barcelona in particular, but there are also a plenty of fine examples in Scandinavia). There is a terminological problem: as I understand the situation, the term »Universal Design« is usually used in Hungarian because of lingering state socialist political ramifications in terms related to »for All«. However, the approach adopted in this paper is not that of Universal Design, but that of Design for All or Inclusive Design, the focus being not on solving identified »problems« for individual categories of people (broadly the UD approach, as expressed in the decalogue), but on sustainability and social inclusion (the basic tenets of DfA). The paper would benefit enormously from a clear choice of the Design for All terminology and the elimination of UD.”

<sup>35</sup> *Design Issues in Europe Today*, szerk. Stuart MacDonald, Barcelona (The Bureau of European Design Associations), 2005, 28. L. még *Inclusive Design Toolkit*, szerk. John Clarkson, Roger Coleman, Ian Hosking és Sam Waller, Cambridge (Cambridge Engineering Design Centre), 2007. Digitális változatát l. <http://www.inclusivedesign toolkit.com> Jellemző a kérdéssel kapcsolatos szakmai bizonytalanságra, hogy a második nantes-i kommentárkörben már arra hívta fel a bírálóbizottság a figyelmemet,

vezés fogalma mellett tettem le a voksot, ebben névtelen bírálóm tanácsai mellett Jan Verwijnen egy a társadalmi befogadásról szóló tanulmánya is segített.<sup>36</sup> A befogadó tervezés fogalomköréit az alábbi táblázatban foglaltam össze ennek szellemében:

#### A befogadó tervezés alapelvei

- **A befogadó tervezés a társadalmi befogadás (social inclusion) leghatékonyabb eszköze**  
A 21. század nagyvárosaiban a leszakadó rétegek – vagyis elsősorban az idősek, a fogyatékkal élők és a szegények – társadalmi integrációja tervezői intervenció nélkül immár lehetetlen – a politikai akarat, a kellő financiális és jogi háttér ma már önmagukban alkalmatlanok e feladat megvalósítására.
- **A befogadó tervezés különféle szakmák képviselőit fogadja be a tervezési folyamatba (design process)**  
A befogadó tervezés maradéktalanul képes megvalósítani az Interdesign (ICSID ©) és a inter- és multidiszciplinaritás céljait is, hiszen feladattól függően mindig a megfelelő designszakmák, illetve a kívánt természet-, műszaki, humán- és társadalomtudományok képviselőit hozza össze valós csapatmunka keretében.
- **A befogadó tervezés befogadja a fogyasztót és a megrendelőt is**  
A befogadó tervezés növeli a fogyasztói és megbízói tapasztalatok (user and employer experience) szerepét a tervezésben azzal, hogy a felhasználókat, fogyasztókat, politikai döntéshozókat és a civil szféra képviselőit bevonja a tervezési folyamatokba.

---

hogy hagyjam ki a terminusok és meghatározások tárgyalását, mivel a közönség feltehetően tisztában van ezekkel a kérdésekkel (Skip the discussion about terms and definitions [...]). Most of the audience should be aware of that.)

<sup>36</sup> Verwijnen, Jan, *The Concept of Social Exclusion = Spark! Design and Locality*, szerk. Jan Verwijnen és Hanna Karkku, Helsinki (University of Art and Design Helsinki), 2004, 30–32. L. még *Social Exclusion in European Cities: Processes, Experiences and Responses.*, szerk. Judith Allen, Goran Cars és Ali Madanipour, London (Routledge), 1998.



Korábban említettem, hogy a befogadó tervezés szemlélete megnyithatja az utat azon fejlődés előtt, amelyben a design politikává válik, mégpedig a legnemesebb értelemben.<sup>37</sup> Ehhez természetesen a politikai elit mentalitásbeli forradalmára is szükség lesz Magyarországon, ám ebben a folyamatban, vagyis a befogadó politika kialakulásában kitüntetett szerepet játszhat a befogadó tervezés gyakorlata, melynek egyes számú alapelve szerint tervezői intervenció nélkül ma már nem lehet például valóban hatékony várospolitikát folytatni. A ténylegesen jól működő, s a városlakók számára is szerethető, és ezért sikeres város sokkal inkább a befogadó tervezés filozófiáját érvényesítő városrehabilitáció nyomán születhet meg, mint az „ikonikus épületek” (iconic buildings) sztárépítészetét mozgósító városbrandingelés és „helymarketing” (place marketing) szerint.<sup>38</sup> Ahhoz hogy érdemi előrelépések történjenek a befogadó politika meg-

<sup>37</sup> Nantes-i előadásom vitájában a magyarországi civiltársadalom gyengeségére utaltam, s arra, hogy a hazai pártpolitika miként próbál meg minden kreatív kezdeményezésből saját politikai tőkét kovácsolni. Részleges konklúziómban arra jutottam, hogy a társadalmilag elkötelezett honi designereknek távol kell tartaniuk magukat a pártpolitikától, s arra kell törekedniük, hogy a mégoly gyenge civilszféra anyagi és erkölcsi támogatását keressék, illetve olyan üzleti konstrukciókon törjék a fejüket, melyek képesek a civil társadalom erősítésére. A skandináv országok képviselői hevesen kritizálták „apolitikus” álláspontomat. A kimerítő vitában végül világossá vált, hogy a skandináv országokban a politika honi skizofréniája ismeretlen, náluk a civil politizálás és a pártpolitika nem különül el olyan élesen, mint nálunk. Ennek elsősorban az az oka, hogy a skandináv országok politikai pártjai általában képesek érdemben túllépni önos érdekeiken akkor, ha szélesebb értelemben vett közösségi érdekekről, vagyis a közjóról van szó.

<sup>38</sup> A helymarketing és a városbranding kritikájáról l. Thackara, John, *Spark! Design and Local Knowledge = Spark! Design and Locality*, i. m. 14–19. Az ikonikus épületek kultuszáról l. Jencks, Charles, *The Iconic Building. The Power of Enigma*, i. m. Egy tipikus példát a városbrandinget, az ikonikus építészetet és a helymarketinget mozgósító városkonceptióra l. *Budapest a tiéd is / Budapest Truly Yours. Európa kulturális fővárosa 2010. Pályázati*

teremtésének irányába, bizony meghatározó szerephez kell jutnia a honi designer közösségnek az urbanisztikai fejlesztésekben.<sup>39</sup> Ehhez persze a tervezők rátermettségére és vállalkozókedvére is érdemben lesz szükség...

Nantes-i előadásomban utaltam ugyanakkor arra is, hogy a befogadó tervezés társadalmi elkötelezettségtől áthatott ágendája új, korszerű identitást nyújthat a designerek számára Magyarországon, s így egyúttal új, erős társadalmi legitimációt is biztosíthat e szakma képviselői számára.<sup>40</sup> Mindezt azért tartottam fontosnak leszögezni, mert a honi designertársadalom a rendszerváltás óta olyan súlyos identitásválságban szenved, melyet néhány fiatal designer mégoly nagy sikere a világban eddig még nem tudott érdemben orvosolni, sem pedig a honi (bulvár)média megerősödő érdeklődése az elit design hazai jelenségei és (kvázi) sztárjai iránt. A megerősödő identitás és társadalmi legitimáció potenciális forrásként jelöltem meg azt a tényt is ugyanakkor, hogy a befogadó tervezés stratégiája a centrális kapitalizmus országaiban, így az anglo-szociális modellben kifejezett gazdasági sikernek bizonyult, mégpedig azért, mert a társada-

---

*koncepció / European Capital of Culture 2010. Concept for the Competitive Tender*, i. m.

<sup>39</sup> Néhány konkrét köztértervezői (public design) feladat a Fővárosban, melyeknek megoldatlansága egyre égetőbb, s amelyeket designerek és az érintett társadalmi rétegek bevonása nélkül érdemben megvalósítani immár nem lehet: bicikliút-hálózat, kölcsönözhető biciklik hálózata, utcabútor- és információs rendszerek hálózata, teljes és egységes BKV-arculat, teljeskörű akadálymentesítés a tömegközlekedésben, a középületekben és a köztereken.

<sup>40</sup> Elhangzott a *Cumulus International Association of Universities and Colleges of Art, Design and Media* 2006. június 15–17-én a *L'Ecole de Design Nantes Atlantique*-on rendezett *Ethics2006: Design, Ethics and Humanism / design, éthique & humanisme. Products, Services, the Environment and Responsibilities of Designers* című konferencián, kézirat. A társadalmi legitimációról l. Habermas, Jürgen, *Legitimációs problémák a modern államban = Válogatott tanulmányok*, szerk. Felkai Gábor, ford. Adamik Lajos et al., Bp. (Atlantisz), 1994, 183–222.

lom életkor és fogyatéék miatt, illetve gazdasági okokból leszakadó rétegeinek reintegrációja növelte a foglalkoztatottságot, a fogyasztók körét, s így a belső fogyasztást, ily módon pedig a gazdasági növekedést is serkentette valamelyest.<sup>41</sup> Akkor azonban még nem voltam tisztában a „munkanélküli kapitalizmus” és a „szükségtelenek” világának jelenségeivel, melyek különösen az olyan félperifériális új kapitalizmusokban fenyegetnek, mint amilyen a magyarországi is.<sup>42</sup> Minden borúlátó vélemény és negatív tendencia mellett azonban azt is le kell szögezmem, hogy például az „idősödési forradalom” (aging revolution) hazánkat sem kerüli el. Amikor tehát azzal nézünk szembe, hogy egyre kevesebb aktív munkaerő tart el egyre több nyugálományba vonult állampolgárt, a befogadó tervezés gazdasági létjogosultsága vajmi kevésbé vonható kétségbe, legfeljebb akkor, ha feltételezzük a nemzeti kormányok olyan mérvű szerepvésztesét a globalizáció folyamatában, amikor azok már nem tudják garantálni a nyugdíjrendszer működését. Amennyiben ez nem következik be, abban az esetben a megnövelt nyugdíjkorhatár adminisztratív eszköze máris olyan helyzetet teremt, amelyben a befogadó tervezés nélkülözhetetlen. Teljesen fölösleges ugyanis a munkaerőpiacon tartani idősebb embereket, ha olyan infrastrukturális környezetben kényszerülnek „dolgozni”, amelyet immár előrehaladottabb koruk miatt egyre kevésbé tudnak hatékonyan és frusztráció nélkül használni. Gondoljunk például az információs írásbeliség kérdésére ebben az összefüggésben. Az információs írástudatlanságnak két ellenszere van, egy hatékony és egy kevésbé hatékony. Ez utóbbi az életen át tartó tanulás és a folyamatos továbbképzés rendszere, a valóban hatékony módszer azonban a befogadó tervezés, amely például olyan

<sup>41</sup> Vö. *Inclusive Design Toolkit*, i. m.

<sup>42</sup> Beck, Ulrich, *Mi a globalizáció? A globalizmus tévedései*, i. m., 69–75. „Az újkapitalizmus immanens sajátossága, hogy [...] immár korlát nélkülivé válik a túltermelési válság elmélyülése, melynek legfontosabb oka és egyben következménye, hogy egyre több a világon a »felesleges«, már a kizsákmányolás tárgyának sem tekintett ember, sőt ország”. Szalai, *Az újkapitalizmus*, i. m., 16.

interface-ek kialakításában érdekelt, melyek minél nagyobb számú felhasználó számára közérthetőek és ugyanakkor elérhető árúak is.<sup>43</sup>

A fentebbi kérdésekkel kapcsolatban a döntően a neoliberais paradigmához kötődő közgazdász kollégáim és barátaim rendszerint kitérő válaszokat adtak, avagy siettek egyetérteni velem akkor, amikor aggályaimat fejeztem ki a magyar helyzettel kapcsolatban. Alternatívát végül a „közösségi gazdasági fejlődés” (community economic development, CED), illetve a „fenntartható közösségi fejlődés” (sustainable community development, SCD) modelljében találtam.<sup>44</sup> A közösségi gazdasági fejlődést a *Canadian Community Economic Development Network* olyan modellként határozta meg, amelyben az emberek helyi szinten, fenntartható és befogadó módon teremtenek gazdasági lehetőségeket és javítják közösségeik szociális helyzetét, különös tekintettel a leginkább nélkülözőkre. Ez a közösségi gazdasági fejlődés olyan közösségközpontú és közösségorientált folyamat, amelyik egyértelműen összekapcsolja a társadalmi és gazdasági fejlődést és elősegíti a közösség gazdasági, társadalmi, ökológiai

<sup>43</sup> Vö. azzal, amit Herczegh László az egyszerűség elvéről mondott egy vele készült interjúban: „Az »egyszerűség vezette tervezési koncepciók« (simplicity-led design concepts) lényege, hogy meggyőződésünk szerint a digitális forradalom ahelyett, hogy egyszerűbbé tette volna az emberek életét, minden felmérés szerint tulajdonképpen inkább csak bonyolította, nehezítette azt! Az »információs írástudatlanság« (information illiteracy) mértéke rohamosan nő, mert az emberek nem tudják használni bonyolult, új eszközeiket. Ezt az egyszerűség iránti igényt ismertük fel és ezért határoztuk el, hogy olyan termékeket tervezzünk, melyeket annak ellenére, hogy magas technológiai színvonalat képviselnek, könnyű használni.” *Egy magyar élménytervező a Philipsnél. Szentpéteri Márton interjúja Herczegh Lászlóval, Építészfórum, 2008. március 14. <http://epiteszforum.hu/node/8727>. Utolsó hozzáférés: 2009-12-10.*

<sup>44</sup> Roseland L., Mark-Soots, Lena, *A helyi gazdaságok megerősítése = 2007. A világ helyzete. Városaink jövője. A washingtoni Worldwatch Institute jelentése a fenntartható társadalomhoz vezető folyamatról*, ford. Amtmann Mária et al., Budapest (Föld Napja Alapítvány), é. n., 202–224.

és kulturális jólétének biztosítását. A közösségi gazdasági modell a hagyományos gazdasági fejlődés-modellek alternatívájaként jelent meg, s azon meggyőződésre épít, amely szerint a közösségeket érintő gondokat – legyen szó munkanélküliségről, szegénységről, környezeti károkról vagy épp a közösségi kontroll hiányáról – holisztikus és participatorikus módon kell kezelni.<sup>45</sup> Nem lehet kérdéses, hogy ezt a részvételi alapon működő modellt csakis a „társadalmilag elkötelezett tervezés” (socially responsible design, SRD), s ezen belül is a

<sup>45</sup> „CED can be defined as action by people locally to create economic opportunities and enhance social conditions in their communities on a sustainable and inclusive basis, particularly with those who are most disadvantaged. CED is a community-based and community-directed process that explicitly combines social and economic development and fosters the economic, social, ecological and cultural well being of communities. CED has emerged as an alternative to conventional approaches to economic development. It is founded on the belief that problems facing communities – unemployment, poverty, job loss, environmental degradation and loss of community control – need to be addressed in a holistic and participatory way.” <http://www.ccednet--rcdec.ca/en/pages/home.asp>. Hozzáférés: 2007-07-09. A honlapon ma elérhető meghatározás szerint: „What is CED? *Creating vibrant, resilient and sustainable local economies*. Community Economic Development (CED) is action by people locally to create economic opportunities and better social conditions, particularly for those who are most disadvantaged. CED is an approach that recognizes that economic, environmental and social challenges are interdependent, complex and ever-changing. To be effective, solutions must be rooted in local knowledge and led by community members. CED promotes holistic approaches, addressing individual, community and regional levels, recognizing that these levels are interconnected.” [http://www.ccednet--rcdec.ca/en/what\\_is\\_ced](http://www.ccednet--rcdec.ca/en/what_is_ced). Hozzáférés: 2009-12-10. L. még a Simon Frazer University—Center for Sustainable Community Development oldalait: [http://www.sfu.ca/cscd/what\\_is\\_scd.html](http://www.sfu.ca/cscd/what_is_scd.html). Különösen a *Gateway to Community Economic Development Resources* hálózati tankönyvét: <http://www.sfu.ca/cscd/gateway/>. Utolsó hozzáférés: 2009-12-10.

befogadó egyetemes tervezés eszközeivel lehet hatékonyan működtetni.<sup>46</sup>

A további érdemi tájékozódáshoz és bárminő szélesebb körű cselekvési stratégia kidolgozásához azonban mindenképp szükségünk lesz az alternatív közgazdasági modellek iránt nyitott, a neoliberais globalizáció dogmáitól elszakadni kész közgazdászok hathatós segítségének igénybe vételére annak érdekében, hogy a fentebbihez hasonló alternatívák sikeres implementációját valóban elősegíthessük. Ugyancsak nélkülözhetetlen lesz a magyar állami designpromóció szerepvállalása a projektumban – gondolok itt első sorban a Magyar Formatervezési Tanácsra és a Design Terminál Kht.-ra –, miként a honi média részvételét is növelnünk kell a téma népszerűsítésében és értelmezésében. A promóciós szervek, a média és az egyetemek együttműködése mindenképpen jelentős előrelépéssel kecsegtet ezen a téren, hiszen ha a polgári nyilvánosság berkeiben a befogadó tervezés kellőképp ismertté lesz, úgy a politikai döntéshozók – a szükséges társadalmi szereplők nélkül a legtöbb esetben is csak formálisnak mondható – igénye az eurokompatibilis politizálásra valóban tartalmassá válhat. E kívánatos társadalmi párbeszéd nélkül viszont vajmi kevés esélye van az országban az egyetemes befogadó tervezés filozófiájának és gyakorlatának. Márpedig ez kulcsfontosságú kérdés egy valóban befogadó designkultúra megszületésekor.

A fentebbi párbeszéd meglététől függetlenül, természetesen már e korai fázisban is van némi – nem is jelentéktelen – garanciánk arra, hogy a befogadó tervezést integrálni tudjuk majd a magyar design-felsőoktatás távlatos programjába. Szilágyi Csaba – *Befogadó egyetem* című kurzusunk egyik designer oktatója – hosszú évek óta dolgozik a befogadó tervezés területén, e tevékenység sikerességéről nem csak az immár Magyar Formatervezési Díjas diplomamunkája (Flexor Kerekesszék), hanem jelentős tudományos szervező tevékenysége is bizonyítékokkal szolgált. 2004-ben kurátora volt a Magyar

<sup>46</sup> A társadalmilag elkötelezett tervezés új formáiról l. <http://www.sociallyresponsibledesign.org>. Utolsó hozzáférés: 2009-12-10.

Iparművészeti Egyetemen (ma Moholy-Nagy Művészeti Egyetem) rendezett *Tervezés mindenkinek (Design for all)* című konferenciának és az *Inclusive design. The Helen Hamlyn Research Centre, Royal College of Art* című kamara-kiállításnak. A konferencia olyan jelentős szakembereket szólaltatott meg a témában, mint Fischl Géza, P. Farkas Zsuzsa, Pandula András, Dr. Balogh András és a dán Karin Bendixen. A kamara-kiállítás pedig a Magyar Iparművészeti Egyetem és a Royal College of Art – The Helen Hamlyn Research Centre diákjainak munkáiból válogatott.<sup>47</sup> Szilágyi Csaba témába vágó szakmai sikerei közül kiemelendő még, hogy a nomináltak közé került a 2005-ös, koppenhágai *INDEX: Design to Improve Life* című pályázaton, ami abban az évben a világ legnagyobb szabású designeseményének számított. Jelenleg doktori tanulmányokat folytat a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen, ugyancsak a befogadó tervezés témakörében. Magam még a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Formatervező Tanszékének designelméletet oktató adjunktusaként 2005-ben kezdtem el intenzívebben foglalkozni a témával. Nemcsak designelméleti szemináriumaimat szenteltem a kérdésnek és a 2007 őszen tartott *Befogadó egyetem* című kurzusunk előkészítésének, hanem 2006-ban, a már említett Cumulus Association nantesi, designetikai konferenciáján is e tárgykörben adtam elő, s vitattam meg nemzetközi szakemberekkel a tervezett pilótakurzus esélyeit, lehetőségeit. A kurzus 2007-ben sikerrel valósult meg, s bizvást állíthatom, nem csupán a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Formatervező Tanszékének munkaközösségére volt hatással – a befogadó tervezés fogalma immár közkeletű Egyetemünkön. Ennek, s a TÁMOP 5. 4. 5 keretében időközben pályázaton elnyert felsőoktatási szakértői pozíciónknak volt köszönhető, hogy az Egyetem szakmai közössége elfogadta azt a javaslatomat, amely szerint a mesterszakok akkreditációja során a szakok közötti átjárást biztosító integrált tervezési

<sup>47</sup> A kutatóintézet jelenlegi neve Helen Hamlyn Centre (HHC) The Royal College of Art's Centre for Inclusive Design. <http://www.hhc.rca.ac.uk/>.

modult a befogadó egyetemes tervezés jegyében fogalmazzuk meg a szakok akkreditációs kérelmeiben. A MOME 2010. szeptemberében induló szakjai közül végül a Magyar Akkreditációs Bizottság az animáció, a fotográfia, a médiadesign, a tervezőgrafika, a formatervező művész, a fémművesség, a kerámiatervezés, a divat- és textiltervezés és az építőművészet mesterszakokon hitelesítette az *Egyetemes tervezés* tantárgyat, ezzel utat nyitva egy valóban befogadó természetű designkultúráért szavatoló oktatási filozófia hosszabb távú, fenntartható érvényesítése előtt.<sup>48</sup>

<sup>48</sup> Ezzel egyébként a 2008-ban aláírt, s tőlünk is támogatott *Kyoto Design Declaration. A statement of commitment by the members of Cumulus to sharing the global responsibility for building sustainable, human-centered, creative societies*-nek is érdemben felelünk meg a jövőben. A nyilatkozatot l. [http://www.cumulusassociation.org/images/stories/Current\\_affairs\\_files/kdd2008.pdf](http://www.cumulusassociation.org/images/stories/Current_affairs_files/kdd2008.pdf). Legutolsó hozzáférés: 2009-12-12.



