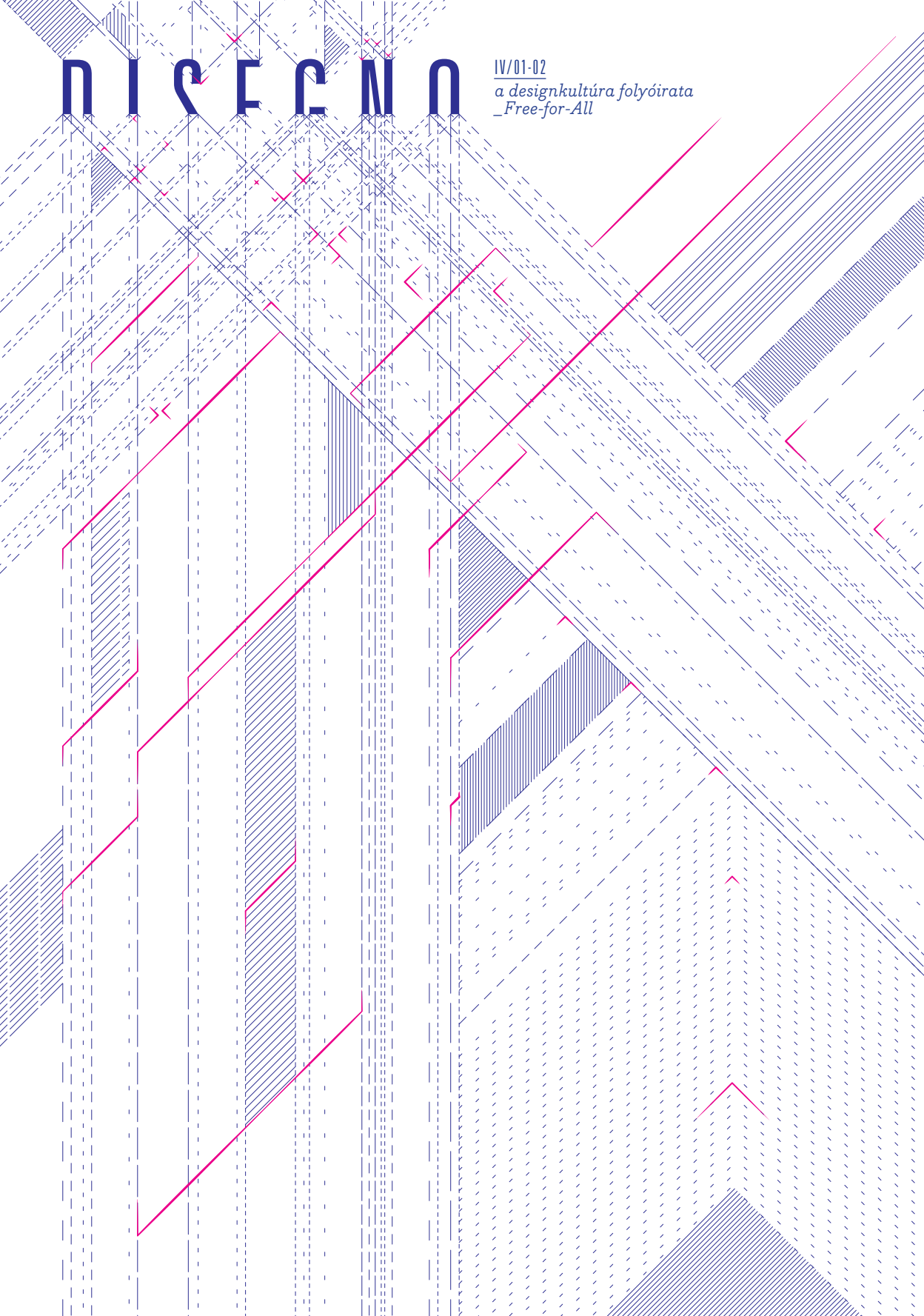


# DISCNO

IV/01-02

a designkultúra folyóirata

—Free-for-All







# Disegno

**A DESIGNKULTÚRA FOLYÓIRATA / JOURNAL OF DESIGN CULTURE**

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

## **A szerkesztőbizottság tagjai / Editorial Board**

*[Victor Margolin, Professor Emeritus, University of Illinois]*

*Jessica Hemmings, Professor of Crafts; Vice-Prefekt of Research, HDK, University of Gothenburg*

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

**Alapító szerkesztő / Founding Editor:** Fiáth Henri

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

**Lektor / Hungarian Reader:** Bárdkai Júlia

## **Célkitűzések / Aims and Scope**

*A Disegno alapító szerkesztőinek célja, hogy egy, a kreatív szakmai és tudományos világban meghatározó szerepet betöltő, szemeszterenként megjelenő, lektorált (ti. double-blind peer review) szabad folyóiratot (ti. free journal) hozzon létre a designkultúra nemzetközi rangú képviseletére és kritikai természetű analizisére. A designkultúra fogalmát tágra értjük: célunk a tervezett környezet, s a vele kapcsolatos praxisok és diskurzusok világának együttes vizsgálata. Ez a szemlélet túllép a művészet, a vizuális kultúra és a design világának megkülönböztetésén, s a kreativitáshoz kötődő témák összessége iránt fogékony. Poszt-diszciplináris szellemi vállalkozásunk a designkultúra minden potenciális szereplőjétől – gyakorló alkotóktól, teoretikusoktól, kritikusoktól, menedzserektől és oktatóktól – vár kritikai természetű tanulmányokat, esszéket és recenziókat. Amellett, hogy ily módon vitafórumot biztosítunk a designkultúrával törődő szerzők számára, különleges célunk, hogy a designkultúráról folyó beszéd létjogosultságát erősítsük a hazai tudományosságban, s így a témával kapcsolatos téves előítéletek és igen gyakran félrevezető beidegződések kritikáját nyújtsuk olvasóink számára.*

**Projektmenedzser / Project Manager:** Wunderlich Péter

## **Kapcsolat / Contact**

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Elméleti Intézet, 1121 Budapest, Zugligeti út 9-25.

Szerkesztőség / Editorial Office: [disegno@mome.hu](mailto:disegno@mome.hu)

*A Disegno ingyenesen elérhető online / Disegno is freely accessible online:  
**[disegno.mome.hu](http://disegno.mome.hu)***

**Felélő kiadó / Published by:** Fülöp József

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

**Nyomda / Printed by:** Prime Rate Kft.

**ISSN:** 2064-7778

copyright©text and design 2019 Moholy-Nagy Művészeti Egyetem

# Tartalom

## **szerkesztői előszó**

- 006** *Vagy valami, vagy meg is valahová*

## **tanulmány**

- 022** *Veres Bálint: Taktilis taktikák a kortárs kiállítási gyakorlatban*  
**038** *Lakner Antal: Utazás az ulmi hokedli körül. A HfG Ulm tárgyilagos tárgyai*  
**058** *Schneider Ákos: A futószalag gyermekei. A kiborg problematikája az emberközpontú design tükrében*  
**072** *Klaus Krippendorff: Designkutatás: oximoron?*

## **esszé**

- 088** *Jessica Hemmings: Valós testi munka, materiális megértés és a szövő kéz bölcsessége*  
**096** *Hannah Carlson: Közöségek dolgok. James Fenimore Cooper mindent látó keszkenője*  
**110** *Tamás Dénes: Városdesign és identitás: a posztoszocialista városok példája*  
**122** *Körösvölgyi Zoltán: Design Religion. A törődő design már művészet?*  
**134** *Tony Fry: Design a design után*

## **műhely**

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

## **recenzió**

- 150** *Szabó-Reznek Eszter: A szocializmus muzealizált tárgyai Bukarestben. A Román Giccs Múzeuma*  
**160** *Mészáros Zsolt: Divatgyakorlatok: a Modes pratiques első két számáról*

- 172** **szerzőinkről**

# Vagy valami, vagy megy valahová

[https://doi.org/10.21096/disegno\\_2019\\_1-2ho](https://doi.org/10.21096/disegno_2019_1-2ho)

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

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

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

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

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

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

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

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

\*\*\*

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

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

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

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

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

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



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

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

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

<sup>2</sup> Hasonló ez a technológia társadalmi konstrukciójának kutatói által detektált „hamis teleológiához” – ahhoz, ahogy a dominánssá vált megoldásokat hajlunk szükségyszerűnek látni, negligálva az alternatívák közt szelektáló csoportok dinamikáját.

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

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

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

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

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

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

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

<sup>3</sup> A hosszú listából említsük meg a közelmúltban elhunyt Gillo Dorflest, aki a 2012-es Milánói Triennálé Kitsch: oggi il kitsch kiállítás kurátoraként még százaként is évesen is visszatért nagy témájához.

<sup>4</sup> A Philips „tárgyas” fénykoráról l. John Heskett Philips-tanulmányát (Heskett 1989); az orvosi területnél jóval tágabb ambíciójú Ambient Intelligence (AmI) program anyag- és rendszerkísérleteiről l. The New Everyday. Views on Ambient Intelligence (Aarts és Marzano 2003) és True Visions. The Emergence of Ambient Intelligence (Aarts és Encarnação 2006).

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

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

\*\*\*

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

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

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

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

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

<sup>5</sup> E folyamat (és részben e források) heideggeriánus értelmezését nyújtja Cameron Tonkinwise „Is Design Finished? Dematerialization and Changing Things” című írása. (Tonkinwise 2005)

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

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

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

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

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

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



Olafur Eliasson bejárható, szivárványszínű terei, Tate-ben ragyogó napja, vagy az érzékhátáron illatosított rotterdami metró ledfalai között?<sup>9</sup>

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

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

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

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

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

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

<sup>10</sup> Gondoljunk például a klaszszikus modern hagyományhoz kapcsolódó Váli Dezső blogjára, ahol festményfotók, könyvélmények, „mosócedulák”, intim bejegyzések keverednek az olvasók – néha megfogadott – javaslatával, hogy miként kéne egy képét átfestenie. (Váli)

<sup>11</sup> Hogy Manovich írása melyik világba tartozik, azon hosszan töprenghetünk, alcímét olvasva: „Average Reading Time: 4 min. 29 sec.; Signal to Noise Ratio: unknown; Rating: adult; Genre: provocation”.

**Horváth Olivér**

## IRODALOM

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

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

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

amyloer. „Philips Ambient Experience Cool Ads.” Videó, 0:34. 2008. július 9. Megtekintve 2019. február 25-én. <https://youtu.be/CcPOdx9mw28>.

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

TED. „Andrew Blum: What is the Internet, really?” Videó, 11:59. 2012. szeptember 19. Megtekintve 2019 február 25-én. [https://www.youtube.com/watch?v=XE\\_FPEFpHt4](https://www.youtube.com/watch?v=XE_FPEFpHt4).

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

Bruyn, Eric C. H. de. 2019. „Constructed Situations, Dynamic Labyrinths, and Learning Mazes: Behavioral Topologies of the Cold War.” *Grey Room* 74: 44–85. [https://doi.org/10.1162/grey\\_a\\_00263](https://doi.org/10.1162/grey_a_00263).

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

Julier, Guy. 2014 [2006]. „A vizuális kultúrától a designkultúráig.” Fordította Szőke Julianna. *Disegno* 1: 14–28. Megtekintve 2019. február 25-én. [http://disegno.mome.hu/articles/Disegno\\_02\\_Guy-Julier.pdf](http://disegno.mome.hu/articles/Disegno_02_Guy-Julier.pdf).

Julier, Guy. 2015. „A designkultúra új nyelvet beszél.” Szentpéteri Márton interjúja Guy Julierrel. *Disegno* 1-2: 236–241. Megtekintve 2019. február 25-én. [http://disegno.mome.hu/articles/Disegno2015\\_1\\_2\\_15\\_GuyJulier-int.pdf](http://disegno.mome.hu/articles/Disegno2015_1_2_15_GuyJulier-int.pdf).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Swaminathan, Miep, szerk. é. n. [2010]. „Muziekgebouw Frits Philips Eindhoven Inspired by Philips Ambient Experience.” Sajtóanyag. Megtekintve 2019. február 25-én. [http://www.newscenter.philips.com/pwc\\_nc/main/design/resources/pdf/Muziekgebouw\\_Frits\\_Philips\\_Press\\_Background.pdf](http://www.newscenter.philips.com/pwc_nc/main/design/resources/pdf/Muziekgebouw_Frits_Philips_Press_Background.pdf).

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

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

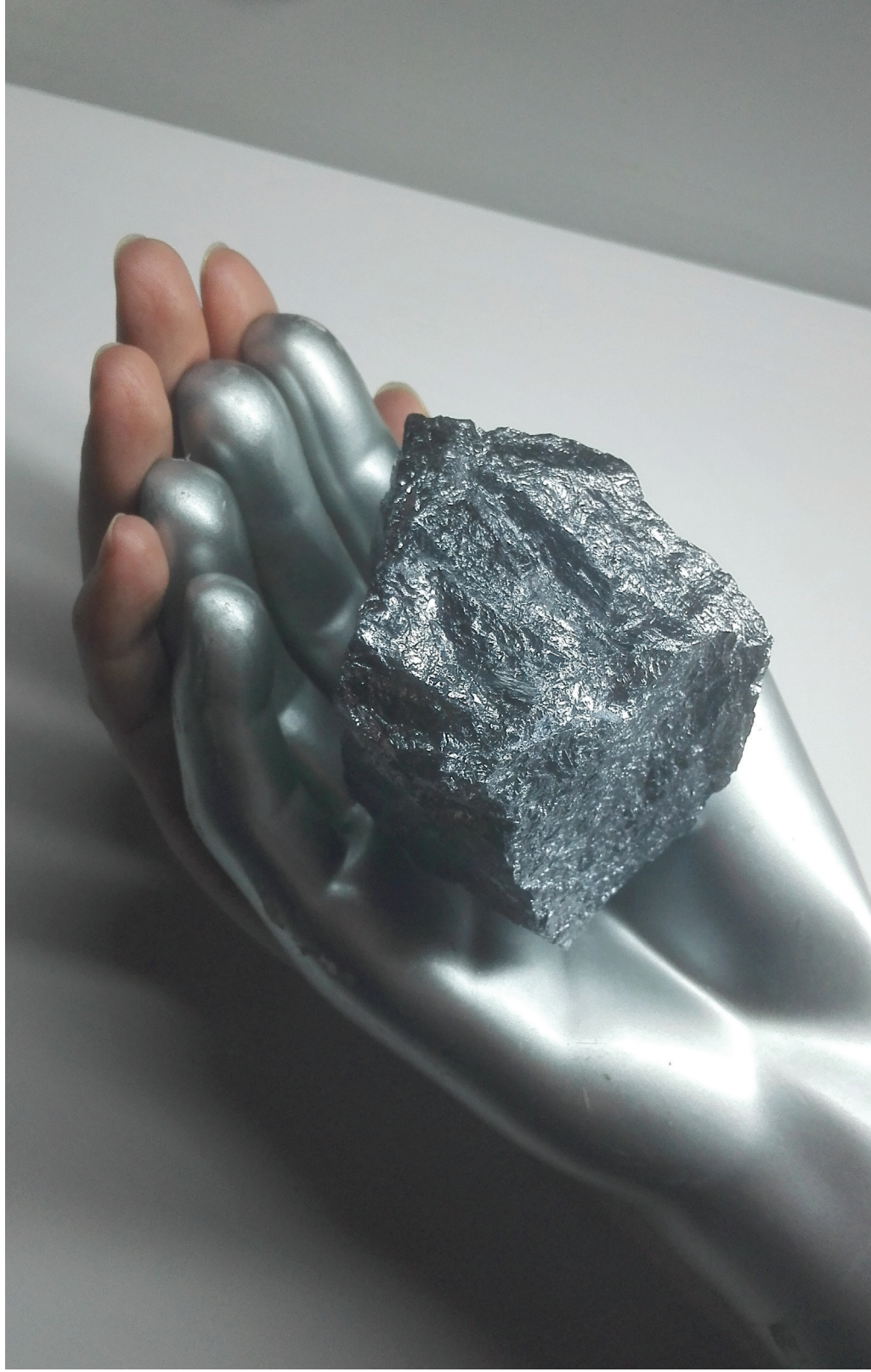
Szilak, Illya. 2013. „Software Takes Command: An Interview with New Media Theorist Lev Manovich, Part 2.” *Huffington Post*, december 24, frissítve 2017. december 16-án. Megtekintve 2019. február 25-én. [http://www.huffingtonpost.com/illya-szilak/software-takes-command\\_b\\_4478561.html](http://www.huffingtonpost.com/illya-szilak/software-takes-command_b_4478561.html).

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

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

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

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







# DOKTORI

## új jövőt tervezünk!

Azon dolgozunk, hogy kilábaljunk az egyre elviselhetetlenebb poszt-humán állapotból, s a fenntarthatatlanság csapdájából. Nálunk tervezők és teoretikusok együtt teszik fel egy új jövő megtervezésének kulcstkérdéseit, s együtt keresik a válaszokat ezekre.

Marina Garcés szellemében tisztában vagyunk egy új radikális felvilágosodás szükségességével, Guy Julier nyomában a hanyatlás megtervezésének elkerülhetetlenségével, Santiago Zabala gondolatainak jegyében pedig a katasztrófaesztétika logikáját követő művészet világrengető erejével.

Ha tervező vagy, ha teoretikus vagy, nálunk a helyed! Ha hiszel abban, hogy a világ problémáinak kezelésére a művészeti és tervezői kutatások valóban hatékony megoldást kínálnak, dolgozz velünk!

[doktori.mome.hu](http://doktori.mome.hu)



# ELMÉLETI

az agyadra megyünk!

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

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

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

[elmeleti.mome.hu](http://elmeleti.mome.hu)

