

SZENTPÉTERI MÁRTON

# DESIGN VAGY IPARMŰVÉSZET?

## Fogalomtörténeti vázlat<sup>1</sup>

■ Számos ok miatt erős lehet a gyanúnk, hogy minden ellenkező természetű magyar terminológiai gyakorlat ellenére az anyagi kultúra történetében az iparművészet fogalma már régóta foglalt, ráadásul egy jól körülírható korszakra vonatkozik elsősorban; éppen arra, amelyikre a neves szakíró, Vadas József is mint a magyar iparművészet születésének korára utalt *A magyar iparművészet története* című könyvének elején; tehát a 19. század második felére, utolsó harmadára.<sup>2</sup> Ugyancsak joggal feltételezhető, hogy az iparművészet fogalma ily módon egyáltalán nem csereszabatos a design fogalmával, márpedig a honi felsőoktatási és akadémiai gyakorlat egészen a közelmúltig emígy tekintett erre a kérdésre.<sup>3</sup> A következőkben csak nagyon vázlatosan mutatom be azt a múltat, amelyik rávilágíthat feltevéseim igazságára. Az itt leírtakat előadásaimon általában a designkultúra-tudományban jól ismert CAD betűszóval szoktam jelölni, ez eredetileg a *computer aided design* mozaikszavas rövidítése volt, én azonban a *craft*, *art* és *design* szavak kezdőbetűiből rakom ki a mozaikszót, ezzel is utalva arra, hogy az anyagi kultúra hosszú múltjában e ma párhuzamosan együtt élő tendenciák véleményem szerint miként is következtek egymásra eszme- és kultúrtörténeti értelemben.

Ha elfogadjuk a modern művészeti rendszer kialakulásának azt a fogalomtörténeti bázisú eszmetörténeti modelljét, amelyiknek legismertebb megfogalmazója a nagy 20. századi rene-



**A kraft tehát nemhogy nem tűnt el a szép-, avagy képzőművészetek, az iparművészet, majd pedig a modern design megjelenésével, hanem egyenesen megújulóban van manapság is.**

szánszkutató, Paul Oskar Kristeller volt, akkor bízást állíthatjuk, hogy a kézművesség *ab ovo* mindig is legitimációs küzdelmekben kereste a maga helyét az európai kultúrában.<sup>4</sup> Az anyagi kultúra történetének első meghatározó korszaka ennek ellenére minden bizonnyal a hagyományalapú kézművesség (tradition based craft) jegyében írandó le egészen a reneszánsz *arti del disegno* megjelenéséig. Ebben a hosszú szakaszban minden szabályozott alkotói tevékenység *techné*nek, avagy *ars*nak volt tekinthető, a romantikából ismert zseni- és élményesztétikára, illetve művészetvallásra építő művészet azon koncepciója pedig, amelyik mind a mai napig uralkodó<sup>5</sup>. A kézművesmesterségek világa ebben a paradigmában a szabad művészetekkel (*artes liberales*) állt szemben mint a szolgai művészetek (*artes serviles*) összessége. A reneszánsz Itáliában megjelenő *disegno* filozófiája ugyanakkor tulajdonképpen a festők, szobrászok és építészek reneszánsz kori emancipációjának kulcsaként láttatható. A *disegno* teoretikusai ugyanis – Leon Battista Albertitől Giorgio Vasarin és Lorenzo Ghibertin át Frederico Zuccariig – a *disegno* tudásterületeit és praxisait ki kívánták szabadítani az *artes serviles* céhes világából, és így azokat a szabad művészetek rangjára szándékoztak emelni. Ezt a törekvést szolgálta a *disegno* filozófiájának alapvetően humanista programja is – Vasarinál az *arti del disegno* teorémái, Ghibertinél a *teorica disegno*, Zuccarinál pedig főként a *disegno interno* első látásra platonizáló, ám mégis döntően tomista ismeretelméleti modellje.<sup>6</sup> Kifejezetten izgalmas ebből a szempontból az a teoretikus attitűd, amelyet – az építészet mellett a szobrászatról és a festészetről is hasonló szellemben értekező – Alberti képviselt, aki építészetelméletének struktúráját – minden Vitruvius iránti tisztelete ellenére – nem a római *De architectura libri decem*jének mintájára dolgozta ki, hanem Quintilianus rétori tankönyvét, az *Institutio oratoriát* követte munkájában – ezzel is hangsúlyozva azt a tényt, hogy az *architectura* valójában szabad művészeti rangra emelkedik az ő humanista tollán.<sup>7</sup> A mégoly áhítattal kezelt Vitruvius éppen azért nem nyújthatott retorikai mintát a reneszánsz értekező számára, mert művének irálya és szerkezeti képe nem teljes mértékben felelt meg a kor újra „feltalált hagyományainak” (Hobsbawn), a reneszánsz humanistáktól istenítt Cicero szubtilis latinjának s a *studia humanitatis* nemes, jellemerősítő és lélekemelő retorikai, pedagógiai, illetve kulturális programjának. Van, aki úgy véli, hogy a reneszánsz *disegno* emancipatorikus programja tulajdonképpen csupán antik mintákra tekint vissza, s így az athéni demokráciában már számolnunk kellene az autonóm művészet képletével, ám ahogy arra a Wittkowerek már régen rámutattak, az antik mintakép semmiképpen sem keverendő össze a reneszánsz törekvésekkel.<sup>8</sup> Ez utóbbiak egyébként bármennyire számottevőek voltak is, a modern művészetek rendszerének kialakulásához és a művészeti autonómia megszületéséhez maguk sem vezettek el maradéktalanul, a szép-, avagy képzőművészetek teljes körű emancipációjának is csak a kezdetét jelentették. Míg az előbbi a felvilágosodások során, addig az utóbbiak a német romantikában teljesedtek ki, párhuzamosan az esztétika kizárólagosan művészetfilozófiaként értett – s így annak kiinduló potenciáljaitól jócskán eltérő – formájának kialakulásával.<sup>9</sup> Az „esztétikai megkülönböztetésnek” (Gadamer) köszönhetően az esztétikai tudathoz kapcsolódó mű – s így a művész is – elvesztette eredeti (élet)világát; a romantikus rend művészetvallása, élményművészete és zsenikultusza pedig óhatatlanul szembekerült a „világhoz kötődő” alkalmazott, kis- és dekoratív művészetekkel, vagyis a kraft világával, melyben az ihletnél és mindennemű spirituális, illetve transzcendentális tartalomnál továbbra is sok-

kalta fontosabb volt a használati igényeknek megfelelni szándékozó mesterségbeli tudás kérdése.<sup>10</sup> Újraszületni látszott hát a régi dichotómia szabad és szolgai művészetek között, ezúttal a jellemformáló szépművészetek és az ehhez képest jócskán profánnak tartott alkalmazott művészetek kettősében.<sup>11</sup>

A hétköznapi és a művészi világának közelítését célzó iparművészet megszületése a 19. század közepén az ipari forradalomnak köszönhető modern gépi technológiák tárgytermelésének vállalhatatlan esztétikai minőségéből következő kultúrsokkra adott intellektuális válaszként értelmezhető az olyan, Pugin és John Ruskin nyomában haladó figurák, mint William Morris esetében például.<sup>12</sup> A preraffaelitákhoz közel álló s így eminens módon romantikus gyökerű Arts and Crafts mozgalom szándékai tekintetében alapvetően baloldali természetű volt – Morris esetében egyenesen az utópisztikus, avagy romantikus szocializmushoz kötődött. Jó minőségű és izléses, vagyis művészi rangú tárgykultúrát, illetve tervezett környezetet ígért elérhető áron lehetőleg minél szélesebb közönsége számára. Végül azonban paradox módon a romantikus középkorkultuszra remekül rímelő új céhes logika különleges, egyedi és így rendkívül magas minőségű, kézműves karakterű termékeket szült, melyeknek exkluzivitását a csak kevesek számára megfizethető ár is jelezte. Ez a hétköznapi a művésztől végső soron jócskán elválasztó ellentmondás pedig végül a mozgalom okafogyottá válásához is elvezetett, tulajdonképpen még az avantgárd design megjelenése előtt.

Az iparművészet annyiban volt a modern design előfutára – s ebben Pevsnernek csaknem bizonyosan igaza van –, amennyiben minden „intellektuális ludditizmusa” és romantikus antikapitalizmusa ellenére a technológia humanizálására törekedett.<sup>13</sup> Ugyanakkor ebben az összefüggésben komoly riválsira lelt az avantgárd designban. Marcel Duchamp a tízes években közhely-transzfigurációra épülő hírhedt ready-made-jeivel gyökeresen felforgatta a művészeti praxisok világát, a műalkotás mibenlétének konceptuális megragadhatóságát végleg elszakította a mesterségbeli tudástól, s így nem mellesleg a kraft művészeti jelentőségét is megkérdőjelezte.<sup>14</sup> Hasonlóan drámai fordulat volt azonban pár évvel korábbról Adolf Loosé, aki pedig a design és a művészet kapcsolatát vonta kétségbe drasztikus módon. 1908-ban így ír az *A fölöslegesek (Deutscher Werkbund)* című publicisztikájában: „[S]zükségünk van-e »alkalmazott művészre« [ti. *angewandter Künstler*]? Nincs [...] Korunk kultúrájának termékei [ti. *die kultivierten Erzeugnisse*] bizonyosan semmilyen kapcsolatban nem állnak a művészettel. Végleg mögöttünk vannak azok a barbár korok, amelyekben a műalkotásokat [ti. *Kunstwerke*] összekeverték a használati tárgyakkal [ti. *Gebrauchsgegenstände*]. S ez a művészet javára szolgál. A 19. századot majdan nagy fejezet illeti meg az emberiség történetében: az a nagy tett fűződik hozzá, hogy elvégezte művészet [ti. *Kunst*] és mesterség [ti. *Gewerbe*] egyértelmű szétválasztását.”<sup>15</sup>

Wolfgang Welsch az *Esztétikai gondolkodás* című könyvében éppen Loos fenti soraira hivatkozva indítja szempontunkból mellesleg ma már számos összefüggésben idejétmúlt, posztmodern szellemiségű *Perspektívák a jövő dizájnja számára* című esszéjét.<sup>16</sup> Fordítója, Weiss János a Loos-idézzel kapcsolatban utószavában megkérdezi: „[d]e kik lennének ezek az alkalmazott művészek? [...] Az alkalmazott művészek így az iparművészek lennének, pontosabban az a kérdés, hogy szabad-e az iparművészetnek alkalmazott művészetté válnia?”<sup>17</sup> A designkultúra és a művészetek kapcsolatának honi tisztázatlanságára igen jellemző, hogy Weiss kreatívan félreérti és félre is fordítja a kérdést. Holott azzal, hogy

túhegyesen megkülönbözteti a műalkotások (Kunstwerke) és használati tárgyak (Gebrauchsgegenstände) világát, illetve művészet (Kunst) és ipar (Gewerbe) területeit, Loos fő tétele a rá jellemző értelmiségi arroganciától cseppet sem mentesen éppenséggel azt mondja ki, hogy a design nem (ipar)művészet, vagyis provokatív írásában éppen az iparművészet (Kunstgewerbe) létjogosultságát tagadja! Mindezt a közeli múltban Boris Groys fogalmazta meg immár történeti távlatból, s így sokkal pontosabban is: „[A] modern design pontosan az alkalmazott művészetek hagyománya elleni lázadásból született. Sokkal inkább, mint a hagyományos művészet és a modernista művészet közötti átmenet, a hagyományos alkalmazott művészetek és a modern design közötti átmenet a hagyománnyal való szakítást jelentette – gyökeres paradigmaváltást. Erről a paradigmaváltásról azonban rendszerint nem vesznek tudomást [...]. A modern design – ahogy a XX. század elején feltűnt – magáévá tette [...] a hagyományos alkalmazott művészetek ellen irányuló kritikát, és célul tűzte ki maga elé, hogy sokkal inkább a dolgok rejtett lényegét fedje fel, semmint a felszínüket tervezze meg. Az avantgárd design arra törekedett, hogy eltakarítson és megsemmisítsen mindent, amit az alkalmazott művészetek praxisa a dolgok felszínén az évszázadok során felhalmozott, hogy felfedhesse a dolgok igaz, nem tervezett természetét. A modern design tehát nem a felszín megteremtését tekintette céljának, hanem sokkal inkább annak megsemmisítését [...]. Az eredeti modern design redukcionista; nem hozzáad, hanem kivon.”<sup>18</sup>

A design ugyanakkor, szemben az iparművészettel, nem a technika ellen, hanem a technikával kívánta az elidegenítő ipari termelés, illetve termékeinek humanizálását megvalósítani. Ezt már Charles Robert Ashbee is sejtette, amikor a Pevsner emlegette híres axiómáját az 1910-es években több könyvében is megfogalmazta: „[a] modern civilizáció gépesített, és a művészetek oktatása bátorításának és gondozásának semmilyen olyan rendszere nem lehet értelmes, amelyik ezt nem ismeri fel.”<sup>19</sup> Mindezt Moholy-Nagy László még világosabban fejtette ki a Bauhausban: „a jelszó: nem a technika ellen, hanem – ha helyesen értelmezzük – a technikával, ez felszabadíthatja az embert, ha az ember ráeszmél végre, hogy mit kezdhet ezzel a szabadsággal.”<sup>20</sup> A kraft szerepe ebben a perspektívában csupán pedagógiai jellegű, mégpedig azért, mert a menedzselhető léptékű s így el nem idegenítő munkafolyamatok élményével szolgál, hogy min-tát adjon a jövő designja számára, amelyik a nagy Bauhausler reményei szerint nagyobb léptékben is képes lesz majd a technológia elidegenítő hatásait orvosolni: „mire való a kézművesképzés a bauhausban? [...] az egészre törekvő beállítottság a bauhausban a kézművesképzéshez vezetett. a növendék itt a kézműipari tevékenység technikailag egyszerű, részleteiben még áttekinthető szintjén ismerhette meg az egész tárgyat, keletkezésének kezdetétől elkészüléséig. pillantását ezalatt a szerves egészre szegezi (a mai ipar gyártási folyamata során azonban csupán ennek az egésznek a részeire – az összefüggéseket itt legfőljebb leírás vagy ábrázolás, nem pedig személyes élmények útján ismerheti meg). a kézműves munkánál az egyes ember mindig az egészért s az egész részfunkcióért is felelős. ilyenformán a kézművesképzés a bauhausban elsősorban pedagógiai ténnyezőt jelentett, s nem volt öncélú.”<sup>21</sup>

A kraft a modern design hőskorában, egészen a hatvanas évekig tulajdonképpen újfent defenzívában volt tehát, első igazán látványos visszatérése a posztmodern design korszakát előlegező s a modern design apoteózisaként látható *gutes Design*nal szemben fellépő radikális és antidesign törekvéseknek volt kö-

szönhető, olyan jeles alkotók, mint Ettore Sottsass vagy Alessandro Mendini műhelyében. Ez az új kézművesség a kritika szerint arctalanná vált modern tömegtermékekkel szemben pártolta az egyedi vagy manufaktúrális alkotás technikáit, és sok esetben nem csupán a kraft pártján állt, hanem egyenesen ismét képzőművészetként titulálta a designt.<sup>22</sup> Cseppet sem melleleg a modern tervezett tárgyak gyűjteményezésének megkezdődése is erre az időszakra esik az ekkor fokozatosan designmúzeumokká átalakuló európai iparművészeti múzeumokban, ahol éppen ezért – paradox módon a duchamp-i logika jegyében – a hétköznapi designkultúra tárgyai lényegében mind a mai napig műalkotásokként tetszelegnek a tárlókban s vitrinekben.<sup>23</sup> A posztmodern design hanyatlásával azonban a kraft iránti vonzódás ismét csökkent, a posztmodern stílus utáni különféle neomodern, szupermodern, high-tech, minimalista és egyéb tendenciák pedig kevésbé fókuszáltak az új kézművesség kérdéseire, egészen addig, amíg a strukturális válságokról szóló fenntarthatósági diskurzusok és a designelméletben is igen divatos és termékennyé váló krizeológia fel nem hívta az olyan jelenségekre a figyelmet, mint a *slow design* vagy a *design it yourself* (DIY) törekvései, hogy a designaktivizmus olyan jelenségeiről most ne is szóljunk, mint a gerillakertészkedés vagy a tüntetéstervezés (protest design), ahol az ún. engedetlen tárgyak (disobedient objects) jutnak főszerephez.<sup>24</sup> A 2008-as gazdasági világválság pedig, karöltve az új technológiák kulturális hatásaival rendkívüli befolyást gyakorolt az új kézművességről szóló beszédre – akár például a *maker movement*ben ma kifejezetten divatos hibriditás jegyében is, ahol a hagyományos és új technológiák, illetve a klasszikus és intelligens anyagok párosítása egyre közkedveltebb és természetesebb.<sup>25</sup> A kraft tehát nemhogy nem tűnt el a szép-, avagy képzőművészetek, az iparművészet, majd pedig a modern design megjelenésével, hanem egyenesen megújulóban van manapság is. Így pedig bátran állíthatjuk, hogy a művészet, a design és a kraft világi párhuzamosan léteznek ma is, illetve a kortárs designkultúrákban a legkülönbözőbb szimbiotikus és szinergikus kapcsolatokra lépnek egymással, sokkal inkább, semmint hogy alá-fölérendeltségi viszonyban állnának, mint valaha a szabad és szolgai művészetek, a szépművészetek és az alkalmazott művészetek vagy éppen az avantgárd design és az iparművészet.<sup>26</sup>

## ■ JEGYZETEK

1. Ez a cikk még vázlatosan sem kísérel meg tehát ontológiai megközelítéssel élni a kérdésben. A design ilyen jellegű vizsgálatával az utóbbi időben többen is foglalkoztak több-kevesebb sikerrel, lásd Jane Forsey: *The Aesthetics of Design*. Oxford University Press, Oxford, 2013. 9–71; Horányi Attila: *Tárgyak és műtárgyak*. In: *A kultúra rejtelméi. Kapitány Ágnes köszöntése*. (Szerk. Szász Antónia és Krizsa Fruzsina) L'Harmattan, Bp., 2013. 246–251; Szentpéteri Márton: *A tervezett tárgyak életrajza*. Helikon 2013. 1 sz. 91–120. Itt: 102–106; Glenn Parsons: *The Philosophy of Design*. Polity Press, Cambridge, 2016. 12–18. Lásd még Larry Shiner: *“Blurred Boundaries”? Rethinking the Concept of Craft and its relation to Art and Design*. *Philosophy Compass* 2012. 4 sz. 230–244.

2. „Iparművészetről [...] a kiegyezés korától beszélünk [...] a fogalom előbb kristályosodott ki, mint maga az alkotótevékenység. A magyar iparművészet öntudatra ébredése viszonylag lassan – a gazdaság és benne az ipar gyarapodásával párhuzamosan zajló eszmei tisztázódás eredményeként –, a kiegyezést követő periódusban ment végbe, nemzetközi tekintélyt pedig majd a következő század első évtizedére szerzett magának a szakma.” Vadas József: *A magyar iparművészet története – A századfordulótól az ezredfordulóig*. Corvina, Bp., 2014. 7. A szerző egyértelműen fogalmaz a magyar iparművészet fogalmának német eredetéről is, mint írja, a „magyar iparmű, majd műipar kifejezés a német *Kunstgewerbe* tükörfordításaként honosodott meg, ebből jött létre a 19. század nyolcvanas éveiben a ma is használatos *iparművészet* elnevezés”. Uo. 13. Molnár László szerint Kossuth Lajos alkalmazza először Magyarországon a fogalmat modern értelemben *Jelentés az első iparműkiállításról* (Pest, 1843) című írásában, lásd Molnár László: *Iparművészeti törekvések a reformkori Magyarországon*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1976. 15. Az iparművészet magyar fogalma többek között a következő külföldi fogalmakkal rokon: Arts and Crafts, decorative arts, applied arts, Kunstgewerbe, Gebrauchskunst, dekorativer Kunst, angewandte Kunst, arti decorative, arti applicate, arti minori, arti industriali, artes aplicadas,

- artes minores, artes industriales, artes funcionales, artes útiles, artes utilitarias, arts décoratifs, arts appliqués stb.
3. Jól látszik ez a Magyar Tudományos Akadémia, a Magyar Művészeti Akadémia, a Magyar Akkreditációs Bizottság, következőképpen pedig a magyar felsőoktatás ma érvényes tudományterületi és -ági besorolási rendszerében is. A design szó ebben egyáltalán nem szerepel, a designkultúra világa ebben önálló tudományterületet nem képez, ágai pedig jelenleg a művészetek területéhez sorolódnak jobb híján.
4. Paul Oskar Kristeller: *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics*. Journal of the History of Ideas 1951. 4. sz. 496–527 és 1952. 1. sz. 17–46; Larry Shiner: *The Invention of Art: A Cultural History*. University of Chicago Press, Chicago, 2001. Lásd még a *British Journal of Aesthetics*ben zajló vitát: James I. Porter: *Is Art Modern? Kristeller's 'Modern System of the Arts' Reconsidered*. British Journal of Aesthetics 2009. 1. sz. 1–24; Larry Shiner: *Continuity and Discontinuity in the Concept of Art*. British Journal of Aesthetics 2009. 2. sz. 159–169; James I. Porter: *Reply to Shiner*. British Journal of Aesthetics 2009. 2. sz. 171–178; Peter Kivy: *What Really Happened in the Eighteenth Century: The 'Modern System' Re-examined (Again)*. British Journal of Aesthetics 2012. 1. sz. 61–74. Lásd még James I. Porter: *The Origins of Aesthetic Thought in Ancient Greece. Matter, Sensation, and Experience*. Cambridge University Press, Cambridge, 2010; David Clowney: *Definitions of Art and Fine Art's Historical Origins*. Journal of Aesthetics and Art Criticism 2011. 3. sz. 309–320.
5. Władysław Tatarkiewicz: *Az esztétika alapfogalmai*. (Ford. Sajó Sándor) Kossuth, Bp., 2000. 45–61; Maarten Doorman: *Halódó zsenialitás. A teremtő művész mítosza*. In: *Uő: A romantikus rend*. (Ford. Balogh Tamás – Fenyeves Miklós) Typotex, Bp., 2006. 141–175.
6. A *disegnó*ról általában lásd Ben Thomas: *Disegno*. In: *Renaissance Keywords*. (Szerk. Ita Mac Carthy) Modern Humanities Research Association – Routledge, Abingdon, Oxon – New York, NY, 2013. 31–47. Vasariról lásd Robert Williams: *Art, Theory and Culture in Sixteenth-Century Italy: From Techné to Metatechné*. Cambridge University Press, Cambridge, 1997. 29–57; Frederico Zuccari: *L'idea de'pittori, scultori ed architetti*. Pagliarini, Róma, 1768 [1607]. 3–67. Zuccariról lásd Erwin Panofsky: *Idea. Adalékok a régebbi művészetelmélet fogalomtörténetéhez*. (Ford. Szántó Tamás) Corvina, Bp., 1998 [1924]. 48–56. Ghibertiről lásd többek között Alexander Perrig: *Rajzolás és művészi alapképzés a 13. századtól a 16. századig*. In: *Az itáliai reneszánsz. Építészet – Szobrászat – Festészet – Rajz*. (Szerk. Rolf Toman) Vince Kiadó, Bp., 2007. 420–421.
7. Anthony Grafton: *Leon Battista Alberti. Master Builder of the Italian Renaissance*. Harvard University Press, Cambridge, MA, 2000. 274–275. Részletesebben lásd Caroline Van Eck: *Architecture, Language, and Rhetoric in Alberti's De re aedificatoria*. In: *Architecture and Language. Constructing Identity in European Architecture c. 1000 – c. 1600*. (Eds. Georgia Clarke – Paul Crossley) Cambridge University Press, Cambridge, 2000. 72–81. A festészetről lásd Leon Battista Alberti: *A festészetről – Della Pittura, 1436*. (Ford. Hajnóczy Gábor) Balassi Kiadó, Bp., 1997; illetve a fordító Humanista traktátus egy szabad művészetéről c. előszavát uo. 11–37.
8. Rudolf Wittkower – Margot Wittkower: *A szaturnusz jegyében. A művész személyisége az ókortól a francia forradalomig*. Osiris Kiadó, Bp., 1999. 19–38. Lásd még Wessely Anna: *Művész-szerepek*. Korunk 2010. 5. sz. 7–15.
9. Cseke Ákos: *Az esztétika fogalma*. In: *Uő: A középkor és az esztétika*. Akadémiai Kiadó, Bp., 2011. 24–44.
10. Az esztétikai megkülönböztetésről lásd Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer. Egy filozófia hermeneutika vázlatja*. (Ford. Bonyhai Gábor) Gondolat, Bp., 1984. 80. A *kraft* szót renthagyóan németes jelleggel alkalmazom, azonban nem csupán az „erő” értelmében veszem, hanem az angol *craft* és *crafts* szavak fordításaként használom. E szavak jelentése is sokrétű. A *craft* jelenthet például jártasságot, mesterséget, ügyességet, fortélyt, ravaszságot, kézműipart és kézművességet. A *crafts* tulajdonképpen a német eredetű magyar iparművészet (ti. Kunstgewerbe) angol megfelelője, de ez a fordítás is vitatható, mert számos képviselője ma már ugyanúgy nem tekinti magát (alkalmazott) művésznek, ahogy a legtöbb designer sem.
11. Ez még akkor is így volt, ha figyelembe vesszük, hogy a romantika paradox módon a modernizáció okozta életvilágbeli veszteségként is értelmezhető művészeti autonómia felszámolását legalább annyira szorgalmazta – például a szekularizáció erősödésére válaszként születő művészetvallással –, mint annak bohém szellemű biztosítását. Miként arra Juan José Sebreli joggal utal, az avantgárd élet és művészet szétszakítottságát felszámoló totális művészete valójában erendően éppen ilyen jellegű romantikus vállalkozás volt. Juan José Sebreli: *Las aventuras de la vanguardia – El arte moderno contra la modernidad*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2002.
12. Legalábbis a Pevsner-tézis jegyében, lásd Nikolaus Pevsner: *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*. Penguin, London, 1991 [1936]. 19–66. A kérdésről lásd még Maurizio Vitta: *Il disegno delle cose. Storia degli oggetti e teoria del design*. Liguori, Napoli, 1996. 26–31; Gilles Lipovetsky – Jean Serroy: *La esteticación del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Anagrama, Barcelona, 2016 (2013). 134–141; Renato de Fusco: *Filosofía del design*. Einaudi, Torino, 2012, 99–106. Az angol *craft* diszciplínaris értelemben vett terminusa egyébként éppen ennek az időszaknak a szülőtte, lásd erről Shiner: *“Blurred Boundaries”? 232*.
13. Charles Robert Ashbee kifejezése Ruskin és Morris törekvéseire, lásd Nikolaus Pevsner: i. m. 26.
14. A *kraft* mai teoretikusai viszont éppen innen indulnak el, s jelentik ki, hogy míg a modern művészet minden határt át tud lépni, addig a *kraftot* éppen a „saját maga kijelölté határok” (self-imposed limits) teszik egyedivé, s éppen a művészetekkel szembeni állítólagos alsóbbrendűségük teszi őket igazán gyümölcsözővé. Részletesen lásd erről Glenn Adamson: *Thinking through Craft*. Berg, Oxford – New York, 2007.
15. Adolf Loos: *A fölölgesek (Deutscher Werkbund)*. In: *Uő: Ornamens és nevelés. Válogatott írások*. (Ford. Kerékgyártó Béla) Terc, Bp., 2004. 143. A magyar fordítást ezzel a német nyelvű kiadással vettem egybe: Adolf Loos, *Sämtliche Schriften*. (Hrsg. Franz Glück) Herold, Wien–München, 1962. I. 267–270.
16. Wolfgang Welsch: *Esztétikai gondolkodás*. (Ford. Weiss János) L'Harmattan, Bp., 2011. 139.
17. Adolf Loos: *A fölölgesek*. 172–173.

18. Boris Groys: *The Obligation to Self-Design*. In: *A Reader – Utrecht Manifest 2009. Biennial for Social Design*. Utrecht Biennial Foundation, Utrecht, 2009. 82. A kötetre Horváth Olivér, egykori tanítványom hívta fel a figyelmem. A tanulmány eredetileg az e-flux journal 2008. 11. számában jelent meg ([www.e-flux.com/journal/the-obligation-to-self-design](http://www.e-flux.com/journal/the-obligation-to-self-design)).
19. „Modern civilization rests on machinery, and no system for the encouragement or the endowment of the teaching of the arts can be sound that does not recognize this.” Idézi Pevsner: i. m. 26. A kérdéssel kapcsolatban lásd még Jászai Oszkár: *Művészet és erkölcs*. Grill, Bp., 1908. 295–299. Ez a ruskinizmus tévedései. – *A műipar problémája* c. rész.
20. Moholy-Nagy, László: *Az anyagtól az építészetiig*. (Ford. Mándy Stefánia) Corvina, Bp., 1973 [1929]. 13.
21. Uo. 18. A magyar és a német helyesírás sajátos volta az idézetben Moholy-Nagy tipográfiájának tudható be.
22. Lásd erről pl. Jonathan Woodham: *Pop to Post-Modernism: Changing Values*. In: Uő: *Twentieth-Century Design*. Oxford University Press, Oxford, 1997. 183–203. Főleg 191–198. Alessandro Mendini híres Proust-fotele (Poltrona di Proust), amelyet Manlio Brusatin csak „a posztmodern kor kis emlékműveként” (piccolo monumento dell’età postmoderna) emleget, rendkívül beszédes ebből a szempontból, lásd Alessandro Mendini: *Storia della Poltrona di Proust (1976-2001)*. In: Uő: *Scritti*. (Ed. Loredana Parmesani) Skira, Milano, 2004. 206–209. Vö. Manlio Brusatin: *Arte come design. Storia di due storie*. Einaudi, Torino, 2007. 183.
23. Javier Gimeno-Martínez – JasmijnVerlinden: *From Museum of Decorative Arts to Design Museum – The Case of the Design Museum Gent*. Design and Culture 2010. 3. sz. 259–283. Lásd még Szentpéteri Márton: *Design a múzeumban. Problématérkép*, előadás-kézirat, elhangzott a *Tárgyminták: A design múzeumi reprezentációja Magyarországon* c. konferencián, a Semmelweis Orvostörténeti Múzeumban, 2014. május 9-én. A konferenciáról lásd Képes Gábor cikkét a MaNDArchívban: [http://mandarchiv.hu/cikk/2862/Targymintak\\_A\\_design\\_muzeumi\\_reprezentacioja\\_Magyarorszagon](http://mandarchiv.hu/cikk/2862/Targymintak_A_design_muzeumi_reprezentacioja_Magyarorszagon). Utolsó hozzáférés: 2015. június 29.
24. A slow designről lásd Carolyn F. Strauss – Alastair Fuad-Luke: *The Slow Design Principles: A new interrogative and reflexive tool for design research and practice*, előadás-kézirat, elhangzott a 2008 júliusában Torinóban rendezett *Changing the Change* c. konferencián: [http://www.slowlab.net/CtC\\_SlowDesignPrinciples.pdf](http://www.slowlab.net/CtC_SlowDesignPrinciples.pdf). Utolsó hozzáférés: 2015. június 29. A designaktivizmusról lásd Alastair Fuad-Luke: *Design Activism. Beautiful Strangeness for a Sustainable World*. Routledge, London, 2009; Guy Julier: *From Design Culture to Design Activism*. Design and Culture 2013. 2. sz. 215–236. A tüntetésstervezésről lásd pl. a londoni Victoria and Albert Museum tavalyi, *Disobedient Objects* c. kiállítását <http://www.wired.com/2014/07/11-classic-examples-of-design-for-political-protest>. Hozzáférés: 2015. május 11.
25. Lásd például Mark Hatch: *The Maker Movement Manifesto*. McGraw-Hill Education, New York, 2014.
26. Az már más kérdés, hogy a totális esztétizáció és a designkapitalizmus korában minden ellenkultúra előbb-utóbb megszeli, és a spektákulum részévé válik, jól mutatják ezt a „zöld”, a „szociális”, illetve a „fenntartható agymosás” (green washing, social washing, sustainability washing) jelenségei is.

