

A tapintás szerepe a múzeumi jelentéstudajdonításban

1. Tanulmányomban a múzeumi tapintás kérdését fogom körüljárni, konkrétan a látogatók és kiállítási tárgyak tapintás általi kapcsolatteremtését és az ezen keresztül zajló jelentéstudajdonítást. Ehhez figyelembe veszem a múzeumi tapintás történeti, kulturális és szaktudományi aspektusait és változásait, illetve a 21. századi társadalmi múzeumok és látogatóik viszonyát, az egymással szemben támasztott elvárásokat és ehhez való alkalmazkodási lehetőségeket.

Például Avebury Manor

2. 2013, Dél-Anglia, terepmunka. Egyik nap Aveburybe utaztam szemügyre venni a Stonehenge-nél sokkalta nagyobb és impozánsabb, ám kevésbé felkapott kőépítményt, és megvizsgálni az országshíres (vagy inkább hírhedt?) Avebury Manort. Leírásom a relevancia miatt most ez utóbbira korlátozódik. Avebury Manor egy vidéki kúria, amely jelenleg a National Trust felügyelete és kezelése alatt áll. Az intézmény jellege nem pontosan meghatározható – a National Trust többi látogatóhelyéhez viszonyítva is meglehetősen „különc”. Se nem múzeum – lévén, hogy nincs gyűjteménye –, se nem kiállítóter, hiszen a tárgyak inkább hívogatnak, semmint eltávolítanak a kiállítás ténye által. Nevezhetnénk háztörténeti, lakásrekonstrukciós élményközpontnak. Hogy miért ez a kacifántos név?
3. 2011-ben a BBC kezdeményezésére egy tévéműsor (*The Manor Reborn*) keretében felújították a kúriát, és rekonstruálták szobáit. Minden terem egy-egy tulajdonos vagy az épülethez kapcsolódó fontos személy korát és stílusát jeleníti meg, így: egy 20. század eleji, art deco stílusú társalgó, egy Edward korabeli biliárdterem, egy viktoriánus konyha és konyhakert, György korabeli étkező, illetve egy Stuart Anna királynőről elnevezett hálóterem Tudor-stílusú szalonnal. Ezenkívül az épület nyugati könyvtárából egy retró stílusú teázót alakítottak ki, kékre festett könyvtári polcokkal és különféle korokból összeválogatott edénykészlettel. A tévéműsor sorozatszerűen egy-egy helyiség rekonstrukciós munkáit mutatta be, amelyet belsőépítészek, dekorátorok, két történész és egy-egy sztárvendég hoztak létre. Az épületben az összes tárgy rekonstrukció, kivéve egy biliárdasztalt és egy konyhai tűzhelyet, legalábbis bizonyos források szerint. Mások szerint vannak ott még a bemutatandó korról megegyező korú tárgyak is, de az objektumok és termek nincsenek feliratozva, a rendezők kizárólag a látogatók érzékeire bízták a megértést. Ugyanis a hely a média keltette felkapottságon kívül annak köszönheti hírnevét, hogy az összes tárgy megérintható és kipróbálható (kivéve egy kézzel festett kínai tapétával borított falszakaszt). Marketingstratégiájuk is az időutazás élményére apellál, ami látogatóként nagyon vonzóvá teszi a helyet, viszont a muzeológiával és tapintással foglalkozó szakemberben kérdések sokaságát ébreszti.
4. Lássunk két példát! Életemben először feküdtem Tudor-kori ágyban – vagy legalábbis úgy képzeltem. Az ágy a Queen Anne-szalonnak nevezett teremben foglalt helyet egy selyemmel borított budoár és egy rekamié társaságában. A szoba Stuart Anna királynőre kívánt utalni, aki akár meg is szállhatott Aveburyben Bath és London közt utazva, bár erre semmiféle bizonyíték nincsen azt leszámítva, hogy az épületben akkortájt valóban volt egy királyi látogatásokra előkészített szoba. Az ágy az 1600-as évek stílusát idézte (tehát valamivel a Tudor-kor utáni), inkább ülni lehetett rajta, semmint feküdni, ahogy az a mai ágyaknál megszokott. Súlyos, mályvaszínű, márványmintás damasztbaldachinok lógtak az ágykeret négy sarkán, amely anyag megjelent az ágytakarón és a hosszú, henger alakú, rojtos végű háttámasztó párnákon is. Annak ellenére, hogy az ágy majd fél méterrel rövidebb volt nálam, belefeküdve gondtalanul el tudtam képzelni, hogy fullasztó fűzőmben, buggyos-selymes ruhámban, az Úr 1700. esztendejében a regények hősnőitől megszokott módon az ágyra alélok, és a mennyezet márványos min-

táinak kémlelésével nyugtatom idegeimet. Bár némi frusztrációt okozott bennem, hogy feliratok és szövegek hiányában elképzelni sem tudtam, hogy a bútor valójában mikor készült, és hogy vajon az angol időjárásnak köszönhetően térdig vizes ruházatommal egy pár éves rekonstrukciót vagy egy több száz éves műremeket fogok összemaszatolni. Idegeim megnyugtatósa végett hazaérve utánanéztem a tárgynak, és megtudtam, hogy a teljes ágy 2011-ben készült rekonstrukció. De még így is úgy érzem, hogy nagyjából tudom, milyen lehetett az izgalom, hogy a királynő az én házámban száll meg, és milyen lehetett az uralkodónak egy ilyen helyen álmra hajtania a fejét. Lehet, hogy az élmény még gazdagabb lett volna, ha megnézhetem az eredeti, értékkel telített ágyat is, majd kipróbálhatok egy hozzá egészen hasonlót. Így, hogy nem tudtam, mibe fekszem, túl sok volt bennem a kétség ahhoz, hogy teljesen át tudjam adni magam az élménynek. De ez cseppet sem árnyékolta be azt, hogy időutazhattam egy vidéki angol kúriában.

5. Szintén Aveburyben történt, hogy kipróbálhattam, milyen lehetett egy viktoriánus konyhában szolgálóként sűrögni-forogni. Leemeltem az edényeket, a tűzhelyre tettem őket, erőlködtem a nehéz vaslábasokkal, végigszagoltam a fűszereket, beletűrtam a terményekbe, kinyitottam a fiókokat, végigsimítottam a rusztikus munkalapot. A gyönyörű fekete Wellstood tűzhelyet is alaposan szemügyre vettem, minden fogantyúját, gombját és ajtaját kipróbáltam. Örültem, hogy itt minden közvetlen közletről megismerhető, hogy érezni a szagokat, hogy egy kicsit félhomály van, hogy néha megbotlok a padló göröngyeiben, és érzem, milyen lehetett az itt végzett munka súlya. Élmény volt. Egészen más, mint a történelemkönyvben olvasni az úri háztartásokról, vagy filmen látni a cselédek életét. Átéltettem. Viszont itt is motoszkált bennem a kérdés, hogy vajon mi az a kezembe vett tárgyak közül, ami több száz éves, és mi az, amit alig pár éve készítettek. Eszembe jutott az egyik szobában látott kézzel festett kínai tapéta, amely az egyetlen olyan dolog volt az épületben, amelyhez nem lehetett hozzáérni. Azt gondoltam róla, biztosan azért megközelíthetetlen, mert nagyon régi, és így próbálják védeni mint műtárgyat. Így hát ehhez próbáltam viszonyítani a konyhában lévő többi tárgyat. Vajon korban előtte vagy utána járnak? Vajon mi a történetük? Ki használhatta, hány kézen ment át előttem? Kifejezetten zavart, hogy nem ismertem a tárgyak történetét. Ezért aztán kitaláltam nekik, ami meglehetősen szórakoztató volt, és ott helyben cseppet sem zavart a tévedés lehetősége. Elvégre jogom van hozzá, hogy arra asszociáljak, amire szeretnék, és úgy értelmezem a kiállítást, hogy az jelentsen nekem valamit.

6. De azért furdalt a kíváncsiság, úgyhogy utólagos kutakodásaim során utánanéztem a tűzhelynek és a kínai tapétának is. Kiderült, hogy a tapéta reprodukció, a kályha pedig eredeti, valaki kidobásra ítélte, de megmentették az Avebury Manor számára. Akkor hát mi értelme volt, hogy az egyiket lehetett használni, a másikat meg nem? Mert a papír érzékenyebb? De hiszen az pótolható. A kályha pedig nem, mert az eltelt több száz évet nem lehet pótolni. Egyébként is, a fémek is érzékenyek a szabad kézzel való érintésre. És a tapéta újraalkotása óta is már évek teltek el. Akkor az sem pótolható, csak helyettesíthető? Hol van a határ új és régi közt? Van egyáltalán határ? És mitől lesz az egyik tárgy értékesebb, mint a másik? Lehet, hogy ha a kályha a ház egyik tulajdonosa vagy ne adj' isten, Anna királynő szobájának része lett volna, és nem egy szemétből visszaszedett darab, akkor azt is érinthetlenné nyilvánítják? Rengeteget gondolkodtam az Aveburyben tett látogatásom után ezeken a kérdéseken, és bár fullasztó volt, de nem tudtam őket megválaszolni, mert minden esetben szubjektív emberi döntéseken alapul a válasz.

7. Bár a kérdések megválaszolhatatlanok, mégis olyan témákat feszegetnek, amelyek által teljesebb képet kaphatunk a tapintás általi múzeumi jelentéstulajdonítás ezer ága-bogáról, és véleményt formálhatunk, hogyan és milyen körülmények között engedhető meg, tiltandó vagy éppen kívánatos a múzeumi tapintás.

Az igazság szerepe a múzeumi jelentéstudajdonításban

8. Megfigyeléseim és tapasztalataim arra engedtek következtetni, hogy a látogatók többsége a múzeumokban valami igazit, valami valódit keres. Avebury Manor megalkotói is erre alapoztak, mikor kitalálták az átélhető múlt kiállítását. Ez az igazságkeresés a gyűjtés intézményesülésétől, a múzeumok létrejöttétől kezdve él, hiszen akkor ez volt a múzeumok szerepe – az igazi bemutatása. A 18–19. században, a múzeumok létrejöttének nagy századában, amikor „tombolt” a világ megismerhetőségének eszméje, az utazók (és egyben gyűjtők) tudásra és új ismeret begyűjtésére és birtoklására vonatkozó vágya hozta létre a pálmaházakat, az állatkerteket, a *Wunderkammereket* és a múzeumokat. Ebből az időszakból ered gyűjtő és múzeum szétválaszthatatlansága is, mivel rengeteg magángyűjteményt intézményesítettek, de a tudás és érték összegyűjtésére, birtoklására és bemutatására vonatkozó vágy nem tudott kizárólagosan társadalmi célúvá válni. Részben azzá lett – ezt képviselik a múzeumok –, részben pedig megmaradt öncélúnak, de nem teljesen annak, ez pedig a magángyűjtők sajátja. A 18. századtól, a távoli kultúrák hétköznapi tárgyainak kuriozitásként és eredetiként való begyűjtésétől kezdve, és a fényképezés széles körű elterjedése előtt a múzeumok és látogatóik számára egy-egy tárgy főleg dokumentumjelleggel bírt. Tanúsította az ismeretlen, de megismerhetőnek tartott, időben, térben és/vagy kultúrában távoli jelenségeket, amelyeket a gyűjtők, kutatók megfigyeltek, és begyűjtésre érdemesnek ítélték. (Más a helyzet a képzőművészeti alkotások esetében, amelyeket már a reneszánsz óta az alkotói génusz és a műalkotás esztétikuma, értéke és eredetisége alapján válogatnak meg – és gyakran a mai napig sem társul hozzá egyéb értékítélet.) Az idő múlásával, a különböző tudományos látásmódok térnyerésével vagy háttérbe szorulásával folyamatosan változott és változik a múzeumok feladatáról, a tárgyak szerepéről és kezeléséről alkotott szemléletmód is, egyáltalán az, hogy mit tekintenek múzeumi tárgynak. A múzeumokról kialakult nézetek változása, ennek következtében pedig a múzeummal kapcsolatos elvárások és a múzeumban dolgozó szakemberek tudományos szemléletmódja befolyásolják a mindenkori már gyűjteményben lévő tárgyak feldolgozásmódját, az újonnan begyűjtött tárgyak jellegét, a gyűjtések célját és a kiállítás szemléletmódját is. Más tudományos áramlat hatására más lesz a tudományos munkához való hozzáállás, annak célja és módja. Más korokban és társadalmi közegben más lesz a látogatók habitusa, elvárásaik a múzeumokkal szemben, és viszont. De akármilyen nézet uralkodik is éppen aktuálisan, a múzeumi tárgyak minden időben reprezentálnak valamit, jelentésük sűrített, szerepük szimbolikus. Mindig értékkel telítettek, „kiválasztottak”, a többi tárgytól megkülönböztetettek, és az igazság illúzióját hordozzák magukban.
9. Mert mitől lesz igazi egy tárgy? A múzeum pillantásától. Attól, hogy adott időben és helyen a muzeológus vagy kutató objektívnek vélt adatok alapján kimondta róla, hogy ezt muzealizálni kell, ez eredeti, valódi, igazi, érinthetetlen – majd ezt a döntést kanonizálta. Ezek piaci érték vagy kor alapján nem feltétlenül meghatározhatók. Eredeti egy gyűjtő gyűjteményében a 2013-ban kidobott porszívó vagy az 1900-as évek elején készült menyasszonyi ruha, a *TÁR-GYAS_RAGOZÁS* -> *szubjektív etnográfia* című kiállításban¹ a műanyag kismotor és a 19. századi bőrnyerreg is. Eredeti, mert az „üzenet” küldője, a kurátor pillantása azzá tette. Azonban amikor jön a látogató, és megnézi a kiállítást, lehet, hogy ő más összképet kap, és pillantásával mást tesz igazivá és nem igazivá.² Ezért a múzeumok és kurátorok igyekeznek olyan kiállítási környezetet kialakítani a tárgyak köré, hogy abból érzékelhető legyen azok valódisága. Például vitrinbe zárják, megvilágítják, feliratozzák stb. – elkülönítik a többi, nem igazi tárgytól.³ Ugyan az eredetiségnek és a valódiságnak vannak kanonizált jelentései egy múzeum esetében, de gyakorlatilag a tárgy a múzeum terében, a látogató pillantásától válik eredetivé, valódivá, igazivá. Ez a *ki-állítás* lényege (vö. Kröger 2008; Vályi 2007; Eco 2013).

Egyéni értelmezés – a *ki-állítás* fogalma

10.

Hogy mit értek *ki-állítás*on, nagyban összefügg az igazság illúziójának és a tapintásnak a szerepével. A kiállítások minden esetben egy vagy több kurátor szellemi termékei, céljuk egy általuk megfogalmazott üzenet közvetítése. Mivel egyetlen tárgynak sincs teljes mértékben kanonizált jelentése, ezt úgy érik el, hogy szövegekkel, installációs eszközökkel és különböző kiállítás-építési technikákkal sugallják a látogató felé az általuk közvetíteni kívánt üzenetet. Felruházzák a kiállítást és a tárgyakat egyfajta jelentéssel, és remélik, hogy a látogató hasonló üzenetet olvas majd ki belőle. Ezt nevezzük *display*nek, legmegfelelőbb fordításában *kiállítási mód*nak.⁴ Azonban, ha figyelembe vesszük, hogy mennyi minden befolyásolhatja, hogy egy látogató mit olvas ki a kuratori üzenetből, egyértelművé válik, hogy egy kiállítás jelentéséről legalább annyira nem lehet egyértelmű, kanonikus leírást készíteni, mint egy tárgy jelentéséről. A látogató személyisége, az hogy milyen kulturális tőkével rendelkezik, milyen céllal próbál jelentést adni a látottaknak, milyen környezetben teszi ezt, mind befolyásolják, hogy végül miképpen értelmezi majd a kiállítást. Ezért használom a *ki-állítás* fogalmát. Megkülönböztetem a kiállítástól mint fizikai tértől, és három dolgot próbálok érzékeltetni vele: a kiállítás módját (*display*), a kurátor értelmezését (ez már kicsit több, mint a *display*) és a látogató értelmezését. Ez utóbbinak talán legkifejezőbb megfogalmazása a látogatói pillantás, amelyet Michael Kröger úgy értelmez, hogy amikor a látogató megfigyeli, észleli (*beobachten*) a tárgyat, jelentést ad neki, ami annak a személynek, annak a helynek, annak a szituációnak, azoknak a körülményeknek a hatására egyedi és egyetlen jelentés lesz (Kröger 2008). Így a *ki-állítás* a kiállítás értelmezésére vonatkozó jelentéstulajdonítási folyamat, ami nagymértékben szubjektív és szituatív. Ez az a szituáció, amikor a múzeumban tárgy és látogató kapcsolatot teremthetnek egymással, és a látogatók kielégíthetik a tárgyak megismerésére vonatkozó vágyukat – ami szintén érdekes kapcsolódást mutat a magángyűjtőknél megjelenő tárgy-ember kapcsolattal és ezáltal a múzeumok intézményesülésével.

11.

Ahhoz, hogy ebben a szubjektív és szituatív jelentésadási pillanatban a látogató érzéklni tudja a kurátor által közvetíteni kívánt üzenetet és az igazság illúzióját, fontos szerepe lehet a tapintásnak. Amennyiben a tárgy megérintésekor sugallnak felénk egy jelentést, agyunk sokkal erősebben fogja azt összekapcsolni a tárggyal, mintha csak hallaná vagy látná, hiszen ekkor a jelentés manifesztumát vehetjük kezünkbe, és megbizonyosodhatunk létezéséről. A tapintás olyan érzékelési forma, amikor a tárgyat közvetlen közelünkbe engedjük, kezünkbe vesszük, érzékeljük valóságát, és ezért az észlelésünket megbízhatónak tartjuk. Amennyiben tudatosítjuk magunkban a megfogott tárgy értékét, eredetiségét, igazságát stb., érzékelésének és jelentéstelítettségének élménye sokkal valószínűbb lesz, mint ha csak a távolból szemlélhettük volna. A tapintás tehát segíti a *ki-állított* tárgyak kurátor által hangsúlyozni kívánt jelentésének megértését. Természetesen a múzeum nem mindig vagy egyáltalán nem engedheti meg magának, hogy az eredeti tárgyakat kézbe vehessék – ezért is hírhedt inkább Avebury Manor szakmai körökben, mint híres. De mint azt már a szöveg elején jeleztem, figyelembe kell vennünk, hogy Avebury nem múzeum, tehát az ott megjelenő tárgyak nem hordozzák azt a kanonizált értékkel telítettséget, mint a múzeumi tárgyak, következésképpen az érinthetlenség sem érvényes rájuk. Ha ezt alaposan végiggondoljuk, eszünkbe juthat a kérdés: akkor pár éven belül a múzeumok elveszíthetnek minden rájuk irányuló társadalmi érdeklődést, mert nem tudják kiszolgálni a 21. századi látogatói igényeket, mert nem képesek az élményszerű információátadásra és a látogatókkal való kooperatív tudáscserére? Mindez pusztán azért, mert műtárgyaikat olyan értékekkel ruházzák fel, hogy azok érinthetlenné válnak? A múzeumok beleestek volna saját csapdájukba?

Az *object handling* diskurzus szerepe a tapintás általi jelentéstulajdonításban

12. 1995-ben, amikor az angolszász területeken érvénybe lépett a Disability Discrimination Act, nagyon érdekes diskurzus indult meg a fogyatékkal élők egyenlő múzeumi hozzáféréssel kapcsolatban. Ezt a diskurzust nevezzük ma *object handling* diskurzusnak, amely már nemcsak a fogyatékkal élőkre koncentrál, hanem minden látogatóra és a tapintás általi megismerés lehetőségeire is. Röviden leírom ennek a tudományos platformnak a kialakulását, hogy láthassuk, miként hatott a pár sorral fentebb kifejtett dilemmára: számot tarthatnak-e ma a múzeumok a látogatók érdeklődésére Avebury Manor-szerű, élményközpontú megismerést kínáló látogatóközpontok mellett, és ha igen, hogyan?
13. A Disability Discrimination Act kapcsán fórumok indultak, amelyeknek az volt a céljuk, hogy olyan látogatókörnyezetet alakítsanak ki a múzeumokban és galériákban, amely mindenki számára egyenlő mértékben hozzáférhetővé teszi a látnivalókat. Így teremtették meg a korábbi biológiai, kognitív pszichológiai, kognitív idegtudományi és történeti kutatásokat alapul véve a muzeológusok, pedagógusok és művészek konferenciái, egyeztetései és fórumai az *object handling* múzeumi diskurzusát, amelynek elméleti alapját az 1920-as évektől zajló felület- és textúraérzékelési kutatások képezték. Ezek a felületek, anyagok és textúrák durvaságának megkülönböztetésének biológiai, kognitív pszichológiai és idegtudományi alapjait vizsgálták. Szintén fontos az *object handling* témájában a különböző érzékszervekkel való észlelés, azok különbözőségeinek, „hierarchiájának”, egyediségének vagy univerzalitásának vizsgálata. Azzal, hogy ezek a tudományos eredmények átkerültek a múzeumi szcénába, és ott a Disability Discrimination Act által relevánssá váltak, továbblendítették az e téren történő vizsgálatokat mind kultúratudományi, mind kognitív tudományi területeken. Meg kell azonban említenünk, hogy a tapintás iránti érdeklődés interdiszciplinaritása nem egészen új keletű dolog, hiszen már az 1900-as évek elején voltak kísérletek vagy inkább ideológiák, amelyek a kifinomult tapintás oktatását és ezen keresztül a társadalom működésének megváltoztatását tűzték ki célul. Ilyen volt például a pedagógiában Maria Montessori alternatív pedagógiai módszere, amelyben fontos szerep jut az érzékszervek fejlesztésének és ezáltal a világ tökéletesebb, pontosabb megismerésének, vagy Marinettitől a *Taktilizmus futurista kiáltványa* (Marinetti 1962), mely a kifinomult tapintás oktatását szorgalmazta, ami az általa képviselt filozófiai-művészeti irány térnyerését biztosította volna, eltörölve így a futuristák által elítélt, az emberi szabadságot korlátozó intézményeket.
14. Mindenesetre a tapintás angolszász múzeumi diskurzusának fellendülése – az előzményeket is figyelembe véve – az 1990-es évek végére és a 2000-es évek elejére tehető, amikor a más diszciplínákból átvett elméleti tudás mintegy önmagát indukálva elindította annak múzeumi szemszögből való tárgyalását. Így merültek fel olyan témák, mint hogy kielégítőek-e a tárgymásolatok, hordozza-e a replika is az eredeti tárgyban lévő mögöttes tartalmat, milyen jegyeket kell megragadnia egy kópiának – mi teszi ki egy tárgy valódi lényegét, van-e az érzékelésnek univerzális hierarchiája, stb. A múzeumi tapintás témájának egyre szerteágazóbb és mélyrehatóbb vizsgálatával és más európai országokba való elterjedésének megindulásával az *object handling* diskurzus már messze meghaladja eredeti kiindulási pontját, a fogyatékkal élők egyenlő múzeumi hozzáféréseinek biztosítását. Már kiterjed a mindenki számára való teljesebb jelentéstulajdonításra, a szakértői kezelésre és tapintásra, a tapintás műtárgyvédelmi aspektusaira, történeti (*connoisseurship*) és terápiás szerepére és egyéb rész témákra. Ez az elméleti alap⁵ lehetőséget teremt a múzeumoknak arra, hogy „felvegyék a versenyt” az élményszerű megismerést kínáló látogatóközpontokkal (bár a két intézménytípus nem említhető egy lapon, hiszen a múzeum funkcióinak csak egy apró szelete a látogatók kiszolgálása).
15. Ez a diskurzus nagyban meghatározza, hogy a múzeumok használják-e a tapintást mint megismerési módot, és ha igen, mire. Angolszász területeken (ahonnan a diskurzus kiindult) ma már mindenhol foglalkoznak a tapintás valamilyen szintű engedélyezésével, rengeteg módszert dolgoztak ki a tudományos keretek között is elfogadható, látogató- és tárgybarát alkalmazására.

Sőt van, ahol a művészetterápia mintájára terápiás módszerként is alkalmazzák, például Alzheimer-kóros vagy valamilyen demenciával küzdő betegeknek. Mivel a diskurzus és a hozzá kapcsolódó különböző szemléletmódok csak lassan terjednek Európa többi területén, hazánkban még egészen új keletű gondolat a demonstrációs eszközök gyűjteményeinek kialakítása, amelyek akár műtárgynak nevezett tárgyakat is tartalmazhatnak. Pedig vannak olyan megoldások, amelyek a magyarországi műtárgyvédelmi törvények keretei között is alkalmazhatók, és semmilyen kárt nem tesznek a nagy jelentőséggel és értékkel felruházott, használatától eltávolított műtárgyakban. De lássuk, miért is olyan fontos a tapintás általi megismerés és jelentéstulajdonítás, miért pont ez az, ami különösképpen segítheti a kurátori üzenet közvetítését és az igazság illúziójának átadását!

Miért pont a tapintás?

16.

Azt, hogy egy ember a *ki-állítás* folyamata során mit vesz észre, és végül milyen jelentést tulajdonít egy adott tárgynak és a kiállítás egészének, rengeteg minden befolyásolja. A teljesség igénye nélkül néhány tényező: az adott szituáció, a látogatás oka, a látogató kulturális (és egyéb) tőkéje, ideológiai beállítottsága, társadalmi helyzete, a kurátorhoz való hasonlósága, előzetes tudása, a kiállítás témája, tere, kinézete, a látogató korábbi tapasztalatai stb. Ezekon túl a testet érő ingerek felfogását és feldolgozását is minden ember másképp végzi. Az emberek fizikai észlelése is egyénenként változó módon működik. Minden ember másra, másképp és más mértékben érzékeny, más érzékszerveket preferál, és más ingerek adnak számára több vagy kevesebb információt, természetesen annak függvényében, hogy mi az, amit épp meg akar ismerni. Különböző fizikai dolgok észlelésénél különböző érzékszerveket használunk koncentráltabban vagy kevésbé preferáltan. Például egy ételt nem kell feltétlenül hallani, egy festményt nem kell ízlelni, a zenét viszont hallani kell, egy siket számára tapintani, és változtat az élményen, ha például láthatjuk az előadót játék közben. Ugyanígy az egyik ember számára elégséges információt nyer például egy narancsról, ha megnézi és megízleli, míg egy másiknak fontos, hogy emellett érezze az illatát is, és kezével kitapogathassa a méretét, felületét, héjának vastagságát stb.

17.

Jelen tanulmányban – kizárólag a részletesebb megértés érdekében – különválasztva vizsgálom az érzékszerveket. Bár tény, hogy a felfogott ingerek biológiailag külön úton jutnak el az agyba, ott aztán egy egységes képpé formálódnak, tehát ha egy ember arról beszél, hogy milyenek észlel egy tárgyat, lehet, hogy le tudja írni külön a színét, az ízét, a hangját, a látványát és a textúráját – mégis a fejében egyetlen tárgy képe képeződik le, amely hordozza az összes különböző érzékszervekkel felfogott információt. A különböző érzékszervek által felfogott ingerek tehát összeadódnak.

18.

Lássuk, hogy mely érzékszerveinket mennyire és hogyan használjuk egy kiállítás megtekintésekor! Amikor valamit érzékelünk, nagyon leegyszerűsítve a következő folyamat játszódik le. Környezetünkben megjelenik egy fizikai létező, amelyet érzékelni szeretnénk, ezt nevezzük ingernek. A körülményektől függően érzékszerveinkkel befogadjuk ezt az ingert, amelyet az idegrendszerünk szenzoros átalakítás során észleléssé alakít. Ezekből az észlelésekből mintázatok alakulnak ki, amelyek befolyásolják élményeinket és viselkedésünket. A különböző emberek érzékelőrendszere nem egyforma, tehát az észlelés a környezeti tényezőktől és az észlelőtől magától is függ. „[...] ha tudjuk, hogyan működik az észlelés, ez kielégíti intellektuális kíváncsiságunkat saját magunkról és arról a világról, amelyben élünk. Az észlelést úgy is fel lehet fogni, mint minden egyes ember személyes elméletét a valóságról, fel lehet fogni egy olyanfajta ismeretgyűjtési folyamatnak, amely meghatározza a világról alkotott nézetünket. [...] ez az észlelési szemléletmód irányítja mind mentális, mind viselkedéses tevékenységünket.” (Sekuler–Blake 2004:27.) Tehát egy kiállítás esetében érdemes volna minél több lehetőséget biztosítani a különböző érzékelésmódok „kielégítésére”, hogy minden (a célközönségbe tartozó) látogató alkalmazni tudja saját *észlelési szemléletmódját*. Ezzel szemben a mai kultúrára még mindig jellemző a vizuális érzékelés preferálása, ami szorosan összefügg a modernitás eszméinek térnyerésével, amikor „a láthatóság új mezeje jött létre” (Foucault 2000:156). Az ipari forradalom, a megismerést szolgáló újfajta műszerek, az objektív megfigyelés és leírás ideája stb. mind együtt

vezettek a vizuális érzékelés térnyeréséhez.⁶ Ebből (is) kifolyólag a *ki-állítási* folyamatban, a múzeumi megértésben a többi érzékszerv használata háttérbe szorul.

19. Ugyan a múzeumokban nincs szabályozva a szaglás mint az érzékelés lehetősége, de a kurátori üzenet szempontjából a kiállított tárgyak szaga talán nem is releváns. Hiszen nagy részüknek azonos szaga lenne a restaurátori kezelése és a raktárban való elhelyezés miatt. Esetleg ha egy múzeumi munkát bemutató kiállítást szeretnénk rendezni, érdekes lehet szaglás útján is megtapasztalni, hogy az állagmegóvás milyen mértékben módosítja a tárgyakat. Hozzájárulhat azonban egy teljesebb élményhez az installációs elemekből áradó illat, melyről tudjuk, hogy a látogató pillantása akár *ki-állítási* tárggyá is teheti.
20. Az ízelelés abból a szempontból szintén nem releváns egy kiállítás esetében, hogy ezt az érzékszervünket arra használjuk, hogy valamiről megítéljük: fogyasztható-e vagy sem. A múzeumok a tárolhatóság szempontjai és a többi tárgy védelme érdekében nem nagyon vesznek be gyűjteményeikbe fogyasztásra alkalmas dolgokat. Amennyiben pedig bevennének és ki is állítanának, egyértelműen tiltott lenne a megízlelésük, hiszen a tárgyak előbb-utóbb elfogynának. De egy nem fogyasztásra alkalmas tárgy, például egy festmény vagy egy mezőgazdasági eszköz megértéséhez nem sokban járulhat hozzá az ízelelés. Itt ismét hozzá kell tenni, hogy egy-egy kísérőprogram esetében egy megízlelhető „installációs elem” vagy inkább kellék jelentős mértékben elősegítheti a látogatói élmény kialakítását.
21. A hallás, hallgatás mint megértési mód a korszerű múzeumokban már biztosított. Gyakran találkozunk zenékkal, videókkal, interjúkkal, archív felvételekkel, amelyek segítenek megérteni, hogy a tárgy itt milyen jelentésben szerepel. Sok múzeum használ *audio guide*-ot, ami nemcsak a vakok és gyengénlátók számára segítség a kurátori üzenet megértésében, hanem minden látogatónak felér egy tárlatvezetéssel. Úgy gondolom tehát, hogy ezt az érzékszervünket kellőképpen kiszolgálja a múzeum, és aktívan használhatjuk a *ki-állítási* jelentéstulajdonításban.⁷
22. A látás használata szintén teljes mértékben biztosított, a látogatónak sokszor az az érzése támadhat, hogy szinte csak erre korlátozzák a lehetőségeit. Gondoljunk csak azokra az esetekre, amikor a teremőrök vagy a gyerekekkel érkező pedagógusok rászólnak a látogatókra, hogy ez egy múzeum, itt „mindent a szemnek, de semmit a kéznek”. Ez legtöbbször a tárgyak állagmegóvása végett van így, és az észlelés szempontjából teljesen logikus is. Hiszen az ízelelés, a tapintás és legtöbbször a szaglás is a közeli érzékelés „eszközei”, míg a látás és a hallás a távoli érzékelésé, tehát ezek az érzékek helyettesítik a többit, amennyiben a helyváltoztatás korlátozott, és a megismerni kívánt jelenséget csak távolról lehet érzékelni. Ehhez az „ésszerű” szemponthoz adódik a korábban már említett elméleti vonatkozás is (modernitás), amitől végképp a látás – nézés – pillantás válik a legjobban preferált múzeumi érzékelésmóddá.
23. A tapintás olyan érzékelési mód, amikor a tárgy közvetlen érintkezésbe kerülhet a testtel. Érezhetjük annak felületét, hőmérsékletét, kitapinthatjuk alakját, mintázatát, mechanikai konzisztenciáját (puha, rugalmas, kemény stb.), érzékelhetjük súlyát, és önmagunkhoz viszonyíthatjuk méreteit. Mindezeket az információkat elképzelhetjük pusztán vizuális érzékelés útján is, de az csak helyettesíti a tapintást addig, amíg nem kerülhetünk közelebb a megismerni kívánt objektumhoz. Hozzáteszem, a vizuális érzékeléssel nyert információk nem feltétlenül lesznek azonosak a taktílisan megszerzettekkel. Például ha látunk egy szobrot, amely egy kerekded idomokkal rendelkező hölgyet ábrázol, el tudunk merülni a formák ívében, kerektségében, asszociálhatunk az általunk ismert hasonló formákra, és elképzelhetjük azok melegségét. Aztán ahogy közelebb lépünk, és megtapintjuk a tárgyat, megérezzük a kő hidegségét, a felület durvaságát, a méretek hatalmasságát, és illúzióink máris szertefoszlik – egy új kép alakul ki fejünkben. Ebből következtethetnénk arra, hogy egy tárgy valóságát, az igazi tárgyat akkor ismerhetjük meg, ha tapintással is ismereteket szerezhünk róla. Általában a tapintást fogadjuk el a „legmegbízhatóbb érzékleti modalitásnak” (Sekuler–Blake 2004:414). De ez kiegészítés nélkül nem állja meg a helyét. Valóban teljesebb lesz a tárgyról alkotott képünk, ha megfoghatjuk, de minden ember más jelentést tulajdonít majd neki. A tapintással megszerzett többletinformáció különböző emberek számára más és más lesz. Néhány sorral feljebb is idéztem már: „Az észlelést úgy is fel

lehet fogni, mint minden egyes ember személyes elméletét a valóságról, fel lehet fogni egy olyanfajta ismeretgyűjtési folyamatnak, amely meghatározza a világról alkotott nézetünket.” (Sekuler–Blake 2004:27; kiemelés – *F. H.*)

24.

Röviden leírom, hogy miként működik a tapintás általi érzékelés biológiai folyamata.⁸ Gyakorlatilag az emberi testet fedő bőr az, ami az érintés receptora. Leggyakrabban azonban a kezünket használjuk erre a mechanizmusra. Az emberi kézen lévő bőr tele van úgynevezett mechanoreceptorokkal, amelyek a mechanikai nyomást vagy a bőr alakváltozását érzékelik. Ezenkívül összetett izomcsoportok vezetik ujjainkat a felületek letapogatásánál. A receptorokat főleg a felületek és textúrák érzékelésénél használjuk, az izmokat pedig az átfogóbb információk megszerzéséhez. De akármit kell is megtudnunk érintés által, ebben a leghasznosabb segítségünk mindig a kezünk és az ujjbegyeink lesznek. Azzal, hogy megtapintjuk a tárgyat, és ezt receptoraink észlelik, megindul az értelmezési folyamat. A kézen lévő idegi rostok receptív mezője (az a része, amely érzékeli a tárgyat) elindítja az információt az idegekben, és eljuttatja az agy asszociatív szenzoros területeire. Itt az információ kombinálódik máshonnan származó kinetikus és egyéb információkkal, és az agy visszajelzést küld a receptorokhoz a következő mozdulatokat illetően. Ezt az információt nevezzük haptikus érzékszervi információnak. Ez koordinálja, hogy mit hogyan fogunk meg, milyen mozdulatokat teszünk vele, hogyan tapogatjuk le (Sekuler–Blake 2004:413–445). Az agyunk az életünk során észlelt jelenségekből mintázatot alakít ki, amelyeket szükség esetén képes újra előhívni. Ezek a mintázatok minden embernél teljesen mások. Biológiai megközelítésből végiggondolva ezért van különbség az egyes emberek jelentéstudajdonítási folyamataiban.

A múzeumi tapintás lehetőségei a műtárgyvédelem figyelembevételével

25.

Miért tartom tehát fontosnak, hogy a kiállításokon ne tiltsuk, hanem inkább szorgalmazzuk az érintés általi megértést és jelentéstudajdonítást? Egyrészt segíti a teljesebb megismerést, másrészt támogatja a kurátort és a múzeumot üzenetének közvetítésében, harmadrészt pedig kielégíti a látogató igazival való találkozás utáni vágyát. De hogyan lehetséges mindez, ha figyelembe vesszük a műtárgyvédelmi szempontokat is, hogy az igazság illúziójához hozzátartozik az érinthetlenség ténye is? A ma Magyarországon hatályban lévő, múzeumokra, műtárgyakra, állagmegóvásra, kultúrjavakra és örökségre vonatkozó törvények szó szerint egyetlen helyen sem említik a műtárgyak érintését, mégis egyértelműen leszűrhető, hogy a múzeumi tárgy és a látogató ilyen jellegű kapcsolata hazánkban egyáltalán nem javallott. Ráadásul a gyakorlati példák is mind erre mutatnak – mindannyian ismerjük a kordonokat és a „tárgyakat megérinteni tilos” feliratokat. A törvény álláspontja az, hogy a nem szakavatott kezek érintése veszélyeztethetné kulturális örökségünket, amely az egész nemzet számára veszteség volna. Ezért egyértelműen azt jelölik ki a múzeumok feladatául, hogy bár mindenki számára egyenlő mértékben hozzáférhetővé, megérthetővé és befogadhatóvá kell tenniük a nemzeti és egyetemes kulturális örökséget, ugyanakkor óvniuk is kell azt, és a lehető legteljesebb mértékben megőrizni. Amennyiben lefordítjuk ezt a gyakorlat nyelvére, azt az eredményt kapjuk, hogy bár tanulnunk kell a tárgyak által hordozott üzenetből és jelentésből, közvetlen kapcsolatba semmi esetre sem kerülhetünk velük, mert az megrongálná őket. A tapintás tehát műtárgyvédelmi okokból egyértelműen tiltott, szakemberek számára is csak nagyon indokolt esetben javallott. Mégis elvárt a történelmi múlt, a nemzeti és egyetemes értékek és a jelenkori változások bemutatása, a folytonos művelődés és közművelődési, pedagógiai tevékenység is – a kulturális alapellátás. Lássuk, feloldható-e ez az ambivalencia!

26.

Négy lehetőséget mutatok be, amelyekkel „helyettesíteni” lehet az eredeti, műtárgyvédelmi okokból nem megérinthető tárgyat. A helyettesíteni szót használjuk azzal az intencióval, hogy ezek a megoldások nem pótolják teljes mértékben az eredeti tárgy érintésének élményét. A lehetőségek külföldön már bevett gyakorlatként működnek, 2013-as angliai terepmunkám során figyeltem meg és próbáltam ki őket, és több helyütt is olvastam alkalmazásukról.

A négy itt bemutatott módszer a következő: tárgymásolatok, eredetivel kortárs tárgyak, gyűjteményben lévő sérült vagy „elveszett” tárgyak, illetve „felesleges” adományként érkező darabok használata. A tárgymásolatok olyan tárgyak, amelyek az eredeti tárgy méretét, súlyát, anyagát, formáját, textúráját és mintázatát a lehető leghívebben tükrözik, de olyan anyagokból készültek, amelyek károsodás esetén pótolhatók. Ezek használhatók akár kiállítások installációs elemeiként, akár múzeumpedagógiai vagy egyéb kísérőprogramok kellékeiként. Ilyen volt Aveburyben például a Tudor-kori ágy. Az eredetivel kortárs tárgyak tapintható használatát egyetlen helyen és alkalommal volt lehetőségem megfigyelni, szintén Avebury Manorbenn, és számos kérdést ébresztett bennem hitelességét illetően. Ez gyakorlatilag azt jelenti, hogy azokat a többletjelentéssel felruházott tárgyakat, amelyeket az állagmegóvás végett nem lehet megérinteni, avval kortárs, de a kurátor által kevésbé értékesnek ítélt tárgyakkal helyettesítenek (lásd Wellstood tűzhely). A gyűjteményben lévő sérült vagy „elveszett” tárgyak olyan műtárgyak, amelyeket kijavíthatatlanul megrongálódottak nyilvánítottak, vagy minden olyan tulajdonságukat elveszítették, amelyek alapján a múzeumi tárgy címet viselhetnék, ezért kiselejtezik őket. Ekkor azonban kidobás helyett a múzeum demonstrációs eszköz-gyűjteményébe kerülnek, ahol bár múzeumi tárgy-jelleggel veszik nyilvántartásba őket, más tárgyvédelmi szempontok vonatkoznak rájuk. Ilyenformán mozgathatók és tapinthatók is lesznek. Ez abban az elméleti kontextusban lehetséges, hogy egy múzeumi tárgynak megvannak a maga (korspecifikus) intenciói: szolgáljon adatként, minősüljön leletmentésnek, legyen információhordozó, szimbolizáljon egy kulturális jelenséget stb. Amennyiben ez a tárgy javíthatatlanul megrongálódik, vagy a múzeum szempontjából minden értékes információját elveszíti, és így a rá kiszabott feladatokat már nem teljesíti, „feleslegessé” válik. Ekkor lép életbe a másodlagos felhasználás lehetősége, mint például az *Indoor Dig* című múzeumpedagógiai program,⁹ ahol a gyerekek egy imitált ásatáson megtanulhatnak bánni a tárgytöredékekkel, következtetéseket levonni belőlük, és értékelni egy-egy „lelet” jelentőségét. A negyedik tárgycsoport a „felesleges” adományként érkező tárgyak csoportja. Ezek olyan tárgyak, amelyeket valaki felajánl a múzeumnak, de az nem integrálja be gyűjteményébe, tekintve, hogy már kellő mennyiségű, teljes palettát lefedő tárgycsoportja van belőle. Ezek a tárgyak az adományozó beleegyezésével múzeumpedagógiai célokra használhatók. Az „elveszett” tárgyakhoz hasonlóan ezekről is le kell jegyezni a szükséges információkat, a hozzájuk kapcsolódó történeteket, figyelni kell az állagmegóvásra is, csak nem lesznek a gyűjtemény részei (nincs leltári számuk). Az angliai Priest’s House Múzeumban ezeket külön raktári részben, témánként dobozolva tárolják, és többféle múzeumpedagógiai céllal alkalmazzák. Például kiváló eszközei a memóriakávézóknak és reminiscenciáknak,¹⁰ a *Take an object*¹¹ projektnek, amikor pedagógusok egy-két tárgyon keresztül mutatják be diákjaiknak a tananyagot; vagy a *loan boxok*¹² használata, amelyek lehetővé teszik, hogy középiskolások a tantervbe illeszkedő tematikus egységeket múzeumi tárgyakon keresztül sajátítsanak el.

28.

Ez az általam kiemelt négy módszer egy-egy lehetőség arra, hogy a látogatók a lehető legszorosabb kapcsolatba kerüljenek a tárgyakkal, a lehető legteljesebben megismerjék őket, segítenek közvetíteni a kurátor és a múzeum üzenetét, de mindeközben a műtárgyak „érdekeit” is figyelembe véve nem teszik ki őket különösebb károsodásnak. Természetesen számos más módszer is létezik, melyeket felidézhetnék, és hazánkban is használható lenne, például amikor szemünkkel az eredeti tárgyat nézzük, és közben egyik kezünkkel annak formáját, másik kezünkkel pedig anyagát tapintjuk ki. Ezeket az észleléseket az agy összekapcsolja, és fejünkben az igazi tárgy teljes képe alakul ki, nem három külön információ. Mondhatjuk, hogy ezek kompromisszumok az igazi tárgy tapintása helyett, de mint ahogy arra már korábban rávilágítottam, az igazság tulajdonképpen egy szubjektív döntés eredménye, amelyet teljesen felülírhat a látogatói *ki-állítás* folyamata. Mindezek mellett abban a 21. századi környezetben, amelyben ma a múzeumok működnek, lépést kell tartaniuk a társadalmi igényekkel, és valódi társadalmi múzeummá kell válniuk. Úgy vélem, hogy a tapintás szorgalmazása, a demonstrációs tárgyak gyűjteményeinek létesítése és az azokkal való operálás segíthet az intézményeknek, hogy korszerű, látogatóbarát, ugyanakkor hiteles múzeumokként megmaradjanak.

29.

Visszatérve Avebury példájára: bár abban az esetben nem múzeumról beszélünk, módszerei, sikerei és buktatói a múzeumok számára is példaként szolgálhatnak. Az ott kiállított replikák a

múzeumi tárgymásolatokkal azonos módon működnek – lehetővé teszik az élményszerű megismerést. Egy múzeum annyival szerencsésebb helyzetben lehet, hogy meg tudja mutatni az eredeti tárgyat is, és nem kell a látogató fantáziájára bízni az igazi tárgy történetének elmondását és megismerését. Az Aveburyben kiállított eredetivel kortárs tárgyak (mint a biliárdasztal, az „edzőfotel” vagy a Wellstood tűzhely) megérinthetőségét illetően nincs konszenzusosan elfogadott álláspont, egyéni megítélése attól függ, hogy ki milyen értéktulajdonító szerepet ítél a tárgytörténeteknek és a tárgyak korának. A zavar, amit az kelt, hogy sem a tárgyak mellett, sem a termekben sehol nem szerepelnek magyarázó szövegek, tárgyleírások, tárgytörténetek, rávilágít arra, hogy a tapintás általi megismerés sem ad teljesebb képet a tapintás nélkülünél, ha nincsen hozzá sugallt jelentés, ami befolyásolná az egyéni jelentéstulajdonítást.

30.

Látnunk kell, hogy a múzeumok társadalmi szerepe, az intézményeket befolyásoló politikai szálak, a múzeumok és látogatók mindenkori viszonya és egymással szemben támasztott elvárásai, a tapintás és muzeológia történetisége, az észlelés fiziológiai és pszichológiai aspektusai, és még ezer más dolog mind befolyásolja az *object handling* diskurzus alakulását, ami pedig determinálja a múzeumok, kiállítóhelyek és nem múzeumok tapintáshoz való hozzáállását. Az, hogy ebben a szövegben ki hol helyezkedik el, és mi mellett vagy ellen foglal állást, szubjektív döntés kérdése. Az én célom mindössze annyi volt ezzel a tanulmánnyal, hogy röviden megvilágítsam a múzeumi tapintást befolyásoló tényezők szövedékét, és ezzel felhívjam a figyelmet arra, hogy határozottan elzárkózni, megijedni, vagy éppen mindenféle kontroll nélkül engedni a tapintást balgaság volna. Meg kell ismernünk saját magunk vagy intézményünk ilyen jellegű helyzetét ahhoz, hogy hiteles döntést hozhassunk a tapintás tiltásáról vagy támogatásáról.

JEGYZETEK

1 *TÁRGYAS_RAGOZÁS* → *szubjektív etnográfia* című kiállítás a budapesti Néprajzi Múzeumban, kurátor: Frazon Zsófia, múzeumpedagógus: Joó Emese, 2013. február 22.–július 10.

2 A szövegben külön nem jelölöm, de figyelemre méltó, hogy az *eredeti*, *valódi*, *igazi* szavak meghatározása nem kellőképpen differenciált és kanonizált, jelentésük (amire vonatkoztatjuk) szubjektív.

3 Ennek a törekvésnek a hiányáról lásd Frazon 2011:67–92.

4 Az *exhibition display*/bemutatói mód fogalmának és történetének kifejtését lásd Eröss 2012.

5 A Disability Discrimination Actre adott múzeumi reakciók és előzményeik összefoglalását lásd Spence and Gallace 2008.

6 Vizualitás és modernitás összekapcsolódásához lásd Foucault 2000; Candlin 2008:9–20.

7 A különböző érzékszervek általi érzékelés és jelentésadás kiemelt szerepére fókuszálva számos projekt indult már, például Museum of Endangered Sounds (<http://savethesounds.info/>), 90 decibel (<http://90decibel.org/>), Museum Sound (https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=zERKfvBYHELc.k8KVHAcP_JeQ&usp=sharing) stb.

8 Mivel magam nem vagyok szakértője a témának, és csak könyvekből tájékozódtam, itt csak a legalapvetőbb információkat közlöm, mellőzve az általam is csak felszínesen ismert szakszavakat. További részletekhez lásd Sekuler–Blake 2004; Katz 1989; Pye, ed. 2007.

9 A foglalkozást 2013-ban a dél-angliai Priest’s House Múzeumban figyeltem meg, kitalálója és vezetője Julian Richards régész volt. Az *indoor dig* jelentése: ’beltéri ásás’.

10 A két program abban különbözik egymástól, hogy míg a remiszenciák idős emberek számára biztosítanak nosztalgiai lehetőséget, addig a memóriakávézók kifejezetten Alzheimer-kóros és egyéb demenciával küzdő betegeknek szólnak. Módszerük szinte teljesen ugyanaz, és fogalmi szétválasztását is csak egy helyen halottam eddig.

11 Jelentése: ’végy egy tárgyat’.

12 Jelentése: ’kölcsonözhető dobozok’.

IRODALOM

ÁRPÁDHÁZY-GODÓ CSABA

- 2014 Látogatói szemmel a Magyar Nyelv Múzeumában, Széphalmon. Szemtelenül. Internetcím: http://www.magyar-muzeumok.hu/latogato/1997_latogato_i_szemmel_a_magyar_nyelv_muzeumaban_szephaltmon. (Letöltve: 2014. szeptember 3-án.)

CANDLIN, FIONA

- 2008 Museums, Modernity and the Class Politics of Touching Objects. *In Touch in Museums. Policy and Practice in Object Handling*. Helen Chatterjee, ed. 9–20. Oxford – New York: Berg.

ECO, UMBERTO

- 2013 [1990] Az értelmezés határai. Budapest: Európa.

ERŐSS NIKOLETT

- 2012 Bemutatói mód. Internetcím: <http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/szotar/bemutatasi-mod/>. (Letöltve: 2015. április 15-én.)

FOUCAULT, MICHEL

- 2000 [1966] A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája. Budapest: Osiris.

FRAZON ZSÓFIA

- 2011 Múzeum és kiállítás. Az újrarajzolás terei. Budapest–Pécs: Gondolat – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék.

GROYS, BORIS

- 1997 The Role Of The Museum When The National State Brakes Up. Proceedings of the ICOMON meetings held in: Stavanger, Norway, 1995, Vienna, Austria, 1996. Madrid: Museo Casa de la Moneda. Internetcím: <http://www.icomon.org/en/meetings/608/stavanger-1995-and-vienna-1996>. (Letöltve: 2014. október 5-én.)

HOOPER-GREENHILL, EILEAN

- 2003 [1994] Part One. Communication Theories. *In The Educational Role of the Museums*. Eilean Hooper-Greenhill, ed. 3–65. London – New York: Routledge.

KATZ, DAVID

- 1989 The World of Touch. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.

KRÖGER, MICHAEL

- 2008 Nicht-wirklich. Wo sind wir, wenn wir im Museum sind? Kunstgeschichte. Texte zur Diskussion 2008(9). Internetcím: <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/discussion/2008/Kroeger/>. (Letöltve: 2014. szeptember 9-én.)

KUHN, THOMAS

- 1984 [1970] A tudományos forradalmak szerkezete. Budapest: Gondolat.

MARINETTI, TOMMASO FILIPPO

- 1962 A taktilizmus futurista kiáltványa. *In A futurizmus*. Szabó György, szerk. 174–178. Budapest: Gondolat.

MASON, RHIANNON

- 2012 Múzeumok, galériák, kulturális örökség. A jelentésalkotás és a kommunikáció színterei. *In Múzeumelmélet. A képzeletbeli múzeumtól a hálózati múzeumig*. Palkó Gábor, szerk. 127–154. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum – Ráció.

PYE, ELIZABETH, ED.

- 2007 The Power of Touch. Handling objects in museums and heritage contexts. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.

SEKULER, ROBERT – BLAKE, RANDOLPH

- 2004 [1994] Észlelés. Budapest: Osiris.

SPENCE, CHARLES – GALLACE, ALBERTO

- 2008 Making Sence of Touch. *In Touch in Museums: Policy and Practice in Object Handling*. Helen Chaterjee, ed. 21–40. Oxford – New York: Berg.

SZATHMÁRY-KIRÁLY ÁGNES

- 2014 Sine ira et studio – harag és részrehajlás nélkül. Válasz a kritikára. Internetcím: http://www.magyarmuzeumok.hu/latogato/1998_sine_ira_et_studio_%E2%80%93_harag_es_reszrehajlas_nelkul. (Letöltve: 2014. szeptember 3-án.)

VÁLYI GÁBOR

- 2007 Lemezgyűjtés kritikai perspektívában. Hagyomány- és eredetiségkonstrukciók az Edison-galaxisban. *In* Hagyomány és eredetiség. Wilhelm Gábor, szerk. 71–82. Budapest: Néprajzi Múzeum. /Tabula könyvek, 8./
Internetcím: <http://www.mendeley.com/profiles/gabor-valyi/>. (Letöltve: 2014. augusztus 28-án.)

WEIL, STEPHEN

- 2007 The Museum and the Public. *In* Museums and their Communities. Sheila Watson, ed. 32–46. London – New York: Routledge.