

VICTORIA MITCHELL

## Textília, textus és tekhné

E. B. White gyermekkönyve, a *Malac a pácban* című kisregény<sup>1</sup> egyik szereplője, a Charlotte nevű pók az alábbi szavakat szövi bele a hálójába: „nem akármilyen malac!”<sup>2</sup> Zuckerman gazda és bérese, Lurvy megdöbbenve hőkölnek hátra a „pókhálóba szőtt írás” láttán, s a gazda nyomban értesíti nejét az esetről: „Edith – fogott bele a férje, miközben megpróbálta megőrizni hangja nyugodtságát – tudnod kell, hogy szerfelett különös malacra tettünk szert.” A gazda pontról-pontra elmagyarázza, hogyan fedezték fel a hálóba írott szavakat, amelyek „magának a pókhálónak a fonalából készültek. (...) Tévedés kizárva. Csoda történt, jelet kaptunk itt a Földön, még hozzá éppen a mi farmunkon, és egy rendkívüli malacot mondhatunk magunkénak.” „– Hát nekem úgy tűnik, valamiben mégiscsak tévedsz – felelte Zuckerman asszony. – Én inkább azt mondanám, hogy a pókunk rendkívüli.”

Zuckerman asszony észrevétele ellenére mégsem Charlotte ügyessége kerül a figyelem középpontjába. Pedig a pók nagysz-

---

Victoria Mitchell a Norwich University College of Arts docense, az interdiszciplináris szemléletű anyagi kultúra kutatás, azon belül pedig főként a textil-kultúra nemzetközi rangú szakértője. Írása legelső változata a Tanya Harrod által szerkesztett *Obscure Objects of Desire: Reviewing the Crafts in the Twentieth Century* (Crafts Council, London) című konferenciakötetben jelent meg 1997-ben (324–332). A magyar fordítás a szöveg újabb kiadásából készült: Hemmings, Jessica (ed.): *The Textile Reader*, Berg, Oxford, 2012, 5–13.

- 1 White, E. B.: *Malac a pácban*, ford. Polyák Béla, Móra, Budapest, 2007. A mű eredeti címe: *Charlotte's Web* („Charlotte hálója”), az idézetek magyar fordítását helyenként módosítottam. (A ford.)
- 2 A magyar fordító kicsit túlmenve az eredetin „Csodamalac”-ként fordítja a szóban forgó feliratot. (A ford.)

rú húzása, hogy veleszületett hálószövési tudását egy olyan felirat létrehozására használja, amellyel kismalac barátját, Wilburt támogathatja, végső soron hibátlanul teljesíti a vágyott célt: Wilbur megmenekül attól, hogy a vágódeszkán végezze. Zsenialitását Charlotte arra használja, hogy a malacka különlegességét hirdesse, ehhez azonban az kell, hogy közben túllépjen azon az ösztönös tudáson, amellyel – a párosodás és a szakmánszerzés szükségleteit kielégítendő – körkörös hálókat szőhet. Úgy is mondhatjuk, hogy a történetben a háló a csapda szokásos értelmét elhagyva transzformáción esik át: legyenek helyett olvasókat ejt rabul.

Az a körülmény, hogy a Wilbur érdekében megformált szavak „valóban a pókháló részét képezik” – és éppen ezért olyan lenyűgözőek –, felerősíti „csodás” hatásukat, aminek következtében az üzenet elválik az azt létrehozó képességtől. A design teoretikus Peter Dormer értekezett arról, hogy valaminek az elkészítése a nyersanyagok előállításával kezdődik, ami „a figyelem vonala alatt”, tehát a tekintet számára rejtve marad, és amit a felhasználó magától értetődőnek vesz.<sup>3</sup> A pók esetében ez a rejtve maradó szint egyfelől a pókselyem kiválasztása a szövőmigrigyekből, amit fonószemölcsökön keresztül termel ki, másfelől az a nagyon fejlett izomzati érzékenység, amelynek segítségével a legkisebb feszültségváltozást is képes érzékelni a fonálban.<sup>4</sup> A szóban forgó kisregényben ezek a képességek másodlagosak a szavak jelölőteljesítménye mellett.

A *Malac a pácban* természetesen pusztán fikció. A pókok ugyan egész életükben képesek hálókat szőni, de sosem válnak jobb szövőkke. Noha a vibrációkon keresztül történő jeladási és jelfeltevő képességük kifinomult és összetett, e képességük az idegrendszer mechanikájának összefüggésében értelmezendő, és elmarad attól a nyelvi tapasztalattól, ami jellemzően az írott szavakhoz kapcsolódik. A nyelvész D. McNeill szerint „[h]ajlunk rá, hogy azt tekintsük »nyelvinek«, amit le tudunk írni, és »nemnyelvinek« minden egyebet. Ez a felosztás azonban kulturális fejlemény, a történelmi fejlődésből származtatott művi korlátozás.”<sup>5</sup>

3 Dormer, Peter: *The Meanings of Modern Design*, Thames & Hudson, London, 1970, 15 skk. Peter Dormer azt vizsgálja meg, ahogyan a mérnöki tervezés gyakran elválik a stílustól és láthatatlan marad. Itt kiterjesztem a mérnöki tervezés fogalmát a pókfonál kiválasztására is, amivel arra kívánok utalni, hogy a kulturális termékeket létrehozó „természetes” folyamatok ezzel analóg módon maradhatnak láthatatlanok. Dormer azt is megállapítja, hogy a láthatatlan alap csak akkor válik kérdés tárgyává, amikor a végtermék (esetünkben a szavak jelölőteljesítménye) valamilyen értelemben nem működik.

4 Savory, Theodore H.: *The Spider's Web*, Frederick Warne & Co. Ltd., London & New York, 1952.

5 McNeill, D.: „So you think gestures are non-verbal”, *Psychological Review* 92, 1985, 351. Idézi Armstrong, David F. William – C. Stokoe – Sherman E. Wilcox: *Gesture and the Nature of Language*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, 7–8.

Tanulmányomban a textus, a textília és a *tekhné* fogalmainak határait és átmeneteit vizsgálom, amelyek implicit módon jelen vannak E. B. White fikciós példájában is. A textus, a textil és a *tekhné* etimológiailag összefüggő szavak, és ez az összefüggés a fizikai megmunkálás vagy létrehozás (*tekhné*) vonatkozásában egyszerre jelenti az első két fogalom közelségét és gondolati összetettségét. Az etimológiai kapcsolódások ugyanakkor nem az egyetlen manifeszt bizonyítékai a három terület érintkezésének. A mód, ahogyan a szavak – hasonlóságaik és különbségeik – létrejönnek és átalakulnak, gyakran rugalmas, szövevényes és ravaszul játékos folyamatok következményei, amelyeket az jellemmez, hogy képesek álcázni vagy akár tagadni ama megismerő aktivitásokat, amelyek közvetlenül igazolódnak az anyagokkal történő alkotómunka során.

A textus, a textil és a *tekhné* közötti kapcsolatok nemcsak abból a szempontból létfonosságúak, amit a nyelvről és a textíliákról képesek elmondani, hanem kapcsolódásaik olyan következményekkel is járnak, amelyek szerepet játszhatnak annak megértésében, mit is jelent anyagok révén formákat létrehozni. Eme következmények szükségessé tehetik az ösztön és a kogníció, avagy a természet és a kultúra újragondolását, határaik felbomlasztását. Egy ilyen felbomlasztás hatása fokozott jelentőséget biztosíthat ama gyakorlatok számára, melyeket – nemegyszer lekicsinylő felhangokkal – „kézművesség”-ként szoktak emlegetni.

Az alábbiakban mindenekelőtt emlékeztetni szeretnék testi érzékeinkre, amik a nyelv és a textília *kapcsolódásának* filogenetikus és ontogenetikus alapjait képezik. Ezt követően *elkülönülésük* történeti és kulturális kontextusát igyekszem bemutatni. Példákat meríték Anni Albers és Edward Johnson írásaiból, amelyek révén azt mutatom be, ahogyan a textus és a textil összekapcsolódásainak és elkülönüléseinek dinamikája hatást gyakorolt a textilművesség gyakorlatára, valamint általában is a kézművesség 20. századi felfogására. Végül kortárs perspektívából megvizsgálom a textilhez kapcsolódó elméleteket. Amellett érvelek, hogy a nyugati kultúrára jellemző okulárcentrizmus és a szavak privilegizálása az érzékenységnek olyan elemeit fedhetik el, amelyek a textil gyakorlatában öltenek testet, és hogy a textilek taktilitásán keresztül képződő értelem a szélesebb értelemben vett (világ)érezkelésre is befolyást gyakorol. Különösen a szavak és a textíliák közötti meghatározó kapcsolat figyelmeztet bennünket arra, amit neologizmussal a gondolkodás és az anyag „textilitásának” [*textility*] kívánok nevezni. E kifejezéssel a textus, a textil és a *tekhné* szféráinak elkülönülését szeretném minimalizálni. A kézműves tevékenység textilitása olyan gyakorlatra mutat, amelyik gondolatot közöl, ám a megismerés rendszerszerű kereteitől eltérően egy jóval rugalmasabb alkotói aktusra szolgált bizonyítékot.

Mind a nyelv, mind a textil megformálását a hajlékonyság, valamint az alkotóelemek közötti strukturális relációk képzésének természetétől adott alkalmassága jellemzi. Mindkettőben jelen van a legapróbb testi érzet kiváltásának képessége, a rost vagy a részecske olyan formába öntése, amely változatos és rugalmas. A nyelvre és a textíliákra vonatkozó kifejezések etimológiai és metaforikus használata bizonyos közös asszociációkról tájékoztat, ekképpen tudósít Cecilia Vicuña is: „az Andokban maga a nyelv, a *quechua*, összesodort szalmából készült kötelet, szerelemben egybefonódó emberpárt, valamint különböző textilszálak egységét is jelenti”,<sup>6</sup> a magyar nyelvben pedig a „szál” fogalma egyszerűen kapcsolódik a textíliához és a beszédképző hangszálhoz. A latinban és a szanszkritban a nyelv [*language*] kifejezés abból származik, ami létrehozza, nevezetesen a biológiai nyelvből [*tongue*], a rokkán pedig azt a pontot, ahol a fonál teljesen kialakul, szájnýílásnak is nevezik. A textus és a textil a latin *texere* („szóni”) származékaiként is közös asszociációkban osztoznak. Ezek az érzékeny referenciák egyfajta beszédképességet sugallnak a textíliák vonatkozásában, a nyelv összefüggésében pedig a megformált anyag képzetét.

Mind az elkészítés [*making*], mind a nyelv [*language*], kezdve a gesztussal és a hangképzéssel, elsődlegesen érzéki és taktilis, testi fenomének. Az érzékeken keresztül a tapintás és az artikuláció közös forrásból, az idegrendszerből és a szinaptikus mintázatokból, a neuronok közötti elektrokémiai kapcsolódásokból származnak. A neuron rostszerű *formájáról* a kutatók azt állítják, hogy „az idegrendszerben betöltött szerepének ebben van a kulcsa”, valamint hogy lehetővé teszi a morfológiai és fiziológiai eredetű szinapszist, ami folytonosságot hoz létre, de különbségeket is artikulál az idegsejtek között. Minden egyes neuron dendritjei, amelyek a sejttestből kiterjedve kígyóznak és csavarodnak, antennához hasonló módon viselkednek, impulzusokat fogadva végződéseik kiterjedt felületein.<sup>7</sup> Az idegtudományban egyes idegsejteket rekonstruálni tudtak a közelmúltban, s ezeket Peter Coveney és Roger Highfield úgy mutatták be, mint „neurális architektúrákat”,<sup>8</sup> ám ezen architektúrák bonyolultsága olyan rostos formációra hasonlít, amelyre a textília metaforája még találhatóbb volna. Az érzékelő test rostos szöveteiben a tetteleges gesztusok és a nyelvi megnyilatkozások finoman egymáshoz kapcsolódnak.

6 Vicuña, Cecilia – Rosa Acala: *Palabra e Hilo / Word & Thread*, Morning Star Publications, Royal Botanic Gardens, University Press, Edinburgh, 1996.

7 Peters, Alan – Sanford L. Paley – Henry de F. Webster: *The Fine Structure of the Nervous System*, Oxford University Press, Oxford, 1991.

8 Coveney, Peter – Roger Highfield: *Frontiers of Complexity*, Faber & Faber, London, 1995, 290. A Colin Blakemore neuropszichológus és a Coveney–Highfield páros között lezajlott 1994-es beszélgetésben Blakemore a következőket nyilatkozta: „az agy igazán érdekes részei az érzékszervek irányítják egészen a nyelvig, ami bizonyosan az érzékelés artikulációjából fejlődött ki”. (283).

Az idegrendszer bonyolult felépítése megerősíti az érzékelépszichológusok, például J. J. Gibson ama nézetét, mely szerint az érzékszervek perceptuális rendszerek, és integráns szerepet játszanak a kogníció kialakulásában.<sup>9</sup> Szintén neurológiai tényekre támaszkodhat a gesztusoknak a nyelvrejlődés összefüggésében tájékozódó kutatása, midőn a szóbeli és a manuális gesztusok, valamint a kogníció közötti kapcsolatot támasztja alá. A nyelv olyan moccanásoknak és érzéseknek az artikulációs gesztusa, amelyek a neurális aktivitáson keresztül a testben gyökereznek:

*A nyelv, legyen bár konstruált vagy természetes, mindig valamilyen fizikai médiumban valósul meg. A konstrukció szintjén ez a médium neurális, a spontán megnyilatkozás szintjén artikulációs (gesztuális). Nincs fordítás a mentális és a fizikális között, csupán egyetlen motoros aktivitásról beszélhetünk, amit a neurális aktivitás idéz elő.<sup>10</sup>*

A különféle modalitások közül, amelyekben az érzékszervek működnek, történetileg a látás érzéke vált a legkiváltságosabbá, míg a tapintás – a földre és a nyers anyagságra irányuló asszociációival – kevesebb figyelmet kapott. A filozófia és a tudomány egyaránt olyan kivételezett pozíciót kínált a látás számára, amelyben az a megismerés szerveként értelmeződött, sőt, Arisztotelész éppen azért értékelte a látást a legnemesebb érzéknek, mert megismerésmódját az immaterialitás jellemzi, ami az értelemhez való nyilvánvaló közelségét bizonyítja.<sup>11</sup> *The Eyes of the Skin* című könyvében a finn építész és teoretikus Juhani Pallasmaa megpróbálja orvosolni ezt az egyoldalúságot, amellet érvelve, hogy „minden érzékelés, a látást is beleértve, valójában tapintási érzéknek tekinthető”.<sup>12</sup> Ez a megállapítás azért döntő Pallasmaa számára, mert amíg a látás privilegizált társadalmi érzékké vált, a tapintást ma archaikus maradványként fogják fel, amely „csak privát rendeltetéssel bír”.<sup>13</sup> Pallasmaa szerint a tradicionális kultúrákban egyáltalán nem így áll a helyzet, mert ott a test haptikus és muszkuláris érzékelésmódjai úgy irányítják az építés folyamatát, „ahogyan a madár is testi mozdulatokkal formálja meg a fészket”.<sup>14</sup> A szövő-fonóművész és textiltörténész Patricia Baines az érzékek eme sarkos szembeállítására reflektál, amikor úgy fogalmaz, hogy „szavakban és állóképekben nagyon nehéz kifejezni valami olyasmit, ami állandó mozgás, ritmus, a

9 Gibson, J. J.: *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Houghton Mifflin, Boston, 1966.

10 Armstrong – Stokoe – Wilcox, i. m. 33.

11 E témáról világos áttekintést nyújt: Jay, Martin: *Downcast Eyes: The denigration of vision in twentieth-century French thought*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles, 1994.

12 Pallasmaa, Juhani: *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Academy Editions, 1996, 29.

13 Uo. 7.

14 Uo. 16.

kezek, a láb és a textília szálainak összehangolása, és ami maga is kiélesíti a testi érzékelést”.<sup>15</sup>

Világos, hogy a textíliák *nem* szavak, ugyanakkor a szavak és a textil közötti különbségek a gondolkodás fogalmi apparátusának kedveznek, és kárára vannak a vele párhuzamos érzéki oldalnak. Amikor egy tevékenység összefüggésében a textília *mint fogalom* válik dominánssá, akkor megszűnik az anyagiságra való utalás, ehelyett inkább a „gondolkodás anyaga”-ról van szó, s ekként a tevékenység egy olyan rendszer belső logikája alapján helyeződik el, amelyik arra hajlik, hogy a szellem autonómiáját privilegizálja. A szó az anyag helyettesítőjévé vagy pótlékává válik, és dacára evokatív erejének, valamint azon képességének, hogy a jelenlétet az emlékezés és az asszociáció révén megtestesítse, szakadék jön létre a szó és a dolog között, ami annak mértékében növekszik tovább, ahogyan a beszéd írott nyelvvé válik, az írott nyelv pedig nyomtatottá, mert közben a dolgok fizikai összefüggései eltűnnek a látómezőből.

Történetileg az írás fejlődése a kézművesség pozíciójának elmozdulásával esik egybe. A strukturalista antropológus és történész Jean-Pierre Vernant szerint már a görög városállam születésénél meghozták azt a különbségtételt, amely a családi magánbirtokot a város nyilvános terétől elválasztotta, s amelyben nem kapott helyett a kézműves, a nő és a rabszolga.<sup>16</sup> Vernant úgy véli, hogy az írás kifejlődése a polisz nyilvános teréhez kötődött, amit azonban éppenséggel a fent jelzett exkluzivitás jellemezett. Azok, akik nem vettek részt a politikai közösség életében, akik nem írtak, akik nem merültek bele az agora nyilvános terének tevékenységeibe, szükségképpen marginalizálódtak – mind a láthatóság, mind a beszéd összefüggésében. A polisz kontextusában a szándékos és tudatos gondolati struktúrákat a *logosz*, az eszmék kicserélésére alkalmas eszközként felfogott szó tekintélye orientálta.

A fizikai elkészítés során fellépő érzékenységtől azonban nemcsak a nyelv, hanem a technológia is eltérítette a kultúrát. A technológiai fejlődés eljövételével, ahogyan arra Baudrillard figyelmeztet, a tárgyak integritása többé nem az egyedi szükségletektől függ, amiket korábban a kézműves termelés elégített ki, hanem egy technológiai és gazdasági rendszertől, amely jelölők (mindenekelőtt szavak) körül képződik meg, és képes rá, hogy kiválassza és irányítsa az egyes szükségletek működését.<sup>17</sup> Ennek következtében a csereérték – ami a „nem akármilyen malac!”

15 Baines, Patricia: *Spinning Wheels, Spinners and Spinning*, Oxford University Press, Oxford, 1976, 13.

16 Vernant, Jean-Pierre: *Myth and Thought Among the Greeks*, Routledge & Kegan Paul, London, 1983, 256. és 324. A *Munka és technológiai gondolkodás* című negyedik fejezet négy esszéje kiváló elemzést kínál annak a folyamatnak, ahogyan a gondolkodást meghatározó polisz kiközösítette a kézműveseket.

17 Baudrillard, Jean: *Selected Writings*, edited and introduced by Mark Poster, Polity Press, Cambridge, 1988, 14–15.

jelölőtjeljesítményében is felismerhető – túlsúlyba kerül a (pókháló) használat(i) értékével szemben. Charlotte szavai, a görög poliszpolgár *logosza* és a csereérték jelölői egyaránt a tekintély, az igazság és a gondolkodás fogalmaihoz kapcsolódó *nyelv* kiáltásos státuszáról tanúskodnak.

A *hajlékony*, az *engedékeny*, a *háztáji*, a *nőies*, a *dekoratív* és a *testi* fogalmainak asszociációs körébe helyezett textíliának nem jutott hely a fent leírt kulturális hegemoniában, ám ez a hiány az ellenállás kifejeződését is jelentheti és alkalmasint jelentette is. A 20. századi textiltervezők és textilművészek írásaiban (amelyekből a közelmúltig figyelemre méltóan kevés keletkezett) nyilvánvaló vágy érzékelhető, hogy ellenálljanak a gondolkodás anyagként felfogott nyelvbe történő túlzott bevonódásnak, mert ez gátolhatja az anyagok fizikai manipulációja és kezelése során képződő jelentés artikulációját. Ezt a nyelvvel szembeni ellenállást közvetítik újra és újra Anni Albers írásai is, akinek 1959-ben megjelent, főként a harmincas évek óta publikált szövegeire épülő *On Designing* című könyve az egyik olyan rendkívül jelentős, analitikus és széles körű értelmezéseket kínáló munka, amelyik az újkori textilkultúra alkotóinak belvilágában keletkezett.

Írásaiban világosan érzékelhető egy olyan hangütés, amely ellenáll a gondolatok hordozóiként felfogott szavak koncepciójának, és paradox módon mintha lebeszélő üzenetet hagyna maga után a jövődöbéli kézművesből-lett-írók számára. A fizikai anyagból kiinduló kézműves tevékenység Albers számára úgyszólván a gondolkodás magasabb formáját képviseli. Felfogása szerint „a művész artikulálatlansága könnyen értelmezhető az intelligencia hiányaként, pedig itt inkább olyan intelligenciáról van szó, amely önmagát nem a nyelv útján, hanem másképp fejezi ki”.<sup>18</sup> Olybá tűnik, mintha az intelligencia egyik formájának történő ellenállás egy másik fajta intelligencia megjelenését tenné lehetővé, ami az anyagokra irányuló fogékonyságon keresztül hat, s ebből Albers azt a következtetést vonja le, hogy „az ellenállás a szükséges tényezők egyike, amelyek lehetővé teszik, hogy médiumunk sajátosságait felismerhessük, és hogy munkafolyamatainkra rákérdezhessünk”.<sup>19</sup>

Albers távolságot tart a szubjektivitástól, továbbá attól a meggyőződéstől is, hogy az intellektuális képességeken keresztül megszerzett tudás javára válhat a kézművesnek. Úgy fogalmaz például, hogy „az ismeret bővülésével a hatókör beszűkülése jár együtt”, és „az információ valójában intellektualizációt jelent (...), egyoldalúságot, befejezetlenséget”, továbbá „a civilizált élet rétegei elhomályosították látásunk közvetlenségét”, amivel szemben „a médium *közvetlen* tapasztalata” kívánatosabbnak bizonyul”. Ennélfogva állítható, hogy „jobb, ha az anyag beszél, mint ha mi beszélünk”.<sup>20</sup> A szelf és az érzelmi introspekcio meg-

18 Albers, Anni: *On Designing*, Pelango Press, New Haven, 1959, 32.

19 Uo. 33.

20 Uo. 5, 6, 45.

tagadása egy olyan tipikusan modern érzékenységet közvetít, amely a funkcióra tekint és elfordul a művészet zavaros lehetőségeitől, illetve az ego előjogaitól. Albers számára „a kézművesség akkor válik problematikusá, amikor a művészet és a hasznosság hibridjeként valósul meg”,<sup>21</sup> és „csak ha bele tudunk feledkezni a feladatba (...), akkor juthatunk olyan eredményre, amit individualitásunk nem korlátoz”.<sup>22</sup>

Alkotóként Albers mindenekelőtt szövő volt, aki a matéria – mint „az elérhető legvalóságosabb dolog” – elsőségében hitt, másfelől tervezőgrafikusként is tevékenykedett, különösen élete végén.<sup>23</sup> A szövés, az írás és a rajzolás közös nevezőre talál a görög értelemben vett *graphein* gyakorlata révén,<sup>24</sup> ami a textus és a textil összefüggésében is meghatározó vonásokat mutat. Albers számos szöttese címet visel, vagy olyan formával bír, ami az írásra vagy a grafikai jelekre asszociál. Saját megfogalmazása szerint szándéka nem más volt, mint hogy „a textilszálak újraartikulálódhassanak”. Olyan darabjai, mint az *Ancient Writing* (1936), a *Memo* (1958), a *Jotting* (1959), a *Haiku* (1961) és a *Code* (1962), arról tanúskodnak, hogy Albers a szöveg és a textília grafikai potenciáljának kutatása és újrafelfedezése révén olyan egybeeséssel kezdett foglalkozni, amely az anyagra adott válaszként ragadható meg.<sup>25</sup> Az írásos kultúrát megelőző időkben keletkezett perui szöttesek iránt tanúsított mély tisztelete mindezt csak tovább erősítette. E textíliák kettős, hármas vagy négyszeres szövésmódjáról beszélve Albers megjegyzi, hogy „ha e rendkívül értelmes nép írásos nyelv, milliméterpapír és íróeszköz nélkül létre tudott hozni egy ilyen találmányt, akkor nekünk is képesnek kell lennünk – remélhetőleg könnyedén – megismételni ezeket a struktúrákat”.<sup>26</sup>

Annak ellenére, hogy Albers milyen nagy gondot fordított az anyagmegmunkálásra, saját műveinek többsége a szemlélődés számára, s nem annyira gyakorlati használatra készült, tehát sokkal inkább a szem letapogató munkájára számítva, semmint a kezek érintésére. Ugyanígy feltűnő, hogy a kései harmincas évektől kezdve Albers egyre gyakrabban adott címet a munkáinak, ami megint csak a taktilitásról mint struktúraképző elemről való lemondásra utal. A textíliák címmel való felruházása és vizuális kontemplációjuk az érzékelés elmozdulását jelzi: a fizikairól a mentálisra tevődik át a hangsúly, s ez az elmozdulás egyenes arányban növekszik a textíliák és más kézműves tárgyak kiállításának és publikációs környezetének kifejlődésével és elterje-

21 Uo. 15.

22 Uo. 26.

23 Uo. 50.

24 Ez egyszerre jelent írást és rajzolást. (*A ford.*)

25 Az emlegetett művek reprodukciói megtalálhatók az alábbi kötetben: *The Woven and the Graphic Art of Anni Albers*, Smithsonian Institution Press, Washington D. C., 1985.

26 Albers, Anni: *On Weaving*, Wesleyan University Press, Middletown, 1965, 50.



désével. Mindezek következtében a használat és a tapintás testi reakciói megszűnnek a kézműves tárgyak megértésének kiindulópontjaiként funkcionálni. Akárcsak a szavak és a képek a könyvekben, a kiállítások is jobbra perifériára szorítják a kézműves praxisok technikai aspektusait, és általában nem teszik lehetővé a tapintás érzékének beemelését a látogatói gyakorlatba. Az Arts and Crafts Exhibition Society 1954-es kiállításának recenziójában már Peter Collingwood is felhívta a figyelmet a kontempláció tárgyaiként felfogott textíliák problémájára, felpanaszolva, hogy kárt szenvednek, amennyiben nem érinthetők meg, „hiszen egy textilnemű csak félig-megtapasztalt lesz, ha nem tapinthatja a kéz. A látogatók szinte lehetetlennek érzik, hogy távol tartsák a kezüket az anyagoktól.”<sup>27</sup>

A szavak a használat helyettesítőivé válnak. Albers számára a szálak artikulációja – az artikulációt olyan strukturálásként értve, amelyen belül és amelyen keresztül interakció megy végbe a fizikai anyaggal – átadja a helyét egy olyan interpretációnak, amelyben a szálakat az őket leíró szavak reprezentálják.

A tipográfus Edward Johnson felfogása szerint azonban az iparművész érzékenysége számára a szavakon keresztül megvalósuló artikuláltság a kézművesség és az olvasás kombinációjából születik. Johnson meggyőzően elemezte azokat a taktilitás eltávolítását érintő problémákat, amelyeket az Arts and Crafts Exhibition Society 1933-as kiállítása vetett fel:

*Egy formális kiállításban mindig van valami szükségszerűen művi. A tárgyakat odahelyezik egy galériatérbe a megtekintés számára. Az észlelő pedig – a közönség – őt érkeke közül csupán egyetlen egy segítségével értékelheti azokat. Otthoni dolgai és javai viszonylatában mindennapi döntéseit mind az őt érzékének összjátéka segíti. Itt azonban meg kell elégednie csupán a látással.*

*De még a látás érzéke is be van szorítva a mozdulatlan materiális effektusok látványába, amelyek többnyire a tárgy egyetlen nézetét kínálják. A kiállított tárgyak képtelenek tettelesen is igazolni használhatóságukat. Nem érinthetjük meg őket, nem beszélve arról, hogy kézbe vehetnénk vagy kipróbálhatnánk, ahogyan a mindennapi használatra szánt módon működnek. Egy kiállítás valójában csupán az elfektetésre alkalmas – a nyugalomba vonult tehetség elfektetésére.*<sup>28</sup>

A használat és a szemrevételezés közötti szakadékban a szavak egyfajta rövidre zárásként képesek működni; olyan mediációként, amely előidézheti a legalább részleges helyreállítását annak, ami elveszett. Ahelyett, hogy a szavakat a jelenítés érzéki megtestesülésének elvesztéséért tennénk felelőssé, a

27 Collingwood, Peter: „Arts and Crafts Exhibitor”, *Quarterly Journal of the Guilds of Weavers, Spinners and Dyers*, no. 14, June 1955, 451.

28 Johnson, Edward: *Four Papers*. The Arts and Crafts Exhibition Society, 1935, 5–8.

Johnson által javasolt megoldás inkább arra buzdítja az *iparművészeket*, hogy „kritikai és magyarázó erejű (...) feliratokkal lássák el munkáikat”. Noha maga a mű is egyfajta „sajátos nyelv”, állítja Johnson, továbbá a „tárgy, amint elkészült, nemcsak az alkotóért beszél, hanem önmagáért is”, az írásba való belebocsátkozás révén „részlegesen megvalósíthatjuk *műveinknek szavakba történő lefordítását*, ami segítheti a megértésüket”. Az iparművészetben lakó költőre apellálva Johnson azt állítja, hogy „a szavak elrendezésének kézművesei is vagyunk, és ezáltal eszmét cserélhetünk”.

Noha Johnson nyilatkozatának fő célja az iparművészek írásos önértelmezéseit érinti, továbbmenve arra is utal, hogy a kiállítások magyarázatokat fűzhetnének a bemutatott anyagokhoz és az előállítási folyamatokhoz. Johnson átfogó célja nem csupán annyi, hogy „segítséget nyújtson az embereknek, hogy lássák is azt, amit néznek”, hanem az is, hogy elősegítse az alkotó megértését, és hogy lehetővé tegye az iparművészek számára, hogy a szavak útján is kommunikáljanak egymással. Másképpen fogalmazva, nyelvi megnyilvánulások létrehozásaként az írás is a kézművesség egyik formájává válik és egyúttal a látás egyik aspektusává. A tapintás érzéke így közvetett tényezők kombinációján keresztül áttételes módon tovább működik. Az írás bevonja a nézőt a látás és az elkészítés közötti összefüggésbe, és potenciálisan átirányítja a statikus tárgy sima felületétől azokhoz az aktivitásokhoz és gondolatokhoz, amelyek a tárgyban megtestesülnek.

Albers és Johnson, egymással összefüggő módon, egy olyan rendszerbe lépnek be, amely a jelölők körül képződik, s amelyek kiválasztják és irányítják a befogadói reakciót. Kortárs perspektívából szemlélve olyan kiállításélményről van tehát szó, amely nem pusztán a szem immateriális munkája révén végbemenő, távolságtartó kontempláció számára felkínált tárgyak fizikai teréként értelmeződik, hanem az elkészítés közegeként, illetve a jelek intertextualitásaként is, amelyben a látogatói reakció maga is meghatározóvá válik. Mindazonáltal a kézműves alkotás taktilitása, az érintés és a használat másodlagos és néma marad.

Az újabb irodalomtudományi és kritikai elméletek a szavak és a dolgok közötti szakadék áthidalására irányuló vágyakról tanúskodnak. Ebben az összefüggésben a textiliákra utaló metaforák alapvetőnek és szemléletalakítóknak bizonyultak. Michel Foucault az *összefonódás* metaforáját használja, hogy a szavak és a dolgok viszonyát leírja. Roland Barthes a *fonat* analógiáját vezet be, hogy megfelelően jellemezhesse az általa textualitásnak nevezett jelenséget alkotó, egymást keresztező kódok sokaságát: „minden egyes szál, minden egyes kód egy szólam; ezek az összefonott vagy éppen fonódó szólamok alakítják az írást”. A feminista elméletek képviselője, Gayatri Chakravorty Spivak pedig csábítóan beszél a *nyelvszövedék* széleinek kirojtosodásáról, ami könnyen felismerhető a nyelvek közötti fordítások összefüggésében.<sup>29</sup>

A textilszálak strukturálásának az anyagi kultúra gyakorlatából a textuális kultúra gyakorlatára történő átvitele – vagy kisajátítása –, továbbá a textilterminológia metaforikus kétértelműsége addig napvilágra nem került jelentéseket szabadított fel mind a textilkultúra, mind a kritikai elméletek összefüggésében. Az utóbbi években a textilművészek kétértelmű nyelvjátékokba bocsátkoztak: például a „textíliák nyelvéről” kezdtek beszélni, azt sugalmazva, hogy a textil az írás vagy beszéd sajátos formája. A metaforaként értett textíliákat ezekben az újabb írásokban az érzéki eszme, avagy az anyagszerű gondolat eszközeként tételezik, aminek következtében lehetőségessé vált textilszerű gondolkodásról [*textile thought*] vagy taktilis írásbeliségről [*tactile literacy*] beszélni. A metaforákban és szavakban kifejezett textiltapasztalat révén a tapintható és a fogalmi közelebb kerültek egymáshoz. Az írás és az annak tárgyaként megjelenő kézműves tevékenység közötti összefüggés éppen akkor vált nyilvánvalóvá, amikor a nyelv elsőbbségének, valamint a gondolkodáshoz és a hatalomhoz fűződő kiváltságos viszonyának kritikai újraértékelése és kétségbevonása esedékessé vált. Figyelemre méltó, ahogyan a textíliák – amelyekről a kortárs képzőművész Pierrette Bloch jelentette ki, hogy „az írás sötét hátsó oldalát” képezik – színre léptek és szerepet vállaltak a nyelv elsőbbségének felbomlasztásában.<sup>30</sup>

A textilkultúra gyakorlata ugyanakkor továbbra is az anyagiságban gyökerezik, és a textiles szakma – amely az anyagok elkészítésének és megmunkálásnak szerepében önmagát az iparművészettel azonosítja – a textilekhez kapcsolódó elméleti szójátékoknak csak részben látja hasznát. A *TextileArt* című, közelmúltbeli textilművészeti kiállításokból összeállított gyűjteményes katalógusban Judith Duffey Harding fogalmazza meg a kérdést:

*Lehetséges-e, hogy egy olyan gyakorlat, amely a készítés aktusából származik, és amely a kezével gondolkodik, saját elméletet fejlesszen ki, méghozzá oly módon, hogy ezzel nem félemlíti meg, vagy nem korlátozza az alkotókat, rájuk akaszkodva?*<sup>31</sup>

Erre talán azt lehet válaszolni, hogy érdemes lenne visszatérni a textil szó kialakulására, és eredetét a kézművesség összefüggésében újragondolni. Az irodalomtudományban a textus és

29 Foucault, Michel: *A szavak és a dolgok*, ford. Romhányi Török Gábor, Osiris Kiadó, Budapest, 2000; Barthes, Roland: *S/Z*, ford. Mahler Zoltán, Osiris, Budapest, 1997, a fordítást módosítottam (*a ford.*); Spivak, Gayatri Chakravorty: „The Politics of Translation”, in Barret, Michèle – Anne Phillips eds.: *Destabilizing Theory*, Polity Press, Cambridge, 1992, 178, 181.

30 Bloch, Pierrette: *Textile and Contemporary Art*, 16e Biennale Internationale de Lausanne, Benteli, Lausanne, 1996.

31 Harding, Judith Duffey: „Textile Thinking, Continuity and Craft”, *Art Textiles*, Bury St Edmunds Art Gallery, 1996, 13.

a textil etimológiai kapcsolata, ami a latin *texere* („szőni”) tőből származik, központi szerepet játszott a textualitás és az intertextualitás fogalmainak kidolgozása során. Ugyanakkor a textust és a textilt összekapcsoló etimológiai összefüggés ennél távolabbra is visszavezethető, egészen az ógörög és szanszkrit kapcsolatokig, amelyek a létrehozás és a formába öntés aktusait hangsúlyozzák. A szanszkrit *takman* szó „gyermek”-et vagy „utód”-ot jelent, a *taks* ige a létrehozásra, művelésre utal; az indo-európai *tek-* szógyök pedig férfira alkalmazva a nemzési aktust jelöli, nőhöz kapcsolódva pedig a szülést. E kifejezések – amelyekben a testi-fizikai létesülés nagyon hangsúlyos – mind-mind kapcsolatban állnak a latin *texere* jelentésével. Ugyanakkor a *tek-* gyökből képzett *tekhné* alak a jártasság fogalmához való kapcsolódást is bizonyítja, továbbá az „összeillesztés” vagy „összekapcsolás” jelentésben is használt latin *texere* kifejezésen keresztül az anyagi jelenségeként – és nem pedig a textualitásra vonatkozó metaforikus társításként – értett textíliára utaló asszociációk is alátámasztást nyernek.

A textualitás modern fogalma – jóllehet együtt jár vele a textíliákra történő utalás –, úgy vélem, megkerüli a kézművesség, a testeket és struktúrákat, építményeket képző összeillesztés vagy összekapcsolás jelentésrétegeinek itt jelzett régebbi hagyományát. A textíliák, noha átadják magukat a szövegre vonatkozó asszociációknak is, közvetítő szerepet tölthetnek be a rostos szerkezetű test és az épített struktúra fogalmi között. Artikulálják az anyag és a felület közötti legapróbb testi érzeteket, amelyeket leginkább abból a viszonyból ismerünk, ahogyan a textíliák a bőrünkhöz érnek és megszólítják a tapintó érzékünket, amely a szövetek manuális elkészítése során oly intenzíven tapasztalható. A nyelvi textualitás és a jelek intertextualitásának analógiáin túl a textilkészítés gyakorlata az élő testek és az élettelen dolgok fizikai formáinak folytonosságát és szomszédosságát is visszaigazolhatja, egyfajta szövöttanyag-szerűséget [*textility*], ami a térbeli formák révén és között lép működésbe. Ahogyan Pallasmaa figyelmeztet, az architektonikusnak utat kellene engednie a taktilis számára:

*Amint elveszítik taktilitásukat, valamint az emberi testnek – és különösen a kéznek – megfelelő léptéküket és részleteiket, az építészeti struktúrák visszataszítóan síkszerűvé, szögletessé, anyagtalanná és valószínűleg valójában a konstrukciónak az anyag és a megmunkálás realitásaitól történő függetlenítése abba az irányba hat, hogy az építészet díszletszerűvé válik, egyfajta okuláris scenográfiává, amiből hiányzik az anyag és a konstrukció autentikussága.<sup>32</sup>*

Arakhné és Athéné mítoszának újraértelmezése során Nancy K. Miller Virginia Woolf azon megfigyelésére emlékezteti az ol-

32 Uo. 20.

vasóit, mely szerint a fikciós irodalomnak a valósághoz fűződő viszonya egyszerre törékeny és szívósan állhatatos:

*A regény olyan, mint a pókháló: talán csak egészen finoman kapcsolódik a való élethez, de mégiscsak kapcsolódik, és minden pontján (...), amikor a hálót félrehúzzuk (...), akkor döbbenünk rá, hogy e hálókat nem testetlen lények fonták a levegőben, hanem szenvedő emberek munkái, és ekként a durva anyagi valósághoz kötődnek, olyan dolgokhoz, mint az egészség és a pénz, vagy éppen a házak, amelyekben élünk.*<sup>33</sup>

Természetesen világos, hogy Charlotte-nak ama képessége, amelynek révén szavakat tudott beleírni a hálóba – megmentve ezzel Wilbur életét –, mennyire jónak bizonyult. Továbbá az is, hogy a kortárs textilkultúrában – egyebek mellett – a *gender* és a társadalmi osztály problémái is megtalálták a hangjukat, és hallhatóvá váltak. A textíliák mint a finom árnyalatok és a hajlékonyság megtestesült metaforái, tevékenyen járultak hozzá a nyelv túlhatalmának felbomlasztásához, miközben bővelkedtek és bővelkednek az érzéki tapasztalatok intonációiban, amivel a tapintás és a többi testi érzék státuszának megerősödését segítik elő. Mindazonáltal a szövött anyagok manipulációja a fizikai aktusban olyan hatást gyakorol a jelentésre, amely közvetlenül – ha nem egyenesen ösztönösen – lép fel, ám e jelentéseket a jel-fogyasztás kultúrája a legkevésbé sem szolgálja. Figyelemre méltó, hogy a pókháló újabban a függesztő szerkezetek építészeti célú kutatásának vált a tárgyává – mintha végre meghallották volna Zuckerman asszony hangját!<sup>34</sup>

(Veres Bálint fordítása)

33 Woolf, Virginia: *A Room of One's Own*, 43–44, idézi Miller, Nancy K.: *Subject to Change*, Columbia University Press, New York, 1988, 83.

34 Lin, Lorraine: „Studyin spider webs: a new approach to structures”, *The Arup Journal*, Jan. 1994, 23.