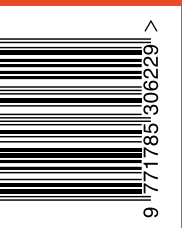


ARTMAGAZIN



102



980 Ft

16. évfolyam 2018 / 1. szám

nka

MEGNYITÓ

KURTÁGTÓL GLASSIG, MONET-TŐL HOCKNEY-IG

Topor Tünde és Winkler Nóra bevezetője
a Fesztiválzenekar kortárs kamarazenei koncertjéhez
válogatott képekkel

Budapest Music Center
2018. február 25. 18:30

KORTÁRS KAMARAZENE

Budapest Music Center
2018. február 25. 19:45

Claude Monet: *Vízilírmok* 1914-26 (részlet)

SANGHAY SHANGHAI

PÁRHUZAMOS ELTÉRÉSEK KELET ÉS NYUGAT KÖZÖTT
2017. SZEPTEMBER 22. – 2018. ÁPRILIS 8.



HOPP FERENC
ÁZSIAI MŰVÉSZETI
MÚZEUM

1062 BUDAPEST, ANDRÁSSY ÚT 103. | WWW.HOPPMUSEUM.HU

Címlapunkon egy mutatós torta, Marti Guixé ex-food designer alkotása, amelyről nehéz eldönteni, hogy konyhai disztárgyról vagy valódi ételről van-e szó. Műfaji határokon egyensúlyozó dizájntermékek neveznénk, ha nem kellene azzal szembesülnünk, hogy már rég nincsenek határok. Jelenlegi helyzetünk ugyanis a totális dizájn állapotaként írható le. Az ember korában, vagyis az antropocénben nincs olyan terület, amely mentes lenne az emberi tevékenység hatásaitól, egyszóval nincs is dizájn kivüli lét. Mi pedig nem tehetünk mást, mint hogy tallózunk az ember alkotta környezet egészét felölelő témában. Idei első lapszámunkban körüljárjuk a food design felkapott, de kevésbé körvonalazott fogalmát, alfajait, étvágygerjesztő és ehetetlennek tűnő kompozíciókkal szemléltetve. De szó esik dizájnklasszikusokról és kortársakról: összevethetjük az amerikai dizájnér házaspár, Charles

és Ray Eames modernista, funkcionalista, ugyanakkor testformához igazodó, kényelmes kagylószékét fiatal hazai építészek kéznél lévő anyagok váratlan párosításával kialakított bútoraival. A kényelmetlen építészetet (uncomfortable architecture) nevében is felvállaló au műhely betonülökés PVC-cső bútora első látásra nem tűnik kényelmesnek, ám nem is a komfortérzet az elsődleges vagy egyetlen cél, amit egy építész vagy tárgyakelőítő kitűzhet maga elé, ahogy azt a kreatív csoport megfogalmazta. Változik a szemlélet, de változik az anyag és a technológia is. A hatvanas-hetvenes évek jolly jokere a korszerű tulajdonságokkal rendelkező műanyag volt, a divatos termékek mind ebből készültek, a nejlonharisnyától a pilleszékig. Ma a mindent elborító műanyag inkább szitokszó; a jövő régészei valószínűleg nem tudnak majd olyan mélyre ásni, hogy ne a lebomlásra képtelen plasztik-

törmelékben turkáljanak. Lehet, hogy a manapság szinte fetiszizált 3D nyomtatás a csodálatos lehetőségek mellett szintén a tárgyklónok özönét zúdítja majd ránk, s nem-sokára már visszavágyunk abba a korba, amelyben még csak agyag volt a kezünk ügyében. Ami egyébként évezredek óta ki sem ment a divatból, vegyük csak a kerámia-szakkörök felvirágzását vagy az egyedi étkészletek és vicces porcelánnippek reneszánszát. Interjú-alanyaink megosztják velünk a tárgyakelőítés misztériumát és pragmatikus oldalát, megtudhatjuk tőlük, hogy az új trend a kézműves-ség, az esetlegesség és tökéletlenség egyedi szépsége lesz. Szerzőink megmutatják a tárgyakba zárt emlékeket, történeteket, sorsokat, és szóra bírják még a biciklialkat-részt, a cekkert, a téli fagyit vagy egy budapesti bérház rejtőzködő üvegablakát is.

Sz. R.

Impresszum

Főszerkesztő:

Topor Tünde
topor@artmagazin.hu

Szerkesztő és e számunk felelős szerkesztője:

Szikra Renáta
szikra@artmagazin.hu

Olvasószerkesztő:

Lukács Annabella

Lapigazgató:

Tormási Anita
tormasi@artmagazin.hu

Lapterv:

Horváth Csilla

Layout:

de_form

Artmagazin Online:

Léopold Zsanett
Szilágyi Róza Tekla

Lapunk szerzői:

Boros Géza
Fáy Miklós
Geiger Biana
Léopold Zsanett
Martos Gábor
Mayer Kitti
Schneider Ákos
Szikra Renáta
Szilágyi Róza Tekla
Szkárosi Endre
Zolnai Dóra

A címlapon:

Marti Guixé: *I-Cake*, a torta formájában megjelenő kördiagram a torta alapanyagainak százalékos arányát mutatja, 2001
© Marti Guixé Foto: © by Imagekontainer

Cikkünk az 32. oldalon.

Felelős kiadó:

Einspach Gábor
einspach@artmagazin.hu

Stratégia:

Winkler Nóra

Kiadja az Artmagazin Kft.

1061 Budapest, Paulay Ede u. 55.
+36 30 560 93 29
info@artmagazin.hu

Alapították:

Einspach Gábor
Topor Tünde
Winkler Nóra

Megjelenik havonta.

Nyomdai munkák:

Pauker Nyomdaipari Kft.

CTP szaktanácsadás:

Miklós Árpád

Terjesztés:

Árusítás a Lapker Zrt. országos hálózatán keresztül, Relay, Inmedio kiemelt árushelyein.

ISSN 1785-30-6

4 – 5

ARTANZIX

6 – 13

Műkereskedelem

Martos Gábor: A MŰKERESKEDELEM MEGVÁLTÓI
2017 nemzetközi és hazai műtárgypiaci sikerei

14 – 18

Kiállítás

Léopold Zsanett: TECHNIKAI TÖKÉLY ÉS IDŐTLEN ESZTÉTIKA
Charles és Ray Eames a Vitrában

20 – 25

Interjú

Szilágyi Róza Tekla: KÉNYELMETLEN ÉPÍTÉSZET
Beszélgetés az au műhely tagjaival, Ghyczy Dénes Emillel és Szederkényi Lukáccsal

26 – 31

Tanulmány

Schneider Ákos: DESIGN AZ ANTROPOCÉN KORBAN

32 – 37

Food design

Geiger Biana: ÉTELMŰVEK

38 – 43

Interjú

Szikra Renáta – Léopold Zsanett: AZ ÚJ TREND A SZÉP LESZ
Interjú Lublőy Zoltán porcelántervező művésszel

44 – 49

Designtörténet

Mayer Kitti: MERT EZ MŰANYAG!
Időutazás az öt éves tervtől a PVC-fotelig

50 – 53

Műteremben

Fáy Miklós: AZÉRT EZ MÉGIS EGY DARAB FA, MEG A LEKVÁR, AMI RAJTA VAN
Műtermi interjú Roskó Gáborral

54 – 60

Építészettörténet

Boros Géza: TERVEZTÉK SCHWARCZ ÉS HORVÁTH MŰÉPÍTÉSZEK

62 – 63

Gutenberg-galaxis

Szkárosi Endre: ERRŐL TUDNÉK ÍRNI
Hajdu István: Bernát András – A táj konfigurációja



> 12



> 22



> 26



> 35



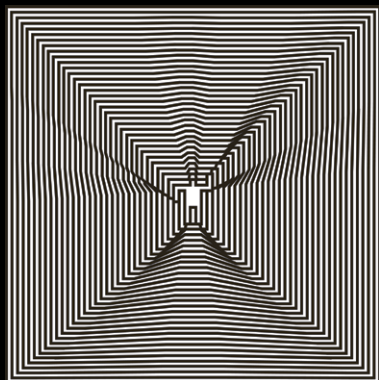
> 42



> 46



> 54



Christoph Niemann: *Robot Morph*, 2016
© Christoph Niemann



Jobbra fent Francis Bitonti Studio Inc.: *Molekula cipő*, 2015, 3D nyomtatás
© Francis Bitonti Fotó: Museum of Fine Arts, Boston

OROSZ DIZÁJN

A hatvanas évekbeli Szovjetunióban kerülték ugyan a nyugati hangzású dizájn meghatározást, de a jelenség attól még létezett. A „művészi tervezés” vagy „műszaki esztétika” különleges tervezőirodáinak és tudományos kutatóintézeteinek centralizált rendszere behálózta a Szovjetunió tagállamait. A néhány háztartásban még ma is működő torpedóforma *Rakéta* porszívó vagy a *Zenit* fényképezőgép a keleti blokk legkeresettebb termékei közé tartoztak, de a hatvanas években gyártott, alig néhány centiméteres *Micro* rádióért még Nyugaton és a tengerentúlon is sorban álltak. Ha hihetünk a katalógusszövegnek, a *Micro* népszerűsége mai viszonylatban az iPhone-val vetekedett, így nem véletlen, hogy Nyikolaj Hruscsov is egy ilyen készüléket vitt ajándékba II. Erzsébetnek londoni látogatásakor. A korukat megelőző szovjet tervek közül sok maradt papíron, még több meg is semmisült, mert a tervtárak és intézeti archívumok nagy része '89 után szétszóródott. Régi munkatársak ugyan sok mindent átmentettek az utókornak, így maradt meg például az úgynevezett PT, azaz *Perspektív taxi* csinos modellje. A prototípus annak idején moszkvai próbaútján biztatóan teljesített, mégsem került tömeggyártásra. Pedig a különleges tervezésű karosszériának köszönhetően az autó rendkívül tágas volt: az utastér közepén a toloajtókon keresztül egy mosógépet vagy egy komplett babakocsit is bele lehetett tolni. (Z. D.)

A dizájn rendszere a Szovjetunióban, (Moszkvai Design Múzeum) Moszkva, 2018. február 28.

ROBOTKALAUZ

Az elmúlt években a technológia rohamos mértékű fejlődése a robotika fogalmának ártértékét eredményezte. A mindennapokban egyre hangsúlyosabban jelen lévő drónok, algoritmusok és intelligens érzékelők alapvető változásokat hoztak életünkbe. Talán ez is oka annak, hogy az emberek ellentmondásosan viszonyulnak a robotokhoz: a vélemények a lelkesedés és a kritika, a robotokkal elképzelt jövőkép pedig az optimista utópia és a pesszimista disztópia között ingadozik. A genti Design Museum kiállításának középpontjában az ember és a technológia kapcsolata áll, és párbeszédre, együttgondolkodásra invitálja a látogatókat felvillantva azt is, hogy miként formálja a robotika feltartóztathatatlan tempóban fejlődő technológiája jelenünket és jövőnket. Találkozhatunk a klasszikusokkal, többek között R2D2-val (*Star Wars*), HAL 9000-rel (*2001: Űrodüsszeia*) és még számos sci-fi karakterrel, ugyanakkor előkerülnek az okos kanapék, a 3D nyomtatott székek, protézisek és implantátumok is. A *Hello, Robot* több mint 200 kiállított tárgy segítségével kalauzol végig a robotika kultúr- és fejlődéstörténetén. (L. Zs.)

Hello, Robot, Design Museum Gent, Gent, 2018. április 15-ig.



A *Perspektiv taxi* (PT) modellje
© Moszkvai музей дизайна



Egyenpanel helyett variálható lakótelepi életképet kínál a Sator Space hűtőmágnes-készlete
© SatorSpace

SZUVENÍR, CSAVARRAL

Friss, szerethető, vicces, vagány – a szuvenír lehet ilyen is, sőt mindez egyben. Sátor Dénes és Sátor Tamás, vagyis a Sator Space tervezőinek hála, olyan hazai emléktárgyak kerülhetnek a dizájnboltok polcaira, melyekre talán mi magunk sem gondoltunk volna. Aligha akadna vásárló, akinek a kovászos uborka vagy kürtőskalács formájú (és illatú!) autóillatosító láttán ne húzódna mosolyra a szája. A HUNCUTS termékcsalád tagjai közül talán ez a két legviccesebb darab, de a kínálatban találunk még variálható panel hűtőmágnesset, a mívés budapesti csatornafedők mintájára készült fekete nyalókát, a négyes-hatost leképező, villamos alakú sálat (a HÉV- és metróváltozatok már előrendelés alatt), vagy stresszesebb napokra buborékfólia alapú Budapest-térképet is. Az egyébként felvidéki származású Sátor testvérek nevével korábban is találkozhattunk már; ők voltak azok, akik kitalálták azt a tojás alakú Budapest-térképet, amely 2015-ben kiérdemelte a Highlights of Hungary versenyen a legkreatívabb termék megnevezést. Az EggMap fejlesztésére elindított Kickstarter kampány ugyan nem járt sikerrel, de reméljük, hamarosan azt is tesztelhetjük majd. Addig is kíváncsian várjuk, mi olyannal állnak elő a Sátor testvérek, aminek a turisták éppúgy örülhetnek, mint mi magunk. (M. K.)

HANGZÓ ÉKSZEREK

Nem mindennapi jelenség az olyan ékszer, ami nemcsak dekoratív, de hasznos is. Az Audiowear kollekció holland tervezőpárosa, Arjen Noordeman dizájner és Christie Wright keramikus két olyan dolgot keresztezett, amit igazán szeret: a kerámiát és a hiphopot. Kalandos út vezetett az ötlettől a megvalósulásig. A szoftverrel megtervezett formákból először 3D nyomtató segítségével készítették el a prototípusokat, de az ékszereket kézzel alakították ki: gipszmintákba öntött folyékony porcelánként nyerték el végleges formájukat. A hangszerként is működtethető kerámiákat aztán megszólattatták, és az így kapott hanganyagot továbbították DJ-knek, hiphop előadóknak, akik a kísérleti dallamokat tökéletesítették. A zeneszámokat nemcsak lemezen adták ki, de még koncertet is szerveztek a porcelánékszereknek. A Museum of Arts & Design jóvoltából pedig kiállításon is szerepelnek: a xilofon karperec, a pánsíp nyaklánc, a sípfűzér, a gyémánt alakú csörgő vagy a trombita és a güirő alapján készült karkötők most a Tiffany ékszergalériájában láthatók New Yorkban. (L. Zs.)

Noordeman and Wright: Audiowear, Tiffany & Co. Foundation Jewelry Gallery, New York, 2018. február 11-ig.



Arjen Noordeman – Christie Wright: Gyémánt csörgő-karkötő, 2010, porcelán, aranyfüst, golyóscsapágy, 15,2 x 15,2 x 3,8 cm
© The Museum of Arts and Design

Arjen Noordeman – Christie Wright: Güiro mandzsetta-karkötő, gyűszűvel, 2010, porcelán, 13 x 8,9 x 8,9 cm
© The Museum of Arts and Design

A güiro dörzsöléssel, kaparással megszólaltatott indián eredetű, latin-amerikai hangszer. A hosszúkás üreges test (lopótök, fa, fém) rovátkáin végighúzott pálca vagy fésűszerű eszköz kerregő, surrogó hangot ad.

Martos Gábor

A MŰKERESKEDELEM MEGVÁLTÓI 2017 nemzetközi és hazai műtárgypiaci sikerei



Leonardo da Vinci: *Salvator Mundi* (*A világ megváltója*), 1500 k., olaj, fa, 65,7 x 45,7 cm, Christie's New York, Post-War & Contemporary Art Evening Sale (Sale 14995, Lot. 9b), 2017. november 15., leütési ár az árverési jutalékkal együtt: 450 312 500 USD

© Christie's Images Limited 2018

Egy mindeddig elképzelhetetlen új árverési világcsúcs, egy avantgárd festő, aki ugyanaznap kétszer döntötte meg a saját leütési rekordját, a klasszikus festői hagyományokat követő legdrágább kínai és a graffiti fenegyerekből lett legdrágább afroamerikai... és még sok minden más a világ tavalyi műkereskedelméből; miközben itthon Tihanyi befogta Munkácsyt, és olyan új sztárneveket kellett megtanulnunk, mint Bohacsek Ede vagy Schadl János.

Abban a pillanatban, amikor 2017. november 15-én este Jussi Pylkkänen, a Christie's aukciósház legjelentősebb New York-i árveréseinek levezetője a Rockefeller Centerben egy 70 millió dolláron elindított, majd tizenkilenc percen át tartó licitcsata után leütött a kalapácsával – szinte az összes sajtóbeszámoló szerint a *New York Timestől* az *Artprice*-ig –, „a világ műkereskedelme egy csapásra megváltozott”. A kalapács ugyanis azután koppant, hogy előtte az egyik telefonon licitálással kapcsolatot tartó munkatárs, Alex Rotter egy lépésben egyből 30 millióval megemelve az utolsó licitet ki-mondta a vevője által diktált számot: 400 millió dollár! Így azután Leonardo da Vinci *Salvator Mundi* (*A világ megváltója*, vagy másként *A világ üdvözítője*) című, 1500 körül készített festménye a vevő általi fizetendő jutalékokkal együtt 450 312 500 dollárért (119,462 milliárd forint) került új tulajdonoshoz; másfélszer

többért, mint a világon korábban legdrágábban elkelt festmény és két és félszereséért annak, mint amennyit addig árverésen valaha műtárgyért adtak (illetve – hogy egy kicsit haza is pillantsunk – kereken ötszázszorosáért annak, mint amennyiért Magyarországon az eddigi legdrágább festményt leütötték). A csúcsdöntő vásárlás után nem sokkal megjelent hírek szerint a festmény az éppen az árverés előtt néhány nappal az Egyesült Arab Emírségek fővárosában megnyílt Louvre Abu Dhabiban – ahogyan szlogenjük mondja: az arab világ első univerzális múzeumban – lesz látható (lásd: Szilágyi Róza: Louvre Abu Dhabi – Megalománia, pénzinjekciók és poétika, *Artmagazin*, 2017/9, 24–27.), vevőként pedig ugyanezek a hírek Bader bin Abdullah bin Mohammed bin Farhan Al Saud herceget, a szaúdi trónörökös egyik legbensőségebb bizalmasát nevezték meg. Pár nappal később aztán előbb arról szöl-

tak a hírek, hogy Bader herceg valójában csak a trónörökös strómanja volt, az igazi tulajdonos Mohammed bin Salman bin Abdulaziz Al Saud koronaherceg (aki ráadásul éppen ebben az időben kezdte el kiépíteni saját, az ultrakonzervatív muzulmán államban a nyugati világ – és eszerint a nyugati kultúra – felé történő nyitást ígérő teljhatalmát az országban), majd pedig arról, hogy bár a telefonban valóban Bader herceg licitált, de a valódi vevő nem a trónörökös, hanem Abu Dhabi Kulturális és Idegenforgalmi Minisztériuma – és végül is ez a változat bizonyult igaznak. „A Christie's megerősíti, hogy az Abu Dhabi-i Kulturális és Idegenforgalmi Minisztérium vásárolta meg Leonardo da Vinci *Salvator Mundi* című festményét. Örülünk annak, hogy ez a csodálatos festmény a közönség számára látható lesz a Louvre Abu Dhabi múzeumban” – tette közzé 2017. december 8-án kelt közleményében az árverezőház.

Ami a világelsővé lett alkotás provenienciáját illeti, a minden bizonnyal XII. Lajos (1462–1515) francia király részére készített kép 1625-ben került Londonba, amikor Bourbon Henrietta Mária (1609–1669) francia királyi hercegnő feleségül ment I. Károlyhoz (1600–1649), Anglia és Skócia királyához. Bár Károly halála után a festményt először az uralkodó egyik korábbi – 30 fontnyi – tartozásának kiegyenlítéseként használták fel, ám hamarosan mégis visszakerült a királyi műgyűjteménybe, ahol 1763-ig őrizték; ekkor a kép eltűnt az udvarból, és mintegy másfél évszázadra nyoma veszett. A 19. század végén a festmény – amely ekkor már nagyon rossz állapotban volt, és javítás címén többször át is festették – Sir Frederick Lucas Cook (1844–1920) gyűjteményében bukkant fel; Tancred Borenius (1885–1948) művészettörténész a gyűjtemény itáliai műveinek katalógizálása során „Ismeretlen festő Boltraffio után készített másolata”-ként határozta meg. Innen került 1958 júniusában a kép a Sotheby's londoni árverésére, ahol viszont már maga Giovanni Antonio Boltraffio (1466/1467–1516), Leonardo műhelyének egyik tagjának műveként szerepelt – és így 45 fontot (akkori árfolyamon átszámolva nagyjából 60 dollárt) fizetett érte valaki. A festmény ekkor Amerikába utazott, ahol évtizedekre újra eltűnt, mígnem 2005-ben egy louisianai helyi „hatókörű” árverezőház aukcióján egy éles szemű műkereskedőkből álló csapat (amelynek tagjai Warren Adelson, az Adelson Galériák elnöke, Robert Simon, a New York-i Robert Simon Fine Art vezetője és Alexander Parish független art dealer voltak) nem egészen 10 000 dollárért vette meg, majd komoly tudományos vizsgálatoknak, valamint alapos restaurálásnak vetették alá. A festmény ma ismert állapota Dianne Dwyer Modestini – korábban évekig a The Metropolitan Museum of Art munkatársa, ma szabadúszó New York-i sztárrestaurátor, a New York-i Egyetemen működő Conservation Center of the Institute of Fine Arts professzora – munkájának eredménye, aki a kép történetét és annak 2007 és 2010 között általa végzett helyreállítási folyamatát meg is írta. A helyreállítás közben és után a festményt nemzetközi szakértők egész serege vizsgálta, és végül az ő döntésük nyomán 2011 végén a londoni National Gallery nagy Leonardo-kiállításán a kép már a mester tizenhat eredeti, saját kezű műveként elismert munkájának egyikeként szerepelt. 2013 májusában a képet birtokló háromfős konzorcium egy a Sotheby's által szervezett privát aukción áruba bocsátotta a képet, amelyet 80 millió dollárért Yves Bouvier svájci műkereskedő szerzett meg, aki még ugyanabban az évben aztán tovább is adta azt Dmitrij Ribolovljev Monacóban élő orosz milliárdos műgyűjtőnek 127,5 millió dollárért. Amikor a vevő később megtudta, hogy az eladó alig pár hónappal korábban mennyiért szerezte meg a festményt, a jelentős árkülönbség miatt jogtalan haszonszerzés címén pert indított Bouvier és a – szerinte őt „segítő” – Sotheby's ellen.

Forrás: Dianne Dwyer Modestini: The Salvator Mundi by Leonardo da Vinci rediscovered. History, technique and condition. In: *Leonardo da Vinci's Technical Practice: Paintings, Drawings and Influence*. Szerk. Michel Menu. Hermann Éditeurs, Paris, 2014



Jean-Michel Basquiat: *Cim nélkül*, 1982, vászon, akril, szórófesték, olaj, 183,2 by 173 cm, Sotheby's New York, Contemporary Art Evening Auction (Lot 24), 2017. május 18., leütési ár az árverési jutalékkal együtt: 110 487 500 USD
© Sotheby's Images Limited 2018 / HUNGART © 2018

A Leonardo-kép kiemelkedő sikeréhez fogható öröm fogadta Kínában, hogy egy ottani művész munkája is átlépte a százmillió dolláros leütési álmohatárt: Csi Paj-si (Qi Baishi) *Tizenkét tájkép* című, 1925-ben festett, értelemszerűen egy tucat nagy méretű darabból álló képsorozataért decemberben adtak Pekingben a Poly International Auction árverésén 931,5 millió jüant (141 millió dollár; 37,4 milliárd forint), amivel az alkotás a legdrágább kínai műtárgy (na jó: -együttes), valamint a világ tizenötödik, aukciókon pedig a hatodik legdrágábban elkelt munka lett.

Az árverések összesített toplistáján csak egy hellyel marad le a klasszikus kínai tájképfestő mögött az egykori graffiti-fenegyerek Jean-Michel Basquiat, akinek *Untitled (Cím nélkül)*, 1982) festményéért májusban a Sotheby's New York-i árverésén adott egy telefonon licitáló – mint később kiderült, Maezava Juszaku japán punkzenészből lett divatmágnás – 110 487 500 dollárt (30,500 milliárd forint), amivel a 28 éves korában meghalt művész egy csapásra a legdrágább amerikai és egyben a legdrágább fekete művésszé vált; ráadásul ez lett az első olyan

1980 után keletkezett alkotás, amelyik átlépte a százmillió dolláros árat. Pedig a képet elkészülte után Basquiat galériása alig 5000 dollárért adta el, mostani eladója pedig 1984 májusában – 12–18 000 dolláros becsérték után – 19 000 dollárért vette meg a Christie's New York-i árverésén (ami viszont már akkor is szerzői csúcs volt). És ha már szerzői csúcsok, akkor nézzünk néhány ilyet az „alsóbb régiókból” is (a 30 millió dollár felett elkelt műtárgyak és az ebben az árkategóriában csúcsot döntők az I. táblázatban láthatók).



René Magritte: *La Corde Sensible*, 1960, olaj, vászon, 114 x 146 cm, Christie's London, The Art of the Surreal (Sale 13486, Lot 110), 2017. február 28., leütési ár az árverési jutalékkal együtt: 14 441 348 GBP
© Christie's Images Limited 2018 / HUNGART © 2018

René Magritte *La Corde Sensible* (1960) című képeért februárban a Christie's londoni árverésén adtak 14 441 348 fontot (17 936 155 dollár; 5,173 milliárd forint); a festmény utoljára árverésen 1986-ban 363 000 dollárért kelt el, míg Marc Chagall *Les Amoureux (A szeretők)*, 1928) című munkája novemberben New Yorkban a Sotheby's-nél elért 28,5 millió dollárral (7,5 milliárd forint) lett az orosz származású francia művész legdrágább alkotása. Orosz után egy amerikai: soha még nem adtak annyit Norman Rockwell egy vázlatáért, mint májusban a dallasi Heritage Auctionsnál, amikor is a *Study for Triple Self Portrait (Tanulmány a Hármas önarcképhez)*, 1960) című munka 1 332 500 dollárt (379,2 millió forint) ért meg valakinek. De az egy rekord még csak hagyján: Vaszilij Kandinszkij egyetlen este kétszer döntötte meg saját aukciós csúcsát, amikor júniusban a Sotheby's londoni árverésén előbb *Murnau*

– *Landschaft mit grünem Haus (Murnau – Táj zöld házzal)*, 1909) című képeért 21 millió fontot (26,4 millió dollár), majd pár perccel később a *Bild mit weissen Linien (Kép fehér vonalakkal)*, 1913) címűért pedig már 33 millió fontot (41,6 millió dollár) fizettek ki a licitálók. A világ egyik első nőművészenek tartott Artemisia Gentileschi is megjavította korábbi rekordját: *Önarckép Szent Katalinként* (1614–16) című, nemrégiben előkerült portréja decemberben a Drouot párizsi árverésén ért el 2 360 600 eurós árat (734,9 millió forint). A kortárs művészek közül Peter Doig döntött csúcsot, sőt ő lett a legdrágább élő brit alkotó, amikor májusban a Phillips New York-i árverésén *Rosedale* (1991) című festményéért 28 810 000 dollárt (7,955 milliárd forint) adott valaki. De született új szerzői csúcs a fotográfia terén is: Man Ray *Noir et Blanche (Fekete és fehér)* című, 1926-ban Párizsban készített, akkori ottani múzsáját, Kiki de Montparnasse-t afri-

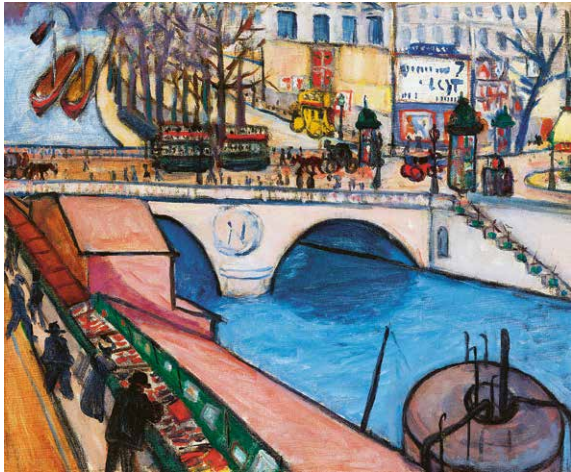
kai maszkkal megörökítő felvételéért novemberben a Christie's párizsi árverésén adtak 2 688 750 eurót (3 120 658 dollár; 838,9 millió forint) – ezzel a kép nemcsak a szerző legdrágább fotográfiája lett, hanem egyben a legdrágább „klasszikus”, azaz a második világháború előtt készült felvétel. És bár ebben a kategóriában (nem ismervén a világ összes aukciósházának összes adatait) nyilván nem tudok „abszolút győztest” hirdetni, a legmagasabb licitemelkedés tavalyi díjára alighanem jó eséllyel pályázhat az a Csen-lung-kor (1711–1799) stílusában készült, de a katalógus szerint 20. század eleji, 60 centiméteres kínai váza, amelyet szeptemberben a genfi Genève-Enchères árverésén 500–800 svájci frankos becsérték után ötmillió frankon ütöttek le (majd a jutalékokkal együtt végül 6,08 millió frankot fizettek érte), vagyis amelyik néhány perc alatt tízezerszeres értéknövekedést produkált.



Man Ray: *Fekete és fehér*, 1926, ezüst nyomat, 20,6 x 27,5 cm, Christie's Paris, Stripped Bare: Photographs from the Collection of Thomas Koerfer (Sale 15059, Lot 8), 2017. november 9., leütési ár az árverési jutalékkal együtt: 2 688 750 EUR
© Christie's Images Limited 2018 / HUNGART © 2018

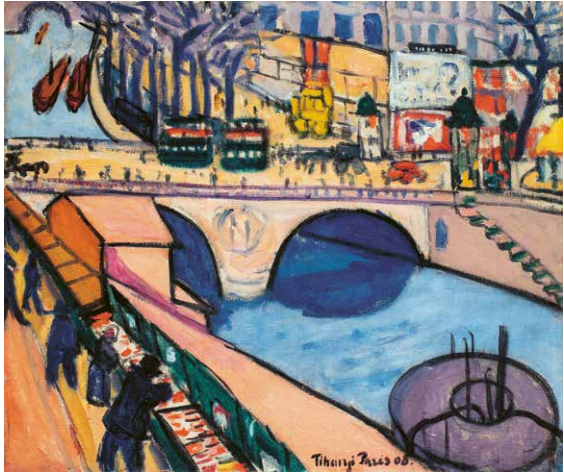


Csáky József: *Egyedi fej*, 1923, hegyikristály, obszidián, 34,1 x 10 x 10 cm, Sotheby's Paris, Design (Lot 35), 2017. október 31., leütési ár az árverési jutalékkal együtt: 925 500 EUR
© Sotheby's Images Limited 2018 / HUNGART © 2018



Tihanyi Lajos: *Pont St. Michel (Paris)* 1908, olaj, vászon, 53,5 x 65 cm, Kieselbach Galéria és Aukciósház, 54. Téli aukció, 46. tétel, 2016. december 20., leütési ár: 170 millió Ft

© A Kieselbach Galéria és Aukciósház jóvoltából



Tihanyi Lajos: *Pont St. Michel*, 1908, hátoldalon: *Ádám és Éva*, 1907, olaj, vászon, 55 x 65 cm, Virág Judit Galéria és Aukciósház Téli aukció, 2017. december 18., leütési ár: 220 millió Ft

© A Virág Judit Galéria és Aukciósház jóvoltából

Mielőtt áttérnénk a nemzetközi után a hazai piacra, „átmenetként” vessünk egy gyors pillantást a magyar – de legalábbis magyar származású – művészek tavalyi külföldi szereplésére. Itt két mindenképpen említésre érdemes siker történt: Hantai Simon *Mariale M.D.4* című munkája májusban a Sotheby’s New York-i árverésén 3 252 500 dolláros árával (898,1 millió forint)

a világon a harmadik legdrágább „magyar alkotás” lett; Csáky József pedig *Egyedi fej* című, 34 centiméter magas, hegyikristályból készült 1923-as szobrával októberben a Sotheby’s párizsi aukcióján ért el 925 500 eurós (1 077 004 dollár; 288,5 millió forint) új szerzői csúcsot. Ami pedig a hazai eseményeket illeti, itt is komoly változások történtek az árverési lis-

tákban. Decemberben például a Virág Judit Galéria aukcióján egyetlen este három festmény is átlépte a százmillió forintos árhatárt (a 30 millió feletti leütésekről a II. táblázat tájékoztat). Közülük Tihanyi Lajos *Pont St. Michel* (1908) című párizsi városképe 220 millió forintos leütésével egyenesen a harmadik legdrágább hazai műtárgy lett. (Munkácsy

Természetesen 2017-ben is kerültek utólag nyilvánosságra olyan adatok, amelyek felforgatták a műkereskedelmi toplistákat. Ezek eddig rendszerint a nyilvános árveréseken kívüli, gyűjtők közötti adásvételekről tudósítottak. Ilyen is akadt, tavaly viszont először fordult elő, hogy egy már tudott topárat a friss hírek alaposan módosítottak – mégpedig lefelé. Paul Gauguin *Nafea Faa Ipoipo („Mikor házasodsz meg?”*, 1892) című festményéről 2014 óta úgy tudtuk, hogy azt 250 millió dollárért (56,7 milliárd forint) vette meg egy magánüzlet keretében Rudolf Staechelin svájci műgyűjtőtől, a Sotheby’s volt igazgatójától a Katari Múzeumok, és így ezzel az árral – egy De Kooning-képpel holtversenyben – ez lett a világ legdrágább műalkotása. Tavaly azonban egy az üzlet közvetítési díja miatt kitört elszámolási-jogi vita során a bíróság kijelentette, hogy a vételár „csak” 210 millió dollár volt – vagyis így ez a festmény egyből a negyedik helyre esett vissza a világ legdrágább műtárgyainak listáján.

De lássuk a tavalyi „késleltetett” üzleti híreket is. Még valamikor 2016-ban egy magánüzlet keretében adta el Oprah Winfrey amerikai tévésztár-műsorvezető – Larry Gagosian New York-i galerista közvetítésével – egy kínai műgyűjtőnek Gustav Klimt *Adele Bloch-Bauer II.* (1912) című festményét 150 millió dollárért (43,550 milliárd forint). Mivel Winfrey a festményt a Christie’s 2006. novemberi New York-i árverésén 87 936 000 dollárért vette, tíz év alatt kereken 60 millió dollárt keresett rajta. A Klimt-eladás „sajtóhulláma” egyúttal azt is felszínre hozta, hogy még 2015 novemberében Dmitrij Ribolovljev is eladott egy Klimtet, mégpedig a *Wasserschlangen II. (Freundinnen II.) (Vízikígyók – Barátnők II., 1907)* címűt, ugyancsak egy távolkeleti gyűjtőnek, még hozzá 170 millió dollárért (49,360 milliárd forint); ez a kép utoljára 2013-ban szerepelt nyilvánosan a Sotheby’s egy londoni privát aukcióján, ahol akkor 120 millió dollárért cserélt gazdát.

És amit 2017 januárjában még csak pletykáltak, az júniusban egy bejelentés nyomán vált hivatalossá: Roy Lichtenstein *Masterpiece (Mestermű, 1962)* című festményét 2016-ban 165 millió dollárért adta el Agnes Gund műgyűjtő – az Acquavella Gallery közvetítésével – egy másik amerikai sztárgyűjtőnek, Steven Cohennek. Ami azonban ebben az üzletben nagyon is egyedülálló, az az, hogy az eladó (aki nem mellesleg a New York-i Museum of Modern Art „President Emerita”-ja, tehát mondjuk tiszteletbeli elnöke) a műtárgyért befolyt összeg nagyjából kétharmadából létrehozta az Art for Justice Fundot, mely alapítvány célja az amerikai büntető igazságszolgáltatás reformjának támogatása. Gund ráadásul azt is reméli, hogy a jövőben más gyűjtők is csatlakoznak a kezdeményezéséhez, és a műtárgyeladásaikból befolyó összegek egy részét társadalmilag hasznos célokra fordítják majd.



Szántó György: *Öröm*, 1921, olaj, vászon, 110 x 160 cm, Kieselbach Galéria és Aukciósház, 57. Téli aukció, 80. tétel, 2017. december 18.

© A Kieselbach Galéria és Aukciósház jóvoltából © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

Mihály Poros út I. című képével holtversenyben, amely még 2003 decemberében érte el ezt az árat; őket már csak Csontváry két festménye előzi meg, és ez a négy mű lépte át összesen a 200 milliós leütési határt. Érdemes lehet még megjegyezni, hogy a Tihanyi-kép gyakorlatilag pontosan ugyanolyan másik variációját tavaly decemberben a Kieselbach Galéria árverésén 170 millió forinton ütötték le; ezzel az árral a nyolcadik pozícióban áll jelenleg az összesített hazai árverési toplistán.) A százmilliót átlépő másik két mű Csontváry Kosztká Tivadar *Olasz halásza* (140 millió forint), illetve Aba-Novák Vilmos *Kikötője* (120 millió forint) volt; egyúttal ez a három alkotás érte el az egész tavalyi év legkiemelkedőbb hazai árverési sikereit. Ami a szerzői csúcsokat illeti, 2017-ben először került fel a 30 millió forint felett leütött alkotók közé Kontuly Béla, Bohacsek Ede, Székely Bertalan, Pór Bertalan, Barcsay Jenő, Schadl János és Pólya Tibor, valamint egy török festő, Diyarbakirli Tahsin, akinek *Isztambul*

a Boszporusz felől (1923) című nagy méretű tájképét a BÁV májusi árverésén 4,8 milliós kikiáltás után végül 47 millión ütötték le. (Mivel a jutalékokkal együtt a képért a vevő végül 56,4 millió forintot fizetett, ezzel ez lett a török művész legdrágább alkotása: korábbi életműrekordját a *Tenger* (1922) című munkája tartotta, amelyet 2013-ban a Sotheby’s londoni árverésén 134 500 fontért adtak el, ami akkori árfolyamon nagyjából 50 millió forintnak felelt meg.) Mindenképpen örömteli fordulat a hazai műtárgypiacon, hogy a Kieselbach Galéria decemberi árverésén több múzeumi vásárlás is történt: a Petőfi Irodalmi Múzeum az állami elővételi jog érvényesítésével szerezte meg leütési áron a gyűjteményébe Berény Róbert *Füst Milán portréját* (14 millió forint), a Magyar Nemzeti Galéria pedig egy ugyancsak Berény festette *Weiner Leó-portrét* (65 millió forint) és Ziffer Sándor *Őnarcképét* (10 millió forint) vásárolta meg. Ugyanitt szerepelt Szántó György *Öröm*

(1921) című nagy méretű vászna is: ez 34 milliós kikiáltási árról indult, 48 millióig volt érte licit, de mivel nem érte el a (szóbeszéd szerint 50 milliós) limitárat, nem kelt el; az árverés után azonban, mint megtudtuk, az aukciósház közvetítésével a beadó és a Nemzeti Galéria közötti megegyezés nyomán ez is a múzeum gyűjteményébe került. Ami a kortársak tavalyi aukciós szereplését illeti, ott Ludmil Siskov *Flop* (1968) című képe lett a listavezető a Kieselbach Galéria decemberi árverésén érte megadott 6,5 millió forinttal, majd két, egyaránt hatmillióért leütött Nyári István-festmény következik: a *Fiam Benjamin II. Lajos királyosat játszik* (2016) a Blitz májusi, a *Sziámiak* (2008) című pedig a Kieselbach decemberi árverésén hozott ennyit (plusz a jutalékok). Kelemen Károly *Új magvetője* (1995) a Blitznél májusban elért 5,5 millió forintos leütéssel lett a negyedik, Birkás Ákos *Fej 59.* (1989) című munkája pedig a Virág Judit Galérián októberben az érte megadott ötmillió forinttal az ötödik.



Aba-Novák Vilmos: Kikötő, 1930, tempera, vászon, 138,5 x 190 cm, Virág Judit Galéria és Aukciósház Téli aukció, 2017. december 18., leütési ár: 120 millió Ft © A Virág Judit Galéria és Aukciósház jövőtőléből

Ezeket a műveket leszámítva azonban a kortár-sak piaca – különösen a nemzetközi mezőny-nyel összehasonlítva – idehaza nem igazán volt sikeresnek mondható. A BÁV sokéves kihagyás után decemberben újra megrendezett (szám szerint az ötödik) kortárs aukcióján például 128 tételt vitt kalapács alá, és ezek közül gyakorlati-lag a felére, 65-re nem volt licit, 31-et a kikiáltási árán ütöttek le és mindössze négy mű ért el egy-millió forint feletti leütési árat (Molnár Sándor: 1,4 millió; Ágnes von Uray: 1,3 millió; Hincz Gyula: 1,2 millió; feLugossy László: egymillió). A Contempo harmadik, ugyancsak decemberi árverésén Erdély Miklós *Kosztolányi* (1985) című, vegyes technikával készült papíralapú munkáját három, Bak Imre *Áttörés* (2012) című vásznát pedig 1,8 millió forinton ütötték le.

Az újonnan alakult Dobossy Aukciósház szín-tén decemberben megrendezett első árverésén a 158 tételéből 89-re nem érkezett licit, 29-et kikiáltási áron ütöttek le és két mű ért el egy-milliónál magasabb leütési árat (Gyarmathy Tihamér: kétmillió; Erdély Miklós: 1,4 millió). Ugyanakkor például a berlini Dannenberg árverezőház decemberi online aukciójának kínálatában egy német magángyűjtemény-ből került kalapács alá több magyar munka, köztük Scheiber Hugó, Kádár Béla, Szikora Tamás alkotásai, valamint egy Harasztý-mobil mellett Bak Imre, Nádler István, Fajó János és Birkás Ákos összesen nyolc festménye, amelyek mind a 3400-tól 17 000 euróig terjedő ársávban (1–5,2 millió forint) kelték el. A tanulságokat mindenki vonja le maga...

2013 tavaszán jelent meg Martos Gábor *Műkereskedelem – Egy cápa ára* című könyve (lásd: *Artmagazin* 58), amely-nek Függelékében a szerző sokoldalas táblázatokban közli a világon 30 millió dollárnál, illetve az idehaza 30 millió forintnál magasabb összegért elkelt műalkotások listáját – a nyomdába adás kényszere miatt 2012. december 31-ével bezárólag. Azóta ezeket a listákat minden év januárjában lapunkban egészítette ki az előző év legfontosabb nemzet-közi és hazai műtárgypiaci eredményeivel (lásd: *Artmaga-zin* 65, 75, 85, 93), és a sor természetesen ebben az évben sem szakad meg. Az ötödik „Függelék függeléke” mellé itt először még egy bónusz hír: ha minden jól megy, akkor idén a „cápa visszatér”, vagyis megjelenik Martos Gábor következő könyve a műkereskedelem izgalmas világáról – benne természetesen újabb toplistákkal.

I. **2017-ben (vagy korábban, de csak ekkor nyilvánosságra kerülően) a világon 30 millió dollár felett elkelt műtárgyak (árverések esetében az árak jutalékkal együtt értendőek; a vastagon szedett nevek új szerzőiár-csúcsot jeleznek; a l l jelek között állók magánüzletek voltak)**

Leonardo da Vinci: Salvator Mundi (*A világ megváltója*, 1500 körül) – 2017. november, Christie’s, New York – 450 312 500 dollár (119,462 milliórd forint; kikiáltási ár: 70 millió dollár; leütési ár: 400 millió dollár)

[**Gustav Klimt: Wasserschlangen II. (Freundinnen II., Vízikigyók – Barát-nők II.,** 1907) – 2015. november, magánüzlet – 170 millió dollár (49,360 milliárd forint; Dmitrij Ribolovljev adta el egy távol-keleti gyűjtőnek; a kép utoljára 2013-ban szerepelt nyilvánosan a Sotheby’s londoni privát aukcióján, ahol 120 millió dollárért cserélt gazdát)]

[**Gustav Klimt: Adele Bloch-Bauer II.** (1912) – 2016, magánüzlet – 150 millió dollár (43,550 milliárd forint; Oprah Winfrey adta el Larry Gagosian New York-i galerista közvetítésével egy ismeretlen kínai gyűj-tőnek; a festményt a Christie’s 2006. novemberi New York-i árverésén 87 936 000 dollárért vette)]

Csi Paj-si / Qi Baishi: Tizenkét tájkép (1925) – 2017. december, Poly International Auction, Peking – 931,5 millió jüan (141 millió dollár; 37,4 milliárd forint; kikiáltási ár: 450 millió jüan, leütési ár: 810 millió jüan; a legdrágább kínai műalkotás)

Jean-Michel Basquiat: Untitled (Cím nélkül, 1982) – 2017. május, Sotheby’s, New York – 110 487 500 dollár (30,500 milliárd forint; becstérték: 60 millió dollár; kikiáltási ár: 57 millió dollár; leütési ár: 98 millió dollár; vevő: Maezava Juszaku japán divatmágnás; a képet elkészülte után Basquiat galériása 5000 dollárért adta el; mostani eladója 1984 májusában 12–18 000 dolláros becstérték után 19 000 dollárért vette a Christie’s New York-i árverésén, ami akkor szerzői csúcs volt)

Vincent van Gogh: *Laboureur dans un champ* (Szántóvető a mezőn, 1889) – 2017. november, Christie’s, New York – 81 312 500 dollár (21,553 milliárd forint; becstérték: 45–65 millió dollár; kikiáltási ár: 42 millió dollár; leütési ár: 72 millió dollár, a második legdrágább Van Gogh)

Fernand Léger: Contrastes de formes (Formák ellentéte, 1913) – 2017. no- vember, Christie’s, New York – 70 062 500 dollár (18,565 milliárd forint; becstérték: 65 millió dollár; kikiáltási ár: 56 millió dollár; leütési ár: 62 millió dollár)

Andy Warhol: *Sixty Last Suppers (Hatvan Utolsó vacsora,* 1986) – 2017. november, Christie’s, New York – 60 875 000 dollár (16,165 milliárd forint; becstérték: 50 millió dollár; kikiáltási ár: 42 millió dollár; leütési ár: 56 millió dollár)

Gustav Klimt: *Bauerngarten (Virágoskert,* 1907) – 2017. március, Sothe-by’s, London – 47 971 250 font (59 321 248 dollár; 17,313 milliárd forint; becstérték: 45 millió dollár; kikiáltási ár: 35,5 millió font; 1994-ben a Christie’s londoni árverésén 3 741 500 fontért (5,848 millió dollár) kelt el)

Constantin Brancusi: La Muse endormie (Alvó múza, 1913, bronzszobor) – 2017. május, Christie’s, New York – 57 367 500 dollár (15,988 milliárd forint; becstérték: 20–30 millió dollár; kikiáltási ár: 18 millió dollár; leütési ár: 51 millió dollár)

Cy Twombly: *Leda and the Swan (Léda és a hattyú,* 1962) – 2017. május, Christie’s, New York – 52 887 500 dollár (14,756 milliárd forint; becstérték: 35–55 millió dollár, kikiáltási ár: 30 millió dollár; leütési ár: 47 millió dollár)

Francis Bacon: *Three Studies of George Dyer (Három tanulmány George Dyerről,* 1963) – 2017. május, Christie’s, New York – 51 767 500 dollár (14,443 milliárd forint; becstérték: 50 millió dollár; kikiáltási ár: 41 millió dollár; leütési ár: 46 millió dollár)

Huang Pin-hung / Huang Binhong: Yellow Mountain (Sárga hegy, 1955) – 2017. június, China Guardian Actions, Peking – 345 000 000 jüan (50,527 millió dollár; 14,038 milliárd forint; becstérték: 80–120 millió jüan; leütési ár: 300 000 000 jüan; 2011-ben Pekingben egy árverésen 47,7 millió jüanért kelt el)

Csen Zsung / Chen Rong: Csiu lung tu (Kilenc sárkány, 5,2 méteres tusrajz-tekercs kalligráfiákkal, 13. század) – 2017. március, Christie’s, New York – 48 967 500 dollár (14,065 milliárd forint; becstérték: 1,2–1,8 millió dollár)

Cy Twombly: *Untitled (Cím nélkül,* 2005) – 2017. november, Christie’s, New York – 46 437 500 dollár (12,330 milliárd forint; becstérték: 40 millió dollár; kikiáltási ár: 30 millió dollár)

Max Beckmann: Hölle der Vögel (A madarak pokla, 1937–38) – 2017. június, Christie’s, London – 36 005 000 font (45 834 365 dollár; 12,650 milliárd forint; leütési ár: 32 millió font)

Pablo Picasso: *Femme assise, robe bleue (Ülő nő, kék ruhában, Dora Maar portréja,* 1939) – 2017. május, Christie’s, New York – 45 047 000 dollár (12,555 milliárd forint; becstérték: 35–50 millió dollár; kikiáltási ár: 35 millió dollár; leütési ár: 40 millió dollár; 1966-ban a Sotheby’s New York-i árverésén 52 500 dollárért, 2011 júniusában a Christie’s londoni árverésén 17,9 millió fontért (29,1 millió dollár) kelt el)

Pablo Picasso: *Femme écrivant (Író nő, Marie-Thérèse Walter portréja,* 1934) – 2017. június, Christie’s, London – 34 885 000 font (44 408 605 dollár; 12,255 milliárd forint; becstérték: 30–40 millió font)

Vaszilij Kandinszkij: Bild mit weissen Linien (Kép fehér vonalakkal, 1913) – 2017. június, Sotheby’s, London – 33 008 750 font (41 620 733 dollár; 11,615 milliárd forint; leütési ár: 29,2 millió font)

Francis Bacon: *Three Studies of George Dyer (Három tanulmány George Dyerről,* 1966) – 2017. november, Sotheby’s, New York – 38 614 000 dollár (10,211 milliárd forint; becstérték: 35–45 millió dollár; leütési ár: 35,5 millió dollár)

Kék mázas kínai tál a Szung-dinasztia idejéből (960–1127; 13 cm átmérőjű; Zsu Kuan-jao császár ecsetmosó edénye) – 2017. október, Sotheby’s, Hong-kong – 294 287 500 hongkongi dollár (37,7 millió dollár; 9,997 milliárd forint; kikiáltási ár: 10,2 millió dollár; a legdrágább kínai kerámia)

Pablo Picasso: *Femme accroupie (Kuporgó nő, Jacqueline Roque portréja,* 1954) – 2017. november, Christie’s, New York – 36 875 000 dollár (9,770 milliárd forint; becstérték: 20–30 millió dollár; kikiáltási ár: 12 millió dollár, leütési ár: 32,5 millió dollár)

Jean-Michel Basquiat: *La Hara* (1981) – 2017. május, Christie’s, New York – 34 967 500 dollár (9,754 milliárd forint; becstérték: 22–28 millió dollár; kikiáltási ár: 18 millió dollár; leütési ár: 31 millió dollár; 1989-ben a Sotheby’s New York-i árverésén 341 000 dollárért kelt el)

Francesco Guardi: *Venezia: il ponte di Rialto e il palazzo dei Camer- lenghi (Velence: a Rialto hid és a Palazzo dei Camerlenghi,* 1760-as évek közepe) – 2017. július, Christie’s, London – 26 205 000 font (33 883 065 dollár; 9,134 milliárd forint; kikiáltási ár: 17 millió font, leütési ár: 23 250 000 font)

Andy Warhol: *Mao* – 2017. november, Sotheby’s, New York – 32 404 500 dollár (8,569 milliárd forint; becstérték: 30–40 millió dollár; leütési ár: 28,5 millió dollár)

Mark Rothko: *Saffron (Sáfrány,* 1957) – 2017. november, Christie’s, New York – 32 375 000 dollár (8,597 milliárd forint; 1991 júniusában a Sothe-by’s londoni árverésén 770 000 fontért (1,25 millió dollár) kelt el)

Joan Miró: Femme et oiseaux (Nő és madarak, 1940) – 2017. június, Sothe-by’s, London – 24 571 250 font (30 981 889 dollár; 8,637 milliárd forint; 1984-ben egy árverésén 407 000 fontért kelt el)

Vincent van Gogh: *Le moissonneur – d’après Millet (Arató – Millet után,* 1889) – 2017. június, Christie’s, London – 24 245 000 font (30 863 885 dollár; 8,517 milliárd forint; becstérték: 12,5–16,5 millió font; mostani eladója 1995-ben 2,5 millió fontért vette)

Pablo Picasso: *Femme assise dans un fauteuil (Karosszékben ülő nő,* 1917–1920) – 2017. május, Christie’s, New York – 30 487 500 dollár (8,497 milliárd forint; becstérték: 20–30 millió dollár; 1989 áprilisában a Christie’s londoni árverésén 4,4 millió fontért (7,4 millió dollár) cserélt gazdát)

II. **2017-ben magyarországi árverésén 30 millió forint felett elkelt műtárgyak (le- ütési árak jutalék nélkül; a vastagon szedett nevek új szerzőiár-csúcsot jeleznek)**

Tihanyi Lajos: Pont St. Michel (1908) – 2017. december, Virág Judit Galéria – 220 millió forint
Csontváry Kosztka Tivadar: <i>Olasz halász</i> (1901 körül) – 2017. december, Virág Judit Galéria – 140 millió forint
Aba-Novák Vilmos: Kikötő (1930) – 2017. december, Virág Judit Galéria – 120 millió forint
Gulácsy Lajos: <i>Cogito ergo sum (A falu bolondja,</i> 1903) – 2017. május, Kieselbach Galéria – 85 millió forint
Rippl-Rónai József: <i>Piacsek bácsi a fekete kredenc előtt</i> (1907) – 2017. október, Virág Judit Galéria – 80 millió forint
Vaszary János: Pünkösdi rózsák (1935 körül) – 2017. december, Virág Judit Galéria – 71 millió forint
Berény Róbert: <i>Weiner Leó portréja</i> (1911; védett) – 2017. december, Kieselbach Galéria – 65 millió forint (az állami elővételi joggal élve a Magyar Nemzeti Galéria vette meg)
Gulácsy Lajos: <i>Séta a régi olasz városban</i> (1908–10) – 2017. május, Virág Judit Galéria – 60 millió forint
Kontuly Béla: Csendélet kaktusszal és narancsokkal (1933) – 2017. október, Kieselbach Galéria – 60 millió forint
Berény Róbert: <i>Piros ruhás nő zöld szobában</i> (1928 körül) – 2017. december, Virág Judit Galéria – 55 millió forint
Tihanyi Lajos: <i>Falusi kentaur</i> (1912) – 2017. december, Kieselbach Galéria – 52 millió forint

Tihanyi Lajos: *Ónarckép* (1910-es évek) – 2017. december, Kieselbach Galéria – 50 millió forint

Diyarbakirli Tahsin: Isztambul a Boszporusz felől (1923) – 2017. május, BÁV – 47 millió forint

Szinyei Merse Pál: *Szép idő* (1917) – 2017. május, Virág Judit Galéria – 44 millió forint

Szinyei Merse Pál: *A Vezűv kitörése* (1863) – 2017. május, Kieselbach Galéria – 44 millió forint

Schönberger Armand: *Nagybányai táj a Keresztheggyel* (1909 körül) – 2017. május, Kieselbach Galéria – 42 millió forint

Bohacsek Ede: Rákosligeti táj (1912) – 2017. május, Kieselbach Galéria – 42 millió forint

Székelv Bertalan: Egri nők (1867; védett) – 2017. december, Kieselbach Galéria – 42 millió forint

Gulácsy Lajos: *Vízió* – 2017. november, BÁV – 40 millió forint

Schönberger Armand: *Zenélők* (1929, védett) – 2017. december, Virág Judit Galéria – 40 millió forint

Ferenczy Károly: *Esti fürdés* (1906) – 2017. december, Kieselbach Galéria – 40 millió forint

Iványi Grünwald Béla: *Fürdőző nők* (Nagybánya, 1909) – 2017. május, Kieselbach Galéria – 38 millió forint

Czigány Dezső: *Kalapos nő virágos kertben* (1909) – 2017. október, Kiesel-bach Galéria – 38 millió forint

Tihanyi Lajos: *Trencsényi vár* (1912) – 2017. október, Virág Judit Galéria – 38 millió forint

Rippl-Rónai József: *Aratók* (1910-es évek) – 2017. november, BÁV – 38 millió forint

Kmetty János: *Csendélet fehér kannával és gyümölcsökkel* (1915 körül) – 2017. december, Kieselbach Galéria – 38 millió forint (a Kieselbach Galéria 2007. májusi árverésén 16 milliós kikiáltás után 50 millió forinton ütötték le)

Pór Bertalan: Vágyódás tiszta szerelemre (1910) – 2017. május, Kieselbach Galéria – 37 millió forint

Ziffer Sándor: *Lovascsik a Szajna-parton* (1911) – 2017. május, Kiesel-bach Galéria – 36 millió forint

Czobel Béla: *Párizsi részlet* (1926) – 2017. október, Kieselbach Galéria – 36 millió forint

Rippl-Rónai József: *Virágot szedő nők* (1915) – 2017. december, Kieselbach Galéria – 36 millió forint

Berény Róbert: *Olvasó lány pamlagon* (1906 körül) – 2017. május, Kiesel-bach Galéria – 34 millió forint

Barcsay Jenő: Erdei út (1927 körül) – 2017. május, Kieselbach Galéria – 32 millió forint

Schadl János: Falu viharban (1922) – 2017. október, Kieselbach Galéria – 32 millió forint

Berény Róbert: *Eta olvas* (1928 körül) – 2017. december, Kieselbach Galéria – 32 millió forint

Pólya Tibor: Fésűlködő akt műteremben (1910) – 2017. október, Kieselbach Galéria – 30 millió forint

Szinyei Merse Pál: *Facsport mezőn* (1869) – 2017. november, BÁV – 30 millió forint

Aba-Novák Vilmos: *Zugligeti részlet* (1926) – 2017. december, Kieselbach Galéria – 30 millió forint

Vásárlás az MNB Értéktár-program keretében*
Benczúr Gyula: XVI. Lajos és családjának elfogatása (1872) – 400 000 svájci frank (115,6 millió forint; amerikai magángyűjteményből a zürichi Daniel Herment Galéria közvetítésével; a festmény letétként a Magyar Nemzeti Galériába került)

* A program tavalyi – de legalábbis 2017-ben nyilvánosságra hozott – véte-lei közül itt csak az egyetlen egyedi műtárgy szerepel, hiszen a megvásárolt gyűjtemények egyes darabjainak az egyenkénti árát nem tudjuk; bár vél-hetőleg azok között is vannak 30 millió forintnál magasabb összegűek, hiszen például a hat, egy tételben megvásárolt Csernus Tibor-festményért – *Kékrops lányai* (1985/86), *József és testvérei* (1987), *Csendélet szilvával* (1983), *Atalanta és Hippomenész* (1986), *Absolom* (1987) és *Cím nélkül* (1987) – kihizett 880 000 euró (271 millió forint) esetében is 30 millió felett van az „átlagár” (az első három kép a Szépművészeti Múzeumba, a második három a pécsi Modern Magyar Képtárba került letétbe).

Léopold Zsanett

TECHNIKAI TÖKÉLY ÉS IDŐTLEN ESZTÉTIKA Charles és Ray Eames a Vitrában



Az Eames házaspár ikonikus fotója spontán keletkezett. 1946-ban egy irodai fotózásra barátjuk Velocette motorkerékpárral érkezett. Charles és Ray hirtelen ötlettől vezérelve felpattant a járműre, a társaság pedig megörökítette a rögtönzött szituációt

© Eames Office LLC

A jó dizájner olyan, mint a figyelmes házigazda: lépten-nyomon követi vendégei igényét. Valahogy így írható le az a gondoskodás, amely az Eames páros tervezőszemléletét jellemezte. A 20. század egyik legkedveltebb formája, a kagylószék is folyamatos evolúción ment keresztül. A légies, ívelt ülőfelület idomul a testhez és a környezethez: legyen szó nappaliról, étkezőről, irodáról vagy akár múzeumi kiállítótérrel. A kagylószékek az alkalmazkodóképesség és a tervezés állandó, dinamikus folyamatának metaforáiként a mai napig üdítően hatnak, vitathatatlan, hogy van helyük a kortárs bútordizájnbán.

Az elmúlt évtizedekben a képzőművész mint magányos génusz romantikus mítoszához hasonlóan – csak talán pragmatikusabb szempontrendszer alapján – az alkalmazott művészetek, az építészet vagy dizájn területén is kibontakozott egyfajta sztárkultusz. Kevesebb szó esik azonban arról, hogy ezeken a területeken a zseniális ötletek megvalósításához milyen fegyvermezett csapatmunkára van szükség. A dizájn történetben számos kreatív együttműködésre találunk példát, akár évtizedeken átívelő személyes szövetségek formájában is. Az Eames házaspár, Charles Eames és Ray Kaiser kapcsolata azonban még e példák között is különlegesnek számít. 1941-ben találkoztak, és alig egy évvel megismerkedésük után már együtt éltek és alkottak. Charles az építészeti tanulmányainak köszönhetően rendkívüli technikai képzettséggel rendelkezett, míg Ray tévedhetetlen szín- és kompozícióérzékkel alakította ki a festészeti, illetve divattervezési képzések során.

Az Eames nevet hallva legtöbbször a műanyag ülőfelületű kagylószékekre asszociálnak. Nem véletlenül, hiszen az ikonikus szék máig jelen van a lakberendezésben és számos új fejlesztés kiindulópontját jelenti. Pályafutásuk azonban egy másik innovatív anyaggal, a hajlított falemez alkalmazásával indult. Charles Eames 1938-ban Eero Saarinnel kezdett dolgozni egy furnér-lemezből készült szék fejlesztésén, de a folyamatot félbeszakították a második világháború eseményei. A fémhiány ekkoriban jelentős gondokat okozott az USA-ban, még a kórházak is szűkében voltak a különböző orvosi eszközöknek. A furnért mint jolly jokert az Eames házaspár javasolta: a könnyű és olcsó anyagból az amerikai haditengerészet számára rögzítősín-prototípust készítettek, amely sokkal praktikusabbnak bizonyult, mint a már használatban lévő fémváltozat. Ötletüket 1941-ben szabadalmaztatták; a sikeres együttműködés hozadékaként pedig hozzájárulást kaptak az Egyesült Államok kormányának további techno-

lógiai fejlesztéseihez, többek között az újonnan előállított vízálló ragasztókhöz is, amelyeknek köszönhetően számos korábbi tervezői problémát egy csapásra sikerült megoldani. Az Eames-iroda saját gyártóberendezéseket hozott létre, amelyekkel tökéletesíthették több éve kigondolt furnér-formázó technikájukat. Az ergonomikus forma a lemezeiregben számos íves nyílást tartalmazott, amelyek kiegyenlítették a görbületekben jelentkező felületi feszültséget. A hadiipar technológiai újításai „mellékesen” a bútortervezés forradalmasításához járultak hozzá.

A háborút követően az amerikai gazdaság hatalmas lendületet vett, az automatizálás és a tömeggyártás pedig gyökeresen megváltoztatta a termelés volumenét. Amerika az újjáépítés, gyártás, tervezés és fogyasztás lázában égett. A gazdasági fellendülés kihatott a mindennapokra, az emberek közvetlen környezetére; a kertvárosokba költözött tehetősebb polgárság új típusú, modern tárgyakkal akarta berendezni lakását.



Charles and Ray az Eames-ház nappalijában, 1958

© J. Paul Getty Trust, Los Angeles Fotó: Julius Shulman



A Case Study House n° 8 néven is ismert kaliforniai Eames-ház, 1950

© J. Paul Getty Trust, Los Angeles Fotó: Julius Shulman



A *The Toy* a *Life* magazin
1951. július 16-i számában



Ray Eames a *The Toy* korai prototípusával
kísérletezik az Eames-ház teraszán, 1950
© Eames Office LLC



Charles Eames és a *House of Cards*
építőjáték, 1952
© Eames Office LLC



A műanyag kagylószékek variációinak reklámfotója
a Herman Miller katalógusában, 1952
© Herman Miller Archives

Az Eames-bútorok nem véletlenül váltak a jó-módú középosztály státuszszimbólumaivá, egyszerre voltak stílusosak és funkcionálisak; üttörő esztétikát rendeltek a modern élethez. Tervező-szemléletük három alappillére: a legjobb termékek eljuttatása a legszélesebb közönségréteghez a lehető legolcsóbb módon. A problémák felismerésén, az arra reagáló formatervezésen és a tömeggyárthatóságon alapuló megoldásokkal bizonyították, hogy a jó dizájn széles körben elérhető. A hadiipari fejlesztések eredményeinek további felhasználásával új módszereket dolgoztak ki a furnérlemezek ragasztására, és számos anyag kipróbálásával sikerült megoldaniuk az anyagok összeillesztésénél keletkező esztétikai problémákat. Ezekben a kísérletekben különböző típusú ragasztókat és gumilemezeket alkalmaztak az egyes székek alkotóelemei közötti kapcsolatok optimalizálására. Az 1946-ban kidolgozott – két sajtolt üllelemből és fa-, később fémlábkakkal készített – székekkel (Molded Plywood Lounge Chair) indult együttműködésük a Herman Miller céggel. A negyvenes évek végén már műanyaggal borított üvegyapot variációval kísérleteztek. Az első, műanyagból készült, tömegárunak számító bútordarabjuk volt a már említett, híres kagylószék, melynek ülése és háttámlája egyetlen formázott egységből állt. A kagylószék könnyű, tartós, egyszerre

rően tárolható, de ugyanez jellemezte a rétegelt falemezekkel készült székeik, asztalaik és tárolóberendezéseik mindegyikét. 1958-ban piacra dobták az alumíniumból készült székcsoportot, négy évvel később pedig a csoportszékekkel vívtak ki nemzetközi elismerést. Az Eames-bútorok az otthonok mellett meghódították az irodák enteriőrjeit is, a kifinomultság, a dinamizmus jelképeivé váltak, mindenekelőtt az 1956-os klubfotel (Lounge Chair No. 670), amit töretlen népszerűsége miatt ma is forgalmaz a Herman Miller és a Vitra. 1949-ben épült kaliforniai házuk egyszerre volt a házaspár otthona és kísérleti terepe, nem mellesleg az építészettörténet egyik mérföldköve. Az épület a Case Study House Program részeként született, amelyet John Entenza, az *Arts and Architecture* magazin szerkesztője kezdeményezett, hogy előmozdítsa a modern kor technológiáját kihasználó, megfizethető, ugyanakkor masszív szerkezetű lakások új modelljeinek kifejlesztését. Az eukaliptuszfák ligetében álló ház és stúdió egy domb tetejére épült a Csendes-óceánra néző kilátással. A Case Study House n° 8 néven is ismert épület két egységből áll, ahol a lakóteret a munkaterülettől udvar választja el. A kevesebb, mint egy év alatt megépített kísérleti lakásnál előregyártott acélelemekkel és tömeggyártott termékekkel

dolgoztak. Ez a konstrukció mind a rövid építési időt, mind pedig az előregyártott ipari anyagok lakókörnyezetben való felhasználását tekintve egyedülálló kezdeményezésnek számított. A lakás új megvilágításba helyezte a modernizmus emberi oldalát: a szikár egyszerűségtől elrugaszkodva az otthonos harmónia jellemzi. Szó sincs a funkcionalizmus aszketikus sivárságáról, az enteriőr – amely idővel egyre zsúfoltabbá vált – a kísérletezés evolúciójának lenyomatát őrzi. A n° 8-ban a munka és a magánélet elválaszthatatlanul összefonódott: itt fényképezték saját bútoraikat, forgatták reklám- és oktatófilmjeiket, és itt fogadták a vendégeket. Saját házuk mellett terveztek ott-hont többek között a már említett John Entenzának, Max de Pree-nek, valamint a filmrendező Billy Wildernek is. Az enteriőr arról is árulkodik, mennyire lenyűgözték Ray és Charles Eamest a különböző népi kultúrák tárgyai, amelyeket utazásaik során előszeretettel gyűjtöttek. Az új életet hirdető modern épületet elárasztották a hagyományos használati és dísz tárgyak, amelyek a nagy kollázs részeként olvadtak be a lakóter egészébe. Számos belsőépítészeti munkájukban saját terveiket kiegészítve is alkalmazták a népművészeti tárgyakat, segítségükkel eklektikus, mégis harmonikus elrendezéseket alkottak.

A tárgyak tervezése, gyűjtése és megjelenítése kiemelten fontos szerepet játszott az Eames-univerzumban, beleértve a gyerekeknek szánt alkotásaikat is. Az egyik leghíresebb bútoruk a lányuknak, Lucia Eamesnek tervezett elefántszék lett, a játékoság és funkcionalizmus meseteri ötvözete. Ismertsége ellenére évtizedeken át csak az eredeti, hajlított furnérlemezből készült prototípus létezett (ami máig a család tulajdonában van), csak 2007-ben dobta piacra limitált szériában a Vitra. Tavaly óta a kínálat része – igaz,

a mostaniak már műanyagból készülnek. A színes, mintás papírsárkányok és a grafikai precizitással készült maszkok mind az Eames-játékgyűjtemény részét képezték, és kiindulópontként szolgáltak a későbbi játéktérvekhez. Az ötvenes években készült el a szerényen csak A Játék (The Toy) nevet viselő alapdarab. A moduláris építőkészlet színes panelekből, rudakból és faékekből áll, amelyek segítségével tetszőlegesen építhető repülő, torony vagy sátor – a lehetőségeknek csak a gyerekek fantáziája szab határt. Az Eames házaspár szemében

a játékok a mindennapi bútorainkkal azonos értéket képviseltek, melyek ugyanolyan figyelmet is érdemelnek (játéktérveiket egyébként a felnőtteknek is ajánlották). A konstrukciós rendszer a kísérleti lakások előregyártott paneljeit, színes tábláit és könnyű acélszerkezetét modellálta kicsiben. A korai Eames-filmek – a *Tops* vagy a *Parade* – is elsősorban a gyerekeknek készült: festett díszletek előtt felvonuló játékokat, színpompás, forgó bűvöcsigák koreográfiáját, illetve babák és játékszerek egyvelegét sorakoztatják fel.



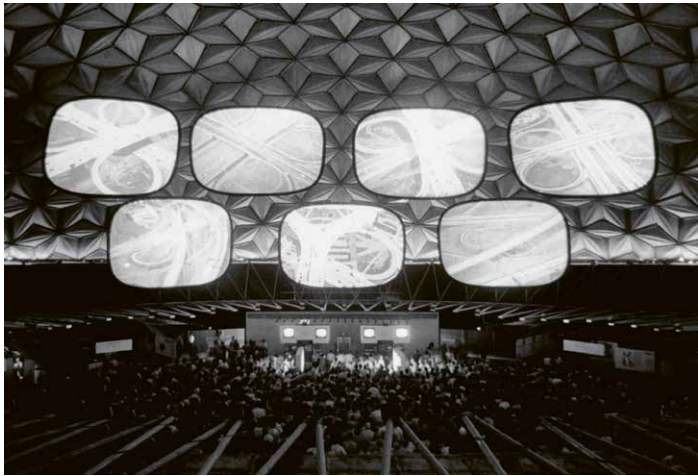
Frances Bishop, Robert Jacobsen és Ray Eames az emberi formát lekövető *La Chaise* széket tökéletesítik, 1948
© Eames Office LLC



Ray Eames az egyik pihenőszék kísérleti darabját teszteli, 1946
© Eames Office LLC



Charles Eames a *Lounge Chair No. 670*-es legendás klubfotelben pózol egy reklámfotó erejéig, 1956
© Eames Office LLC



Az 1959-ben a moszkvai Szokolnyiki Parkban bemutatott *Glimpses of the U.S.A.* installáció hét képernyője
© Eames Office LLC



Az IBM pavilonjának egyik fő attrakciója, a *Think*, egy hatalmas, tojás alakú szerkezetben elhelyezkedő, többcsatornás vetítéssel lenyűgözte a látogatókat, 1964–65
© Eames Office LLC

Az ötvenes évek közepén újabb kaland következett. Charles Eames 1955-ben, a New York-i MoMA *The Textiles and Ornamental Arts of India* kiállítása kapcsán találkozott Pupul Jayakarral, az indiai kézműves hagyományokról szóló írások szerzőjével, az Indian Handlooms and Handicrafts Export Council alapítójaként ismert aktivistával, amivel egy életre szóló barátság és termékeny együttműködés vette kezdetét. Hamarosan közelebből is megismerkedhettek az indiai formatervezés világával: a kormány meghívta Eameseket, hogy olyan dizájnprogramot dolgozzanak ki, amely elősegíti a kis iparágak fejlődését. Felismerték, hogy a fogyasztási cikkek minősége fokozatosan romlik, ezért új tervezői attitűdre van szükség, amely javítja a gyártás hatékonyságát. 1958-ban három hónapot töltöttek Indiában, hogy megtalálják a problémák gyökerét és ajánlatot tegyenek egy új képzési program létrehozására. Tanulmányban összegezték a látottakat és kidolgozott javaslatokat (Charles and Ray Eames: *The India Report*). A leírtak nem is maradtak eredmény nélkül: 1961-ben az indiai kormány létrehozta a National Institute of Designt, amely az ipari formatervezés és vizuális kommunikáció kutatására és képzésére irányuló autonóm intézményként kezdte meg működését. Életműjük sokszínűségét és gazdagságát tekintve talán meglepően hangzik, hogy a házaspár által tervezett leghíresebb bútorok és épületek viszonylag rövid időszak, mindössze másfél évtized alatt készültek. Az 1950-es évek elejétől kezdve figyelmük egyre inkább a kiállításokra, az új installációs lehetőségekre, a filmekre és a multimédiás berendezésekre irányult; az Eames házaspárt ma már az információs kor-

szak úttörői közé soroljuk. Több mint 100 rövidfilm köthető a nevükhöz, az 1960-as évektől ezek készítése vált az Eames-iroda fő tevékenységi körévé. A filmeket kezdetben az alkotások és tervezési koncepciók, a dizájn, a művészet, a tudomány és a technológia területeinek megismertetésére és megértésére, ötvözésére szolgáló közvetítőeszközként alkalmazták, de hamar felfedezték benne a tudás terjesztésére alkalmas ideális médiumot. 1959-ben a moszkvai Szokolnyiki Parkban került sor az amerikai ipar nagyszabású bemutatkozó kiállítására (*American National Exhibition*), melynek talán leghíresebb eseménye Hruscsov és Nixon úgynevezett „konyhavitája” volt. Erre a kiállításra készült a *Glimpses of the U.S.A.*: a grandiózus filminstalláció hét képernyőjén az „egy nap az Egyesült Államok életében” jelmondatot vizualizáló kockák perregtek. Kilenc perc a tipikus munkanapról, három pedig az átlagos hétfvégéről szólt; a vizuális élményhez például Buckminster Fuller – a háttérben feltűnő – geodetikus kupolájának lenyűgöző látványa is hozzájárult. Az Eames házaspár a technológia modern csodáját arra használta, hogy megmutassa a tengerentúli közönségnek (Szovjetunió), hogy az ellenség (USA) nem szörnyeteg, és éppolyan hétköznapi gondok foglalkoztatják az embereket ott is, mint bárhol másutt a világon, és ezzel párbeszédet kezdeményezzen a két szemben álló fél között. Számos amerikai kiállítás munkálataiban részt vállaltak, dolgoztak többek között az 1964–65-ben megrendezett New York-i világkiállításon, ahol Eero Saarinen és Charles Eames alakította ki az IBM-pavilon koncepcióját. Ez volt talán az Eames-iroda legnagyobb és legimpozán-

sabb vállalkozása: ők feleltek a kiállításokért, a grafikáért és a filmekért. Az IBM-pavilon minden eleme az ember és a gép információfeldolgozó és -értelmező módszerei közötti hasonlóságokra kívánta felhívni a figyelmet, és azt hirdette, hogy a számítógépek jövőnk szerves részét képezik.

A Vitra Design Museum, amely egyébként a legnagyobb múzeumi gyűjteménnyel rendelkezik az Eames-iroda tervezte bútorokból, idén a házaspár sokoldalú életművét négy párhuzamosan futó kiállításon mutatja be. Nemcsak a gyerekjátékoknak szentelnek külön tárlatot, hanem például az eddig kiállításon sosem szereplő filmekből is átfogó válogatást nyújtanak. A csaknem 500 kiállítási tárgy között komplett enteriőrök, makettek is láthatók az Eames-háztól az IBM egykori pavilonjáig.

An Eames Celebration, Vitra Design Museum, 2018. február 25-ig.

Charles & Ray Eames. The Power of Design, Vitra Design Museum

Ideas and Information. The Eames Films, Fire Station Play Parade

An Eames Exhibition for Kids, Vitra Design Museum Gallery

Kazam! The Furniture Experiments of Charles & Ray Eames, Vitra Schaudépot

Élmény!
Minden tekintetben.



Bécsi, bécsibb - operett!
Annette Dasch, Piotr Beczala és Thomas Hampson operetttestje
2018. február 15.

HÚSVÉTI HANGVERSENY
Telemann: Brockes-passió
2018. március 22.

mupa.hu

Stratégiai médiapartnereink:



A Műpa támogatója az Emberi Erőforrások Minisztériuma



Jegyek kaphatók a Műpa jegypénztáraiban, valamint online a www.mupa.hu oldalon. További információ: +36 1 555 3300, +36 1 555 3310

Szilágyi Róza Tekla

KÉNYELMETLEN ÉPÍTÉSZET

Beszélgetés az au műhely tagjaival, Ghyczy Dénes Emillel és Szederkényi Lukáccsal



„Nagykovácsiba, egy, a Nagyszénás alatt húzódó erdős katlan szélére terveztük ezt a kis házat. A megrendelő egy grafikus lány, aki maga is aktívan részt vett a tervezésben. Fontos koncepció volt a ház hármasság tagolása, ami abban jelenik meg, hogy a szintek funkciói egyre nyugodtabbá válnak felfelé haladva. Földszint: nappali-konyha-fürdő; emelet: háló-dolgozó; »kémény«: merengő. A ház az utca felé hagyományos karakterrel jelenik meg, míg az erdő felé sokkal nagyobb, kevésbé megszokott ablaknyílások néznek.”

Zsófi háza Nagykovácsiban, 2015–2017

Fotó: Zoltai András

Az épített környezet által teremtett kényelmi állapottal és ennek folyamatos megkérdőjelezésével foglalkozik az au műhely (angolul: architecture uncomfortable workshop). A nevükben jelen lévő „kényelmetlen építészet” kifejezés nem véletlen. A budapesti építészekből álló tervezőcsapat szerint az épített környezetnek nem feltétlenül az emberi komfortérzést kell növelnie.

Szilágyi Róza Tekla: Építésként végeztetek, érdeklődések azonban ennél sokkal tágabb területen mozog és sok kisebb projektet futtatatok az építészeti fókuszú munkáitok mellett. Hogyan alakult így?

Szederkényi Lukács: Az építésmunka általában úgy kezdődik, hogy az ember elmegy egy irodába és ott dolgozik egy ideig, majd csinál egy saját irodát. Mi már az elején szerettünk volna valami olyanba kezdeni, ami idővel kinövi magát. Nem indíthattunk úgy, hogy azt hazudjuk: mostantól tervezők vagyunk és mindent vállalunk. Nem volt tapasztalatunk és az építészet amúgy sem így működik.

Ghyczy Dénes Emil: De a gyakorlati okok mellett frusztrációból is adódott a kisebb projektek elindítása, mert a tervezés és makettezés egy idő után nem volt kielégítő. Más típusú tapasztalatra vágytunk.

Hogyan született az au műhely? Amikor elkezdtek, mennyire volt fix a csapat? Mivel foglalkoztatok?

Sz. L.: Többen együtt jártunk egyetemre a BME-n, de sokáig az együtt töltött időnek nem volt határozott formája és célja. Az egyetem alatt még nem is volt szó az au műhelyről,

bár sok paralel futó közös tevékenységet végeztünk. Például volt egy időszak 2008 és 2010 között, amikor rájöttem, hogy nagyon izgalmasak azok a hibákból adódó formák az aszfalton, amit a munkások kívágnak. Ezekben benne van a magyar valóság hangulata: javításkor derékszögű rendszerben követik le a hibákat, hiszen spórolnak az anyaggal. Pont akkora darabot vág ki az aszfaltból, amekkora az organikus hiba, ami persze sosem kör és szinte sosem teljesen derékszögű forma. A koncepció az volt, hogy amelyik forma – kizárólag a forma szempontjából – nagyon tetszett nekünk, azt kimeszeltük fehérre, esténként hármat-hármat. Aztán az általunk (Boronkay Péter, Szederkényi József és Szederkényi Lukács) lemeszelt 27 úthibát dokumentáló anyagból született egy kiadvány, a *Meszelt formák* és egy kiállítás 2012-ben a Fugában. A másik tevékenység, ami megelőzte az au műhelyt az az, amikor a szüleink elköltöztek a hűvösvölgyi házból, ahol most is nagyrészt dolgozunk. Az épület ránk maradt, olyan volt, mint egy központ vagy egy diákszállás. Egy idő után rájöttünk, hogy kellene kezdeni vele valamit, nem csak lelakni. Elkezdtük rendezgetni, és amikor az ember fizikai munkát végez, hogy megcsináljon valamit magának, akkor az fárasztó vagy nehéz is lehet, de ha olyan emberekkel teszi, akikkel szívesen van együtt, akkor a szigorúan munkajellel feloldódik és barátokkal együtt töltött idővé alakul.

G. D. E.: Az architecture uncomfortable név többek között arra utal, hogy az ember által épített terek is komoly fizikai munka befektetésével jönnek létre, ami nem feltétlenül kényelmes dolog, de abszolút nem jelenti azt, hogy rossz hatással lenne az emberre. Az építés sok esetben – értelemszerűen – áldozatokkal is jár.

Több olyan momentum van a munkáitokban, ami kicsit az errorizmusra emlékeztet. Mintha kísérletezés közben bekerült volna valamilyen hiba a rendszerbe, amit aztán másfajta esztétikai elv alapján kidomborítottak. Ez mennyiben igaz?

Sz. L.: Ez félig-meddig igaz. Eleinte gúnyolódtak az építés ismerőseink, hogy mi valójában gányolunk és tákolunk. Eközben egyre inkább azt vettük észre, nem biztos, hogy a precizitás a legfontosabb tulajdonság számunkra, mert az esetlenség és az esetlegesség is bőven adhat és inspirálhat.

Ha már a barátokkal együtt (kalákában) végzett munkáról, valamint az esetlenségről és esetlegességről beszélünk: több helyen hivatkoztok a népi építészetre. Azt mondjátok, nem a formai nyelvét kell másolni, hanem a gondolatosságát érdemes átvenni. Ezalatt mit értetek pontosan?



„Azon gondolkodtunk, hogy lehet-e akár ma is elkezdni új ünnepeket és hagyományokat. Egy ilyen kísérleti esemény volt a tűzasztal, ahol egy vasszerkezetű asztalra éghető fa máglyafelületet építettünk, amit aztán ünnepélyesen meggyújtottunk.”

Az au műhely, a collective plant és Simon Platter kollaborációjaként megvalósult Tűzasztal névre hallgató közösségi grill. Az asztalt 2017 nyarán a solymári Waldorf-iskola kertjében tartott eseményen gyűjtötták meg ceremóniális keretek között.

Fotó: au műhely



Rézszulfát betonasztal (Copper sulfate concrete table), 2012, rézszulfát, beton, sárgaréz, tölgyfa
Fotó: Kaczvinszky Tamás

G. D. E.: A népi építészetben az a zseniális, hogy emberek együtt építenek olyan dolgokat, amiket fontosnak tartanak. Elkezdenek dolgozni, és organikusan alakulnak a dolgok. Természetesen azért ennek is vannak és voltak előképei.

Sz. L.: Személy szerint én kifejezetten szeretem a népi építészetet – és itt nem csak a magyar népi építészetre gondolok. Lükő Gábor írta sokszor, hogy a magyar népi építészetnek fontos sajátossága, hogy sok kisebb házat csinál, és ezeket szétszórja a térben. Pedig a magyar időjárás sem mindig kedvező télen, nem olyan jó kimen-ni és bejönni az állatok és a tennivalók miatt. Mégis, a magyar néplélek szereti a találkozást és konfliktust a természettel.

G. D. E.: A népi építészet tiszta és logikus rend-szer, de szentimentális is egyben.

Sz. L.: Ez talán a mi munkáinkról is elmondható.



Rönk-szék (Waste less chair), 2012, tölgyrönk
Fotó: Dudkai Dániel



Columns, 2016, PVC-cső, beton
Fotó: Jäger Máté



Rizsadağ, installáció az OFF-Biennálé alatt megvalósuló Project Zone-hoz, 2015, Budapest
Fotó: au műhely

Visszatérve az építészetről a korai, kisebb volumenű munkáitokra: mi volt az a projekt, amit az első komolyabb közös munkának tekintetek és volt már publicitása is?

G. D. E.: A *Waste less chair* (magyarul *Rönk-szék*), ami miután megjelent a *Domus* honlapján, másik három munka (a nyers gyapjúból és fából készült *Wool chair*, a tölgyből készült *Oak x* sámlí és a belül színes méhvasz krétával satírozott *Coloured lamp*) mellett, elutazott az 52. milánói nemzetközi bútorkiállításra is. Most már tudjuk, hogy ennek a rönkszéknek a hátsze-lével ismertek meg minket külföldön. Az ilyen típusú szereplések azonban sajnos nem hoznak munkát – persze az egónknak jót tesznek.

G. D. E.: A *Waste less chair*t be lehet kategorizálni mint green design tárgyat, pedig csak annyiban hulladékmentes (angolul: *wasteless*), hogy a felhasznált faanyag a gerendagyártás

mellékterméke. De ez volt a legelső dolog, ami-vel megjelentünk a nemzetközi sajtóban és Tumblren is több mint 7000 megosztást érték el a tárgyról készült fotók.

Sz. L.: Pár évvel ezelőtt beindult a green design-és slow design-mánia. Amikor elkezdtünk tár-gyakat tervezni, többször ránk akasztották eze-ket a fogalmakat, de mi abszolút nem ezekben és ezeken gondolkoztunk – próbáltuk is kom-munikálni, hogy minket nem ezek a szorosan vett irányok érdekelnek. Persze még ma is azt csináljuk félig-meddig, mint akkor, de mára a green design és a slow design valahogy mintha kicsit kikerült volna a köztudatból.

Ha nem ezek voltak a hívószavak számotokra, akkor mi vagy ki volt rátok nagy hatással?

Sz. L.: Az egyetem alatt a monumentális abszt-rakt szobrokat készítő baszk szobrász, Eduardo



Falilámpa (Switch wall lamp), 2012, keményfa
Fotó: au műhely



Szederkényi Lukács és Ghyczy Dénes Emil
Fotó: au műhely

Chillida munkái. A rajzi tanszéken harmadév környékén Konok Tamás tartott egy előadást, ahol kortárs művészetről beszélt és megmutatta Chillidát. Ahogyan akkor gyorsan leszűrtem magamnak, Chillida mániája az volt, hogy teret akart létrehozni, a levegőt akarta megfogni és körbeölelni. Ez a hozzáállás minden anyaggal más eredményt szül.

Ti hogyan viszonyultok a felhasznált anyagokhoz? Sokan a natúr fa használatáról isme-rik fel a munkáitokat, pedig dolgoztok PVC-vel, betonnal, fémmel, sőt az ennél sokkal képlékenyebb és efemer méhviasszal is.

G. D. E.: Sokszor felteszik a kérdést, hogy asztalosok vagyunk-e. Pedig azért kezdtünk el fával dolgozni, mert kvázi megörököltünk egy asztalosműhelyt, tehát adott volt a kezdeti irány. Ha más műhelyt örököltünk volna meg, akkor könnyen lehet, hogy mással kezdtünk volna dolgozni.

Sz. L.: Amikor van egy új anyag a kezünkben, azt nem szoktuk előzetesen analizálni. Ez (sajnos?) nem jellemző ránk. A folyamat sokszor vissza-felé működik és inkább tapasztalatokból építke-zünk. A 2016-os *Columns*, azaz a PVC-csövekből és betontól készített tárgy úgy született, hogy magát a PVC-t betonzsaluzatokhoz használtuk. Méretre vágva halomban állt a műhelyben az anyag, mi pedig megnéztük, hogyan lehetne ebből olyat csinálni, hogy a PVC-ről eltűnjenek a feliratok és kiemelődjön eredeti funkciójából. Ezért csiszoltuk meg. A következő kérdés pedig az volt: hogyan lehetne ebből tárgyat létrehozni? A beton is adva volt.

Sz. L.: A méhvasz pedig úgy jött a képbe, hogy a méhek és általában a méz témakör elég nagy divat volt – talán most is az. Engem személy szerint a méhek régóta érdekeltek, egy ideig jártam is Gödöllőre az OKJ-s méhészképzés-re, aztán abbahagytam. Tavaly májusban egy méhcsalád leszállt itt a kertben. Harminc éve lakunk itt és korábban sosem voltak méhek. Hívtam is egy méhész barátot és gyorsan befogtuk őket, majd elkezdődött a méhész-kedés. A méz és a méhvasz olyan anyag, ami izgalmas és nagyon emberközei is egy-ben. De a méhek és az aranyszín által fur-csa misztikumra és erős szimbolikája is van. Először méhvasz zsírkrétával dolgoztunk, olyannal, amit még a waldorfos idők-ből ismertünk – egy falámpa belső felületét szí-neztük vele (*Coloured lamp*). Egyre jobban beleéltük magunkat, nézegettük, hogy a mézet és a viaszt hogyan lehetne anyagként jobban bevonni a tárgyaink közé – így született meg a méhvasz tányér Marikovszky Andrea kiál-lítására. Ebben az esetben magának a tárgy-nak is van illata, így nem tudod tőle függet-leníteni az ételt. Normális esetben a tányér csak hordozó, ami vizuális háttérrel ad az ételnek. Itt és így azonban az étel szerves részévé válik.

G. D. E.: Sokszor mondják (vetik a szemünkre), hogy minket csak az anyagszerűség és a lát-vány érdekel. Az építészek nem tartanak min-ket építésznek, a dizájnerek nem tartanak minket dizájnernek, a teoretikusok pedig nem tartanak minket teoretikusnak.

Ti hogyan aposztrofáljátok magatokat?

Sz. L.: Én magunkat csak építésznek tartom. A dizájnerek sokszor kitalál egy fix tárgyat és utána teremtet rá igényt. Az építész az adott igényre reflektál. Az építész körüllengi a csoda-ember-szerep. Hogy mindent az utolsó kilincsig megtervez. Hogy átlép a saját területén. Szerin-tem ez minden építészben kicsit benne marad – így bennünk is megvan. Miért ne tudnánk tárgyat tervezni?

Az építészet és a tárgyak mellett ott van a négy *Uncomfortable Architecture* újság és a tizenkét *TOA (Thoughts on Architecture)* kiadvány, valamint a fifth corner események. Ezek mögött mi volt a motiváció? Társasá-gon belül valószínűleg megvolt ezeknek az előzetes dinamikája, de miért döntöttetek úgy, hogy nyilvánosságot kell kapniuk?

Sz. L.: Elég nagy könyvgyűjteményünk van, ami fontos számunkra.

G. D. E.: Az *Uncomfortable Architecture* újságnál az volt az irányelv, hogy minden évszakban megjelenik egy-egy újság, másmilyen, de min-den esetben egyszínű borítóval. A tartalmat mellettünk a meghívott művészek szolgáltatták. Az egyik számban egy Richard Nonas- (*Az 1963-ban született és jelenleg New Yorkban élő alkotó etnológus pályájáról tért át az ott tapasztaltakat hasznosító, az őt körülvevő világ megértésére törekvő művészeti praxisra. Gordon Matta-Clark és Richard Serra mellett tagja volt az Anarchitec-ture csoportnak – szerk.*) szöveget is leköszöltünk a New Yorkban őt meglátogató barátunk segít-ségével. Egy újság öt-hat példányban született meg, aztán mivel drága volt, a projekt egy idő



„Számos kiállítást és eseményt szervezünk műhelyünk munkáihoz kapcsolódóan. Készítettünk egy olyan ideiglenes építményt, mely intim belső teret tud biztosítani a kiállított munkák számára. Az első alkalommal az »ötödik sarok« munkái kaptak helyet benne, ahol minden meghívott művész adott mennyiségű méhviaszból dolgozott.”

Bádogház, 2016

Fotó: Jäger Máté

után abbamaradt. Itt jött az ötlet, hogy olyan formátumban kell gondolkodni, ami sokkal inkább szórólapszerű és csak egy cikket vagy egy, az építészethez bármilyen módon kapcsolódó gondolatot és grafikai megoldást jelenít meg. Ez lett a TOA, azaz *Thoughts on Architecture*. Nemrég volt az első tizenkét szám bemutatója.

Sz. L.: A TOA-ban az a lényeg, hogy azok, akik éppen az építéssel foglalkoznak és van egy fontos gondolatuk, azt leírják. Így az itt megjelent szövegeknek a szigorúan vett építészeti írásokhoz nem igazán van közük.

Végül is mi a kapcsolat a szerteágazó tevékenységeitek között?

Sz. L.: A honlap története megválaszolja a kérdést. Mit mutassunk és mit hangsúlyozzunk? Mostanában jutottunk el odáig, hogy csináltunk egy weboldalt, ami csak az építészetről szól (auworkshop.com). Emellett linkek formájában ott vannak más jellegű tevékenységekre utaló oldalak, külön márkákként. Azért, mert ha tényleg építészirodává szeretnénk szép lassan válni, akkor ezt kell kommunikálni. Azonban ha ott van az építészeti tevékenység mellett más is, az azt mutatja, hogy minden tevékenységünk

kihat az építészeti tervezésre. Mégiscsak építészetet tanultunk és minden tárgyalást ez motivál. Általában az építészirodák nem csinálnak ilyen jellegű projekteket, ezért lehet, hogy a házaik is mások, mint a mieink.

Sok építészirodával ellentétben ti háromszor is pályáztatok a Velencei Építészeti Biennáléra...

Sz. L.: Még egyetemre jártunk és szerintem nem is volt még az au műhely, de már akkor is pályáztunk a gyapjús projekttel. 2011-ben talán. Gyapjúteret akartunk csinálni úgy, hogy az egésznek gyapjúillata van. Itt az anyaggal való foglalkozás volt a domináns tényező és utólag próbáltunk kapcsolódási és hivatkozási pontokat találni – hogy Magyarország régen gyapjú-nagyhatalom volt, de ma már alig mosnak gyapjút, illetve felmerült a nemezből készült jurták romantikája és univerzalitása is.

G. D. E.: Úgy érzem, nem nagyon tudtuk megmagyarázni, miért ezt csináljuk. Aztán felmerült a bizottság részéről az a kérdés is: ettől tényleg istállószag lesz? A válaszuk az volt, hogy igen. A második pályázatunkban aztán sokkal több minden megjelent.

Sz. L.: A második pályázatunknál már a lokatilis fogalom volt a téma – így kerestünk négy példát, ami a lokatilisról szól. Az egyik a kenyér és tűz szimbólum, a másik a kis közösségekhez kapcsolódóan a körbehatárolt tér, azaz a grund szimbóluma, a gyűjtögetést szimbolizáló méhek, valamint maga a nyelv volt. Mind a négy téma épített környezetként jelent volna meg.

G. D. E.: Aztán a 2018-as biennáléra a *Minden napi kenyér* című projekttel pályáztunk. Ez alapvetően egy kenyérgyártó műhely terve volt. A jó ház és a jó élet is valahol az arányok összefüggésein alapszik. Se nem túl sok, se nem túl kevés.

Sz. L.: A mindennapi kenyér volt a hívószó és az, hogy mi és mennyi valójában a létminimum.

G. D. E.: Mániaánk az a probléma, hogy mindenki úgy tervez, gondolkodik, épít és reprezentálja magát, mintha minden a legnagyobb rendben lenne. Mintha minden menne előre. Ez a pályázat részünkről kicsit arról szólt volna, hogy vegyük magunkat észre. Ha egy nyugati látogató odajön, akkor ne azt lássa, hogy itt egy szuper felfényezett dolog történik, hanem egy jelen idejű, ott történő dologgal találkozzon. A pékműhely ilyen.



Méhviasz tányér, 2014

Fotó: au műhely

Sz. L. E.: Mostanában jelent meg egy Lars Müller-könyv, amiben a javak eloszlásáról van szó. Arra gondoltunk, hogy a liszteszsákokon ennek a könyvnek az információi alapján lennének grafikák, mint a pavilon informális része. Aztán a látogatás végén kapsz egy kenyeret és végiggondolhatod, hogy neked ehhez képest mid és mennyid van.

Az építészet felől kicsit visszakanyarodva a művészet felé: mindkét OFF-Biennálén részt vettetek és jelenleg is egy OFF-hoz kapcsolódó projekten dolgoztok, mi ez?

G. D. E.: 2015-ben Csókás Marcell, Fridvalszi Márk, Hunya Krisztina, Istvánkó Bea, Tihanyi

Fanni és Zalavári András az Amatárban rendezett *Project Zone – Független művészeti terek térképe* című kiállításához – a Hidegszoba studio segítségével – terveztünk betonmaradékból készített tányérokat és céklalével bevont állványzatot. Most az idei budapesti OFF-on való részvétel után pedig a Zólyom Franciska vezette lipcsei GfZK márciusban nyíló, nemzetközi szálakkal is kiegészített *Gaudiopolis* kiállításán dolgozunk.

Mik a terveitek a távolabbi jövőt illetően?

G. D. E.: Szeretnénk fenntartani az irodánkat és folyamatosan dolgozni. Ugyanilyen nyitottan, ahogyan ezt most tesszük – megőrizve a különböző léptékű és műfajú feladatokat.

Zárásképpen egy gyors kérdés: mi a kedvenc tárgyatok?

G. D. E.: Sok kedvencünk van. Például a *Sedia 1* szék Enzo Maritól vagy a Tajima japán fűrészünk. De eddig abba, hogy melyik tárgyat pontosan miért is szeretjük, bele sem gondoltunk túlságosan. Szóval mindenképp jó kérdés.

Az EXHIBITION ON SCREEN sorozat új epizódja

AZ URÁNIA NEMZETI FILMSZÍNHÁZBAN

DAVID HOCKNEY

A LONDONI KIRÁLYI MŰVÉSZETI AKADEMIÁN

2018. február 10, szombat 11:00

2018. március 11., vasárnap 17:00

www.urania-nf.hu

facebook/UraniaBudapest

EXHIBITION ON SCREEN **live in cinema.hu**

URÁNIA
NEMZETI FILMSZÍNHÁZ
EUROPA CINEMAS

Lehet, hogy a küszöbén állunk, lehet, hogy már be is léptünk, az viszont biztos, hogy az új korszak, az antropocén felé tekint mindenki. Hogy a képzőművészek miként reagálnak erre az élményre, arról már esett szó korábban, arról viszont még csak most fog, hogy a design területén a gőzmotortól a biodesign újragondolásáig milyen folyamatokat indított be ez a tapasztalat.

Schneider Ákos

DESIGN AZ ANTROPOCÉN KORBAN



A német gundremmingeni nukleáris erőmű Mia Grau és Andree Weissert *Atomteller* című porcelán tányérkészletének egyik darabján (termékfotó)
© Mia Grau és Andree Weissert engedélyével

„a SIXT autókölcsönző és lízing innovációért felelős osztályvezetője pedig fent ül a hegyen, zacskós japán tésztát eszik, és könnyezik a gyönyörűségtől. az irdatlan távolságoktól, amiket itt nem számol fel senki. csak ő, a saját lábán, és csak annyit amennyit bír. magára szabja a tájat, ahogy megy.”
– jegyzet, 2015

„Design az, amin állunk. Ami fenntart minket. A design minden egyes rétege egy következő, egy következő és egy következő rétegen nyugszik. A designról való gondolkodáshoz archeológiai megközelítésre van szükségünk. Ásnunk kell.”¹
– Beatriz Colomina, Mark Wigley, 2016

A technológiai világnézet katedrálisai

Legyen szalvétaaszöveg, vakrepülés, ha úgy tesszik, futtában írt körmondat, az antropocén korral egyelőre nehéz mit kezdeni, mert van is meg nincs is: most találják ki. A fogalmat a Nobel-díjas Paul J. Crutzen légkörkutató kémikus népszerűsítette a 2000-es évek elején *Geology of Mankind* című cikkében. Crutzen mellett érvelt, hogy a holocén korszakot a 18. századtól egyre gyorsuló ütemben váltja fel egy új földtörténeti szakasz. Az első ipari forradalomtól kezdve olyan szuperszonikus változásoknak vagyunk tanúi, amelyek nemcsak technológiai és társadalmi, de geológiai értelemben is kiforgatják alapjainkat. Designtörténeti szempontból termékeny lehet, ha a Crutzen-féle felvetést elfogadjuk, és úgy vesszük, hogy az antropocén kor gyökerei valóban az ipari forradalommal fonódnak össze. A modern design születése ebben az értelemben az antropocén kor kibontakozásával jár kéz a kézben. Etimológiailag a holocén és az antropocén görög eredetű szóösszetételek. A holocén „új egészet” jelent, ami a jégkorszakot követő földfelszíni változásokra utal. Az antropocén jelentése „új ember” – és valóban nemcsak az emberi tevékenység bolygóra gyakorolt, totális és visszafordíthatatlan környezeti hatásairól van itt szó, de arról is, hogy mindezek tükrében magának a modern „ember” fogalmának a rendszerszintű újraértelmezése kerül napirendre. Ez az

oka annak, hogy a fogalom viszonylag rövid idő alatt túllépett a geológia tudományos keretein, sőt a szigorúan vett ökológiai diskurzusokon is, és hamar megtalálta a helyét a társadalomtudományokban, így a design-kultúra-tudomány területén. Ugyanakkor Mia Grau és Andree Weissert *atomtányérai* jól szemléltetik, hogy nemcsak a designkultúra piaci szereplői, de a kritikai design képviselői sem igazán tudják, mit kezdjenek a kérdéssel. Egy tányér 39 euróért megy el, a tizenkilenc darabos szett 680-ba kerül. A tradicionális ábrázolási sémákon a szelmalmok helyét nukleáris reaktorok veszik át. Melankolikus posztnépi ironia, falikerámiák a 17. század óta népszerű németalföldi képfestés jegyében. Az alcím: „*A tévedés emlékművei – A tegnap reménye – A holnap népművészete*”. Grau és Weissert szemében az atomerőművek a „technológiai világnézet katedrálisaként” nyújtóznak az ég felé egy olyan ígértet letéteményeseiként, amely a modern ember nagyszerűségét és a végtelen növekedés lehetőségét hirdette. Számukra az atomerőmű a hatalomgyakorlás letűnt eszköze. Relikvia. Szintiszta formává üresedett, csődöt mondott design. Megvásárolható német tájelem egy kritikai porcelántárgyon. Az energiatermelés technológiai és építészeti apparátusa Crutzen elméletében is főszerepet kap. Nem véletlen, hogy a *Geology of Mankind* tézisein alapuló könyvében Naomi Klein Watt 1784-ben szabadalmaztatott gőzgépére mint a korai antropocén szimbolikus eszközére hivatkozik olyan találmányként, ami a vízimalomhoz

képest eloldozza az embert természeti beágyazottságtól és földrajzi lokalitásától.² A gőzgép már a bolygó bármely pontján és bármikor, környezeti adottságoktól függetlenül képes volt kiegyensúlyozott teljesítményt nyújtani.

Művészet vs. design

Crutzennel ellentétben sokan nem a termelési eszközök gépesítéséhez, hanem az 1950-es évek nukleáris környezetszennyezéséhez kötik az antropocén kor startpontját. Ebből a szempontból telitalálat Grau és Weissert témaválasztása, a gyakorlatban viszont nem sokkal meggyőzőbb, mint az átélhető atomrobbanás, amit Anthony Dunne és Fiona Raby kritikai designelmélete inspirált. Kérdéses, hogy milyen kritikai potenciált tulajdoníthatunk ezeknek a – jobbára – 20. századi művészeti és designstratégiák között lavírozó törekvéseknek a jelenlegi globális folyamatok tükrében. Az említett szerzőpáros *Speculative Everything*³ című könyvében az *affirmatív*, vagyis a fennálló társadalmi-gazdasági rendet támogató designgyakorlatok, illetve a *kritikai* tervezés elhatárolásán dolgozik. Az előbbihez olyan fogalmakat társítanak, mint a „problémamegoldás”, „termelés”, „szórakozás”, „innováció”, „ergonómia” és a „felhasználóbarát megközelítés”. Ezzel szemben az utóbbit a „problémamegjelölés”, a „vita”, a „humor”, „provokáció”, a „retorika” és az „etika” szavak jellemzik. Míg az affirmatív design kulcsszereplője a fogyasztó, addig a kritikai designé az állampolgár.



Anthony Dunne, Fiona Raby, Michael Anastassiades: *Huggable Atomic Mushroom: Priscilla* (37 Kilotons, Nevada 1957), 27 x 30 cm, 2004-2005 *A Design For Fragile Personalities in Anxious Times* tárgykollekcióból

© A tervezők engedélyével Fotó: Jason Evans (balra) Fotó: Francis Ware (jobbra)



Kétségkívül izgalmas fogalom párok ezek, de Dunne és Raby lelkesedése új fénytörésbe kerül, ha mellé tesszük Boris Groys vonatkozó megállapításait. Egyrészt: „Mivel a kortárs művészet az esztétikai *experimentum* hagyományos szerepét elvesztette, a művészek ez idő szerint szükségét érzik annak, hogy művészetüket újra funkcionálizálják.” Másrészt: „a design utópikus, projektív összetevője az, ami művészileg fontossá teszi a designt, felhívja magára figyelmet, és az individualitást hangsúlyozza.”⁴

Jelen pillanatban úgy tűnik, a kritikai design éppen ennek a kétirányú mozgásnak a kereszt-tüzében jön létre, és egyáltalán nem világos, hogy marad-e benne önálló potenciál, miután elül a vihar. A *Speculative Everything* példáiból kitűnik, hogy a törekvések nemigen nyúlnak túl

a művészeti intézményrendszer terein és termelési stratégiáján. A design ebben a konstellációban leginkább az *art world* számára nyit zsilipet egy olyan helyzetben, amikor „a művészi kísérlet története historikusan befejezettnek tűnik”⁵. A művészek ebben a tekintetben legitimációs kényszerhelyzetben találják magukat⁶, és leginkább a részvételen alapuló, participatív gyakorlatok, az eventek/események, akciók, a tiltakozó/protest stratégiák vagy a tárgykultúra szűkebb értelmében vett design irányába lépnek el. A design ugyanakkor saját történeti gyökereivel néz szembe, amikor a jelenkori kapitalista termelési és fogyasztási kultúra, illetve a totális esztétizálás rezsimjeivel kíván kritikai értelembe kezdeni valamit ahelyett, hogy újabb tanúbizonyságát adná végtelen felhasználóbaráti

szeretetének. Ez többek között azért is problematikus, mert keresés közben saját maga alatt vágja a fát, hiszen azt a modernista pozíciót kell kétségbe vonnia, aminek saját létét köszönheti. A modern tervezői attitűdöket felváltó vagy kiegészítő gyakorlatok pedig gyakran a kortárs művészet intézményrendszerén belül vélik megtalálni az elrugaszkodáshoz szükséges talajt. Ezen a téren úgy tűnik, önkörében forog a kritikai design nevű vállalkozás. Sőt, mi több: mivel az antropocén kor kontextusában sem leválaszthatóak egymásról az egyes gazdasági, ökológiai és kulturális alrendszerek, az ökodesign vagy a social design „puhább”, egyszerre kritikai, egyszerre piaci hibridjei sem jelentenek alternatívát számára.



Toronyi Péter: *Kálha*, samottos agyag, 2012.

© A tervező engedélyével



Adital Ela három *Terra* ülőkéje, 2013

© Adital Ela engedélyével Fotó: Shay Ben Efrayim

Helyből távol

A „fenntarthatóság” vagy a „(g)lokalizmus”⁷ címkéit magukra aggató designkezdeményezésekben és kiállításokon rendszerint többségben vannak azok a „jó tanulók”, akik hazai környezetben ismétlik át a globális tananyagot (úgy, mint környezetvédelem, újrahasznosítás, new craft), és színezik meg némi helyi sajátossággal. Az antropocén tükrében mégis úgy fest, hogy egy igazán erős (g)lokális tervezői gondolatnak – miközben saját helyi adottságaira és hagyományaira épít – a nemzethatárokon átívelő párbeszédet kellene előbbre vinnie. Gyakori félreértés, hogy valami pusztán attól (g)lokális, mert földrajzilag kéznél lévő anyagokból, esetleg hagyományos eljárások útján jön létre. Adital Ela izraeli tervező például tradicionális és modern technikát ötvözve, izraeli földből alkotja meg *Terra* ülőkéit. A törzsi kultúrát idéző tárgyak már-már hivalkodnak természetességükkel. Ela – úgy tűnik – a legszorosabb értelemben vett lokalításban gondolkodik: a felhasznált alapanyag konkrétan helyi földből vétetett. A *Terra* ülőkék szándékuk ellenére inkább kiállítási, mintsem használati tárgyak; és a tervező hiába recitálja jóindulatúan a nemzetközi jelszavakat, nem jut el rendszerszintű kérdésfeltevésig. Toronyi Péter hasonlóan egyszerű, de valós

problémákra választ adó *Kálháját* mellé téve nyilvánvalóvá válik, hogy a szociális tervezői gondolkodás akkor meggyőző, ha kifejezésre juttatja az ökológiai, technológiai, gazdasági alrendszerek összefonódását a tervezésben. Az égetett agyagból készült hokedli, azon túl, hogy ráülhetünk, főzhetünk rajta, éjszaka is megóv minket a kihűléstől. Toronyi helyi problémát kutatva jutott el olyan megoldáshoz, amely a világ bármely pontján, rendkívül alacsony anyagköltséggel és a meglévő tudásokra támaszkodva kivitelezhető. A *Kálha* ebben a tekintetben hasonlóságot mutat Adital Ela felvetésével, de tervezője magától értetődőnek vette, hogy a designfolyamat nem állhat meg a tervezett tárgynál, hanem szükségképpen ki kell terjednie annak értékesítési-elosztási csatornáira is. Ezért kezdett el civil szervezetek bevonásával olyan modellen dolgozni, amely ideális esetben ingyen hozzáférhetővé tette volna a tárgyat a rászorulóknak számára. Más kérdés, hogy az ideális esetek végül hogyan nem valósulnak meg, de világos, hogy egy ökológiai gondolat csak akkor tarthat igényt hitelességre, ha egy időben számot vet a gondolat technológiai és gazdasági vetületével is. Az egyes alrendszerek nem választthatók le egymásról, ahogyan a globális, lokális színterek sem kezelhetők elkülönülten, és a fenntarthatóság fogalma is átível a környezetkímélő techno-

lógiáktól, szociális érzékenységtől az utópikus tervezői magatartások felvállalásáig. Problematikussá akkor válik a (g)lokalitást hangsúlyozó tervezői attitűd, amikor a fenntarthatóság vagy hagyományörzés divatos jelszavait hangoztató stratégia éppen az adott jelszavakkal ellentétes folyamatokat termel újra. Erről van szó minden olyan túlázott, fetisizált termék esetében, amelynél az upcycling az újrahasznosítást arcuati elemként és piaci fogásként használja fel, és helyi szinten üresíti ki a globális törekvéseket.

A Dunne és Raby válogatásában felvonultatott kritikai designprojektek ritkán érintik közvetlenül az antropocén ökológiai, illetve a tőle elválaszthatatlannak tűnő liberális kapitalizmus gazdasági válságait. Amennyiben igen, akkor ezek leginkább a kortárs művészet beszédmódjaiba ágyazottan jelennek meg sztárdesignerek névtáblái alatt.

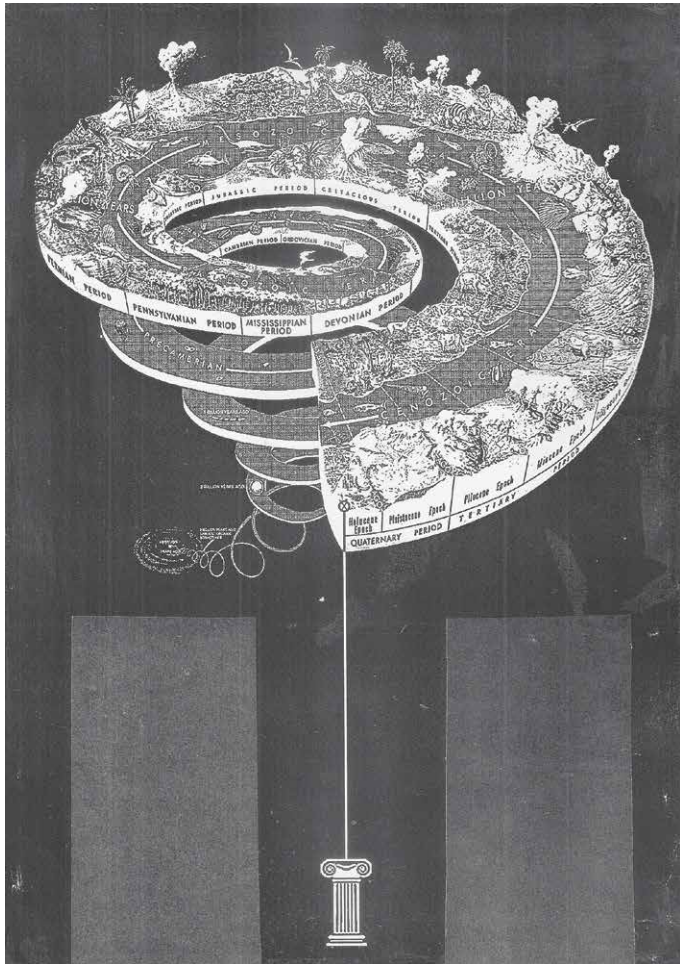
A szerzők kritikai és spekulatív design irányába tett elméleti törekvései talán erősebb munícióhoz jutnának, ha nagyobb hangsúlyt fektetnének arra, amit Groys a design utópikus, projektív összetevőjének nevez. Az utópikus tervezői pozíciók 21. századi lehetőségeinek elemzése nemcsak a kritikai design, de az antropocén kor kihívásaival való szembenézés kapcsán is központi jelentőséggel bír, és további kutatásokat tesz szükségessé.



Toronyi Péter: *Kálha*, samottos agyag, 2012.

© A tervező engedélyével





Földtörténeti korszakok spirálja. Kollázs a *Technologie und das Unheimliche vol. II. "Dinosaurs"* című számából (szerk.: Fridvalszki Márk, Miklósvölgyi Zsolt és Nemes Z. Márió), 2014
© A Technologie und das Unheimliche engedélyével

Folyamatos utókor

A 2014-ben Bruno Latour közreműködésével megvalósult *Anthropocene Monument* című eseménysorozat kurátorai számára az antropocén „olyan pontot jelöl, ahonnan már nincs lehetőségünk visszafordulni, és amely kikényszeríti a világ bevett reprezentációira való radikális rákérdezést, beleértve a kultúra és a természet közötti határvonalat.”⁹⁸

Az új kondíciók nemcsak az olyan alapfogalmak újragondolását követelik meg, mint a „természet”, a „kultúra”, a „gép” vagy az „ember”, de ezeknek az egymáshoz és a jövőhöz való viszonyát is meghatározzák. Az ipari forradalom ígéretei és a liberális kapitalizmus végtelen növekedésbe vetett hite nem kerültek ugyan mindjárt törmelék alá a modern város- és társadalomtervezés szimbolikus csődjét jelentő *Pruitt-Igoe* lakókomplexum 1972-es felrobbantásával, de a modern design programja, vagyis a tervezőasztal felett – mintegy top-down – megálmodott élet lehetősége elvesztette hitelét.

A technológiai újítások által kiváltott eufória, amely a futurizmus, majd különböző mértékben a többi modern mozgalom számára

is üzemanyagot jelentett, mára visszavonhatatlanul gyanússá vált. Egyrészt a konspiráció és a paranoia lencséjén keresztül a hatalom és irányítás hálózatait sejtjük mögötte, másrészt nem választhatjuk le a globális ökológiai krízishelyzet kihívásairól. A 20. század techno-utópikus megközelítése és napjaink transzhumanista krédója, miszerint a rendszerszintű válságokra biztos megoldást ígér a technológiai haladás, önmagában tarthatatlannak tűnik egy olyan korban, amiben szembe kell néznünk a növekedés és felhalmozás határaival.

A jövő egyre szűkülő horizontja folyamatosan egybecsúszik a jelenünkkel. Nincs olyan politikai, de nincs olyan designstratégia sem, ami kibújhatna az utókor nyomása alól, mert a jövőhöz való viszonyunkat alapvetően már nem az utópiák, hanem a katasztrófavíziók határozzák meg. Nem végtelen futószalag a holnap, hanem egy hatalmas radioaktív cunami, ami fölött nem látunk el.

Mia Grau és Andree Weissert pontosan ebből a perspektívából tekintenek a németországi nukleáris erőművekre a „tévedés emlékműveiként”. *Atomtányérjaik* már egy olyan paradigmában állnak, amelyben a végtelen fejlődés moder-

nista utópiája egyenlő az önmegsemmisítéssel, a „technológia katedrálisait” pedig lassan előnti a végtelen design – a végtelen design mint végtelen analóg és digitális szemét.

Az antropocén mint a totális design állapota

Az antropocén, bár a termelés és fogyasztás geológiai nyomhagyásából és visszafordíthatatlan beágyazottságából indul ki, ma inkább működik olyan ernyőfogalomként, ami a modern ember szilárd pozíciójára való rákérdezéseket kapcsolja össze. Érkezzenek ezek a kérdések – és provokációk – akár a természetvédelem, akár a technológia, a poszthumanizmus, a társadalomtudományok, a design vagy a kortárs művészet irányából: közös nevezőjük, hogy a modern értelemben vett emberközpontú megközelítést tarthatatlannak tartják. Az antropocén fogalma éppen azért szivároghatott át rövid idő alatt a geológia területéről a társadalom- és kultúratudományok területére, illetve a különböző tervezési és alkotói gyakorlatokba, mert kikényszeríti, hogy újra feltegyük a modern ember létmódjára vonatkozó kérdést.



Chris Jordan: CF000313, fiatal Laysan albatrosz tetem. *A Midway: Message from the Gyre* című fotósorozatból, 2009
© A Chris Jordan Studio engedélyével

Nem lehet célunk az ökológiai, etikai mantrák ismételtetése, és a fenntarthatóság csontig rágott fogalmába sem kapaszkodhatunk. Ellenben egy olyan narratíva felvázolására van szükség, amiben az antropocén kor és a modern design története egybeesik, és teret nyit a 21. századi tervezői gyakorlatokban oly divatos „emberközpontú” (*human-centered*) megközelítések kritikájának. Az antropocén hipotézise kapcsán a designkultúrában is aktuálissá válik az olyan bevett fogalmak átvilágítása, mint a „természetes” vagy a „mesterséges”. A legizgalmasabb filozófiai és designkísérletek pedig éppen egy nem-emberközpontú vagy poszt-antropocentrikus világkép elgondolása mentén születnek. 2016-ban sok félreértést okozott az Isztambul Design Biennálé *„Design has gone viral”* szlogenje. Könnyű volt ugyanis a designtermékek iránti áldásos kereslet növekedésére vagy az *art world* mintájára elképzelt *design world* népszerűségére vonatkoztatni a kijelentést. Holott az esemény kurátorai, Beatriz Colomina és Mark Wigley, sokkal összetettebb értelemben, elsősorban a késő kapitalizmus totális designbirodalmára kívántak utalni: *„szó szerint benne élünk a designban, valahogy úgy, ahogyan a pók él a hálójában, amit saját testéből hozott létre. De a pókkal ellentétben, mi megszámlálhatatlan egymást átfedő és egymással érintkező hálót szőttünk.”*⁹⁹ Az antropocén kor geológiai fogalma a designkultúra-tudomány tartományában a totális design állapotaként írható le. Mi másról beszélhetnénk egy olyan földtörténeti stádiumban, ahol a tervezett környezet nyomai globálisan és geológiai szinten is kikerülhetetlennek bizonyulnak – amiben, ha úgy tetszik, nem képzelhető el designon kívüli lét. A kérdés nem abban az értelemben merül fel, hogy léteznek-e még érintetlen vagy felfedezetlen zugok a bolygón, hanem

hogy ha vannak is, ma már azok sem mentesek a technológia és a design hosszú távú hatásaitól. Az ember kéznyoma beteríti a planétát. Ebben a helyzetben a glóbusz egésze mint tervezett artefaktum áll előttünk. A designhoz, a technológiához és az ipari termelés egyes módjaihoz való viszonyunk, bár vizsgálható és vizsgálendő szociológiailag, gazdaságilag vagy akár kulturálisan is, de ez a viszony ma már mélyen, geológiai szinten beágyazott. Ugyanígy, a jelenkor totális designszövevényéről is több szinten beszélhetünk: az otthonainktól és ruháinktól kezdve a közösségi médián át egészen a génmanipulációig, a biodesignig vagy éppen a bolygó körül keringő szatelliterdőig. Mindekelőtt azonban érdemes hangsúlyoznunk, hogy a design nemhogy ökológiai, de egyenesen geológiai tényezővé vált azóta, hogy James Watt először beindította a gőzmotort.

Nem csoda, hogy megbicsaklanak olyan alapfogalmaink, mint például a „természet”. A totális design állapotában maradt-e még valami a romantika vadonjából? És mennyiben tartható az a hatalmi struktúra, amiben az ember a Földhöz mint pusztta nyersanyag-tartályhoz, a természethez pedig mint nyersanyaghoz viszonyul, vagyis mint valamihez, ami megformálatlan, önmagában nem teljes értékű; ami arra vár, hogy az emberi kéz által értékke, vagy modern értelemben, termékke váljon. A design mint „hozzáadott érték” fogalma merül itt fel túl a piaci kontextus menedzsmentstratégiáin és messze túl a designtanfolyamok, kiállítások, múzeumok, magazinok és designboltok fantáziáján.¹⁰⁰

2 „The promise of liberation from nature that Watt was selling in those early days continues to be the great power of fossil fuels” – Naomi Klein: *This Changes Everything. Capitalism vs. The Climate*. London, Simon & Schuster, 2014, 129. o.

3 Anthony Dunne – Fiona Raby: *Speculative Everything. Design, Fiction and Social Dreaming*, The MIT Press, 2013
4 Boris Groys: *Kényelmetlenül élni! A design diadalmenete, avagy a művészet elterjedése a hétköznapiakban*. Pierre Doze és Boris Groys beszélgetése. 2010. Fordította: Tillmann J. A. (Balkon, 2010/5)

5 Uo.

6 „Németországban sok művész szegényli művészi hivatását. Ha azt kérdezik tőlük, hogy művészek-e, elhárítják a feleletet, és azt mondják, hogy csak különféle projekteken dolgoznak. Készítést éreznek arra, hogy újra hasznosnak érezzék magukat – hasznosnak az emberek számára politikai, humanitárius vagy hétköznapi tekintetben.” – Uo.

7 A lokális-globális szintek közötti párbeszédnek kulcsfontosságúak annak megértésében, hogy az individualitás (vagy annak illúziója) hogyan képes működtetni egy alapvetően uniformizáló hálózati társadalmat. Alapvető kérdés, hogy a globális tematikához milyen helyi felvetésekkel tudunk kapcsolódni. Mi az a sajátos nézőpont, amely csakis az adott földrajzi-történelmi környezetben képes kifejezésre jutni, és amelyből a teljes hálózatra nézve kijelentések fogalmazhatók meg? A *(g)lokalizmus* kétirányú dolog: egyfelől jelenti a globális kérdések, javaslatok helyi szintű artikulációját, másfelől azt a gyakorlatot, amelyek során periferikus jegyeket igyekszünk beemelni a nemzetközi közgondolkodásba.

8 Griffin McInnes: *Anthropocene Monument*. 2014. Az idézett részt fordította: Schneider Ákos. www.griffinmcinnes.com/bohain-tarot-1

9 Beatriz Colomina – Mark Wigley: i. m. 9. o. Az idézett részt fordította: Schneider Ákos.
10 Beatriz Colomina – Mark Wigley: i. m. 17. o.

¹ Beatriz Colomina – Mark Wigley: *are we human? notes on an archeology of design*. Zürich, Lars Müller Publishers, 2016. Az idézett részt fordította: Schneider Ákos.

Az iskolai menzán tányérba csapott főzeléktől a gondosan megtervezett csomagolású gyönyörű bonbonokon, komplex emlékeket felidéző családi fogásokon át az apró fűszerlevelekből kertecskét építő fine dining tálakig rengeteg formában találkozunk azzal, hogy enni több, mint simán csak enni. Az étkezés kulturális ügy, ösztönös, művészeti sűrűsödés, az ízlelés mellett még jó pár másik érzékkel élvezhető tevékenység. Milyen színű és formájú alapanyagokat mivel kombinálva, hogyan kirakva, miből fogyasztva, milyen környezetben – cikkünk a food design alapfogalmai, esetei, csinos alfajai között navigál.

Geiger Bianka

ÉTELMŰVEK



Marije Vogelzang: *Volumes*, 2017
© Studio Marije Vogelzang



Marije Vogelzang: *Volumes*, 2017
© Studio Marije Vogelzang

Ha azt mondom, „alma”, mindenkinek más jut eszébe. Illetve ez nem teljesen igaz, hiszen jó esetben mindannyian egy gömbölyű, roppanós, pirosas vagy zöldes színben játszó gyümölcsre gondolunk. Ez azonban csak a kezdet – a fantázia gyorsan szárnyra kap. Felidéződik bennünk a viaszos, kemény, mégis ruganyos forma tapintása, szinte halljuk a fogainknak ellenálló gyümölcsbőr roppanását és érezzük, ahogy a lé lecsordul az állunkon. Eszünkbe jut a karácsony, amikor az első almás piténket süttöttük (szigorúan mazsola nélkül), és kicsit odaégett a tepszi szélére, de mindent kárpótolt az egész konyhát betöltő édes, fahéjas illat és az olvadó vaníliafagylalt, amivel éjjel a hűtőhöz kiszökve titokban megkoronáztuk. És még folytathatnám a sort... Mindannyian eszünk. Az étel egyszerre örömforrás és létszükséglet, de ne gondoljuk, hogy amikor bekapunk néhány falatot útközben vagy elfogyasztunk egy sokfogásos fine dining vacsorát, csak az számít, hogy finom volt-e. Nemcsak az íze számít, hanem az illat, a hang, a látvány is – egy szóval, nem csak a szánkkal eszünk. Még ha sokszor nem is tudatosul, minden érzékszervünkre hat, de ezen túl társasági és kulturális igényeket is kielégít – szinte már művészet.

Nem csak a gasztronómia csúcsát jelentő *haute cuisine* fedezte fel az ételekben rejlő művészi potenciált. A képzőművészet és a dizájn rendszeresen átlépi a konyha küszöbét, hogy kísérletezzon, gondolkodjon vagy üzenjen. A *food design* divatos kifejezéssé vált az utóbbi években, de a legtöbben a mai napig nem tudják, pontosan mit is jelent. Az ételek esztétikai formálását? A csomagolástervezés kihívásait? Túlbonyolított luxugasztronómiát? Futurisztikus proto-ételeket, amiket száz év múlva mindennap fogyasztani fogunk? A dolog korántsem egyszerű. Francesca Zampollo, az International Food Design Society alapítója és a téma elismert kutatója maga is elkülönít nyolc kategóriát az ételek dizájnásával kapcsolatban.¹ A szemléltetéshez vegyünk egy egyszerű példát – a francia cukrászat (és egyben a macaron) koronázatlan királyának, Pierre Hermének az esetét. Az egyik definíció, a *Design with Food* az ételekkel mint alapanyagokkal való kísérletezésre vonatkozik, ahogy egy tervező (ebben az esetben Hermé) a különböző ízekkel, például az olívaolaj, só és vanília arányainak játékával kínál alternatívákat. A *Design for Food* a prezentáció eszközeinek megteremtésében segít, vagyis idetartozik a felismerést segítő csomagolás (logó, arculat, doboz,

de még a sütemények mellé rejtett egyedi műanyag evőeszköz is) és minden olyan további kiegészítő elem, amivel a vásárló találkozik. A *Food Space Design* fogalma alá az üzletek belsőépítészeti kialakítását soroljuk, ami Herménél szüregszerűen egységes és szigorúan szabályozott az egész világon, hiszen cél, hogy a látogató az azonos belsőépítészeti sémák dekódolásával azonnal képes legyen azonosítani, érzékelni, hogy hova lépett be. Már ebből a néhány példából is kitűnik, hogy Zampollo kategóriarendszere az ételeket, tárgyakat és tereket egyaránt a tervezői gyakorlat terepének tekinti, ami jól mutatja a téma multidimenzionalitását.

Eat Art történetek

Az egyik legátfogóbb és számos alkategóriát is magában foglaló műfaj az *Eating Design*, vagyis az evés kontextusának, terének és idejének formálása. Talán konkrét definíció nélkül, de évszázadokkal vagy évtizedekkel korábbról is ismerjük példáit. Az ókori római lakomák vagy az itáliai reneszánsz főúri gasztronómiai fényűzése, a századforduló kávéházban és alkoholban gazdag párizsi vacsorái mind *eating design* események voltak, ahol az evés tudatosan meg-



Góg Angéla: *Emlékek cukrászdája*, 2017
© A művész jövőtábol Fotó: Borbély Ádám



Szabó Eszter Ágnes: *A határon szelfiző menekült pár*, 2016, korongozott félporcélán, önmázas kobaltfestés
© A művész jóvoltából Fotó: Tóth Gábor

választott vagy kialakított körülményei a tervek szerint hatottak a vendégekre. Az *eating design* eseményeknél gyakori az áthajlás az eat art területére is – távolodva az alkalmazottságtól, az ételek eszköztárával sokrétű művészi üzenet is átvihető. A 20. század első felében a futuristák végeztek izgalmas gasztronómiai kísérleteket. Marinetti 1930-ban megjelent *A futurista konyha manifestuma* könyvébe olyan részletek kerültek, mint a vacsorák kiegészítése megfelelő parfümökkel vagy a *Tapintható Vacsora (Tactile Dinner)*, a bekötött szemmel elfogyasztott, csupán tapintás alapján kiválasztott ételekből álló esemény. A '60-as években a leginkább az úgynevezett csapdaképekről² ismert Daniel Spoerri is hasonló úton haladt. Az ehetőség és a szociokulturális normák fellazításával való kísérletezés saját éttermében, a *Restaurant Spoerriben* öltött testet, ahol különféle tematikus vacsoráin és happeningjein lebontotta és relativizálta az étkezés megszokott, konszenzus alatt álló formáit, a résztvevők legnagyobb megbotránkozására és/vagy csodálatára.³ Az utóbbi években nálunk is számos művészeti esemény szerveződik az étkezés köré.⁴ Szabó

Eszter Ágnes és Fajgerné Dudás Andrea alkotó nőkként megélt reflexióikat több eat art esemény keretében fogalmazták meg az elmúlt években. Az önértékelési zavarok, az eltorzult testkép problémája, a nők étellel, étkezéssel főzéssel-házimunkával kapcsolatos ambivalens viszonya, a társadalmi szerepek genderszempontú elemzése egyaránt terítékre került, például Fajgerné HÁJ'M VENUSZ (2012) és Háj'M GRÁCIA (2013) akcióiban.⁵ A legutóbbi Design Héten megrendezett *Gasztro Casino* eat art esemény során viszont a művészek (Fajgerné Dudás Andrea, Boldizsár Zsuzsa, Alicia Craft, Karai Györgyi, Syporca Whandal, Szabó Eszter Ágnes, Szilágyi Csilla) által formálódó ételsort és azon belül az ízek, alapanyagok kombinációját a dobókockák generálta véletlen alakította és tette a művészeti akciót kulináris élménnyé a részt vevő játékosok számára.

Az egyik első budapesti eat art projektet azonban nem hazai művész, hanem Marije Vogelzang holland dizájnere szervezte 2011-ben. Vogelzang olyan eseményeket tervez, ahol az ételek hagyományostól elrugaszkodott prezentálásával kezdeményez párbeszédet külön-

böző társadalmi vagy ökológiai jelenségekkel kapcsolatban. Az *Eat Love Budapest* a kultúrák közti szakadékok áthidalásához az etetés, a gondoskodás ösztönös gesztusait hívta segítségül. A fehér leplekkel szeparált terekben tíz roma nő etetett meg egy-egy vendéget a saját főztjével úgy, hogy az arcuk nem, csak a rituális kézmosással megtisztított kezük látszott. A résztvevők az ételekkel kapcsolatos gondolatok, érzések, tapasztalatok megosztását közösségteremtő élményként élték meg, pedig a reakciók széles skálán mozogtak – az undortól, a távolságtartástól a tolerancián át, az elfogadás teremtette bensőséges viszonyig.

Tányérok és ételszobrok

Vogelzang más projektjei nemcsak ráirányítják a figyelmet a táplálkozással kapcsolatos problémákra, de adott esetben megoldási javaslatokkal is szolgálnak. Az élelmiszerek egyenlőtlen eloszlása mind a táplálékhiány, mind a túlfogyasztás problémáját előidézhetheti – ez utóbbit különösen olyan fejlett gazdasággal rendelkező országokban, mint amilyen Hollandia is. Vogelzang



Marije Vogelzang: *Eat Love Budapest*, 2011
© Studio Marije Vogelzang

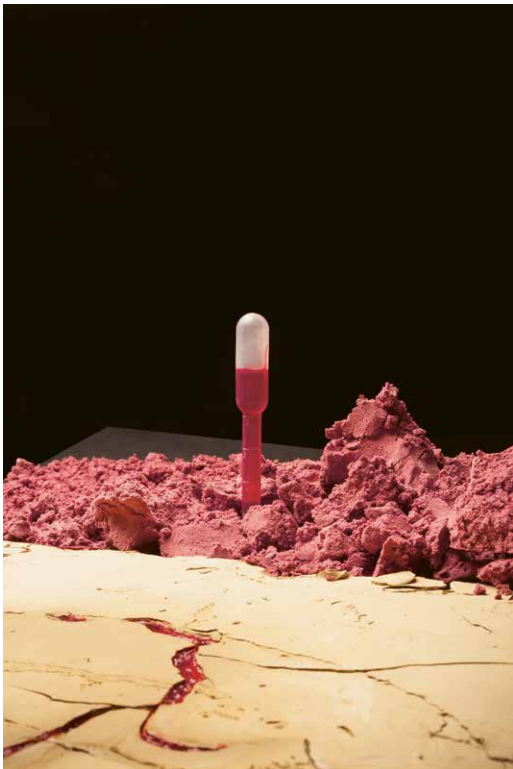


Hitka Viktória: *Anyá, hogy írják rovásírással azt, hogy kortárs?*, 2016
© A művész jóvoltából

egészen friss, 2017-es *Volumes* tárgycsoportja étkezési szokásainkat hivatott megreformálni. A meglepő kerámiaformák kialakítását hosszas kutatás, kísérletezés előzte meg, de a kiindulópont itt is az a megfigyelés, hogy a látvány alapvetően befolyásolja az étvágyat és a telítettség érzetét is. A *Volumes* elnevezés egyszerre utal térfogatra, kiterjedésre és az amorf tárgyak sorozatjellegére. Vogelzang kellemes pasztellszínekben pompázó, játékos kerámiaformáinak tányérba helyezésével nem pusztán az étel mennyisége tűnik többnek, hiszen kitöltik a tányér felületének nem kis részét, de a részletek megfigyelése és az alakzathoz

való alkalmazkodás az evést is lassabbá és tudatosabbá teszi. A formák kicsit hús-, kicsit gyümölcsszerűen emlékeztetnek ételekre, ezért úgy tudnak a tányérba simulni és az adott fogáshoz illeszkedni, hogy nem tűnnek idegennek. Ide-oda tologathatjuk, de akár játszhatunk is velük, például feltűzhetünk rájuk egy-egy falatot. A különös tárgycsoport célja nem az esztétikai lenyűgözés, hanem a figyelem és a gondoskodás érzetének felkeltése. Az étkezéshez használt tárgyak, az evőeszköz vagy az ételek háttérét képező tányér is lehet felforgató, gondolatébresztő üzenet közvetítője. Szabó Eszter Ágnes hagyományos kék-fehér

porcelánra rezonáló festett tányér-képei provokatív módon ragadják meg a mindennapi élet feszültségét és gyakori banalitását. (Képzeljük el azt a szituációt, amikor elfogy a borsófőzelék és kibukkan alóla egy szelfiző menekült pár vagy az ételosztás az aluljáróban jelenet...) Hitka Viktória üzenetei egyszerűek, pontosak, könnyedén adaptálhatók a különféle stílusú „talált” tányérokhoz, csészékhez. Az Élelmiszerbank 2016-os *#szerencsesvagyok* kampányát támogató kollekciójában a rövid, kézírásos üzenetek (*statementek*) az éhezésre és az élelmiszer-pazarlásra hívták fel a figyelmet. Ugyanakkor a napi használatra szánt tárgyak között



Matók Zsuzsi: *Delta*, 2018
© A művész jóvoltából Fotó: Hodosy Enikő



Matók Zsuzsi: *Delta* (részlet), 2018
© A művész jóvoltából Fotó: Hodosy Enikő



Matók Zsuzsi: *Halas*, 2018
© A művész jóvoltából Fotó: Hodosy Enikő

akadnak olyanok is, amelyek személyes hangú vagy vicces üzenetekkel a közös étkezések hétköznapi párbeszédeit, dramaturgiáját idézik meg vagy írják át. De ha már a tényezőknél tartunk, azt is nézzük meg, mi kerül rájuk. A gasztrokultúra új hulláma Magyarországot is elérte az utóbbi években. Új szemléletű éttermek nyíltak, megszorodtak a gasztroblogok, a közönség is tájékozottabb és nyitottabban reagál a formabontó ételkompozíciókra. Góg Angéla az *Emlékek cukrászdája* című projektjében több száz személyes történet alapján tervezett olyan élménysüteményeket, amelyek különböző tematikus emlékeket idéznek fel (ejtenek csapdába): a nagymamával eltöltött közös sütisütések idejét vagy a nyári vakációk önfedelt pillanatait. Ezzel szemben Matók Zsuzsi elsősorban a molekuláris gasztronómia⁶ technológiáját és a kulturális antropológusként körbejárt esztétikai fogalmakat alkalmazza egyes munkáinál. Legfrissebb alkotása, a *Delta* (2018) interaktív food art kompozíció, amely az egyik életünket (és étkezésünket) is befolyásoló ökológiai problémát tematizálja. A természetes vizet szennyező, mérhetetlen mennyiségű szemét

a *Deltában* az eheto homokon átsordogáló „folyó” formájában jelenik meg, aminek színét és ízét befolyásolhatják a látogatók, míg a hulladék mennyiségét az áramlat végén folyamatosan növekvő hab szimbolizálja.⁷ Az újradefiniált szépségfogalom Matók más művei kapcsán is felmerül. Góg Angéla emléksüteményei például a komfortzónán belül maradnak, amit az ételek gusztusos, étvágygerjesztő kinézetével jelölünk ki magunknak: az emlékek felidézéséhez a látvány és az íz együttes kombinációja szükséges. Matóknál ez az aspektus háttérbe szorul. Egy kapcsolódó alkotásában (*Halas*, 2018) – bár a téma továbbra is a vizek szennyezettsége – az eredmény egy agaragarból és szárított halból álló, homályosan vízserű, dermedt tárgy, amely megkövült szépségében az elmúlás, lebomlás hangulatát sugározza. Egyszerre eat art objekt és eheto (bár fogyasztásra nem ajánlott) étel, amely az asztalt posztamenssé, az éttermet galériatérre alakítaná. Hasonló objektok, minimalista „étel-szobrok” jellemzik a katalán – saját definíciója szerint – „exdesigner”, Martí Guixé korai munkáit. A mottója, miszerint a food designer

olyan valaki, aki úgy dolgozik ételekkel, hogy fogalma sincs a főzésről, egészen új kontextusba helyezte az ételekről való gondolkozást a kilencvenes évek végén. Guixé számára – ahogy Matók *Deltája* esetében – is az élelmiszerek egyszerű, hétköznapi alapanyagok, amelyek semmiben sem különböznek a fától vagy a műanyagtól, így az ehetőség nem szempont vagy cél, pusztán egy tényező a sok közül. Ennek ellenére Martí Guixé egyik első, food designként definiált munkája a SPAMT (*És Pà amb Tomàquet*) kifejezetten finom falat, amely a tradicionális paradicsomos katalán kenyeret fordítja a visszájára. Nem a paradicsomot teszi a kenyerre, hanem a kenyeret tömi egy célszerszámmal a szép, szabályosan kerek paradicsomokba, amivel a helyi gasztrokultúra szimbóluma egyben bekapható, gyorsan lenyelhető, mégis részletekben gazdag „techno-tapas”-fogássá válik.⁸ Hasonlóan látványos, de evésre kevésbé csábító (?) formatervezett étel vagy inkább gasztronómiai „szemléltető ábra” a címlapunkat díszítő, kördiagramot idéző torta (*I-Cake*), ami a hozzávalók százalékos összetételét képezi le különböző (mesterséges) színezőkel megfestett rétegekben és körccikelyekben.



Heston Blumenthal *Húsgyümölcse (Meat Fruit)*, a mandarinnak álcázott pástétom
Forrás: Wikimedia Commons/Irene

Meglepetések és maszlagok

Ezzel szemben van a food designnak olyan részterülete is, amely szigorúan a konyhából indul és az asztalon végződik, a gasztronómiai hagyományokat tudományos precizitással ötvözve. Heston Blumenthal gyakorló séfként lett az ételekkel kapcsolatos formabontás egyik úttörője. A három Michelin-csillagos étterme, a The Fat Duck igazi játszótér számára, ahol az összes érzékszervre ható fogások éppolyan elterjedtek, mint a váratlan fordulattal kecsegtető élettörténetek. Kóstolás közben kilépünk a „comfort food”⁹ zónájából és előzetes elvárásaink feladására, sztereotípiáink lebontására kényszerülünk. A *Meat Fruit* nevet viselő fogás egy gyakorlatilag tökéletes mandarinból és egy szelet árpás-malátás, kovászos kenyérből áll. Igen ám, de itt jön a trükk: a mandarinba vágva az élénk narancs gyümölcshús és az édes illat előbukkanására számítunk, pedig krémes csirke- és libamájparfé bújik meg a mandarinzselé alatt. A *Húsgyümölc*s tökéletes szépsége már látványában is megidézi a 16. századi trompe-l’oeil képeket, ahol a művészek a technológiai virtuozításukkal tökéletes optikai illúzió megteremtésére törekedtek, de emlékeztet a vanitas csendéletek műfajára is, amely a figyelmet a szépség és tökéletesség mulandóságára irányítja. A festmények esetében csak a szemlélő pozíciója jut nekünk, egy Blumenthal-kompozíció esetében akár aktív részesei is lehetünk egy műalkotás transzformációjának. Az ételben talán az a legjobb, hogy demokratikus. Az eheto alapanyagok segítségével mi is mindannyian kicsit dizájnerekké válunk – elég újragondolni egy receptet egy hiányzó fűszer miatt, vagy felfedezni két étel véletlen párosításának váratlan harmóniáját. Elmondhatjuk vele érzéseinket, megtestesülhet benne hangulatunk, kifejezhetünk vele politikai, kulturális, szociális

vagy művészeti üzeneteket. A konyhánk egyszerre válik fizikai kísérletek helyszínévé, kémiai laborrá és kultúrantropológiai megfigyelés helyszínévé. Nem kell hozzá végtelen eszköztár, csak kreativitás. Ahogy Széll Tamás¹⁰ mondja egy vele készült friss interjúban: „De mi is az a molekuláris gasztronómia? Semmi a világon. Az újságírás és a kezdődő social media kapta fel és kreálta a szót, miközben maga az »atyja«, Ferran Adriá is tagadta, hogy létezik. Annyi történt csupán, (...) hogy a hirtelen elérhetővé vált főlényes szakmai tudás elindított valamit globálisan.” Az ételekkel való kísérletezés, formabontás ugyanúgy mindig is létezett, mint a komfortkeresés. Eppen ezért azt javasolom, legközelebb, amikor felvágunk egy céklát, álljunk meg egy pillanatra és merüljünk el a részleteiben. Ki tudja, milyen új élmények és történetek indulhatnak el néhány pillanat alatt.

- 1 Francesca Zampollo: *Food Design thinking: a branch of Design Thinking specific to Food Design*, Academia.edu., 2015 és Francesca Zampollo: *Welcome to Food Design. International Journal of Food Design*. 2015/1. 3–9. o. Academia.edu.
- 2 Az elfogyasztott ebéd, uzsonna mulandó emlékét a mosatlan tényérok, poharak, használt evőeszközök, szalvéták és az esetleges ételmaradékok rögzítésével, reliefszerű assemblage formájában ejtette csapdába. Lásd: Ligetfalvy Gergely: Eat Art – Daniel Spoerri gasztronómiai bankettjei, *Artmagazin* 2010/2, 70–75. o.
- 3 Ezek a vacsorák a mai napig megrendezésre kerülnek, 2011-ben például a budapesti, már bezárt Laci!-Konyha! adott otthont egy eat art bankettnek, a művész személyes részvételével.
- 4 Bár már az első magyar avantgard happening is egy étkezés köré szerveződött 1966-ban. Az *Ebéd. Immemoriam Batu kán* művészeti akciót Altorjai Gábor és Szentjóbgy Tamás szervezte Erdély Miklós testvéreinek pincéjébe, de a közönségsokkoló akció keretén

belül lezajlott ebéd a destrukció, megsemmisítés eszköze, jelképe volt.

5 Szikra Renáta: „Remélem, egyszer gyönyörű pillangóként repdesek majd a nőművészet virágos mezején...” – interjú Fajgerné Dudás Andreával, *Artmagazin*, 2014/5

6 A konyhai folyamatok fizikai és kémiai törvényszerűségeinek feltárásával elsőként egy magyar származású, Oxfordban tanító tudós, Kürti Miklós (1908–1998) foglalkozott, aki már 1969-ben tartott beszédet *A fizikus a konyhában* címmel. 1985-től Hervé This francia kémikussal dolgozott együtt, számos írást, köztük tudományos szakácskönyveket is publikáltak a molekuláris gasztronómia tárgyában. „Tudományos ételkészítés” zajlik a híres éttermek laboratórium jellegű konyháiban is, bár molekuláris gasztronómia alatt mások kísérleti konyhaművészetet értenek.

7 A munka egy nemzetközi eat art projekt részé lett nemrég, amelyben a tengerek szennyezettségére hívják fel a figyelmet a művészet eszközeivel: <http://universal-sea.org/about>

8 Elmondása szerint a SPAMT ötlete akkor született meg a fejében, amikor a paradicsomos feltét egyszer a számítógépe klaviatúrájára folyt munka közben. Tavaly, húsz évvel az első SPAMT elkészítése után a barcelonai Galeria H2O kiállításán mutatkozott be a továbbgondolt digitális változat: 3D nyomtató segítségével készített falatnyi eheto objektok képében (DS20Y17’).

9 Izgalmas kifejezés a „comfort food” – olyan ételek tartoznak ide, amelyeket könnyű elkészíteni, ismerős ízeket hoznak és nosztalgiára sarkallnak. A percepcióink pontosan ezért behatároltak – ha van három eheto kockánk, az élénkpirostól gyümölcsös ízt várunk, a sötétbarnától keserűt, míg az aranybarnától pirított, karamelles izre és aromára számíthatunk.

10 Széll Tamás (1982) az első magyar szakács, aki bejutott a Bocuse d’Or szakácsverseny döntőjébe, ahol a 10. helyet szerezte meg. 2016-ban szintén döntőbe került, és ezúttal megnyerte a szakácsolimpia európai döntőjét.

Koronás lemur a tálcán, rinocéroszfogas, mives tejfölösdoboz porcelánból – szellemes ötletek, egyedi megoldások és pragmatikus tervezői hozzáállás. A MOME tanárait bemutató sorozatunkban Lublóy Zoltánnal beszélgetünk az új szemléletű dizájnerképzésről, a 3D nyomtatás fetisizálásáról, az érzelmes kerámiatrendekről és az állatos nippek reneszánszáról.

Szikra Renáta – Lépold Zsanett

AZ ÚJ TREND A SZÉP LESZ

Interjú Lublóy Zoltán porcelántervező művésszel



Lublóy Zoltán, 2016
Fotó: Antal Balázs



Egyedi bögre, 2015, korongozott agyag, nyomtatás
© A művész jóvoltából

Szikra Renáta: 2004-ben diplomáztál a Magyar Iparművészeti Egyetem Szilikáattervező Tanszékén, porcelántervező szakon, 2007 óta saját stúdiód is van, mégis visszatértél az egyetemre, igaz, most tanárként. Annak idején mit szerettél legjobban, mi volt rád nagy hatással a főiskolán?

Lublóy Zoltán: 1999-ben kerültem be a főiskolára (ami ugyan már 1971 óta egyetemi státusszal rendelkezett, de a nevébe nem került be – a szerk.), a Kézműipari Szakközép és a Kirakatrendező iskola elvégzése után. A szakmai tantárgyak nem voltak annyira érdekesek, mint például Kapitány Ágnes és Kapitány Gábor előadásai, akik a vizuális kultúra megjelenési formáit vizsgálták társadalmi-szociológiai szempontból. Azt, hogy ki hogyan rendez be egy lakást és miért olyan tárgyakat választ, amilyeneket. Volt benne pszichológia, szociológia, kultúrantropológia, ami talán elvontnak hangzik, mégis nagyon konkrét, izgalmas és használható tudást adott a kurzusuk. Végh János művészettörténet-óráit is szerettük nagyon, bár rengeteget kellett olvasni hozzá. Nyilván a kerámiakészítés technikai alapjait is elsajátítottuk, de azt már a saját káromon tanultam meg, hogy az iskola egyáltalán nem készít fel arra, hogyan kell kilépni a porondra és képviselni magunkat. Diákként voltam először a frankfurti Ambienten, a világ legnagyobb fogyasztási cikkekkel foglalkozó vásárán, ahol a világhírű dizájn cégek és gyártók képviseltetik magukat. Később is kijártam, és kint derült ki, hogy a diákokat, az igazán kezdőket az úgynevezett Talents Show keretében ingyenstanddal támogatja a rendezvény – egy napi negyvenezres látogatottságú vásáron! Akkor már jártam

a design és művészetmenedzser szakra, volt elképzelésem, hogyan mutatkoznék be, és szerencsémre ki is választottak. A *Kaktusz* vázamat vittem ki daczból, mert itthon kiszűrizték egy pályázatból. Hízelgett, hogy a Bulthaup cég forgalmazni akarta, de nagyon kényelmetlen helyzetben találtam magam, mert fogalmam sem volt róla, milyen szerződést ajánlanak, soha életemben nem hallottam azelőtt olyan kifejezéseket, hogy proforma számla vagy „full-royalty”, „semi-royalty”... magyarul, hogy mennyi pénzt vagy százalékot adnak egy termék gyártási jogáért és/vagy forgalmazásáért, ahol a szerződés azt is kiköti, hogy szerepel-e a neved tervezőként vagy egy nagyobb cég ernyője alá kerül, és az majd a saját neve alatt viszi tovább (ahogy világmárkák szerződnek fiatal, még névtelen dizájnerekkel). Ez 2007-ben volt, és ezt a lehetőséget – felkészületlen lévén – el is szalasztottam. Akkori tanáraink védelmében mondom, hogy amikor én jártam a szakra, a kerámia-üveg ismereteket inkább a képzőművészet-iparművészet határán képzelték el az oktatók, míg engem a kerámia-dizájn érintkezési pontjai érdekeltek jobban, azon belül is leginkább az úgynevezett *tableware industry* – azaz asztali edényáru-tervezés, aminek csak pár értő képviselője volt Magyarországon, ők is inkább még a szocialista ipar nyújtotta lehetőségeken iskoláztak.

Sz. R.: Diplomamunkád is ebben a tárgykörben készült?

Party név alatt egy ívelt vonalú étkezésletet terveztem, amit Herenden tudtam kivitelezni, hiszen a témához az ő profiljuk felelt meg a leginkább.

Sz. R.: El tudtad volna magadat képzelni a Herendi Porcelángyár tervezőjeként?

Nehéz kérdés, mert elég kötött pályán mozog, aki ott dolgozik, Herendet ugyanis kötelezi a név, kötik a hagyományok. Aki herendit akar venni, az olyat akar, amin messziről látszik, hogy az. Ez a tradíció és innováció paradoxona: legyen olyan, mint a régi klasszikus minták, de közben legyen valami teljesen új is. A hagyományos kék-fehér csempékre és porcelánedényekre szakosodott Royal Tichelaar Makkum például képes volt feloldani ezt az ellentmondást. Ővék az egyik legrégebbi üzem Hollandiában, és az 1800-as évek vége óta foglalkoznak a „delfti kékkel”, miközben van egy stúdiójuk, ahol olyan sztárdizájnerek alkotnak a saját stílusukban, mint Marcel Wanders vagy Hella Jongerius, akiknek a neve így összekapcsolódik a Makkuméval.

Sz. R.: Kik azok a keramikusok, dizájnerek, akiknek tervei vagy éppen üzleti modellje inspirál?

Nagy kedvencem üzleti modell szempontjából is Jonathan Adler, aki tulajdonképpen korongozós srácból lett egy divatház feje. Mára talán már a kerámiái a legkevésbé izgalmasak, de a textilek, bútorok terén az élvonalban van. De azon persze el kell gondolkodni, hogy Magyarországon lenne-e egyáltalán igény egy Lublóy-Home típusú komplett lakberendezésre kiterjedő nagy ernyővállalatra. Többször jártam Piet Hein Eek stúdiójában, ő külön kísérleti terepet biztosít pályakezdő kreatívoknak, ahol nyitott és laza a légkör. De Hollandiában olyan természetesen élnek együtt (az egyáltalán nem olcsó,



Tölcsér gyümölcsöstál, 2012, öntött, színezett porcelán
© A művész jóvoltából



Illúzió tál, 2013, korongozott porcelán, nyomtatás
© A művész jóvoltából

de marketingértékű) dizájntermékekkel, hogy egy átlagos fodrászatban is leülhatsz egy Piet Hein Eek-asztalka mellé, ilyen idehaza azért még ritka. Egészen másképp vonzó életmű Alessié, őt különösen a humora, szellemessége miatt szeretem, de mint azt valaki találóan megjegyezte, Alessitől maximum egy tárgy fér meg a térben, mert kettő már üti egymást. Túl erősek, nem egymásra vagy egymásból építkeznek, mint az Adler-univerzum. És ha még egyet mondhatok, az Jaroslav Ježek lenne, aki az ötvenes évek végétől volt tervező a Karlovy Vary porcelángyárban, és kollégáival az 1958-as brüsszeli világkiállításra olyan anyagot állított össze, mintha tudatmódosító szereket szedtek volna – ilyen fantasztikus-futurisztikus anyagot ma is nehéz elképzelni a világnak ezen a felén, nemhogy a vasfüggöny mögött.

Sz. R.: Visszatérve az iskola falai közé. A Tárgyalkotó Tanszéken tanítasz. Mennyiben más ma az oktatás, mint a te idődben?

Más a szemlélet, jobb a hangulat. Én mindig azt mondom, hogy a kerámia csak egy alapanyag, amiből bármit lehet csinálni. Sokkal képlekenyebb átvitt értelemben is. Kitolhatók a határok, mert bármire jó, és én ebben látom a jövőjét. Az egyetem nagyon technokrata intézmény volt anno, a nagybetűs minőséget kérte számon. A professzionalitással nincs is baj, de a mai digitális nemzedék a minőségen valami egész mást ért. Sokkal fontosabb a hangulat. Izgalmas, menő, trendi legyen, betehesse az életébe. És ehhez még csak nem is kell tökéletesnek lennie.

Sz. R.: Mennyire kézműves még ez a műfaj?

Egyre inkább, nagyon erősen efelé tartunk megint. Eddig a hagyományos luxus- és a labor-

edény-hangulatot árasztó, minden porcikájában tökéletes (leginkább hófehér) ipari dizájn hódított. Ma a szépet (hiszen a funkcionalizmus alap) az egyediben keressük, ami nem tömeggyártott, akár annak rovására is, hogy nem tökéletes. Hollandiában a dizájnheten láttam, hogy az IKEA idei tavaszi kollekciójába bevették a már említett Piet Hein Eek kerámiáit, a szabálytalan krumpli formájú vázákat és tányérokat. Tekinthetjük ezt átverésnek vagy kegyes hazugságnak, hiszen feltételezhető, hogy az IKEA sorozatban fogja gyártani azt, ami eredetileg egyedi termék, de még ez a „kézműves jelleg” is jelzi, hogy mi a trend. Ma általában silány anyagokkal, eldobható cuccokkal vagyunk körülvéve, tárgyakból tömegszennyezés van, de azt is lehet látni, hogy az emberek valami másra vágynak. A városokban robbannak a kerámiaszakkörök, jóga-stúdiók, házipékségek, élménycukrászdák – mindenki alkotni akar, vagy mások személyes, egyedi alkotásaira vevő. Lehet, hogy végtelenül banálisnak hangzik, de az új trend a szép lesz. Nagyon érdekes volt a destrukció alternatív iránya is, Maarten Baas szétégetett széke vagy egy eltorzított Moooi váza, de most szerintem fordul a dolog, visszajönnek a klasszikus stílusok, nem formai klisékkel, hanem az adott stílus érzetével, hangulatával. Újra fontos lesz az érzelmi kötődés. A városi nomádok, a könnyen költöző, bárholon dolgozó fiatalabb generáció már erősen redukál a tárgyak szintjén is. Viszont amit kiválaszt vagy megtart, azt nagyon átgondoltan teszi. Minden tárgy egyedi, értékes és nagyon erős magában is.

Lépold Zsanett: A kézműves jelleg elöretörését egyfajta reakciónak látod az új technológiák elterjedésére is? Gondolok itt például a 3D nyomtatást már-már fetisizáló attitűdre, ami azért szintén jellemző.

Tényleg kicsit túl van fetisizálva, de főleg az, ahogy ez a médiában megjelenik. Nem lesz holnapra minden háztartásban a porszívó mellett egy 3D nyomtató is. Általában elfelejtik megemlíteni, hogy elég komoly szoftverismeretet igényel a kezelése, szóval amíg nincs telefonos applikációja, addig ezt csak egy szűk réteg tudja kreatívan alkalmazni. Azonkívül a közhiedelemmel ellentétben drága műfaj. Persze az egészségügyben, személyre szabott protézisek stb. esetében ragyogó lehetőség, de pont anyagi okok miatt nem valószínű, hogy széles körben elterjed. Az az elképzelés, hogy ha például az autóm visszapillantóját elsodorják a parkolóban, akkor csak kikeresem a cikkszámot, vagy beszkenelve az eredetit legyártom magamnak a pótlást és felcsavarozom – megspórolva az új alkatrész, a szerviz és a várakozás-ügyintézés költségét – remekül hangzik, de a felhasználón kívül senkinek sem áll érdekében. Ha esetleg mégis olcsóbb lesz és berobbán, mint valamikor a fénymásolás, akkor attól tartok, jön a rontott és a megunt másolatok újabb környezet-szennyező tárgyözone.

L. Zs.: Lehet kerámiát is nyomtatni? Mert alapvetően műanyag az, ami kijön a nyomtatóból, igaz?

Leginkább PLA, ami egy környezetbarát(abb) alapanyag, kukoricaszárból készült műanyag, de lehet fémeket vagy más anyagot is nyomtatni. Üveggel és kerámiával többek közt a Phillips egyik alvállalkozása kezdett el foglalkozni, bár én ezt problematikusnak tartom. Egyrészt, mint említettem, drága, másrészt bizonyos méretnél nagyobbbat nem lehet csinálni és a felülete sem szép, még... Olyan se-se kategória, az amatőröknek drága, a profiknak nem elég jó minőségű. De más kérdéseket is felvet a tervezés, az alkotás



Upcycled készlet, 2012, újrahasznosított porcelán, festés
© A művész jóvoltából

egyedisége szempontjából. Egy festmény vagy egy kézzel formált váza autentikus voltán nem vitatkozunk, de digitális technológiánál felmerül a kérdés, hogy van-e érték benne? Mégiscsak van egy eredeti és az algoritmus után gyártotta klónja. Ér-e a klón még valamit, ha a digitális adatbázis feltörhető, ellopható, nagy tételben előállítható? Itt nem garantálja semmi, hogy a limitált széria valóban limitált marad. Egy rézkarcot, ha lehúztak róla ötven darabot, átkarcolják, és több biztosan nem készül már belőle. És olyan nagyon eredeti módon kevesen használják, mint a néhai Zaha Hadid vagy Rem Koolhaas. Szerintem egészségesebb úgy kezelni ezt, mint bármely más szerszámot, mint egy fűrész vagy kalapácsot. Ne ájulunk el, ha valaki azt mondja, hogy „3D-ben lett nyomtatva”. Na és? Ez meg fűrészszel lett levágva.

L. Zs.: Van lehetőség rá, hogy a MOME-hallgatók azért a régi szerszámok mellett az új technológiához is hozzáférjenek?

Az egyetem nagy hangsúlyt fektet arra, hogy a hallgatók képen legyenek a legújabb fejlesztések tekintetében is. Ha minden jól megy, márciusra beüzemeljük a digitális lab-ot. Az oktatásnál a prototípus-gyártás, a „megmutatom tárgy” készítése szempontjából van óriási előnye egy ilyen lehetőségnek. Arra is nagyon jó, ha valamilyen létező tárgyból kell teljesen más méretet vagy párdarabot előállítani – az rengeteg időt és munkát spórol meg –, páros tárgyak esetén pedig biztosan minden szimmetrikus lesz.

Sz. R.: Te mire tanítod a diákjaidat?

Hogy szeressék az anyagot, kísérletezzenek. Sok sztárdizájner kezdte keramikusként. Beindítja az ember gondolkodását – a tervezés és az alkotás folyamata éppolyan értékes, mint a produktum, hamar ad élményt. Nem mellesleg szempont, hogy bárki megengedheti magának, jól hozzáférhető, nem nagyüzemi technológia-függő, sőt környezetbarát. Bár az

egyik legősibb anyag, amit tárgykészítésre használnak, megfelel a tárgyakkal szemben támasztott legkorszerűbb követelményeknek. A belőle készült termék sokáig tart, szép a színe (amit nem is veszít el), nem öregedik az anyaga, mint a műanyagnak, ráadásul újrahasznosítható. És ne felejtjük el azt a szintén ősi készletet, hogy megragadjuk az agyagot és formálunk belőle valamit. A teremtésnek ezt az alapélményét az ipari formatervezésben, a tömeggyártásban sajnos már nem lehet átélni, egy részfeladaton dolgozni az nem ugyanaz az érzés. Annyi új anyag van és mégis mindig van igény a kerámiára.

Sz. R.: Milyen rendszerbe tagozódnak be, hol tudnak elhelyezkedni a végzősök?

Én pragmatikus gondolkodású vagyok, remélem, jó értelemben véve anyagi. A tanítványaimnak is azt javaslom, hogy számoljanak. A művészi munka, különösen az alkalmazott művészet és az Excel-táblázat nem zárja ki egymást.



Rinocéroszfogas, 2015, öntött, mázas, félporcelán
Fotó: Spengler László



Las meninas nipp, 2016, öntött félporcelán, aranyozott
© A művész jövőtából

Tisztában kell lenni azzal, hogy mennyi a kiadás, mennyi a bevétel, kinek mit lehet eladni és mennyiért. Alkalmazott művészet esetében mindenképpen végig kell gondolni, kit érdekelhet az, amit megálmodunk. A művészet is iparág, ha rosszul hangzik is – például mindenképpen van anyagigénye. Ettore Sottsassnak mondta egyszer valaki, hogy milyen jó lehet dizájnernek lenni, rajzolni, tervezgetni egész nap. Erre azt mondta, hogy sajnos nem, az kb. 10 százalék, a többi piackutatás, közgazdaságtan, marketing, telefonálgatás, anyagbeszerzés, logisztika és mindenekelőtt termékfejlesztés – mert a tegnapi siker ma már nem siker. A dizájnernek önjárónak kell lennie és ezeken a területeken is el kell boldogulnia. Aki jó, az a mai világban keres is vele pénzt, vagy legalább nem halmoz fel adósságot.

L. Zs.: Stúdiód, a LUBLOY műhely alkalmazott és autonóm porcelántárgyak tervezésével és kivitelezésével foglalkozik. Te hogy hozol döntést: mikor csinálsz egyedi darabot vagy kisszériás munkát?

Azt csinállok, amit akarok, és arra gondolok, amire akarok – ez ma az igazi luxus. Kísérletezem. Mindig van anyagi „pufferem” termékfejlesztésre, ami lehetőséget ad arra is, hogy ronthassak és ettől még ne álljon meg az élet. De van, hogy a kisszériásnak gondolt tárgy annyira bejön, hogy más nagyságrendben kell továbbgondolnom. A WAMP-ra vittem próbaképpen 2007-ben a tollaslabda formájú, Badminton só-bors szórót, de akkora az érdeklődés iránta azóta is, hogy a próbadarabok után már több ezer készült belőle.

Sz. R.: A munkáid között bőven akad művészettörténeti parafrázis Dürer nyulától Velázquezig, utalás a hatvanas-hetvenes évek formavilágára és motívumaira, régi porcelán műfajokra. Mi hat még rád?

Minden. Én a saját környezetemből élek, a mindennapokból inspirálok, állandóan figyelem, mire van igény, merre fordul az emberek érdeklődése. Tulajdonképpen igyekszem elébe menni a vágyaknak, formát adni a még ki sem mondott kívánságoknak. Bicikli-visszapillantó-

tükör, Valentin-nap: minden beindítja a fantáziámat. Tegnap például a csavarboltban voltam és később főzés közben összekapcsoltam az ott látott tárolók látványát és a konyhai fűszerpolcét. Só, bors, paprika, liszt helyett lehetne egy-egy kerámiadobozokat gyártani „anya”, „tipli”, „fúrófej” stb. felirattal, egyfajta barkácskonyhát csinálni. Ez egyébként komoly piaci rést céloz meg, a férfiaándékát, amit természetesen nők vásárolnak, hiszen a porcelánvásárlók 80 százaléka amúgy is nő. Mindenképpen kell valami blikkfang, valami csavar, a funkciók vagy motívumok szokatlan párosítása ahhoz, hogy a dizájn eladja magát. Mi a „B szektornak” dolgozunk. A fogyasztási cikkekhez azt a nehezen megfogható, körülírható pluszértéket adjuk hozzá, amittől jobban érezzük magunkat a hétköznapiakban, amit a szép lakás, a jó kávé vagy akár egy egyedi csésze tesz hozzá az életminőséghez. Kiválasztott tárgyaink az önmeghatározás, a tudatos vagy tudat alatti önkifejezés eszközei is egyben. Ez elég egyértelmű, hiszen a reklámok ezekre a vágyakra reflektálnak, azokat a mozgatórugókat keresik, amik egy termék szimpátiáját erősítik.



Kaktusz váza, 2007, öntött köedény
© A művész jövőtából



Lemur király dísztal, 2017, öntött félporcelán, aranyozott
© A művész jövőtából

L. Zs.: A B32 Galériában volt legutóbb kiállításod, ott a falivídrától a pandatálon és páviánszobron át a rinocéroszfogasig nagyon szellemes használati és dísz tárgyak voltak – csupa állatos porcelán. Hogyan került mostanában az állatmotívum az előtérbe? Nekem a nagymama vitrinjében őrzött őzikés nippek is az eszembe jutottak...

A porcelánt sokan utálják, míg mások rajonganak érte. Sokan azt gondolják, hogy ez olyan régimódi műfaj, pedig inkább időtlen. Viszont a formavilágát adaptálni lehet és muszáj is az új generációk igényeihez. A magyar szobrászok közül Markup Béla (ő készítette az Országház bejáratánál lévő két oroszlánszobrot, a Zsolnaynak pedig a birkózó medvés kisszobrokat) és a herendi állatos nippeket is tervező Lux Elek szobrai is nagyon kedvelem, és nemcsak az állatos tematika miatt, de nem tagadom, hogy inspirálóak voltak ebben a tekintetben is. Amúgy nem vagyok nagy állatrajongó, a lakásom inkább növéymenhely, de az állatos tematikához mindenki könnyen kapcsolódik és jórészt pozitívan viszonyul hozzá. A bögréket és a tálkákat azóta is sokan keresik, pedig az árkategóriát tekintve éppen átlépik a kritikus határt. Idehaza tízezer forint körül van a vízvázlasztó, amit még egy szép mindennapi használati tárgyért, porcelánért még sokan kifizetnek.

L. Zs.: Milyen kiállításra, bemutatóra készülsz idén?

Készülődünk egy Nippköztársaság kiállításra, ahol közéleti témák vagy tematizált aktuálpolitikai helyzetek kerülnének terítékre, a szó szoros értelmében véve, hiszen ez az a téma, amiről egyébként is az asztal körül szoktunk beszélgetni, most ez jelenne meg tányérokra vagy szobrokon. A porcelán műfaj nagyon kötődik a hagyományokhoz, de közben a vizuális kultúránk teljesen megváltozott, a motívumkincsünk is átalakult. A társadalmi témák a hétköznapi mintáinkhoz tartoznak, jobban át tudjuk élni, mint egy virágmintát, mert ezek velünk történnek... A nippek szerepe is átalakul, egyre több képzőművész dolgozik ezzel a műfajjal. A magyar (vagy magyaros) témájú tárgyak is ide tartoznak, de azokkal általában az a probléma, hogy vagy nagyon banálisak, gagyik, vagy nagyon belterjesek, aminek az értelmét csak az itt élők tudják megfejtetni. Jó lenne, ha több olyan szuvenírt is lehetne kapni, ami vicces, egyedi és nem olyan sztereotípiákat használ, mint a gulyás meg a pirospaprika. Például ha csak a gasztronómia területén nézünk körül, mindennél jellemzőbb szerintem a magyarok szinte szakrális tejfölímádata, miközben borzalmas az a műanyag pohár, amit odacsapunk az asztalra a tányér mellé. Ez is inspiráló,

így született például egyik kedvenc munkám, a porcelán tejföltartó. De szívesen dolgoznék a csárda imázs korszerűsítésén is, egy újragondolt magyaros étkezésen. Itt most nem a népművészetre gondolok, aminek a korszerű formáját semmiképpen sem a népművészet ifjú mestereinél keresném, hanem akkor már inkább a tetoválószalonnak közkincsnek számító motívumgyűjteményében, és hasonlóan abszurd, mégis jellemző források után kutatnék.

Sz. R.: Ha ehhez hozzáteszük, hogy munkáid egy része kifejezetten az általad „design-gadget”-nek nevezett halmazba sorolható, ami – idézlek: „Hülyeség nemes anyagból, tetszetős, dekoratív, populáris, használható, kvázi van valami funkciója” – akkor felmerül a kérdés: neked ennyire fontos, hogy egy tárgy szellemes legyen, szórakoztató? Nem elég, hogy szép?

Igen, fontos. De látom, hogy ez az időszak lassan a végéhez közeledik, mert máshogy gondolkodok sok mindent. A humorom nem változik, de változik a világ; és lassan ideje értékes dolgokat megalkotni, megtalálni, megvenni, megőrizni: de azért barokk készletem sose lesz.

Mayer Kitti

MERT EZ MŰANYAG!

Időutazás az ötéves tervtől a PVC-fotelig



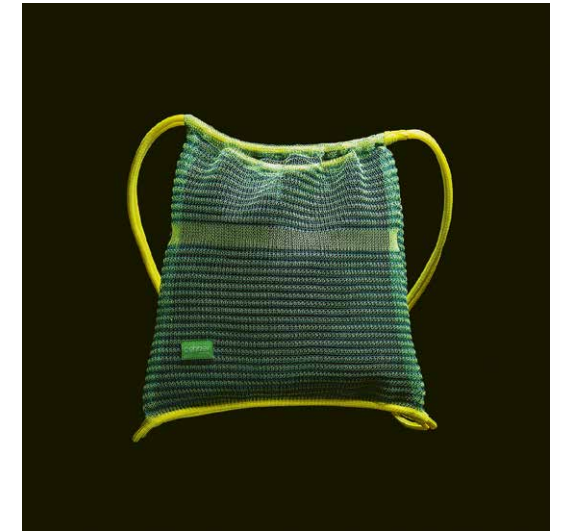
Dózsa-Farkas Design Team (Dózsa-Farkas András, Dózsa-Farkas Kinga): Gyümölcsstartó fedéllel, 1970–1976, műanyag, 19,5 x 25 cm, Iparművészeti Múzeum, Kerámia- és Üveggyűjtemény

© IMM Fotó: Friedrich Krisztina

A felejtethetlen reklámszlogen még a nyolcvanas években is a gyűrhetetlen, törhetetlen, elpusztíthatatlan szuperanyagot hirdette, pedig addigra a legtöbb háztartásban a damasztabroszt, a hosszú ideig száradó fehérneműt, a kényes terítéket lassan, de biztosan felváltotta a viaszosvászon, a nejlonkombiné és a műanyag étkezészet, nem is beszélve az ólomkristályt utánzó tálcák térhódításáról vagy a formatervezési bravúr pilleszékről. Üdvözljük a műanyagok világában!



Miniszatyor, avagy cekker (reklámfotó), 1970
© FORTEPAN / Bauer Sándor

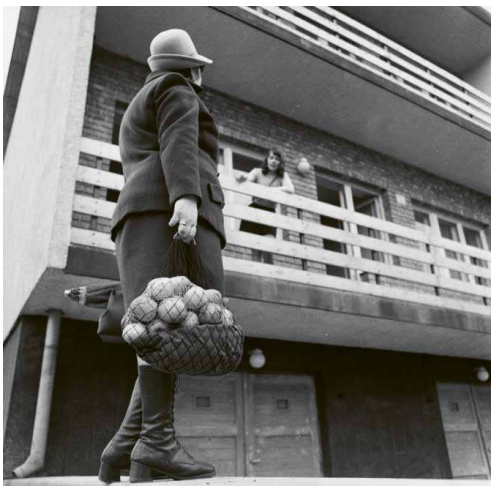


Gymbag Grábits Ágota *Cekker* kollekciójából, 2015
© Fotó: Bognár Benedek

„Ma biztos sokan vennének cekkert, ha gyártaná valaki. Csinos, tartós, környezetbarát és édesbús fényt tör rajta az emlékezet” – olvashatjuk a Néprajzi Múzeum gondozásában megjelent kiadvány hasábjain.¹ Hammer Ferenc szociológus talán nem is sejtette, hogy kijelentése alig tíz év elteltével beigazolódik. 2015-ben a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem textilszakos hallgatója, Grábits Ágota éppen ebből az ikonikus kiegészítőből nyert inspirációt diplomamunkája megtervezéséhez. A végeredmény: a hálós szatyor struktúrájára épülő táskakollekció, ahol megmaradt ugyan a drót és a műanyag használata, de kialakítását és színhasználatát tekintve aligha juttatná eszünkbe a hatvanas években hazafelé siető, dolgozó nő ruhatárának elengedhetetlen kellékét. A cekker erőssége és diszkrét bája abban rejlett, hogy kis helyet foglalt el, így a megfelelő pillanatban (értsd: műszak után, a közértben) a táska mélyéről elő lehetett varázsolni, s nem kellett a nehéz, súlyos fonott kosarat cipelni. A cekker mindig vonzotta a tekintetet, hiszen az úgynevezett „miniszatyor” kezdettől fogva a demokrácia és az átláthatóság jelképe volt. Cipeltek benne krumplit a piacról vagy a korabeli reklámfotók tanúsága szerint,

aki megtehetette, VAT69-et vagy Cinzanót a Cse-megéből. Grábits szatyor-hátizsák kombinációi a mai vagány városi nőknek készülnek, akiknek eszük ágában sincs elrejteti a kíváncsi szemek előtt táskájukat és annak tartalmát.² A szocializmus tárgykultúrája, úgy fest, kiapadhatatlan inspirációs forrás. 2016-ban szintén egy végzős textiltervező hallgató értelmezésében született újjá az ötvenes-hatvanas évek egyik meghatározó ruhadarabja, az otthonka. A gyorsan száradó, vasalást nem igénylő ruhanemű, Bödöcs Tibor örökbecsű hasonlata nyomán „az emberi test fóliasátra”, amivel kapcsolatban aligha tudunk elvonatkoztatni anyagától, a szintén klasszikussá vált szlogen szerinti „110% nejlon”-tól. Bernáth Sonja Djiwati mégis megtette: megtartotta és hangsúlyozta az otthonka jellegzetes elől gombos, nagy zsebes, tarka virágmintás, ujjatlan fazonját, de legmeghatározóbb összetevőjét, a műanyagot más anyagokra (dupla falú softshell, puha szőrös plüss) cserélte. A kollekció egyes darabjai már éppen hogy csak emlékeztetnek az egykori munkaköpenyre, mert a „szaladgálati asszony-ruha” (Parti Nagy Lajos) a finom szövet, a himzett virágok és gyöngyök használata révén alkalmi ruhává nemesül.

De hogyan is indult az otthonka és a műanyag térhódítása Magyarországon? Az eleinte pótanyagként megjelenő plastik az újdonság erejével hatott az 1950-es évek végén: olcsóbb, tartósabb, szebb termékek bukkantak fel a boltok polcain, és több olyan üzlet is nyílt, ahol kifejezetten műanyag áru kínálatával várták a vásárlókat. Ezekről az eseményekről büszkén tudósított a *Filmhíradó* és számolt be a napisajtó. 1957 májusában például a Váci utca 5. szám alatt nyitotta meg kapuit a nylonbolt. A *Népszava* cikke szerint „a 100 000 forintos költséggel épülő szaküzletben harisnyától nyakkendőn át a sapkáig minden nylonból készült cikket megtalálhat a vásárlóközönség”. A *Filmhíradó* 1958-as sokkoló képsorain egy csészékkel teli tálcát ejt el a háziasszony, hogy azután megnyugtató hangon közölgjék a nézőkkel: „Ez bizony leesett, de semmi baj, minden műanyagból készült, poliamidból.” Komoly előkészületek kellettek azonban ahhoz, hogy ez a sokféle műanyag csoda megjelenessen a magyar piacon. Elsőként a nehéziparon belül a vegyipar fejlesztése vált elengedhetetlenné: a Magyar Szocialista Munkáspárt (szovjet minta alapján) 1959. november végére, a második ötéves terv keretein belül dolgozta ki a hazai vegyipar



Cekker, 1972
© FORTEPAN / Urbán Tamás

fejlesztésére irányuló terveket. A gazdaságban felmerülő problémák komplex megoldását remélték az új, szintetikus anyagok bevezetésétől. Az elsődleges cél az volt, hogy az import nyersanyagok behozatala helyett megalapozzák a hazai műanyaggyártás feltételeit. A mesterséges alapú műanyagok szinte valamennyi iparág problémáira megoldást kínáltak, legtöbbször felváltva a már korszerűtlen anyagokat. A bútoriparban a fa feldolgozásakor keletkezett hulladék a műanyag alapú ragasztók

bevezetésével hasznosulhatott: pozdorjalemezek, rétegelt lemezek készültek belőle, azokból pedig később például a szűkre szabott lakótelepi konyhák beépített minimál konyhabútora. A kész termékek csomagolása is egyszerűbbé és gazdaságosabbá vált a különböző fóliák használatával, a Csepel Autógyár például „műanyag lepelbe csomagolva exportálja ezután gyártmányait (...), így gépkocsinként mintegy három köbméter importfát takarítanak meg”, ujjong a *Népszabadság* 1959-ben.

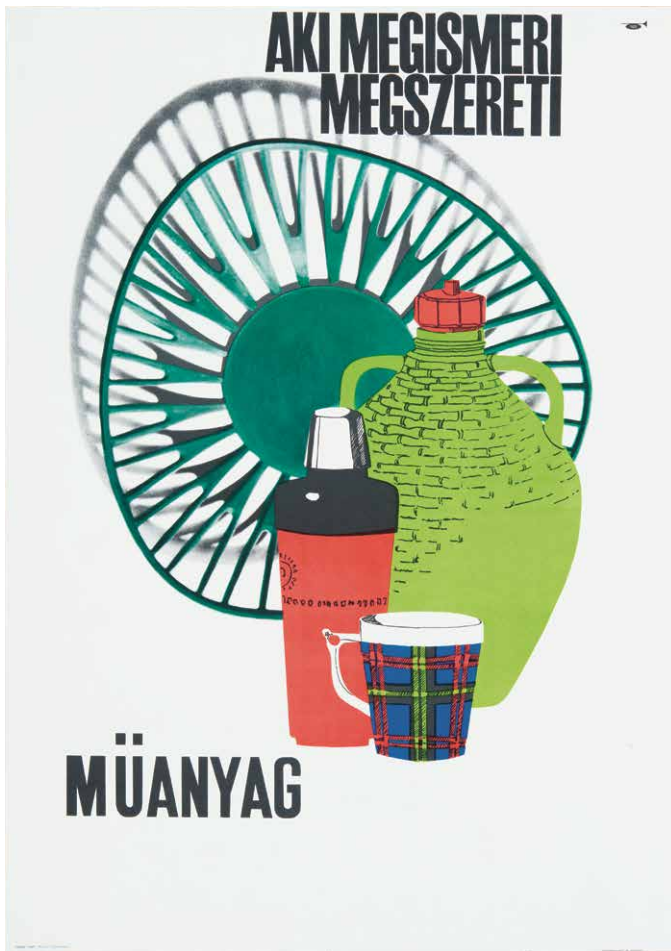
Természetesen a fejlesztésekből nem maradhatott ki a textilipar sem. Az 1941-ben alapított Magyar Viscosa Rt. a viszkózselyem termelését megszüntetve, 1958 után szintetikus szálak gyártásába kezdett. Ezeket a szálakat aztán az Óbudai Harisnyagyár használta a nejlonharisnyák előállításához. A gyár a nejloncsodák első számú gyártója lett, automata gépein nyolc perc alatt készült el egy pár harisnya. Ez a változás nemcsak az iparban, de a magyar nők életében is mérföldkőnek számított, pedig



Otthonka, 1972, nejlon (poliamid),
45 x 58 cm, Néprajzi Múzeum
© Néprajzi Múzeum Foto: Sarnyai Krisztina



Bernáth Sonja Djiwati: Az otthonka, egy ikonikus
ruhadarab újratervezése (öltözködési formaterv), 2016
© Foto: Viszlai Márk



Ismeretlen: *Aki megismeri, megszereti*, 1960-as évek, ofszet, papír,
830 x 587 mm, Magyar Nemzeti Galéria
© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

a ma már fogyóeszköznek tekintett ruhadarab története (hol vannak már a szemfelszedő nénik, akik megmentették a nagy becsben tartott darabokat a hatvanas-hetvenes években!) az 1930-as évek végén kezdődött Amerikában. A nagybetűs Nylont, az új kémiai csodát 1938 októberében mutatták be, a közönség pedig a világkiállításokon (San Francisco – 1939, New York – 1939/1940) ismerhette meg, és már nem a vegyészet kiemelkedő teljesítményét látta az új anyagban, sokkal inkább a belőle készült harisnyákért rajongott. 1940. május 15-én dobták piacra az első nejlonharisnyákat, ez lett az úgynevezett N Day, vagyis nejlonnap.

„A legfrissebb intim nejlon csodákból adott izelítőt az áruházak textilfeldolgozó vállalata. Hálóköntös szókék számára.”

(Filmhíradó, 1957)

A harisnyán kívül számos egyéb ruhadarab készült strapabíró, könnyen mosható, gyűrhető nejlonból. A már említett, ikonikussá vált otthonkák mellett (amik a falusias kötényviseletet alakították modern vonalú munkaruhává) szegőzött blúzokat, csipkedíszítésű

nejlon fehérneműt is készített a Habselyem és Kötöttárugyár. A nejlonhoz hasonló alakváltáson esett át a szintén divatos orkáncabát: ahogy a Nylon, úgy az Orkán is köznevesült, holott a víztaszító szövetből készült kabátokat több különféle fantázianévvel (*Lepke*, *Napsugár*) is ellátták. A szintetikus szálak megjelenése nagyban hozzájárult ahhoz, hogy az 1950-es évek elejére jellemző kényszerpuritanizmus fellazuljon.³ A műanyag szálak felbukkanása egyúttal a modern nő megjelenését is jelentette, aki a sláger szerint: „...a bárban kacéran flörtöl, / és nájlont visel a lábán” (*Este fess a pesti nő*). A szintetikus szálak mellett szintén az 1950-es évek második felében jelentek meg a hőre lágyuló műanyagok újabb fajtái Magyarországon: a polietilén és a polisztirol. Ahhoz azonban, hogy ebből az anyagból tárgyak készüljenek, a fröccsöntés technológiájára is szükség volt. Bár a fröccsöntést már 1872-ben szabadalmaztatták, az eljárás teljesen csak 1935 körül terjedt el; ekkortól már bonyolultabb formákat is elő tudtak vele állítani. Az első magyar automata fröccsöntőgép 1960-ban készült el a csepeli Készülék- és Szerszámgyárban – a fröccsöntés technológiája ezután gyakorlatilag egybeforrt a műanyaggyártás fogalmával.

„Bármily hihetetlen, most bemutatjuk a citromgyártást” – kezd bele a narrátor a *Filmhíradó* egy 1958-as felvételén. – „Az Elida gyárban polietilénből készül a műgyümölcs rugalmas külseje. A présformában öt atmoszféra nyomás alatt fújással alakul ki a citromforma. Naponta háromezer darabot töltenek meg a Kompozíció Illóolaj gyárban.” És ha már a „magyar narancsnál” tartunk, érdemes rövid kitérőt tennünk Olaszországba, ahol ugyanebben az évben tervezi meg Gino Colombini a Kartell számára azt a műanyag citromfacsarót, amely azóta már a MoMA designgyűjteményében is látható. Az olasz Kartell cég azért is megkerülhetetlen, mert ők voltak azok, akik az elsők között ismerték fel a műanyag sokoldalúságát és emelték be a formatervezésbe mint új, korszakalkotó alapanyagot. A hazai háztartásokba bekerülő, formatervezők bevonásával készült tárgyak közül érdemes megemlítenünk a zacskós tej elengedhetetlen kiegészítőjét: a fröccsöntött tejkiöntőt, amit Gollob József és Erney Gyula közösen tervezett 1968–69-ben, gyártója pedig a Miskolci Vegyipari Művek volt. Kicsivel később, 1978–81 között pedig – szintén Gollob tervei alapján – elkészültek azok a *Safari* hópalackok, melyek



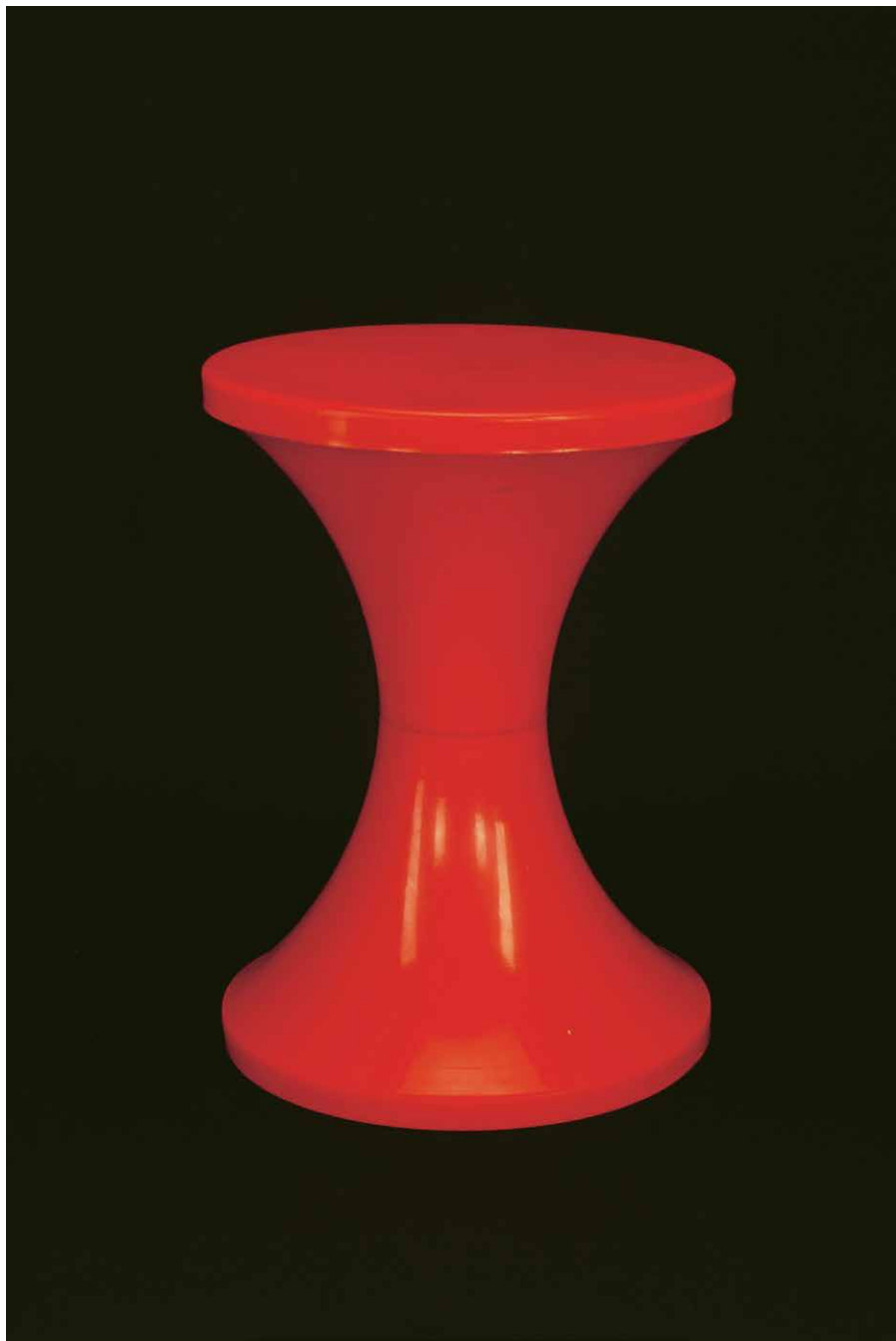
Borz Kováts Sándor: Asztal és fotel, 1971, PVC, 65 x 83 cm, valamint 72 x 64 cm, Iparművészeti Múzeum, Bútorgyűjtemény
© IMM Foto: Áment Gellért

a balatoni nyarak nélkülözhetetlen kellékeivé váltak. A Dózsa-Farkas Design Team színes műanyag háztartási eszközeit – a futurisztikus, ufószerű fedeles gyümölcstartót vagy a leginkább tortaszelet csomagolására alkalmas különleges uzsonnásdobozt – sajnálatos módon a magyar háziasszonyok kevésbé ismerhették (hacsak nem akadt egy nyugatnémet rokonuk). A Dózsa-Farkas András és Dózsa-Farkas Klára által tervezett tárgyak 1970–76 között készültek, s minden bizonnyal külön fejezetet kellene szentelnünk azoknak a műanyag eszközöknek (és tervezőiknek, természetesen), melyek az ország-határon kívül válhattak népszerűvé az ottani kedvezőbb gazdasági feltételeknek köszönhetően. A polisztirol tárgyak elsősorban víztiszta átlátszóságuknak és olcsóságuknak köszönhették népszerűségüket. Az anyag e két tulajdonsága elegendőnek bizonyult ahhoz, hogy üvegből készült tárgyakat helyettesítsenek vele. Polisztirolból készültek például apróbb konyhai eszközök (vajtartó, citromprés), ólomkristály utánzatú tálca, sőt, ahogy azt az 1968-as BNV Könnyűipari Pavilonjának közönsége is láthatta, „velencei csillár” is: „A tipikusan kézműipari profil, a perzsaszőnyegszövés mellett a Fővárosi Kézműipari Vállalat gyártja először a velencei csiszolt üvegcsillárok korszerű változatát fröccsöntött műanyagból” – tudósít 1968-ban a *Budapest* folyóirat.

A Magyar Nemzeti Galéria *Keretek között* című, a hatvanas évek művészetét bemutató kiállításának műanyagot népszerűsítő plakátja (magabiztos szlogenje: „Aki megismeri, megszereti”) különféle hétköznapi műanyag használati tárgyakat sorakoztat fel: gyümölcskosarat, fonott demizsont, termoszt, kempingpoharat. Való igaz, a közönségnek meg kellett ismernie az új típusú árukészletet: az új anyagok tulajdonságait, előnyeit s kezelését. A napilapokban, női magazinok hasábjain megjelenő képes és írásos beszámolók nemcsak vásárlásra ösztönözték az olvasót. Kifejezetten felvilágosító jelleggel, kisiskolások számára íródott a *Műanyagok mindenütt!* (Mikes János, Móra Kiadó, 1962). Hajdú Teréz *Műanyagok a háztartásban* (1965) című kisokosa pedig a műanyagféleségek helyes használatára kívánta megtanítani a háziasszonyokat, hiszen például a polisztirol tálca bár ellenállóbb volt üvegből készült társainál, a hosszú és nem megfelelő használat során megrepedhetett, karcolódott, s elvesztette eredeti fényét.

Az apróbb háztartási cikkek gyorsan cserélődtek tartós és olcsó műanyag termékekre, de a bútorgyártást csak lassan hódították meg az új anyagok. Az Iparművészeti Főiskolán 1950-ben indult a formatervező-képzés, de az akkori cégek és nagyvállalatok nem tartották fontosnak, hogy szakképzett dizájnereket foglalkoztassanak. Miért is tették volna? Hiszen

a fröccsöntött háztartási termékek tervezését legtöbbször maguk a gyárak mérnökei végezték. Az ’50-es évek végén, ’60-asok elején leginkább különféle közlekedési eszközök és mezőgazdasági gépek tervezése köthető a frissen végzett formatervezők nevéhez (a *Tünde* robogó Dózsa-Farkas Andráséhoz, lakókocsi és utánfutó Cserny Józseféhez vagy a *DK4* traktor Németh Aladáréhoz). Az Óbudai Kísérleti Lakótelep kapcsán ugyan kiírták az Országos Lakásbútor Tervezési Pályázatot, de ekkor még korántsem beszélhetünk műanyag bútorokról (ez idő tájt a klasszikus módon kárpitozott, de modern vonalú *Erika* és *Gábrriel* székek megjelenése számított újdonságnak). Azt a fajta képet, mely a műanyag bútor kapcsán él bennünk, leginkább az olasz, illetve a dán dizájnnek köszönhetjük – sajnos ennek magyar megfelelőjét nem igazán találjuk meg a korszakban – a hatvanas években legalábbis semmiképp. Néhány próbálkozás ugyan történt az 1955-ben alapított Iparművészeti Tanács részéről, de ezek nem voltak meghatározóak (legfeljebb prototípusok születtek). Aki mégis megpróbálkozott a lehetetlennel, az Borz Kováts Sándor volt. Az általa tervezett *Vargánya* lámpacsalád (1968–1969) letisztult formavilágával, rendhagyó anyaghasználatával (alumínium, krómolt fém) vívta ki magának a figyelmet, akár csak az 1971-ben készült nyugatiasan modern,



Ülőke (Pilleszék) 1970 körül, polipropilén, 40 x 30 cm, Néprajzi Múzeum
© Néprajzi Múzeum Foto: Sarnyai Krisztina

égővörös PVC-fotel. De hogy mennyire váltak közkedvelté és elterjedtté a műanyag bútor-darabok alig egy évtizeddel később, arra remek példa a legtöbbször ugyancsak piros, esetleg a hetvenes évek kedvelt narancsos árnyalatában pompázó, elpusztíthatatlan pilleszék, amit aligha szükséges bárkinek is bemutatni. A homokóra formájú polipropilén ülőke funkciója többször is átértelmeződött az idők folyamán (talán ezért is lopta be magát annyira a szívünkbe): a kreatív felhasználóknak hála volt már virágtartó állvány, játék és hangszer is. Kerestük valódi helyét a lakásban: konyhában, fürdő- és előszobában, sőt még a balkonon is. Hová került, nem emlékszel?

- 1 *Plasztik Művek. Alternatív műanyagtörténet a celluloid könyvtáblától a felfújható fotelig.* Szerk. Fejős Zoltán, Frazon Zsófia. Budapest, Néprajzi Múzeum, 2006. 43. o.
- 2 A divatvilágban egyébként is megfigyelhető már egy ideje ez a fajta játékoság: az áttetszőséggel általában a tavaszi–nyári kollekciók darabjainál operálnak a tervezők. A szintén hazai Müskinn márka TRANSPARENT táskakollekciója például újrahasznosított anyagokból készül. A korszakalkotó műanyag fóliák létrejötte nélkül egy élvezeti faktorról egészen biztos szegényebb lenne a divatipar (is).
- 3 A Panyova (Budaprint Pamutnyomóipari Vállalat) 1963-ban jött létre, kilenc hazai textilgyár beolvasz-

tásával, amelyek sorába a Goldberger Textilnyomógyár és a Kelenföldi Textilgyár (a Goldberger külső gyáregysége) is bekerült. A szintetikus anyaggyártás 1963 után új technológiai és tervezési szintre emelkedett, számtalan termék készült különböző összetételű szintetikus poliamid és poliészter, színes, mintás szövetekből: otthonkák, nyári ruhák, lakástextilek, fejkendők, fehérneműk.

Negyedik emeleti műterem a belvárosban, tele biciklivázakkal, kormányokkal, éppen újracsiszolt és lefestendő asztalokkal, fiókokkal, és rengeteg tárggyal, amik vagy önmagukban is különlegesek, vagy csak itt kapnak valami új, sugárzó jelentést a többiek társaságában. Roskó Gábor festőoverallban, amin a behímzett felirat: Vermeer. De nem ő hímezte bele, csak véletlenül pont ezt húzta ki valami ruhahalomból egy boltban. Anyag és szellem kapcsolatáról az Irányi utcában.

Fáy Miklós

AZÉRT EZ MÉGIS EGY DARAB FA, MEG A LEKVÁR, AMI RAJTA VAN Műtermi interjú Roskó Gáborral



Fáy Miklós, Roskó Gábor
©Artmagazin



Fáy Miklós: Nézttem, ahogy jár a kezed, és az jutott eszembe, hogy mintha a kezeddal gondolkodnál, vagy valami hasonlól. Volta-képpen az a kérdésem, hogy a képzőművészet fejmunka vagy kézmunka?

(Némi csend)

Roskó Gábor: Nem azért nem vágok rá valamit, mert rossz a kérdés, vagy nem tudom a választ, hanem mert ez fontos dolog. Egyik sem hiányozhat, az a legfontosabb. És ha a kettő nincs jó arányban, az nem jó. Ezért van – bár lehet, hogy ez rémisztő hülyeségnek hangzik –, hogy amikor valaki már nagyon intellektuális, az nem cselekszik.

Van olyan képzőművész, aki iszonyatosan ügyes, de ez nem segíti meg őt a bajban?

Van. Az ügyesség néha óriási csapda. Ha valakinek nagyon ügyes a keze... átéli, de aztán ezt föl kell dolgoznia, és örületesen nagy hátizsák lesz. Mert ha jó adottságaid vannak, azon túl kell lépni. Van egy Paganini, és... és akkor most mi van? Az ügyesség meg a sebesség... Tele vagyunk olyan zenészekkel, akik mintha kitennék maguk elé a sakkórát, és az lenne a feladat, hogy gyorsan túllegyünk rajta. A fizikai adottság az nulla, semmi, túl kell rajta lépni, használni kell tudni.



Ez fordítva is igaz? Vannak képzőművészek, akik kétkelkezes szerencsétlenek? Mert azt érzem a képzőművészetben, hogy az azért elsősorban olyan tárgyi dolog. Végignézek a szobádon, tele van tárgyakkal.

De én vagyok ilyen. Nekem a tárgyak borzasztóan fontosak, ami elég nagy baj is amúgy. Néha kellemetlen már, de elszámoltam vele, megszenvedtem érte – még nem biztos, hogy eleget. Az egészet beemeltem abba, amit csinállok, mivel nagyon elfelejtős a kor, amelyben élünk. Ötperces infók vannak, és nagyon gyorsan lépünk túl mindenben. Valahogy nálam a kontinuitásnak ez egy formája.

Hogy elteszed a tárgyakat?

Igen. Hogy ezek itt vannak, mert valaki ezeket megcsinálta, foglalkozott velük. Én is szeretnék bekapcsolódni valahogy ebbe a folyamatba.

Van a számodra lényeges különbség abban, hogy ezt a tárgyat te csináltad vagy valaki más?

Ez a része olyan nagyon nem izgat. Ugyanúgy tudok gyönyörködni, sőt. Nem is tudom, talán irigykedni, hogy más is ügyes vagy nagyon ügyes, én meg mennyire ügyetlen vagyok. Az azért fel tud idegesíteni... Nem, nem igaz, spannolni tud, meg lelkesíteni.



Műtermi részletek
© Artmagazin

Szeretnél ügyesebb lenni? Vagy elég ügyes vagy te magadnak?

Kétélű dolog. Úgy tűnik, mintha ügyes lennék, bizonyos értelemben, de soha nem voltam igazán ügyes. A gimiből például ki akartak vágni, hogy nem tudok rajzolni, vagyis meg akartak buktatni. Létezik a leképezésnek egy olyan formája, ami szerintem félreértés, de létezik, és néha az emberek azt gondolják, na ez úgy csillog, hogy az valami csoda. Mondjuk egy Van Dyke, a virtuóz festő, aki nem pepecsel, hanem grandiózus.

Azt mondtad, elfelejtős korban élünk. De tényleg? Az internet nem felejt, amúgy is állandóan konzerválunk, új múzeumok nyílnak a világban, a régieket is többen látogatják, mint ötven évvel ezelőtt. Mintha lenne az emberiségben valami ragaszkodás a tárgyakhoz.

Nekem ez elég felszínes. Az látszik, hogy a *Mona Lisa* előtt az egész világ ott hemzseg, de a vele szemben lévő képet meg sem nézik. Ez micsoda már?

Mihez kellene akkor ragaszkodni?

Az emberi tudáshoz. Az intelligenciához, amit fölhalmozunk. Legalább rácsodálkozni, nem is feltétlenül ragaszkodni. Egy picit megérteni, hogy mi történt, min vergődtek az elődeink.





Műterem-részlet Bőbe babával
© Artmagazin

A te munkádban akkor benne van a *Mona Lisa* is a maga módján, de a szemben lévő kép is?

Nekem vállaltan ez az életformám, hogy nem elfelejteni akarok, hanem megőrizni. De pont azt mondom, hogy ez az, ami nekem a mostani nagyon világias, nagyon materiális, nagyon elfelejtős világból hiányzik.

És akkor mit lehet tenni. Harcolni vagy elfogadni a helyzetet?

Ne érts félre, nem azt mondom, hogy ez teljesen rossz. Csak azt szeretném, hogy az értékrendszer, a szellemi összeadódás vagy a szellem-történet is maradjon meg. Ne fedje be a por.

Azért nem értem, meg azért is kérdeztem, hogy lehet-e a fejed helyett a kezeddal gondolkodni, mert folyton az anyaggal vacakolsz. Ez egy nagyon materiális munka nem? Nagyon anyagi hozzáállás a világhoz.

Mi a kérdés akkor?

Hogy miért zavar téged, ha valami nincs átlakosítve. Vagy éppen ez a képzőművészet? Hogy nem bot és vászon, hanem zászló?

Nem így van ez a világban? Nem ilyen egy hangszerkészítő is? A nyúlenyvvvel foglalkozik, de amit kiad a kezéből, az olyan szellemi tartalmakat hordoz, amit esetleg ő közbén végig sem gondol.

De a hangszerkészítő csak egy hegedűt csinál, aztán jön a hegedűs, és az tölti meg tartalommal.

Én nem így gondolom. Húszezer éve tart ez a folyamat, és *a tudás* ugyanúgy benne van a hegedűben, mint a festményben. Vannak emberek, akik ezt teszik hozzá a világhoz. Tártyak által pakolnak bele valamit. Most nem tudom, mit, nem is érdekel nagyon ezt megfogalmazni. De enélkül nehéz volna életet élni, értelmes tevékenységet folytatni. Egy házépítő pallérről nem lehet azt mondani, hogy megállt a tudása a tégláknál, mert hús generáció tudását hordozza. Ebben az anyag ugyanúgy benne van, mint a szellem. Abban a periódusban, amikor az ember ezt felülbírálja vagy intellektuálisan szemléli, szerintem nem lehet dolgozni. Mindenkinek vannak ilyen periódusai, a festőknek is (mert a festő is ember!), amikor ilyesmiken gondolkodik, de akkor nem lehet melózni, mert akkor az ember felülbírálja az anyaggal való kapcsolatát.

Amikor dolgozol, akkor nem érdekel, csak a piros, a kék, a fekete, de utána... vagy előtte...

Akkor már mindez be van építve. Az igazi nehézség egy kép készítésében, hogy ez mindig jelen van, nem lehet kizárni. Olyan, mint amikor a leves forr. Nem a tetején van a zsír, hanem benne. Benne van, nincs külön, nincs egy másik edényben, ott van a lábosban. Ha kihűl, akkor pedig ott van külön a tetején. Szóval a gondol-

kodás folyamatosan benne van a tevékenységünkben, ettől olyan tragikus a szakma, ettől lesznek a festők alkoholisták meg öngyilkosok, hogy mindig ott vacakol az agyadban, hogy mi ez az egész, amit csinálsz. Nagyon ritka az egyensúlyi állapot.

Mi az alapélményed, ha kész vagy egy művel?

Onnan tudom, hogy kész van egy mű, hogy már nincs hozzá közöm. Akár ki is dobhatnám. Nem dobom ki, nem vagyok elmebeteg, de befejeződött az őrlődés. Ez ennyi. Leszakadt, nem érdekel.

Az őrlődés kötelező elem?

Hogyne.

Vagy csak a tisztesség kívánja, tudnál őrlődés nélkül is létrehozni valamit.

Én nem. Biztos nem. Ha egy asztalt megcsinállok, akkor nem őrlődök. Vagy csak kicsit őrlődök, hogy milyen színe legyen. Könnyű beleesni a csapdádba. Könnyű elhinni, hogy ügyes vagyok. Abba bele lehet feledkezni. Jaj, hát nekem ez megy. Meg szeretik is. Meg is vették, mert volt rajta egy kis róka, frakkban. De nem akarok egész életemben frakkos rókákat festeni.

Hogy tudod magad ellenőrizni? Hogy becsületes munkát végeztél-e. Vagy ez már tényleg nem foglalkoztat?

képet, és azt akartam megfesteni. Részben oké, de azért ez mégis egy darab fa, meg a lekvár, ami rajta van. Zsíros lekvármazsat.

Egészen biblikus, amit mondasz. Van a sár, amibe belekőp a Jóisten, embert formál belőle, aztán van egy pont, amikor az ember önálló életre kel, és nem is azt csinálja, amit a terem-tője szeretne.

Ez így van. Ez olyan terület, amiről nem merek... zavarba jövök tőle, de így van. Valami ilyesmiről van szó. Keramikusok szoktak erről beszélni, mert náluk tényleg a földről van szó, meg a tűzről.

Félsz valamilyen ítélettől? Nem az emberek ítéletétől, csak hogy majd mégis a fejedre olvas-sák, hogy nem ezt kellett volna csinálnod?

Ez is egy tanulás. Népmesei tanulságok, hogy a nyuszika ne legyen róka, a róka ne legyen nyuszika. Nekem ez lett leosztva, és ebben jó tanuló vagyok. A sakkot sakkal játsszák, ha le van téve egy sakktábla, nem azon gondolko-dom, hogy hozok egy stukkert, és lelövöm a ki-rálynőt. Lejátszom. Ezt kaptam. Ha ez kevés...

Nem gondolom, hogy kevés, nem vagyok eny-nyre álságos. Nem kevés, ebből kell tudni vala-mit kezdeni, a lehető legtöbbet ebben a rövid időben megcsinálni.

Rövidnek érzed az időt? Vagy azt érzed, hogy ennyi már megvolt, és még maradt is.

Így valahogy. Nem vagyok tragikus hős, sem fiatal zseni.

Hasonlítgatod magad másokhoz?

Nem, nem.

Senkihez?

A senkihez azért túlzás. De inkább szakmailag. Hogy hogyan csillog valami, hogy jön be a fény, vagy egy jó kis holland csendélet, ami kikerül-hetetlen számomra, vagy egy Vermeer. Na az már extremitás, hogy egy darab vászon az, de hát kinek jut eszébe Vermeernél, hogy egy darab vászon? Senkinek. Esetleg a restaurátornak, aki megfordítja.

IMM, MAK, Esterházy, Seuso, Makovecz,
Werkbundarchiv, látványtervezés,
dizájnmuzeum, márkahűség

múzeumcafé
62

A MúzeumCafé 62. számát keresse
a nagyobb újságárusoknál és a múzeumshopokban!

forma
a műipartól a dizájni

Körzök, vonalzó, szfinxek, Salamon temploma, palmettás oszlopok, színes mázas Zsolnay-csempék, kovácsoltvas pillangók, olaszorsók, táncoló gyermekek, virágfüzerek, puttók, groteszkfejek – eklektikus és szecessziós motívumok egy építészpáros házain, amelyek nem kis részben határozzák meg a város arculatát. Két elfeledett építész a huszadik század elejének szecessziós Budapestjéről.

Boros Géza

TERVEZTÉK SCHWARCZ ÉS HORVÁTH MŰÉPÍTÉSZEK



Budapest V., Belgrád rakpart 26.

Fotó: Boros Géza



Budapest VII., Wesselényi utca 18.

Fotó: Boros Géza

A századforduló építészetét kutatók körében elfogadott nézet, hogy a zsidó származású alkotók meghatározó szerepet játszottak a magyar szecessziós építészetben. Karády Viktor áttekintése szerint az 1929-ben kiadott *Magyar Zsidó Lexikon* nem kevesebb, mint huszonnyolc neves zsidó építész sorolt ebbe a csoportba. Karády szerint „ha a zsidó építészet feltűnő súlyát akarjuk értelmezni nagyvárosaink modern arculatának kialakításában, a triviális magyarázat szinte magától adódik. A népességben alig több mint 5%-ot kitevő zsidóság adta e korban szakmásodó műszaki, technikai és tudományos értelmiség közel kétötödét, így a Budapesti Műegyetemre 1882–1919 között beiratkozó építészhallgatók 35%-át is.”¹ A magyarországi zsidóság és a kor-szak építésze közti kapcsolat gazdasági, társadalmi és esztétikai aspektusait vizsgáló Klein Rudolf szerint a zsidóság a tizenkilencedik század végére „a modernitás kulturális paradigmájának katalizátora lett, s így szükségképpen összefonódott a szecesszióval”.²

Zsidó származású építészek nemcsak a szecessziós építészet élvonalában tevékenykedtek szép számban, hanem megtalálhatjuk őket a kevésbé látványos megbízásokat magas színvonalon teljesítő másodvonalban is. Budapest szecessziós-eklektikus városképi arculatának kialakításában sokat köszönhetünk ezeknek a főként bérházakat tervező építészeknek. Ilyen kiváló építész volt Schwarcz Jenő (1864–1943), akinek munkássága eddig szinte teljesen ismeretlen és feltáratlan volt az építészeti szakirodalomban, pedig több fontos budapesti épület is fűződik a nevéhez.

Már a neve írásában is eltérnek a források, igaz, ő maga is különböző változatokat használt.

A tervrajzokon rendszerint a *Svarcz* vagy a *Swarcz* változat szerepel, építészirodája levelborítékján a *Schvarcz*,³ míg a hivatalos iratokban a *Schwarcz* név olvasható. Az eltérő névhasználat következtében az a néhány említés is, amely fellelhető róla a szakirodalomban, bizonytalan és következtetelen. Ehhez hozzájárult a korabeli szaksajtó gyakorlat is: a magánépítési engedélyek kiadásáról rendszeresen beszámoló *Vállalkozók Lapja* és az *Építő Ipar – Építő Művészet* szaklap következtetlően írta a nevét, amit akkortájt nem vettek túl szigorúan. Sajnos azonban ezt kritika nélkül átvették a későbbi adattárak szerkesztői is.⁴ Én a hivatalos iratokban szereplő névváltozatot tartom követendőnek.

Schwarcz Jenő életéről igen keveset lehet tudni, pedig nemcsak építészként, hanem közszereplőként – 1900–1918 között Budapest Székesfővárosi Törvényhatósági Bizottsága tagjaként – is tevékenykedett. Képviselői munkáját a *Fővárosi Almanach* így méltatta: „A középítési bizottság kiváló tagja és annak legképzettebb szónoka. A közgyűlés több életrevaló indítványát fogadta el. A közjótékonyági intézmények készséges pártfogója.”⁵ Tagja volt az Erzsébetvárosi Körnek, a VII. kerületi Polgári Kaszinónak és az Ehrlich-féle liberális pártnak, amely évtizedeken át meghatározta a főváros politikáját. Közéleti szerepvállalásának köszönhetően számos kapcsolatot épített ki, melyeket építészként és építési vállalkozóként is kamatoztatni tudott. Műpártolóként is ismert volt: a Római Iskolához tartozó Patkó Károly festőművész egyik korai, jelentős művét, az *Ádám és Éva* című képet ő vásárolta meg a huszas évek elején.

Schwarcz Jenő párban dolgozott Horváth Antal (1870–?) építésszel, akinek életéről szintén kevés

adat ismert. S bár mindketten konzekvensen építésznek titulálták magukat, egyikőjük sem szerepelt a Műegyetemen oklevelet szerzett építészmérnökök nyilvántartásában. Schwarcz végzettségéről nincsenek fellelhető adatok. 1919-ben fiával – a Műegyetemet végzett Schwarcz Lajos-sal együtt – tagjává választotta a Magyar Mérnök- és Építész Egylet, 1930-ban pedig a Budapesti Mérnöki Kamara tagja lett.

Horváth Antal 1901-ben szerzett építőmesteri képesítést a Budapesti Állami Felső Építőipari Iskolában.⁶ Tagja – 1906-ban alelnöke – volt az Ullmann Gyula vezette Építési és Műszaki Rajzoló Szövetségének, melynek hivatalos lapját, az *Építési és Műszaki Közlönyt* szerkesztette is. 1934-ben beválasztották a Magyar Építőművészek Szövetsége tisztségviselői közé, ahol 1942 és 1944 között az elnöki posztot is betöltötte. Horváthnak az irodán belül alárendelt szerepe lehetett, önálló tervezési munkáiról csak elvétve tudunk. Utolsó fellelhető hivatalos adat róla: 1945-ben még szerepelt a választói névjegyzékben.

Schwarczék építészirodája előbb a Baross tér 18.-ban működött,⁷ ahonnan 1911-ben átköltöztek az általuk tervezett, újonnan épült Király utca 51.-be, a legfelső emeleten kialakított fényképész napfényműterem szomszédságába. Schwarcz az épület átadásától, Horváth 1937-től lakott a házban.

Az irodának kizárólag budapesti megbízásai ismertek. Működési területük Pesten az Erzsébetvárosra, a Belvárosra és a Józsefvárosra koncentrált. Budán elsősorban az újonnan kiépülő városrészen, Lágymányoson terveztek elegáns bérpalotákat. Megbízói a tehetős zsidó polgárság, a gazdag kereskedők, vállalkozók és ingatlan-tulajdonosok köréből kerültek ki.



Budapest V., Belgrád rakpart 26.
Fotó: Boros Géza



Budapesti képeslap a Hadik-házzal az 1920-as évekből. Ma Bartók Béla út 36.



Budapest VII., Király utca 51.
Fotó: Boros Géza

EGY LAKÓ A KIRÁLY UTCA 51.-BŐL:
BEKE LÁSZLÓ MŰVÉSZETTÖRTÉNÉSZ

Jó egy évtizeddel ezelőtt költöztünk a Király utca 51.-be. Ma is szeretek itt élni, pedig időközben a környék „bulinegyeddé” vált. Akkoriban még csak azt élveztem, hogy negyedik emeleti lakásunk tágas és levegős, és rálátni a szemközti Avilai Nagy Szent Teréz-plébániatemplom tornyára és tetejére. Tetszettek a késő szecessziós ház remek, Róth Miksa (?) tervezte üvegablakai és egyéb dísztményei, többek között a képzőművészeteket jelképező stukkó domborművek. Aztán kiderült, hogy fölöttünk a tetőtérben működött egy híres fényképésműterem és a házban – szinte karnyújtásnyira tölünk – fellelhető a tervező építész egykori pompás lakosztálya is. Az utóbbi években újabb meglepetések értek. A házunkról kiderült, hogy a vészkorszakban csillagos ház volt (korábbi lakásunk a Pozsonyi úton „csak” védett ház, ami egy másik tragikus történet), majd „botlatókövel” (Stolperstein) jelölte meg egy német szobrász, akit én még a múlt századból, Kassából ismertem, aztán – befejezve a koincidencia-sorozatot – e tanulmány szerzője (egykori tanítványom) kiderítette, hogy az ő Karinthy Frigyes úti százéves házukat ugyanaz az építész, Schwarcz Jenő tervezte, mint a miénket.

Schwarcz Jenő építési kvalitásait elsőként Perczel Anna méltatta, feltárva, hogy a pesti zsidó negyedben több házat is ő tervezett.⁸ A historizáló és szecessziós építészet egyaránt magas színvonalon művelő építész munkái közül Perczel kiemelkedőnek tartja az építész saját maga számára tervezett és építtetett Király utcai házat, „melynek második emeleti, ma már kettéválasztott saroklakása muzeális értékű. A hatalmas szobákba színes ólomüveg díszítésű tolóajtók vezetnek. Az ajtók, ablakok gyönyörű szecessziós asztalosmunkája, az előtér faburkolatba illesztett, iparművészeti értékű beépített bútorzata eredeti és teljesen ép, ahogy a ház belső tereinek, lépcsőházának, udvarának összes eleme: a kapualj és az udvar keramit, a lépcsőház és a függőfolyosók szőlőlevél szegélyű mettlachi padlóburkolata, a lépcsőház és a liftakna, valamint a függőfolyosó kovácsoltvas korlátai, a bejárati ajtók, de még a pinceablakok díszrácsai is.”⁹ 1944-ben a ház akkori tulajdonosa, Jakabffy Tibor „magyar királyi kormányfőtanácsos, nagybirto- kos, ókeresztény budapesti háztulajdonos” a ház építészeti kvalitásaira hivatkozva kérelmezte a Király utca „legszebb, legstílusosabb és legmonumentálisabb modern bérházának” a csillagos házzá minősítés alóli mentesítését a belügy-miniszternél. „A házunk lakói többségében zsidók, azonban ez természetes is, mert a környék és az utca lakói általában többségében zsidók. A közelben számos olyan kevésbé lakályos ház van, melyek a bennük lakók zsidók arányszámát tekintve is alkalmasabbak zsidó lakóháznak történő kijelölésre” – érvelt Jakabffy.¹⁰ Az esztétikai érvek azonban nem hatottak, az épület csillagos ház lett, s a lakásokba és a műtermekbe kényszerkitelepített zsidó családokat költöztettek be. Hasonló sorsra jutott az építész által tervezett több más bérház is.¹¹

A terézvárosi templom szomszédságában magasodó impozáns sarokház ma is a Király utca éke. Oldalhomlokzatát allegorikus domborművek, az építészet, a szobrászatot és a festészetet jelképező női és férfi aktok díszítik.¹² Az épület további szimbólumaira is érdemes figyelmet szentelni, ugyanis ezek nem szimplán a tervező mesterségére utaló jelképek. A főhomlokzaton legfölül a legfontosabb szabadkőműves szimbólum, az egymásra helyezett körző és derékszögű vonalzó látható egy ritka pozícióban, melyben fölül helyezkedik el a vonalzó, alul pedig a körző. (Ugyanez a motívum látható Lajta Béla építész Kozma Lajos által tervezett síremlékén is a Kozma utcai temetőben.) A szabadkőműves szimbolikában a körző a szellemi, a derékszög pedig az anyagi szférát jelképezi. Az eszközök elhelyezési módjának is jelentősége van: a fölül lévő derékszög az építészet materiális kötöttségére utalhat. Lajta és Kozma szabadkőművesek voltak, Schwarcz szabadkőműves páholytag-ságáról nincs adatunk. Megrendelői körében szép számban akadtak szabadkőművesek, és a saját maga számára tervezett házon egy másik jelkép is azt a feltételezést erősíti, hogy esetleg valamelyik páholy tagja vagy szimpatizánsa lehetett. A bejárati csarnok leghangsúlyosabb részén, a lakónévjegyzék fölött egy dombormű található, rajta Raffaello remekműve alapján a *Szűz eljegyzése* jelenet, mely kompozíció hátterében a szabadkőművesek egy másik fontos jelképe, Salamon temploma látható. Horváth Antal szintén tehetős vállalkozó volt, 1907-ben a Nagydíófa utca 25. szám alatt építtetett családjá számára egy igényes kivitelű kétemeletes házat kidomborodó tagozatokkal, groteszkfej-díszekkel, dombormű-betétes íves oromzattal.¹³ (Ma itt működik Budapest egyetlen kóser szállodája, a King’s Hotel.)

A pesti zsidó negyedben tervezett épületeik közül még kiemelkedik az 1908-ban épült Wesselényi utca 18. alatti ház, mely 2005-ben műemléki védeltséget kapott. A gazdagon díszített, hullámzó felületű, növényi ornamentikájú épület homlokzati fő attrakciója egy babérkoszorút tartó szárnyas nőalak domborműve. A sarkon jellegzetes építészeti megoldás figyelhető meg, a kör alakú zárt erkély, amelyet az építészpáros gyakran alkalmazott más házakon is. Az építtető, Schiffer Mór készruha- és rőföskereskedő volt, aki két másik házat is terveztetett az irodával, 1904-ben egy kisebbet a Ferencz körút 25. alatt, 1910-ben pedig egy nagyobbat, a mai Belgrád rakpart és az Irányi utca sarkán. Schwarcz Jenő irodája kezdetben eklektikus stílusban dolgozott, majd ügyesen vegyítette az eklektikát a szecessziós stílusjegyekkel. Épületeinek szecessziós jellegét igazán a részletmegoldások adják. A Schwarcz-házak erőssége a mives részletekben rejlik, amely annak is köszönhető, hogy mindig kiváló műiparosokkal dolgoztak együtt. Somlai Tibor nemrégiben beválogatta két házukat a legreprezentatívabb budapesti lépcsőházakat mustráló albumába, megállapítva, hogy a Schwarcz-féle bérházak „különösen szép külsejükkel és igényes belső kialakításukkal meghatározóak a főváros építészetében. Mindezek dacára szinte egyetlen építészettel foglalkozó műben sem említik a nevét.”¹⁴ A mellőzöttségre jó példa az 1909-ben épült budai Hadik-ház a Gárdonyi téren, melynek földszintjén működött anno a legendás Hadik Kávéház, a legfelső emeleti műteremben pedig Csontváry festette látomásos vásznait (ma Baranyai Levente festőművész műterme). Schwarcz recepcióját mutatja, hogy egy ilyen kultúrtörténetileg frekventált munkája esetében sem ismert a neve: a Hadik-ház pár éve bekerült a Budapest

legfontosabb szecessziós épületeit bemutató kötetbe, ahol azonban ismeretlen szerzőjű épületként szerepel.¹⁵ A főhomlokzatot hangsúlyos, konzolokkal alátámasztott zárt erkélyek tagolják, a bejáratot keleties ornamensek és szfinxek, az oszloptörzseket palmettás ornamensek díszítik. A homlokzaton egy angyalt kígyóval ábrázoló dombormű az építettő tulajdonos, a természetes gyógymódok korabeli neves tudora, dr. Palócz Ignác gyógyító foglalkozására utal. Eredetileg a bejárat fölött két portré medalion is volt, ezeket és a műterem impozáns ovális ablakát, valamint a hiányzó fiatornyokat érdemes lenne egy felújítás során visszaállítani. A környéken több lakóház is az iroda munkáját dicséri: szemközt a Bartók Béla úton a Csonka-ház (1910), a Bercsényi utca 12. (1910), a körtér egyik meghatározó épülete, a Móricz Zsigmond körtér 16. (1909) a Budafoki út 16–18. (1912) és a Karinth Frigyes út 24. számú ház (1914), ahol én is lakom.¹⁶ Somlai Tibor jó érzékkel fedezte fel, hogy „a Schwarcz tervezte házakban az igényes belső-építészeti kialakításnak mindig része az ólomüveg ablak”, melyek közül több feltehetően Róth Miksa műhelyében készülhetett. A legszebb és igen jó állapotban megmaradt darabok a Király utca 51.-ben, illetve a Belgrád rakpart 26. lépcsőházában vannak. Az Erzsébet híd pesti hídfőjének déli oldalát uraló épület lépcső-

házaiban az ólomüveg ablakok ornamensei és sorjázó virágmotívumai a szecesszió késői geometrikus világát idézik. A kevésbé tehetős megrendelők esetében csak a háztulajdonos lakásába készült színes üveglablak, mint például Weiss József kereskedő Karinth Frigyes (Verpeléti) úti házában, ahol a háziúr egykori, télikertes saroklakását madár- és virágmotívumos ablak díszíti. A színes ólomüveg ablakokat helyenként maratott üvegbetétek teszik hangulatosabbá (Balassi Bálint utca 25., Hattyú utca 16.) A Bauer Sándor (Erdélyi) u. 10. lépcsőházában valamennyi szinten meglepően jó állapotban maradtak fenn a maratott üveglablakok.

A Schwarcz-házak másik jellegzetes atmoszférateremtő eleme a házanként változó színű Zsolnay-csempeburkolat a kapubejáróban és a lépcsőházban. A csempefal például sárga színű lila-fekete futóval a Karinth Frigyes úton, sötét-kék fehér futóval a Hattyú utcában, halványzöld a Móricz Zsigmond körtéren, tintakék a Budafoki úton. A Karinth Frigyes úton a 100 éves házak ünnepén Mattyasovszky Zsolnay Eszter fedezte fel, hogy a ház „szignálva van”: a bejáratnál egy-egy sárga csempebe a kiegészítés előtt a máz alá bekarcolták az építészek SJ és HA monogramját. A Marek József utcai házban egy levakolt tábla, a Bauer Sándor utcában pedig egy teljesen épen megmaradt kőtábla örökíti meg a homlokzaton a tervezőpáros nevét.¹⁷

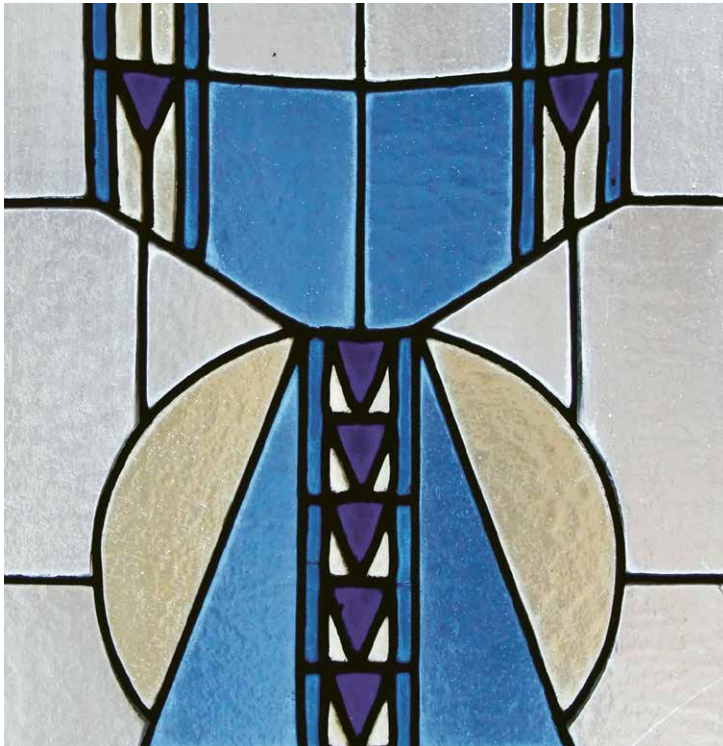
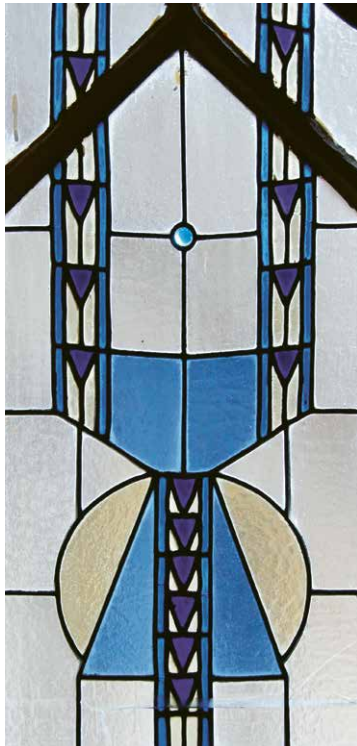
A józsefvárosi munkák közül kiemelendő a Német és József utca sarkán magasodó ház, amelynek pusztuló külseje ma már alig emlékeztet a Kiss Ferenc és Polgár Károly 1911-ben épült bérpalotájára hajdani impozáns megjelenésére. Azonban belépve a kapun elámulunk. Ahogy az előző házaknak is, ennek az épületnek is a művesen gazdag bejárat és lépcsőházi tér az igazi ékessége. Márványoszlopok, geometrikus falornamensek, elegáns fekete-türkiz színű csempeburkolat és art deco mintázatú terazzo fogadja a belépőt. A főlépcsőház színes ólomüveg ablakain harangvirág motívumok és hajós tájképrészletek láthatók.

Az eklektikus és szecessziós épületek fontos kiegészítő elemei a díszműkovács munkák, a lépcső-, függőfolyosó- és erkélykorlátok, ajtórácsok és díszes kovácsoltvas kapuk. Ezek esztétikai megjelenésére mindig hangsúlyt helyezett a Schwarcz-iroda. Részben azonos vállalkozókkal dolgoztattak, erre utal, hogy több házuk esetében azonos mintázatú vaskapukat fedezhetünk fel (Budafoki út 16–18., Karinth Frigyes út 24., Belgrád rakpart 26., Hattyú utca 16.). Ezeknél a kapuknál a geometrikus mintázatból egy pillangó motívum bomlik ki. Az ornamensek általában síkszerűek, de van rá példa, hogy kitörnek a síkból, mint a Ferencz körút 25. szám alatti kapun, ahol a burjánzó növényi motívumok lendületes, kanyargós megformálása

mozgalmas összhatást kelt. Több ház esetében egy jellegzetes vonalvezetésű ajtórács figyelhető meg (Karinthy Frigyes út, Német utca 13., Bacsó Béla utca 31., Szentkirályi utca 34.), melynek változata felfedezhető a Király utcai házban is. Schwarcz ügyfélkörében hitközségi megrendelőket is találhatunk. Korai egyéni megbízásai között szerepelt 1893-ban a Dohány utcai zsinagógában két melléklépcső tervezése és kivitelezése. 1929-ben a Pesti Izraelita Hitközség Síp utcai székházának bővítésére, a Wellisch Alfréd tervezte épület korábbi külsejéhez alkalmazkodó emeletráépítésére kapott megbízást.¹⁸ 1922-ben Lajta Béla halálát követően a Pesti Chevra Kadisa őt kérte fel az Amerikai úti Elaggott vakok háza félbemaradt építésének a befejezésére. A két építész között feltételezhetően régebbi személyes kapcsolat is lehetett, hiszen mindketten az Erzsébetvárosban szereztek fővárosi képviselői mandátumot.¹⁹ Lajta Béla hatása figyelhető meg a Schwarcz-épületek jellegzetes homlokzati díszre, az olaszorsó alkalmazásában. Lajta előszeretettel díszítette épülethomlokzatait, illetve az általa tervezett síremlékeket ezzel a népművészet által kedvelt, reneszánsz eredetű motívummal, a kétfülű talpas edénnyel, melyből kétoldalt szimmetrikusan indák és különféle növényi ornamensek ágaznak ki. Ezt a magyaros motívumot más zsidó építészek – például Löffler Sándor és Béla – is előszeretettel használták.

A többnyire szigorú mértanias rendben keregetett olaszorsó motívum Schwarcznál a Bercsényi utcai ház homlokzatán monumentális,

stilizált növényi díszítőelemmé bomlik ki. Ugyanitt megfigyelhető egy másik gyakori homlokzati motívuma, a táncoló gyermekek, virágfüzérés nőalakok és puttók domborművi alkalmazása, amely jelkép a jólétre utal, s az olaszorsóhoz és a bőségsóshoz hasonlóan, kedvelt szimbólum a hazai szecessziós épületplasztikában.²⁰ Az építészpáros ma már nem látható munkái közül megemlíthető a Múzeum körút 1/B alatt, az Astoria Szálló mellett egykor működő Neumann Áruház, melynek építéstörténete a sorozatos átépítéseket pontatlanul követő adatközlések következtében ma már nehezen rekonstruálható. Az egykori szaksajtó igen nagyra tartotta Schwarczék mahagónifa és vastraverzek által keretezett homlokzati portálját, mely az első nagyszabású üveghomlokzat volt Budapesten.²¹ „Árupalota ez, amelynél építészetileg szebbet, hatásosabbat és a gyakorlati követelményeknek megfelelőbbet el sem lehet képzelni. Schwarcz és Horváth budapesti építészek, akik a Neumann ruhacég egyik főnökével az európai nagyáruházak berendezését tanulmányozták, e művükkel eseményszámba menő produkciót végeztek” – méltatta az építészpárost a korabeli sajtó.²² A harmincas években – amikor már csak elvétve jutottak megbízáshoz – egy belső átalakítás kapcsán ismét dolgoztak az épületen. A sokáig üresen álló épületet Loft Astoria néven napjainkban újítják fel, megőrizve a hatvanas években modernizált homlokzat építéskori erényét, a nagy üvegfelületeket. Perczel Anna Schwarcz Jenőt korábban a holo-

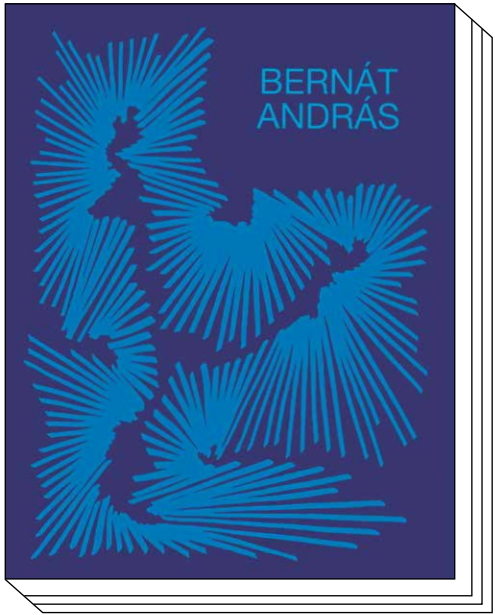


Budapest VIII., Német u. 13.
Fotó: Boros Géza



Budapest XI., Bartók Béla út 36.
Fotó: Boros Géza

kauszt áldozatának vélte,²³ újabban pedig halála időpontját a harmincas évek elejére valószínűsíti. „Valószínű, hogy ekkor már nem élt, mert miért költözött volna el a saját tervezésű hatalmas, 240 m²-es [Király utcai] saroklakásából?” – teszi föl a kérdést az Óvás Egyesület kutatási projektje honlapján.²⁴ Valóban nem könnyű magyarázatot találni arra, hogy az egykor oly sikeres és tehetős építész miért tűnt el a látóterünkől, a harmincas évektől kezdve ugyanis nincs nyoma az építési tevékenységének, s a Király utcai ház lakcímjegyzékében sem szerepel. A változás közvetlen oka előttem sem ismert, a levéltári forrásokból azonban arra lehet következtetni, hogy élete utolsó éveit szerény körülmények között töltötte. 1936-tól a Nagyatádi Szabó – a mai Kertész – utca 35.-ben élt, ahol a megélhetése érdekében kénytelen volt albérlőt tartani.²⁵ 1943 júniusában, 79 éves korában halt meg betegség következtében. A Kozma utcai zsidó temetőben temették el feleségével és mostohafiával közös nyughelyre. Sírhelyét hiába keresnénk a temető nyilvántartásában, ugyanis nem Schwarcz Jenő volt az eredeti neve; Schwarcz Jónás Izrael néven anyakönyvezték (a halotti anyakönyv megjegyzés rovataában azonban szerepel: „az elhalt Jenő néven volt ismeretes”). Halálát rokona, Bálint Lajos építész jelentette be, akit később ugyanide, a szomszéd sírhelyre temettek. Haláláról sem a fővárosi képviselőtestület – amelynek közel húsz évig volt tagja –, sem a Magyar Mérnök- és Építészegylet nem emlékezett meg. Ekkor már sötét fellegek gyülekeztek Magyarországon és a magyar zsidóság fölött.



Hajdu István: Bernát András – A táj konfigurációja

SZKÁROSI ENDRE: ERRŐL TUDNÉK ÍRNI

A festészet egyik nagy paradoxona a modernség korától kezdve a megtekinthetőség, az elérhetőség, az eredeti-reprodukció viszonylat haszon-vesztesség mérlege. Evidencia az a hatás-, minőség- és élménybeli különbség, amely egy eredeti alkotás megtekintése során érzékelhető ahhoz képest, amit a legkiválóbb reprodukció nyújtani tud. Az egyre minőségibb könyvnyomtatás azonban jóval szélesebb körben teszi hozzáférhetővé a műalkotás egyfajta, méretben és valórökbén egyaránt redukált, mégis lényegi kivonatát – így a tájékozottság, az emberi látás és összefüggésteremtés gazdagabb kontextualizáltsága a vizuális és általában a szellemi kultúra fejlődését, érzékenyebb artikulációját teszi lehetővé. Nem beszélve arról, hogy az érdeklődő szemlélő előbb-utóbb egyre biztosabb gyakorlatot szerez az eredeti és a reprodukció közötti különbség értelmezésére, így tapasztalata, szerzett rutinja képessé teszi őt a reprodukció alapján is bizonyos virtuális kiegészítésre az eredeti dimenzióinak irányába.

Ezért nagy dolog akár csak egy katalógus kézbevétele; különösen egy életmű-reprezentáns, minőségi könyvkiadványé, amely – a szükségyszerűen redukált technikai térben – egy-ségében teszi hozzáférhetővé az életművet a szemlélő olvasó számára, aki ilyen élménnyel az eredetik vonatkozásában legfeljebb életmű-kiállításokon találkozhat, akkor is csak úgy, ha az épp lakóhelyén látható, vagy pedig éppen ott jár, ahol a kiállítás. Ezért is bír különös jelentőséggel *Bernát András – A táj konfigurációja* című életmű-kötete, amelyet a Paksi Képtár jelentetett meg. A művész ún. fejlődésének, vagyis szemléletének és eszközrendszerének mind mélyebb és gazdagabb kibontakozását érzékelheti az olvasó-szemlélő, valamint azt is,

hogy az ilyen kibontakozásban milyen szerepet játszik a kezdetek időszakának fogékonysága, szemléleti nyitottsága, ugyanakkor a művész belső szellemi fegyelemre (koncentrációra?) való készsége.

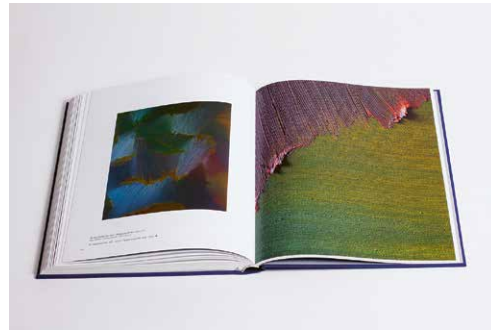
A Bernát festészetét figyelemmel kísérők szeme előtt (persze képzeletben) ott vannak az élményszerzés különböző stációi, (esetleg visszatérő) pillanatai, egyfajta tapasztalati folytonosság, amelyet egyrészt a személyes intellektus, másrészt az időben keletkező és kibontakozó művek impulzusai tartanak elevenen. De még az ő számukra is tartalmaz komoly, rendszerszerű kiegészítést, fogalmilag nélkülözhetetlen kontextualizálást az a két kiemelkedő szöveg, amely Bernát festészetében – „minden kényszer nélkül” – eligazít. Hajdu István tanulmánya egyrészt a hetvenes évek végétől máig tartó, kvázi-kortárs művészet kontextusában, másrészt a „világfestészet”, vagyis a vizuális létértelmezés egyetemes összefüggéseiben értelmezi Bernát festői szemléletét és praxisát. Ilyen értelemben megvilágító erejük képi és koncepcionális képzettársításai olyankor, amikor kifejezetten képpoeitikai összefüggésekről van szó. Turner, illetve Mondrian munkásságának, illetve festői elveinek tágas terébe helyezve jobban véljük érezni a Bernát által képzett dinamikus szín- és fény-tereket. Már ebből is kitetszik, de még világosabb fény derül a kortárs magyar művész következetes kutatói alapállására, amikor Mednyánszky megfigyeléseinek felidézésével az optikai kutatások előzetes tapasztalatai is érzékelhetőek lesznek az életmű összefüggéseiben.

A másik páratlan szövegdokumentum az a technikai és intellektuális értelemben is revelatív párbeszéd, amelyet a pályatárs Károlyi Zsig-

mond folytat Bernáttal. Károlyi nemcsak szakmailag képes folyamatosan értelmezési tereket nyitni Bernát festészetének, hanem kifejezetten koncepcionális síkon is az alkotó együttgondolkodás mesterének bizonyul. Így lesz képes maga Bernát is a technikai kérdések vonatkozásában részletekbe menően, ugyanakkor az anyag és a látvány dichotómiájában a nyelvi sík igényei szerint is pontosan beszélni saját festészetéről. Nincs sok értelme verbálisan próbálkozni Bernát festményeinek értelmezésével, felidézésével. „Táj és perspektíva konceptuális absztrahálása”, „kéz és anyag bensőséges találkozása”, írja Hajdu, de nem sokkal később hozzáteszi: „verbalizálhatatlan színmezők sugárzása”. S valóban, Bernát évtizedek óta a figuratív és az absztrakt határát átjáró, azokat egymásba átmozgató festésze, mely – amint arra ő maga hívja fel a figyelmet – a fénybeesés változó perspektívái miatt képes a nézőt mozgatni a kép előtt, aligha fogható meg másfelől, mint – Fehér Dávid szavaival – „a felmérhetetlen kutatása”, az „imaginárius térörvények” dinamikája által folyamatosan mozgásban tartott „képtektonika” tereiből.

„Absztrakt romanticizmus”, írja Hajdu, s én a homlokomra csapok. Nem véletlenül rogadozom évtizedek óta Turner és Mednyánszky festészetét látván.

Bernáttal 1987-ben találkoztam először, személyesen és festői munkájával is, amikor egy, a Knoll Galéria által hat festő számára szervezett linzi kiállításra, Hegyi Lóránd hívására, a festőcsapattal utaztam. Nézegettem a lassan helyükre kerülő képeket, közben Hegyi megkérdezte, nem írnék-e valamelyik festőről, konkrétan ajánlotta is az egyiket. Néztem, néztem, de nem kaptam tőle impulzust. Mentem tovább,



körbe, aztán az egyik képnél megálltam. Úgy éreztem, ehhez tudna lenni közöm. „Erről tudnék írni”, mondtam Lórinak, „ez kié?”. Akkor mutatott be Bernátnak.

Azóta, amennyire tőlem telik, figyelem festészetének alakulását, és képei, az a sugallat, amit benem keltenek, mindig inspirál, és úgy érzem, személyes közöm van hozzájuk. Az általa tartósan kialakított festői technika első revelációjaként megjelenő képei szinte magukba húztak: ezek a „szőrös képek” egyre mélyebb, sötét és pazar tereket nyitottak előttem. Absztrakt és érzéki kettőssége engem is folyamatosan foglalkoz-

tatott, kiterjesztett költői munkámban, mióta az eszemet tudom. A metafizikus absztrakció. A tárgytól indulva, és tőle nem elszakadva kibontani a tereket. A jel nyelv, a nyelv létezés.

De megfelelő szinten az absztrakció is újra föl-tárja a konkrétat: ezért húznak be terekbe, olykor az örvény erejével, András festményei. Ő viszszafele absztrahál, akár egy Rorschach-teszt: nem a látható teret vonja ki az érzékelés ismert formái közül, hanem a dinamikusan mozgatott nonfiguratív formákba a nézővel hallucináltatja bele a látható emlékképeit. Önképem és -tapasztalatom szerint én is hasonló utat járok: nem a meg-

levőt bontom ki a nyelv tágas terébe, hanem onnan indulva vélem felfedezni a valóság eddig nem ismert alakzatait. Csúszunk, repülünk, mozgunk, megkapaszkodunk: kép- és nyelvtektonika. Verbális-vizuális ikrek lennének?

Hajdu István:
Bernát András – A táj konfigurációja,
Paksi Képtár, 2017,
259 oldal, 15 000 Ft

VIDÍTÓ KEDVEZMÉNYEK!

Ne búsuljon tovább!

A Magyar Narancs-olvasókártyával akár több ezer forintot is spórolhat kedvenc helyein.

Rendelje meg most **11 190 forint kedvezménnyel*** mindössze 21 960 forintért a Magyar Narancsot, és legyen Öné a legtöbb helyen **20 százalék kedvezményre** jogosító „Olvasókártya”!

Már csak ezért is érdemes egy évre előfizetni!

* Az áruspéldányhoz képest.

Az előfizetés lejártáig 20% kedvezmény:

Bethlen Téri Színház | Cirko-Gejzír | Főhó Budai Zeneház
| Írók Boltja | Jurányi Produkciós Közösségi Inkubátorház |
Katona József Színház és Kamra | Ludwig Múzeum | Nemzeti
Táncszínház | Örkény Színház | Petőfi Irodalmi Múzeum |
Szkéné Színház | Trafó | Zsolnay Örökségkezelő (Pécs)

10% kedvezmény: Transzit Art Café

MAGYAR NARANCs

#EAT_ART #DANIEL_SPOERRI
#ART&FOOD #DESIGN
#AVANTGÁRD_KONYHA
#EHETŐ_MŰALKOTÁSOK
#GASZTRO_HAPPENING
#BRONZSZOBA



Ligetfalvi Gergely: „Hic Terminus Haeret
– Ahol feloldódnak a határok” –
Az Il Giardino di Daniel Spoerri Toszkánában
Artmagazin 2009/3

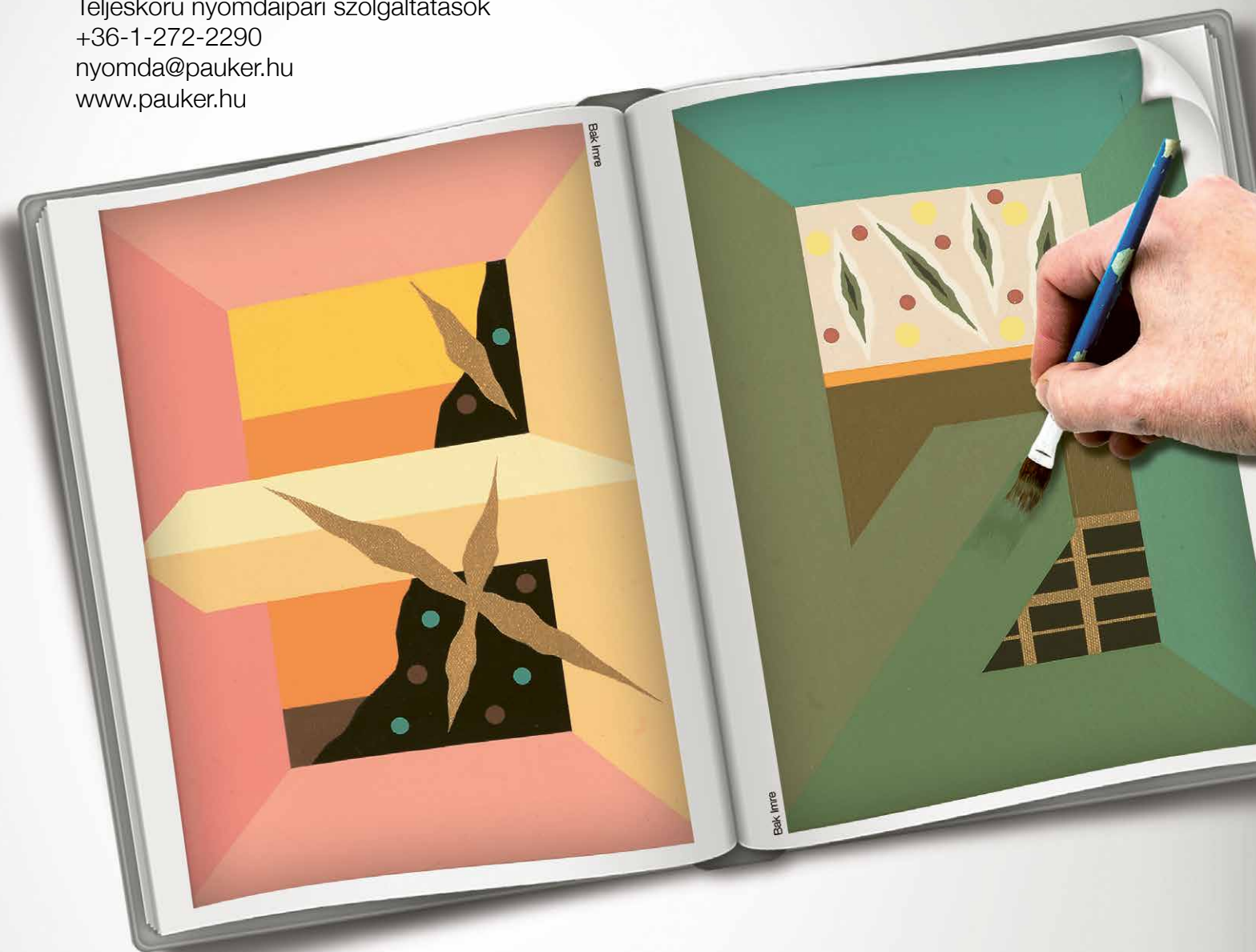


Ligetfalvi Gergely: Eat Art – Daniel Spoerri gasztronómiai bankettjei
Artmagazin 2010/2

Daniel Spoerri sikere az első csapda-
képekkel kezdődött: piszkos edények,
üres üvegek, hamutartó és cigaretta-
csikkok asztalra, székre vagy másfajta
alátétre rögzített, jellemzően étkezés
utáni kompozíciói, melyek köznap, víz-
szintes helyzetükből függőlegesen for-
dítva, képként lógnak a falon. Az eat art
művészeti irányzat alapítójaként az étke-
zés és a képzőművészet összekapcsolá-
sával, a gasztronómiai kultúrában állan-
dósult társadalmi tabuk vizsgálatával és
megkérdőjelezésével vált népszerűvé.
A párizsi bronzba öntött manzárdszobája
is kimerevített képként hat: a berendezett
helyiségben egy vetetlen ágyszegélyű
bronzlepedőkkel és -takarókkal, két asz-
tal, két szék, gardrób, mosdókagyló, az
asztalon ételmaradék, a polcon könyvek
sorakoznak. A művész bizarr, ugyanakkor
üdítő ironiával, gyakran furcsaságokkal
teli világát bemutató cikkek elérhetők
az archívumban.

PAUKER® HOLDING
az én nyomdám

Teljeskörű nyomdaipari szolgáltatások
+36-1-272-2290
nyomda@pauker.hu
www.pauker.hu



BUSINESS
Superbrands
6x
10 11 12 13 14 15

MB | MAGYAR
BRANDS
3x '11 '12 '13

Nyomdai munkák:

PAUKER® HOLDING
az én nyomdám

magyar
nyomdaipari szövetség



A jövőben
hiszek és
a kitartásban.
Ezért
vagyok itt.

Becsei Áron

BECSEI ÁRON

Órakészítő / Korszakalkotók nagykövet

Korszakalkotók mecénás program

Tenni azokért, akik tenni akarnak!

korszakalkotok.unicreditbank.hu

A bank mindenhez,
ami számít.

 **UniCredit Bank**