

„ÉHE A SZÉPNEK”

*Bevezetés a design
történetébe*

VADAS JÓZSEF

„ÉHE A SZÉPNEK”

SOROZATSZERKESZTŐ: **PÖRCZI ZSUZSANNA**



„ÉHE A SZÉPNEK”

*Bevezetés a design
történetébe*

VADAS JÓZSEF

Tartalom

Elöljáróban | 7

Design – designerek előtt | 8

Az indító eszme: a szépség alapjog | 14

Nagyipari gyártás, kézműipari minőség: a Thonet | 20

Az iparművészet felemelkedése a századfordulón | 23

Az első művészeti igazgató: Peter Behrens az AEG-ben | 30

Magyarország felzárkózik | 33

Megfelelés az iparnak:

a konstruktivista esztétika kísérlete | 40

Művészet és technika új egysége: a Bauhaus | 47

Magyar jelenlét a Bauhausban és a Bauhaus

jelenléte Magyarországon | 53

A konstruktivista esztétika szétterülése Európában | 57

Másfajta modernizmus: az art deco | 62

Lakáskultúrának álcázva: az art deco Magyarországon | 67

Design helyett styling: az art deco az USA-ban | 71

Formatervezés kézműves minőségben:

a skandináv design | 77

Konformdesign az USA-ban 1945 után | 84

A Bauhaus feltámasztása: az Ulmi Főiskola | 89

Formatervezés vasfüggöny mögött:

a magyar design | 96

Beteljesült vízió: az olasz design diadala | 104

A formatervezés meghekkkelése: a posztmodern | 110

Válogatott irodalom | 119

Elöljáróban

EZ NEM SZAKKÖNYV; SENKIT NE TÉVESSZEN MEG A SOK JEGYZET. Akad köztük szabályos hivatkozás is: az idézet forrását jelöljük vele. A többség azonban a szöveg megértéséhez nem feltétlenül szükséges járulékos ismeretek elkülönítésére szolgál, amelyek akadályoznák a gondolatmenet kifejtését és követését. Tanulmányomat segédkönyvnek szánom a kurzus alapvető tudnivalóinak elsajátításához a tárgykör valamennyi jelentős szellemi irányzata, nagy egyénisége és a legfontosabb művek szerepeltetésével. Mindazonáltal nem kívántam és nem is tudok monográfiákkal versenyre kelni. Munkám személyes szakmai számvetés, minthogy fél évszázada folyamatosan figyelemmel kísérem az iparművészet és a formatervezés fejleményeit; két és fél évtizede oktatóként is igyekszem mindannak a tanulságait megemésztetni, amit e tárgyban olvasni- vagy néznivalóként elem sodort az élet. Beszámoló egy olyan történetről, amely esztétikai mozgalom néven másfél évszázaddal ezelőtt kezdődött Nagy-Britanniában a design előzményének fogantatásával. Annak a felismerésnek jegyében, hogy művészet és élet ugyan két dolog, de kiteljesedésük egymástól elválaszthatatlan. „[C]sak egyféle művészet van, az, amely az életet szebbé teszi” – közvetíti szinte szó szerint Nádaï Pál¹ az angol arts and crafts (magyarán művészet és kézműipar) középkorban még élő szövetségét feltámasztó mozgalom vezetőinek nézetét, amely revelációként hatott a múlt századfordulós európai kulturális közegben. Az üzenet olyan erős szellemi impulzust keltett, hogy még a képzőművészet iránt különösebb fogékonyságot nem mutató Ady Endre Párizsban született korabeli versének az esettek nevében fogant közismert soraiban² is visszhangzik. Onnan a feladat változatlan fontosságát és időszerűségét egyaránt hangsúlyozó cím.

VADAS JÓZSEF

1 Nádaï Pál (1881–1945) kortárs iparművésszettel és modern tervezőművésszettel foglalkozó művészeti író, a polgári radikalizmus jeles képviselője. Az Iparművészeti Iskola tanára, a Magyar Iparművészet rendszeres munkatársa, számos iparművészeti könyv szerzője. Neve és munkássága méltatlanul merült feledésbe. Az idézet forrása: Az angol szociális művészetéről. Budapest, 1910
2 „Éhe a Kenyérnek, éhe a Szónak,/ Éhe a Szépnek hajt titeket.” – Ady Endre: Csák Máté földjén. Népszava, 1907. máj.19.

Design – designerek előtt

DESIGN

Latin eredetű szó; a designare (kijelöl, kigondol jelentésű) igéből származik, s az újkorban került az olaszból francia közvetítéssel az angol nyelvbe. Lóvá tett lovagok című darabjában már Shakespeare használja. Eleinte olyan rajzot jelentett, ami valaminek a látványát vagy funkcióját mutatja; a 17. századtól -er képzővel olyan valakit jelöl, aki (művészi) terveket készít. Ipari formatervező értelmezése (industrial design) a két háború között alakult ki az Egyesült Államokban, onnan került át a második világháborút követően Nyugat-Európába. Már jelző nélkül, az ötvenes években váltja fel az olyan korábbi elnevezéseket, mint a francia art industriel, illetve a német Formgebung, Formgestaltung. Ma már minden fajta tárgytervező-tevékenységre használatos.

A DESIGN MINT SZÓ – eredetét tekintve – több évezredes múltra tekinthet vissza, az általa jelölt tevékenység azonban újkeletű: alig másfél évszázados. A magyarul **ipari formatervezésnek*** is mondott tevékenység feladatköre annál összetettebb; értelmezése sem egyszerű, miként nemzetközi szervezetének (WDO³) erősen vitatott meghatározása mutatja.

Ez derül ki a történetét átfogóan bemutató könyvek-ből is. Victor Margolin kétkötetes vaskos monográfiájá⁴ a tárgyi kultúra egyetemes összefüggésében tárgyalja; Ernyey Gyula⁵ csupán az elmúlt két és fél évszázadra és azon belül is kifejezetten az ipari tervezőtevékenységgel kapcsolatba hozható jelenségekre fókuszál. Műfajában is változatosak a feldolgozások: lexikon⁶ és tanulmánykötet,⁷ képekkel gazdagon

**(A kövér betűvel (fett) jelzett nevekhez és fogalmakhoz magyarázó szöveg kapcsolódik)*

3 A WDO (World Design Organization) 1957-ben jött létre, Magyarország 1972-ben csatlakozott hozzá. 2017-ig ICSID néven működött.

4 Victor Margolin (1941–2019) a chicagói Illinois University tanára. Háromkötetesre tervezett munkája: World History of Design. I-II. London, Bloomsbury Academic. 2017

5 Ernyey Gyula (1941) a MOME tanára, az MTA doktorának munkája: Design. Tervezéselmélet és termékformálás. 1750–2010. Budapest, 2011

6 Guy Julier (ed.): Thames and Hudson Dictionary of Design Since 1900. London, 2004; Charlotte & Peter Fiell: Design of 20th Century, Taschen, 2018

7 Victor Margolin: Design Discourse. History/Theory/Criticism. University of Chicago. Chicago, London, 1983; Isabelle Frank a Northwestern University tanára. Könyve: The Theory of Decorative Art. 1750–1940. Yale University Press, 2000

illusztrált⁸ és elméleti megközelítésű mű⁹ egyaránt akad közöttük. Nem szólva az olyan kiadványokról, amelyek csak az előzményét vagy valamely fontos fejezetét vizsgálják. Az előbbire példa Nikolaus Pevsner¹⁰ munkája; az utóbbit meg a Bauhausról készült számos értékeléssel szemléltethetjük, hiszen van közöttük kronologikus monográfia,¹¹ gondolatközpontú esszesorozat¹² és dokumentumkötet egyaránt.¹³ Módszerük és értékrendjük cseppet sem azonos, egyvalamiben nincs különbség közöttük: az ipari forradalom kibontakozásával új minőségű jelenségként és kiteljesedésének folyamatához kapcsolódva értelmezik a mára az egész világon a gazdaság és vele a mindennapi élet szerves részévé vált tevékenységet. Mi is ehhez tartjuk majd magunkat.

Ha design az, ami esztétikus, anyagszerű és jól funkcionál, akkor ilyen tárgyak sok évszázada léteznek. Egy pattintott kőszerszám vagy netán (szerencsés körülmények folytán fennmaradt) hánccsfonatú kosár kapcsán így akár sokszáz éves történetről is beszélhetünk. A formatervezésnek ezt a múlt kódéba vesző eredetét a modern tárgyformálás egyik kezdeményezője,

8 Penny Sparke (1948) a Kingston University, London tanára.

Könyve: Design. Mesterek és mesterművek. Budapest, Athenaeum 2000. Budapest, 2001

9 Herbert Read (1893–1968) angol művészettörténész és irodalomkritikus. Több kiadást megért könyve (Art and Industry. The Principles of Industrial Design. London, 1966) a design kulturális jelenségét és művészeti jellegzetességeit történeti összefüggésben vizsgálja.

10 Nikolaus Pevsner (1902–1983) német származású angol művészettörténész. Főleg építéssel foglalkozott. Könyve: A modern formatervezés úttörői. Budapest, 1977

11 Magdalena Droste: Bauhaus. Budapest, Vince, 2003

12 Forgács Éva: Bauhaus. Pécs, Jelenkor, 2010

13 Hans M. Wingler et al: Sammlung Bauhaus-Archiv/Museum. Berlin, 1981

A magyarban a szó a 18. században jelent meg, akkor még latinul és ma is használatos eredeti (kiszignál) értelmében. Az angol design először a Révai Lexikon 1912-es kötetében szerepel; a tervezőt akkoriban a designer tükörfordításában rajzolóként említi a dokumentumok. A szaknyelvben – Kaesz Gyulának egy 1949-es írásában bukkan fel az industrial designer (utóbb ipari formatervezőként használatos) kifejezés. Az Etimológiai szótár szerint az 1980-as évektől válik a köznyelvben is használatossá, ma már fonetikus írásmódja és jelzős változata (dizájn) is gyakori.

IPARI FORMATERVEZÉS

a WDO meghatározásában: „alkotótevékenység, amelynek célja az ipar által előállított termékek formai tulajdonságainak meghatározása. Ezek a formai tulajdonságok nem csupán külső jellegzetességek, hanem főleg strukturális és

funkcionális kapcsolatok, amelyek a rendszert összefüggő egységgé alakítják át mind a gyártó, mind a felhasználó szempontjából.” A szervezet 1971-es barcelonai kongresszusának határozata alapján minden definíciójukat törölték.

JOSIAH WEDGWOOD

(1730–1795) angol keramikus; staffordshire-i fazekascsalád szülötte. Mivel a gyerekkori himlő jobb lábát olyanmire megbetegítette, hogy később amputálni kellett, nem fazekaskorong mellett dolgozott, képességeit a tervezésre és kísérletezésre fordítva adott egyedülálló karaktert műhelyének. A mai gyakorlatot egy évszázaddal megelőlegezve a porcelánnál lényegesen olcsóbb kőedényből készült típus tárgyak sorozatgyártására rendelkezett be, krémszínű (halványsárga, zöld és kék) termékeit pedig antik gemmákéhoz hasonló domborműves díszítésekkel látta el.

az osztrák Adolf Loos¹⁴ már a megelőző századfordulón érzékelte, felismerve, hogy elődeink egykor példaadó tárgyi világot teremtettek maguk körül. Miként fogalmazott: „A paraszt (...) saját maga, családja, jószágá számára építeni akart egy házat, és ez sikerült is neki (...) mint ahogy minden állatnak sikerül, amelyet a természetes ösztön vezet. Szép a ház? Igen, éppen olyan szép, mint a rózsza vagy a bogáncs, a ló vagy a tehén.”¹⁵ A paraszti kultúrában – tehetjük hozzá gondolatainak megerősítéseképp – nemcsak a házak voltak szépek, hanem a házban és körülötte a tárgyak is. A bográcstartó kutyagerinc, a lisztes putina, a gabonatarató bodon vagy éppen a méhkas, amelyeket egy vidéken felnőtt művészettörténész, Rózsa Gyula méltatott a Néprajzi Múzeumban látott kiállításról írva. Gyerekkorából és még használat közben ismerte meg őket. Jónéhány hasonló módon „célszerűen organikus”, mert jól használható, a rendelkezésre álló anyagokból anyagszerűen (mert hogyan másképp?) megmunkált, egyediségük folytán plasztikai értékekkel rendelkező használati eszközzel egyetemben, amelyek egész sorával találkozhatunk az összefoglaló néprajzi (hangsúlyozom: nem népművészeti) könyvekben, s amelyeket igencsak találóan *népi dizájn*ként prezentált olvasóinak.¹⁶

Kompetenciánkat meghaladja, hogy annak ontológiai fejtegetésébe bonyolódjunk, mi a magyarázata az így készült épületek és tárgyak máig maradandó – sőt magától értetődően csak az utókor számára érzékelhető – esztétikumának. Hiszen bizonyosan nem művészetiileg képzett emberek és nem kiállításra készítették őket. Ahhoz hasonlóan, ahogy – távoli

14 Adolf Loos (1870–1933) osztrák építész és iparművész.

15 Az idézet forrása: W. Braun-Feldweg: Ipar és forma. Budapest, Corvina Kiadó, 1978. 31. o.

16 Rózsa Gyula: Népi dizájn. Új írás, 1974/1

példát mondok – a kisgyerekek sem járnak művészeti iskolába, képtárba se nagyon, óvodásként mégis gyönyörűeket festenek-rajzolnak. Ráadásul más analógiái is vannak ennek az ösztönös alkotóképességnek. Gondoljunk például a 16. századi mechanikusok (ma leginkább műszerészeknek mondanánk őket) legkülönbözőbb használati tárgyaira és eszközeire, amilyen a szemüveg, a napóra, az asztrolábium, a távcső, a teleszkóp, az armilláris gömb, majd később akár az ágyúirányzék vagy a szextáns. Ezeket a mindennapi élet szükségletei hívták életre: a viszonylag kis méretű nyomtatott könyv, a mind távolabbi tájakra merészkedő hajózás és az előrejelzéseket igénylő földművelés. Bizonyosan nem festők és szobrászok vagy építészek, egyszerűen csak jól felkészült mesteremberek készítették őket. A lehetséges és alkalmas anyag(ok)ból pont olyanra, amilyent a megcélzott használat indokolt, azaz nagyjából ugyanazzal az attitűddel, mint Loos parasztembere a házát. Egykor a kocsigyártók, a bognárok, a kovácsok, a lakatosok és a fazekasok műhelyéből százszámra kerültek ki ugyancsak a mindennapi élet egyszerű szükségleteit maximálisan kiszolgáló darabok, amelyeket a mából visszatekintve akkor is szépnek látunk, ha nem gyönyörködtetésre születtek és nem is arra valók.

A kézműves mesterségek a kezdetektől egészen a közelmúltig nemzedékről nemzedékre (olykor éppenséggel apáról fiúra, nagyanyáról vagy anyukáról leányára) öröklődtek. Méghozzá – és számunkra ez a lényeges – integrált módon. Formai-konceptuális, illetve anyagi-technikai megvalósításuk, vagyis a terv (mai szóval a design) és a kivitel (mai formájában a gyártás) szerves egységet alkottak, nem váltak el egymástól. Művelői, velünk ellentétben, nem is tudtak köztük különbséget tenni; mesterségük fogásaként egyszerre sajátították el, illetve örökítették őket tovább utódaiknak. A két komponens létének

Ekként alkotta meg a római Portland-üveg-váza replikáját. Funkcionálisan kiértelt formájú, racionális felépítésű darabjaival ugyanakkor a design egyik előhírnöke.

SHAKEREK

egalitárius eszméket (többek között a férfiak és a nők egyenlőségét) valló és kommunisztikus közösséget alkotó keresztény vallási szekta. A 18. század közepén Angliában alakult, majd tagjai kivándoroltak Amerikába. Új-Angliában alapított településeiken kommunáik kézműveségből tartották fenn magukat. Szabályozott, puritán életformájukat tükrözik egyszerű és praktikus, többnyire puhafából készült és natúr, esetleg pasztellszínekre (sárga, zöld, kék) pácolt bútorok, illetve más használati tárgyak, amelyek a huszadik századi funkionalista esztétika kézműves előzményei.

FARMERNADRÁG

Létrejött egy 19. század derekán Bajorországból Amerikába vándorolt zsidó családhoz kötődik, amelynek tagjai méteráru-kereskedéssel foglalkoztak New-York-ban. A kaliforniai aranyláz idején küldték fiukat San Franciscóba sátonnak is alkalmas erős vitorlavásznak értékesítésére. Lévi Strauss 1854-ben nyitotta meg ott saját üzletét, majd társult Jacob David rigai származású szabómesterrel strapabíró anyagból szegecsléssel megerősített nadrágok készítésére. A kezdetben barnára festett holmira 1873-ban szabadalmat szereztek. Eleinte favágók, földművesek és bányászok vásárolták, majd marhahajcsárok és építőmunkások viseleként terjedt el. Innen a cowboynadrág és a farmer elnevezés. A második világháborút követően lett mindennapos ruha előbb az amerikai, majd az európai fiatalság körében.

és különbségük tudatosulásának első jeleivel a 18. században találkozunk; ez a művészet paradigma-váltásának – Németh Lajos kifejezésével élve, sorsfordulójának¹⁷ – periódusa, amely az úgynevezett preformált tartalmak megszűnte és a művészegyniség önállóságának fokozatos érvényesülése révén közvetlen előzménye a modernizmusnak. Az akadémizmus, a pszedoművészet, a kommersz, a giccs megjelenésével a korábbiaktól alapvetően különböző kulturális közeget eredményezve. A kibontakozó kapitalista gazdaság működési mechanizmusának merőben haszonelvű természetét a racionalizmus képviselőiként feltáró filozófusok¹⁸ figyelnek fel először a fentiekkel összefüggésben a tárgyak minősége és a funkcionalitás közötti összefüggésre – nem kis részben a korban domináns klasszicista stílus áttekinthetően tiszta komponálásmódjának szellemében. A század második felében lépnek színre az első olyan alkotók (Chippendale,¹⁹ Hepplewhite,²⁰ Sheraton²¹), akiknek bútorai – a legsikerültebbek – egyre tisztuló, a hasznosság szempontját mind látványosabban érvényesítő konstrukciót mutatnak. A 19. század eleji biedermeier legegyszerűbb darabjainak készítői pedig már a funkcionalizmus formai megoldásaihoz közelítenek. Minthogy terveiket sokszorosított mintalapgyűjteményekben publikálták, őket már – a céhes mesteremberektől megkülönböztetve – tervezőművészeknek tekinthetjük. Szintén ebbe a körbe tartozik

17 Vő. Németh Lajos: A művészet sorsfordulója. Budapest, Gondolat, 1970

18 Adam Smith, David Hume, Diderot írásait lásd: Ernyey Gyula (szerk.): Design-alapelvek. Válogatás az ipari forma irodalmából. Design Center, 1981

19 Thomas Chippendale (1718–1779) műbútorasztalos és berendező

20 George Hepplewhite (1727?–1786) műbútorasztalos

21 Thomas Sheraton (1751–1806) műbútorasztalos

kortársuk, a fazekas **Josiah Wedgwood**: célszerűen praktikus edényeinek időtlen típusformái akár 20. századiak is lehetnének.

Csakhogya a historizmus – féktelen stílus-, forma- és anyagorgiájával – egy időre véget vetett ennek a szűk körre korlátozódó és átmeneti premodern szellemiségnek, amely ezt követően inkább a gazdaságban mind nagyobb súlyra szert tevő ipari termékek között élt tovább. Leginkább az európai kulturális örökséggel kevésbé terhelt Egyesült Államokban, ahol már a 19. században mintaadó *protodesign* termékek születtek. Ilyenek a szabályosságot és rendet hirdető **shakerek** mai szemmel skandináv szellemiségű bútorai, Samuel Colt fegyverei (a gyár megalapítása: 1836), az első **farmernadrágok** (Lévy Strauss szabadalma: 1873), a Singer-varrógépek (a gyártás kezdete: 1857) és a Remington-írógépek (a gyártás kezdete: 1878). Európában – mindenekelőtt a gazdasági fejlődésben élenjáró Nagy-Britanniában – a historizmus helyi változata, a viktoriánus szellem ellenében csak a 19. század második felében veszik fel a harcot az úgynevezett esztétikai mozgalom képviselői. Mind írásaikban, mind tárgyaikkal művészi kézművességet hirdetnek, így lesznek egy új művészeti ág – az iparművészet – szószólói. Minthogy tevékenységük döntő módon járult hozzá a design létrejöttéhez, munkásságuk önálló kifejtést érdemel.

A jeans név a Genovában készült, a denim a Nimesből származó vászonra utal, amelyeket hajdan hajóik súrolására is használtak a matrózok.

Az indító eszme: a szépség alapjog

JAMES WATT

(1736–1819) skót feltaláló.
Eredetileg műszerész és
szerszámkészítő, aki
a csatornák építéséhez
szükséges földméréssel
is foglalkozott, mivel
formális okokból nem
önállósíthatta magát.
Sikeresen javította meg
a Glasgow-i Egyetem
csillagászati műszereit,
így kapott lehető-
séget arra, hogy az
intézményben rendezze
be műhelyét. 1761-től
ott kezdte kísérleteit
a gőzgép fejlesztésével;
az 1776-ban üzembe
helyezett első berende-
zés – mintegy a turbina
őse – olyan sikert
aratott, hogy Matthew
Boultonnal közösen
1794-ben sorozatgyártá-
sára vállalatot alapított,
ami tehetős emberré
tette. A céget akkor
már fia vezette; ő maga
más találmányaival
(távcsöves távolság-
mérés, másológép)
foglalkozott.

A MODERN VILÁG SZÜLŐHELYE Nagy-Britannia. A 19. század derekán valamennyi kontinensre kiterjedő gyarmatbirodalmával a földkerekség vezető hatalma, mind politikai, mind gazdasági értelemben. Nem nagyságról van szó csupán, egyszersmind minőségről. A piaci viszonyok (akkor még) szinte kíméletlen érvényesüléséből törvényszerűen gyarapodó technológiai fejlesztéseivel/találmányaival. A nehéziparban: a koksszal fűtött kohó, acélöntés, gőzkalapács, a könnyűiparban: a gyorsvetelő, fonógép, gépi szövőszék jóvoltából élen járt abban, amit ipari forradalomnak nevezünk. E máig ható fejlődési folyamat kezdetének James Watt munkásságát szokás tekinteni; az ezerhétszázas évek legvégére általa kifejlesztett gőzgép nemes arányaival és tiszta szerkezetével maga is design. Nem akármilyen: a kölni iparművészeti múzeum, a MAKK design-részlegének állandó kiállítása aligha véletlenül egy róla készült korabeli metszettel kezdődik. A tények kedvéért azonban hozzá kell tennünk, hogy gőzgép már korábban is létezett; bányákban használták a víz szivattyúzására. Watt jelentősége abban áll, hogy járművek és munkagépek meghajtására tette alkalmassá. Fejlesztésének köszönhetően a gőzhajók és gőzmozdonyok munkába állása, a gőzüzemű termelés gyorsította fel korábban elképzelhetetlen mértékben az élet menetét, ami hazáját ipari nagyhatalommá tette.

Az első EXPO, az 1851-es londoni *Great Exhibition* (Nagy kiállítás) mindenekelőtt a birodalom egyedülálló pozícióját kívánta tudatosítani a látogatóban. Megrendezésében kulcsszerepe volt a királyi párnak, azon belül a főhercegnek. Ennek emléke a nevüket viselő intézmény, a *Victoria & Albert Museum*, a világ

első iparművészeti gyűjteménye, amelyet a világtalálkozó válogatott darabjaiból kezdeményeztek. Helye London déli elővárosa, South Kensington volt, oda készült a hatalmas (a Hyde Park fáit befogadó) öntöttvas szerkezetű és üveggel burkolt épületegyüttes, a Kristálypalota.²² Építésze, John Paxton²³ télikertjeiről nevezetes; minthogy késett a rendezvény szervezése, konstrukcióinak viszonylag gyors kivitelezhetősége révén jutott a nem mindennapi feladathoz. Egykori – nem feltétlenül lelkendező – beszámolókból többé-kevésbé pontos képet kaphatunk az ott bemutatott produktumokról, általuk a korabeli ízlésvilágról, amely igencsak ellentmondásos. Amilyen imponáló hatást keltek a hatalmas gépek, olyan kiábrándító látványt eredményezett, hogy a gondosan megformált használati tárgyak szinte elvesztek a művészileg és technikailag egyaránt silány minőségű, szinte cicomás darabok sűrűjében. Elég csak fellapoznunk **Gottfried Semper** magyarul is hozzáférhető könyvét;²⁴ az eseményről részletesen beszámoló tanulmány huszonvalahány illusztrációja jól szemlélteti a viktoriánus kor megromlott ízlésvilágát. Szövege ugyancsak arról tudósít, hogy a drága luxuscikkek és olcsó bazári változataik között nem sok értelmes holmi akadt; ritka kivételek a Minton-gyár szépen formált edényei és a Graham józan gáztűzhelye. A drezdai művészeti akadémia professzorának az 1848-as forradalomban játszott szerepe miatt kellett elhagynia hazáját; így került Londonba. A század neveltjeként a historizmus jegyében tervezte neoreneszánsz épületeit, többek között a (később leégett) drezdai Hoftheatert (Udvari színház), az idegen környezetet azonban felnyitotta

EXPO

Az első ipari seregszemlé a francia forradalmat követően, 1798-ban rendezték Párizsban Exposition publique des produits de l'industrie française (A francia ipar termékeinek nyilvános kiállítása) címmel; ezt a későbbiekben rendszeresen folytatták. Példáját a napóleoni háborúk után Közép-Európában egész sor város követte. Magyarországon Kossuth javaslatára és az ipar-egyesület szervezésében került sor Pesten az Ipar-mű-kiállításokra (1842, 1843, 1844). Az első expó Londonban volt, 1851-ben Nagy kiállítás (Great Exhibition) néven. Az angol gyarmatbirodalom bemutatásával és huszonnyolc ország részvételével zajlott eseményt több mint hatmillió látogató kereste fel. 1855-ben és 1867-ben Párizs, 1862-ben ismét London, 1873-ban pedig Bécs volt a helyszíne a kiállításnak; a tengerentúlon az első 1876-ban Philadelphian nyitották meg.

22 A kiállítást követően lebontották és egy részét Sydenhamben építették fel, ahol 1936-ban leégett.

23 John Paxton (1803–1865) mérnök, az angol Parlament tagja

24 Gottfried Semper: Tudomány, ipar, művészet. Corvina Kiadó, 1980

V & A (Victoria and Albert) MUSEUM

az első iparművészeti múzeum, amely azóta őrzi kivételes jelentőségét. A School of Design növendékei számára tanulmányi gyűjteményként alakult az 1851-es londoni világkiállítást követően az onnan vásárolt válogatott darabokból. 1899-ben kapta ma használatos nevét a királyi párnak a rendezvény kapcsán szerzett érdemei elismeréseként. Múzeum és iskola szerves kapcsolatával például mutatott egy sor olyan intézménynek, köztük az 1872-ben alapított budapesti Iparművészeti Múzeumnak, amelyben az iparművészképzést az iparművészeti tárgyak gyűjtésével összekapcsolva hívták életre.

GOTTFRIED SEMPER

(1803–1879) német építész a müncheni Akadémián szerzett diplomát, majd Párizsban és Itáliában tanult. 1834-től a drezdai Művészeti Akadémián az

szemét. A kiállítás anyagának elemző értékelésével úgy mond „technikusok”²⁵ (alighanem kézműves mesterekből) oktatását kívánta segíteni. A kézművészség nemes örökségének emlékét megcsúfoló hamis utánzatok mint olcsó tömegtermékek láttán nem kis csalódottsággal kénytelen velünk azt a tapasztalatát megosztani, hogy ebben a zord világban még a legtehetségesebb alkotók is elfogadhatatlan kompromisszumra kényszerülnek: „a jelen tagadásával és a múlt fantazmagóriaszerű idézésével.”²⁶ Holott szerinte az erkölcstelen felfogással szemben „[a] piacra termelt árunak a lehető legáltalánosabban felhasználhatónak kell lennie, és nem lehet köze másához, mint a tárgy céljához és anyagához.”²⁷

Ezek a jövő tervezési elveit előlegező szavak ma közhelyként hangzanak, a 19. század közepén azonban radikálisan új felismerésként hatottak. Noha nem kevesen akadtak már akkor is, akikre hasonlóan kiábrándítóan hatott a felszínességével múlthamisító ipar tömegprodukciója. Ekként indult útjára az építészetben és a tárgytervezésben valódi művészi teljesítményt szorgalmazó angol esztétikai mozgalom (Aesthetic movement).²⁸ Mára klasszikussá avanszált olyan nagyságokkal, mint a londoni Parlament egyik építészeként Pugin,²⁹ aki a dekoráló reneszánszsal mint hivatalos stílussal szemben az anyagelvű és értelmes konstrukciójú gótikát favorizálta. Más megfontolásból, de szintén a Raffaello előtti korból, egészen pontosan a trecento pikűrjából merítettek

25 Semper: id. mű. 33. o.

26 Semper: id. mű. 51. o.

27 Semper: id. mű. 45. o.

28 Az elnevezés a kritikus Walter Hamilton 1882-es írásából származik.

29 Augustus Pugin (1812–1852) építész, legismertebb munkája a (Ch. Barryval közös) londoni Parlament

ösztönzést az ezért preraffaelitának nevezett festők.³⁰ A kézművesek ugyancsak: a rendkívül sokoldalú (textilt, kerámiát, fémtárgyakat free-lance-ként egyaránt) tervező Dresser³¹ mellett mindenekelőtt az arts and crafts-mozgalom³² meghatározó egyéniségeit kell említenünk. Ideológusuk az esztéta **John Ruskin** volt; meghatározó egyéniségei pedig **William Morris**, **Philip Webb**,³³ **Robert Ashbee**,³⁴ **Walter Crane**.³⁵ A jelen gépkorszakkal szemben a középkori kézművesség feltámasztását tűzték ki célul vállalkozásaikban, amelyeket koncepciójuk szellemében céhként (*guild*) működtettek.

A modern tárgy-kultúra létrejötté kapcsán viszonylag kevés szó esik arról, hogy a szigetországnak ugyancsak meghatározó szerepe volt a parlamentáris demokrácia intézményrendszerének kialakításában és ezzel párhuzamosan a felvilágosodás táplálta polgári értékrend és életforma meghonosodásában. A civilizációnak ezek az áldásai a korai kapitalizmus erősen antagonisztikus viszonyai között természetesen csupán a társadalom viszonylag szűk körében érvényesültek. Ugyanakkor éppen ebben a szellemi közegben

építészet professzora és az Építészeti Iskola vezetője. 1849-ben emigrálni kényszerül; előbb Londonban, majd Zürichben a Polytechnikumban tanít, közben pedig épít. 1871-ben Bécsbe költözik; Karl von Hasenauer munkatársaként részt vesz a Kunsthistorisches Museum tervezésében. Válogatott írásait közreadó könyve 1966-ban, a Neue Bauhausbücher sorozat köteteként jelent meg. Magyarul: Tudomány, ipar, művészet. Budapest, 1980.

JOHN RUSKIN

(1819–1900) esztéta, művészetkritikus, az oxfordi egyetem professzora. Az első között ismerte fel az impresszionisták látásmódját jóval megelőző William Turner piktúrájának jelentőségét. Hasonlóképp méltatta kortársai, a preraffaeliták festészetét. A gépkorszak embertelenségeire érzékeny gondolkodóként vonatra sosem ült, a jelennel szemben

30 Dante Gabriel Rossetti (1828–1882), John Everett Millais (1829–1896), William Hulman Hunt (1827–1910) festők. Az elnevezés társaságuk (Pre-Raphaelite Brotherhood) alapján terjedt el.

31 Christopher Dresser (1834–1904) skót származású iparművész és szakíró

32 Az iparművészet megújítását célzó mozgalom elnevezése az alkotók társaságának (Arts & Crafts Society) törekvéseik kifejező nevéből származik.

33 Philip Webb (1831–1915) építész

34 Charles Robert Ashbee (1863–1942) építész, iparművész, vállalkozó

35 Walter Crane (1845–1915) festő és grafikus. 1900-ban a budapesti Iparművészeti Múzeumban volt kiállítása. A Lipótvárosi Kaszinóban előadást is tartott.

a középkorban találta meg az emberhez méltó és a művészet számára is ideális világot. Ennek dokumentuma a *Velence kövei* című háromkötetes munkája, amely 1896–98 között magyarul is megjelent. Hatása a korabeli Európában olyan jelentős volt, hogy fordítója, Geöcze Sarolta már 1903-ban könyvet jelentetett meg róla *Ruskin élete és tanítása* címmel.

WILLIAM MORRIS

(1834–1896) festő és iparművész, az angol arts and crafts mozgalom vezető alakja. Oxfordi tanulmányait követően egy építészeti irodában dolgozik. Barátja, Burne-Jones révén szoros kapcsolatba került a preraffaelita (a Raffaello előtti művészethez visszanyarodó) festőkkel, vele itáliai tanulmányutat is tesz, majd John Ruskin hatására iparművészettel kezd foglalkozni a Philip Webb által számára 1859-ben tervezett

tudatosultak először az elementáris társadalmi igazságtalanságok. Széles tömegek ma elképzelhetetlen nyomora, amelyet Dickens regényei is dokumentálnak, lesz a táptalaja a kétkezi munkások 1810-es évektől – főleg a visszatérő válságok idején – fellángoló gépromboló mozgalmainak, illetve – másik oldalon, de tőlük nem függetlenül – az azokkal rokonszenvező értelmiségiek körében az ugyancsak a felvilágosodásból eredeztethető egyenlőségi reformeszméknek. Többé-kevésbé azzal párhuzamosan, hogy a szocializmus ideológiájának nagyhatású filozófusai történetesen ugyanekkor léptek színre és szintén Angliában; Marx és Engels 1845-től él és dolgozik Manchesterben. Érdeemes beleolvasni a korszak esztétáinak jelentős számban magyarul is olvasható írásaiba. Kiindulópontjuk az angol társadalom és művészet egyaránt siralmas – a szabad versenyes tőkés rendszer anti-humánus viszonyait kemény szavakkal érzékeltetett – állapota, amelyet elfogadhatatlannak tartottak, ezért alternatívájaként a gépek előtti középkor idealizálásával emberhez méltó, azaz gépek nélküli kézműves kultúrát vizionáltak. Ruskin például egy ismerős papra hivatkozik, aki elmondta neki: „vidéki plébániájából mindig csukott szemmel érkezik Londonba, mert a vasút által átszelt külvárosok háztömbjeinek szörnyű látványa képtelenné tenné napi munkájára.” A kiábrándító állapotokat metaforákkal érzékelteti: „noha Anglia megsiketül a fonóorsók bűgásától, népének nincs ruhája; (...) noha fekete a tüzelőanyag bányászásától, halálra fázik; (...) noha a haszonért eladta a lelkét, éhen hal.”³⁶ Ezért a „legfőbb feladat” szerinte a művészetben sem lehet más, mint „a mindennapi életben való szolgálat.” Úgy fogalmaz: „Valamely festményt ragyogóvá tenni nagy dolog, de még nagyobb dolog az

36 John Ruskin: Az élet és a művészet. In: Pók Lajos (szerk.): A szecesszió. Budapest, Gondolat Kiadó, 150-151.o.

életet tenni ragyogóvá.”³⁷ Ruskin ezért a piszkos jelen ellenében a még erkölcsében tiszta (annak vélt) középkori világot eszményíti és az emberhez méltó mindennapi környezet újjáélesztésében az azt feltámasztó iparművészet meghatározó szerepét hirdeti. A magát szocialistának valló Morris még a fentieknél is határozottabban fogalmaz: művészek és kézművesek által „újjászülető világról” értekezik, amelyben a szépség nem csupán emberi szükséglet, éppenséggel – miként egy másik írásának címe mondja – „mindennapi kenyér.”³⁸ „A művészet mindennapi életük, minden ember mindennapi életének részévé kell hogy váljon”³⁹ – foglalja össze az esztétikai mozgalom és abban az arts and crafts küldetésének lényegét. Vele egyúttal a még nevesincs design programját is megadva: a művészet eszközeivel az egész tárgyi környezetnek, magának a társadalomnak a gyökeres átformálása.

Hiába preferálták ugyanis Ruskin, Morris és a többiek a géppel szemben a kézi munkát, hamarosan rá kellett jönniük arra, hogy programjuk és megvalósításának módja ellentmond egymásnak. Szép tárgyak sem kellő számban, sem megfizethető áron nem állíthatók elő középkori vagy céhes módszerekkel. Már Ashbee cége, a Guild of Handicraft (Kézműves céh) nevének ellentmondva szériában (kis sorozatban) gyártani kezdte legsikerültebb darabjait a londoni Liberty Áruház számára. Az utókor krónikásaként ehhez még azt is hozzátehetjük: kivételesen olykor már a korabeli gyáripár is képes volt a mozgalom nemes célkitűzéseivel (legalább részben) összhangban álló jó példát mutatni. A Thonet cég máig vitathatatlan érvényű tevékenységére gondolok.

házban. A vörös tégláról Red House-ként ismert épület, amelyet dekoratív munkái díszítenek, ma múzeum. A kárpitok mellett elsősorban nyomott textileket és tapétákat tervezett; motívumaiak forrása a növényvilág volt. A magát szocialistának valló alkotó számos cikkben ismertette művészeti és mozgalmuk társadalmi programját. A középkori kézművesség jegyében szervezte meg cégét (Morris, Marshall, Faulkner and Co, 1861), majd a nyomdáját (Kelmescott Press, 1870).

³⁷ Uo. 147.o.

³⁸ William Morris: A szépség mindennapi kenyér. Uo. 157.o.

³⁹ William Morris: Művészek, kézművesek és a szépségben újjászülető világ. Uo. 155.o.

Nagyipari gyártás, kézműipari minőség: a Thonet

MICHAEL THONET (1796–1871) kézműves mesterként kezdte pályáját; ekként hozta létre Thonet Testvérek néven az ezernyolcszázhatvanas években már tízezer munkást foglalkoztató, évi közel kétmillió bútort előállító céget. A vállalatotíás központja Bécsben volt, de a termelés az alapanyagot biztosító Kárpátok három felvidéki kisvárosának⁴⁰ üzemében folyt. A korban szokásos módon, vagyis nehéz és egészségtelen körülmények között, amit ma embertelennek mondanánk. A betanított vagy segédmunkások itt is napi tizenkét (vagy még több) órában dolgoztak, zajban és levegőtleniségben – s nem kizárólag férfiak, hanem asszonyok és fiatal gyerekek is. Másszóval nem volt ez alapvetően más világ, mint ami miatt az arts and crafts-mozgalom képviselői fellázadtak, sőt harcot indítottak felszámolása érdekében. Csakhogy az eredmény, az itt bevezetett és működtetett tervezési koncepció és az annak jegyében született termékvilág óriási előrehaladást jelentett a viktoriánus kor hamis művészetével lényegében analóg akadémikus szellemiséggel szemben, ami a német nyelvterületen, így Ausztriában és Magyarországon uralkodó ízlésnek számított. Ahhoz azonban, hogy a cég újdonságának jelentőségét érzékeltessük, legalább vázlatosan át kell tekintenünk történetét.

Az ácsmester fiaként a Rajna-menti Boppardban született Michael Thonet 1819-ben alapította saját műhelyét a kisvárosban. Katalógusából ismerjük korai, biedermeier jegyében fogant munkáit, amelyek a stílus általános puritán karakteréből következően eleve különböztek a század derekától kibontakozó historizmus gátlástalan anyag- és formakultuszától. Nem annak taszító dinamizmusa gondolkodtatta el, hanem az a mindennapi tapasztalata, hogy akármilyen racionális formavilágot igényel is ez a polgári berendezőkultúra, hagyományos kézműipari módszerekkel nem lehet (nem tud) eleget tenni a városiasodás és az iparosodás következtében mind több megrendelésnek. A lakások mellett a gyarapodó közösségi intézmények (vasút, színház, opera, étterem, cukrászda, üzletek) szintén komoly felvevőpiacot teremtettek. Ezért kezdett 1836 táján kísérletezni új technológiával, nevezetesen a fa hajlításával. Az eljárásnak az a lényege, hogy a tömör fat

⁴⁰ Koritschan/Korycany, Bistritz/Bistrita/Beszterce, Nagyugróc/Vel' Ké Uherce

vékony (néhány milliméteres) furnérlemezekre vágják, majd a lapok közé forró enyvvet csurgatnak és a kívánt formára hajlítják; az így satuba fogott elemek száradás után nyerik el alakjukat. A módszer egyszerűbb, gyorsabb és olcsóbb, mint a bútorelemeinek faragással történő alakítása. Ráadásul ily módon izgalmas-könnyed látványt nyújtó konstrukciók alkothatók. Ezekre figyelt fel 1841-ben Koblenzben a műipari vásáron Metternich kancellár, akinek a közelben voltak a birtokai. Magához kérte a mestert és azt javasolta neki, hogy költözzön a több lehetőséggel kecsegtető fővárosba.

Michael Thonet megfogadta a tanácsot, s a boppardi műhelyt átmene-tileg megtartva, 1842-ben Bécsbe teszi át működésének székhelyét. Egy bérelt manufaktúrában kezd dolgozni; ott készültek a Liechtenstein palota kecses neorokokó székei (1843). A forradalom után már saját műhelyében folytatja kísérleteit és fokozatosan csökkenti a furnérlapok számát. Az áttörés azonban akkor következik be, amikor felfedezi, hogy a Kárpátokban honos (a közeli bécsi erdőben is megtalálható) bükkfa forró vízben vagy még inkább gőzben tömören is könnyen hajlítható. (Nem kell tehát a drága nemes fákkal bajlódni.) A marással kialakított hengeres idomok – mint főzés közben a száraztészta – a kazánban megpuhulnak, utóbb vassab-lonba helyezve kiszáradnak és felveszik annak formáját. Maradandóan, mint a ránk maradt eredeti példányok mutatják. Nem nehéz belátni, hogy a fenti művelet sor nem igényel szakembert, olcsó munkaerővel végezhető. Aminek a végeredményben – a termék árát tekintve – nem kicsi a jelentő-sége. Annak ellenére sem, hogy a fentiekkel csupán az előállításnak a jövő szempontjából a kevésbé lényeges, illetve értékes technológiai vonatko-zásáról szoltunk. Thonet újításának a legnagyobb – a designtörténetben forradalmi áttörést jelentő – érdeme ugyanis az elemes rendszer. Egyetlen szék alig néhány darabból, a nevezetes N°14 (1855) például az ülőlappal együtt mindössze hét egységből áll; könnyen összerakható, másrészt a soro-zatban gyártott elemek változatos összeállításából számtalan variáció képezhető. A cég 1911-es katalógusában közel tizenkétezer bútor szerepel, javarészt ülőalkalmatosság; háromféle pácolásuk tovább bővíti a kínálatot. Az elemes szisztéma a szállítást is megkönnyíti; egyetlen egyköbméteres konténerben harminchat szék fér el. Téved, aki a székeket alkotó rudakat holmi seprűnyélként szabályos hengereknek képze-li. A múlt örökségéhez méltó, minuciózusan alakított, részben statikai szerepükhöz igazodva rafináltan elvékonyodó vagy gondosan kiöblösödő darabokról van szó; az elemeket összekapcsoló alkatrészeken szintén finoman megmunkált darabok.

J. & J. KOHN

A bécsi céget 1849-ben Jacob Kohn alapította Josef nevű fiával. Míg a Thonet Testvérek konstrukcióinak többségét – legalábbis az alapító életében – Michael Thonet tervezte, a Kohn-cég a bécsi századforduló rangos alkotói (Otto Wagner, Adolf Loos, Koloman Moser) foglalkoztatta; közülük a legszorosabb kapcsolat Josef Hoffmann, a Secession vezető mesterét fűzte a vállalathoz. Igényes, kisszériás darabjaival a reprezentatív enteriőrök berendezőkultúrájához kívánt hozzájárulni. 1937-ben szűnt meg; néhány klasszikus termékét replikaként ma a Thonet gyártja.

Tervként tehát minden bútor egyszeri és egyedi; csak a mechanikus sokszorosítás az, ami a gyárra vagy a gépre hárul.

Ezért aztán, amint lejárt az eljárásra 1853-ban kapott patent, vagyis szabadalom, sorra alakultak a бүккердős régiókban a hajlított bútorgyárak. Európában több mint hatvan, Magyarországon tucatnyi. Ausztriában pedig riválisa, a J. & J. Kohn. Mind a mai napig számos cég használja az eljárást, a bécsi Thonet mellett Frankenbergben a németországi gyár. Az alapító újítása tehát sikeresnek bizonyult; ugyanakkor hatása technológiai okokból eleve korlátozott volt: olcsó és esztétikus sorozattermékeivel csupán a tárgyi világ egy bizonyos (nem túl nagy) szegmense számára szolgált útmutatással. A környezet egészének átalakítására legfeljebb közvetve – példájával – hathatott. Az arts and crafts utópikus programjának megvalósítására irányuló kísérletnek tehát folytatódnia kellett.

Az iparművészet felemelkedése a századfordulón

A KONTINENSEN A 19. ÉS A 20. SZÁZAD FORDULÓJÁN színre lépő művésznemzedék(ek) számára revelációt jelentett az angliai reformmozgalom, amelynek eredményeit jól ismerték. Főként a művészeti folyóiratok publikációiból, többek között az 1893-ban indított *The Studio*⁴¹ közleményei nyomán. Az erősödő nemzetközi kapcsolatok révén megszorodó kiállításokon pedig mind több eredeti munkát mutattak be. A budapesti Iparművészeti Múzeum már az 1873. évi bécsi világkiállításon vásárolt angol darabokat, majd Morristól egy kisebb textilkollekciót 1895-ben Londonban. 1902-ben pedig Brit iparművészeti kiállítás nyílt az Üllői úti épületben; anyagából számos darabot meg is vásároltak. Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy a látottak elsősorban a változás-változtatás iránti eltökéltségükben támogatták az alkotókat; maguk a munkák nem jelentettek a tárgy-kultúra művelői számára követhető mintát, mivel azok erősen kötődtek a múlthoz vagy egészen más természetű kulturális közeg (olykor Japán vagy India) hatásában fogantak. A bútortervezők a középkori ácsmesterek lapidáris konstrukcióiból, a festők az úgynevezett primitívek (az itáliai gótika) naivan áhítatos piktúrájából merítettek ösztönzést. Az alkotóknak ezért maguknak kellett kimunkálniuk azt a formanyelvet, amely a 19. század második felében egész Európában általános historizmus és annak az ipar által a vásárlókra zúdított kommersz változata ellenében képviselt valódi művészi minőséget. Ekként nevelt a korszak merőben új művésztypust: iparművész néven a klasszikus mesteremberektől különböző olyan alkotót, aki már nem a hagyományok neveltje (foglya, ha úgy tetszik), hanem korának fiaként is saját kreativitására támaszkodó szuverén alkotóegyénség, akár egy festő vagy szobrász. Mivel az iparra ekkor még nem volt (nem lehetett) befolyása, nem csupán megtervezi, egyúttal el is készíti (kivitelezi) egyedi vagy annak minősülő kisszériás munkáit. Ebből következett az a szakmai orgánusokban rendszeresen felbukkanó felismerés, hogy teljesítménye alapján ezt az iparművészeti tevékenységet egyenrangúnak lehet, sőt kell tekinteni a magas művészetek körében számon tartott képzőművészettel.

⁴¹ Alcime: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art/Képes képzőművészeti és iparművészeti folyóirat

HENRY VAN DE VELDE

(1863–1957) belga építész és iparművész. Festőként kezdte pályáját, leendő felesége ismertette meg az arts and crafts-mozgalommal, ennek hatására fordult figyelmé az építészeti és tárgytervezés felé. 1893-ban Brüsszel elővárosában (Uccle) építi meg saját házát, két évvel később készíti Bing számára cége, a Maison de l'Art Nouveau berendezését. Csomagolásokat, bútorokat, fémtárgyakat egyaránt tervezett az art nouveau párizsinál fegyelmezettebb felfogásában. 1902-től Németországban élt, a weimari iparművészeti iskola tanára, majd igazgatója. Az első világháború kitörésekor tért vissza hazájába.

LOUIS COMFORT

TIFFANY

(1848–1933) amerikai üvegtervező és iparművész. Katonai akadémiát végzett, majd magánúton tanult. A hatvanas évek közepén a New York-i National Academy

A múlt radikális opponálásáról egyértelműen tanúskodik az az üzenet, amit a születő új (javarészt tárgytervezői) irányzatok elnevezései – art nouveau, Secession, Jugendstil – közvetítettek a publikumnak. Mindegyik kifejezés a jelen maradéktalan felvállalásának igényét dokumentálta. De nem azonos módon: az iparművészet értelmezésének több különböző változata bontakozott ki a 19. század utolsó éveiben, amelyek formai-stiláris jegyeikben igencsak eltértek egymástól. Akkor is, ha egyöntetűen különböztek a kurzus hivatalos esztétikájától.

A francia art nouveau (új művészet) kifejezés forrása egy párizsi műkereskedés: Bing⁴² német származású üzletember adta e nevet 1895-ben cégének, amely a modern piktúra kialakulására nagy befolyást gyakorló színes japán fametszetek forgalmazását követően kezdett a születő trendet felismerve iparművészekkel foglalkozni. A francia Guimard⁴³, Gaillard⁴⁴, Feure⁴⁵, Colonna⁴⁶ munkái (zömmel berendezési tárgyak) mellett a belga Henry van de Velde darabjait, valamint az amerikai Tiffany üveg munkáit árusította. Érdekességként említhetjük, hogy az akkor Franciaországban élő festő, Rippl-Rónai József⁴⁷ 1895-ben illusztrációkat készített egy Bing által kiadott könyvhöz (Les vièrges/A szüzek). Nem alkottak közösséget, mint az impresszionista festők; egyéniségüket érvényesítő és mégis egységes formaviláguk ennek ellenére az 1900-as párizsi világkiállításon már átütő erővel jelentkezett. Ez a flóra és a fauna területéről merítő, színes és mozgalmas, csupa íves, hajlékony

42 Samuel Siegfried Bing (1838–1905) műkereskedő

43 Hector Guimard (1867–1942) építész

44 Eugène Gaillard (1862–1933) iparművész

45 Georges de Feure (1868–1943) grafikus és iparművész

46 Eduard da Colonna (1862–1948) bútortervező, iparművész

47 Lásd 37. oldal

motívumból kialakított, floreális világ látványosan organikus karakterével korábban nem ismert újdonságot hozott. Annál is erősebb volt a hatás, mivel nem korlátozódott egyetlen galériára, akármilyen jelentős volt is a szerepe a kezdeményezésben.

A francia kultúrában nagy múltja van a luxusiparnak. A korszak vezető ékszertervezőjeként **René Lalique** ennek a nagy presztízzsel rendelkező műfajnak az értelmezését alakította át merész – a mező világának szépségeit felfedező és megidéző – darabjaival. Változott az utca képe is: gondoljunk csak az ekkor útnak indított metróra; az öntöttvas-üveg lejáratok indás konstrukcióit, amelyek a francia főváros időtálló nevezetességei, 1898 és 1901 között az építész Hector Guimard tervezte. Egyszersmind ez a francia plakátművészet egyik ragyogó korszaka – Cheret,⁴⁸ Toulouse-Lautrec,⁴⁹ nem is szólva Alfons Mucha⁵⁰ Párizsban született virágosös litográfiai jóvoltából. A cseh alkotó olyan rangot vívott ki magának, hogy allegorikus poszterek és dekoratív pannók, ékszerek és enteriőrök készítésével is megbízták. Párizs mellett két központja volt az art nouveau-nak: Nancy és Brüsszel. Majorelle,⁵¹ a Daum-fivérek,⁵² valamint Gallé⁵³ tevékenysége kapcsán Nancy-i Iskolaként (École de Nancy) számon tartott szecessziós szellemi körről beszélhetünk, amelyben mindenekelőtt a káprázatos színekben pompázó üvegművességnek volt meghatározó szerepe. A progresszív művészek

of Design növendéke. Festőként indult, a hetvenes években kezdett üvegfestészettel foglalkozni. Nagy hatást gyakorolt rá az arab kerámia kolorizmusa, így lett az art nouveau egyik korai képviselője. 1899-ben kiállítása volt Budapesten; félszáz munkáját ekkor vásárolta meg az Iparművészeti Múzeum. Nevéhez fűződik az irizáló faville üveg kikísérletezése; fém hozzáadásával a színes anyag szivárványos felületet nyert. Rézkeretbe foglalt színes üveglapokból lámpaburának alkalmas mozaikot alkotott (Tiffany-üveg). 1902-től az apja által alapított ékszervállalat művészeti vezetője volt.

RENÉ LALIQUE

(1860–1945) francia ötvös- és üvegművész. A szakmát egy párizsi ékszerésznél sajátította el, mellette az École des Arts Décoratifs esti tagozatát látogatta. 1878-tól két évig Angliában, majd 1880-tól a ma Bernard

48 Jules Cheret (1836–1933) litográfus, plakátgrafikus, színpadtervező

49 Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901) festő és grafikus

50 Alfons Mucha (1860–1939) cseh festő, grafikus és iparművész.

1887 és 1904 között kisebb-nagyobb megszakításokkal Párizsban élt és dolgozott.

51 Louis Majorelle (1859–1926) bútór- és üvegtervező iparművész

52 A céget 1878-ban Jean Daum alapította és fiaival működtette

53 Emile Gallé (1846–1904) üvegtervező saját gyárában

*Palissy nevét viselő intézményben tanult. 1885-ben saját vállalkozást alapít; a gyermekkorában megcsodált növény- és állatvilág ihletésében, üveg és zománc felhasználásával tervezte ékszereit. Miu-
tán 1897-ben a brüsszeli világkiállításon aranyérmeket nyer, diadalmenet következik számára. Bing galériája mellett ebben része van a kor ünnepelt színésznőjének, Sarah Bernhardt-nak is, aki szívesen viselte munkáit. A tízes évektől az üveg válik dominánssá munkásságában, az art nouveau elemeit az art deco klasszicizáló előadásmódja váltja fel. Reprezentatív pannókat, dísz tárgyakat, illatszeres és asztali edényeket tervezett ebben a felfogásban.*

JOSEF HOFFMANN

(1870–1956) építész és iparművész. A bécsi modernizmus legnagyobb egyénisége. 1894-ben Otto Wagner tanítványaként végzett

Brüsszelben Les Vingts (A Húszak) néven alakítottak csoportot, tárlatukon magyarok (Rippl-Rónai József, Rappaport Jakab⁵⁴) is részt vettek. Vezető egyéniségük Bing kiállítója, a sokoldalú Van de Velde iparművész volt; elsősorban lendületes bútorairól nevezetes. A belga art nouveau másik vezető alakja az építész Victor Horta,⁵⁵ akinek egykori műteremháza Brüsszelben ma múzeum korabeli enteriőrökkel. Nem vett részt az art nouveau mozgalmban, csupán hasonló szellemben dolgozott és ezért említendő a stílus egzotikus változatának két képviselője: az elsősorban építész Gaudi,⁵⁶ minthogy néhány mozgalmas bútort is tervezett szintén extravagáns felfogásban. Valamint az olasz Bugatti,⁵⁷ aki minuciózus kidolgozású darabjaihoz a keleti (arab) civilizáció díszítő-felfogásából merített ösztönzést. Kivételes jelenség volt; hazájában ugyanis a századforduló művészete a londoni Liberty Áruház importcikkei nyomán lett széles körben ismert és Liberty Stile néven honosodott meg az olasz nyelvben.

Az art nouveau festőiségének ellenpólusa az a mértani puritanizmus, ami a századfordulós iparművészet másik ágát jellemzi. Ennek a felfogásnak a szellemi központja Bécs volt; legsikeresebben ugyanis az osztrák fővárosban szerveződött meg szecesszió néven a múltnak radikálisan hátat fordító művész-társaság. A latin eredetű szó kivonulást jelent; az értelmiség számára akkor még általános klasszikus kultúra ismeretében ennél többet is: tiltakozást vagy lázadást, mivel az ókori Rómában a nép a Szent Hegyre kimenetelével fejezte ki elégedetlenségét.

54 Rappaport Jakab (1865–1955) ötvösművész

55 Victor Horta (1861–1947) építész

56 Antoni Gaudi (1852–1926) spanyol építész, fő művei Barcelonában és környékén vannak.

57 Carlo Bugatti (1856–1940) olasz iparművész

Márpedig a jövő ígézetében tevékenykedő festők és szobrászok, illetve építészek és iparművészek maximálisan elégedetlenek voltak azzal a szellemiséggel, amit akadémikus kollégáik érvényesítettek a Künstlerhaus tárlatain, majd az 1900-as párizsi világkiállítás anyagának előkészítésekor. 1897-ben kiléptek a Künstlergenossenschaft-ból és Secession Wien néven új szervezetet alapítottak. Vezetőjük a kor legjelentősebb művésze, Gustav Klimt⁵⁸ volt, és olyan, már fiatalon tekintélyes alkotók vettek részt benne, mint a festő Moll,⁵⁹ az építész Josef Hoffmann vagy az iparművész Moser.⁶⁰ Hamarosan állandó kiállítóhelyet is létesítettek; a szögletes épület Olbrich⁶¹ műve, aranyozott gömbkupolájával ma is áll a város központjában, a Karlsplatzon. *Ver Sacrum* (Szent tavasz) néven pedig folyóiratot indítottak. 1900-ban Otto Wagner⁶² személyében a kor legtekintélyesebb építésze, többük mestere csatlakozott hozzájuk; Kunst und Gewerbe (Művészet és ipar/mesterség) című, szinte programot adó tanulmányt publikált lapjukban. Tanítványainak munkái nyomán a korszerű építőelemek (a vas) használatától korábban sem idegenkedő mester stílusa modernizálódik; főművét, az 1903 és 1906 között épült Postatakarékpénztár enteriőrjeit Thonet-típusú bútorokkal (részben az általa tervezett és a J. & J. Kohn gyártotta karosszékekkel) rendezi be. A szecesszió kezdeményezőinek elismerése sem késik sokat, Hoffmann és Moser már 1898-tól az Iparművészet Iskola (Kunstgewerbeschule) tanára.

a bécsi akadémián.
1897-ben a Secession egyik alapítója, 1899-től 1936-os nyugdíjazásáig a Kunstgewerbeschule tanára. 1903 és 1932 között a Wiener Werkstätte művészeti vezetője (1906-ig Koloman Moser-ral). Bútorok, textíliák, üveg- és ötvöstárgyak tervezője, számos lakás berendezője. Építészeti munkái közül kiemelkedik a Purkersdorfi szanatórium (1904) és a brüsszeli Stoclet-palota (1905–1911). Hosszú életében mint a nemzet vitathatatlan tekintélyű művésze folyamatosan dolgozott, szecessziós korszakát art decós, majd klasszicizáló periódus követte.

58 Gustav Klimt (1862–1918) festő

59 Carl Moll (1861–1945) festő

60 Koloman Moser (1868–1918) festő és iparművész

61 Josef Maria Olbrich (1867–1908) építész és iparművész, 1899-től a darmstadti művészkolónia vezetője.

62 Otto Wagner (1841–1918) építész, a bécsi Akadémia és a Kunstgewerbeschule tanára

**CHARLES RENNIE
MACKINTOSH**

(1868–1928) skót építész és iparművész. A Glasgow School of Art-ban tanult; puritán szecessziójának szellemében tervezte 1897 és 1906 között a ma is működő intézmény épületét és annak teljes berendezését. Grafikusként kezdte pályáját, az alkoholizmus visszaszorítására szolgáló teaházakba készített dekoratív pannói, főként azonban mértani formákra egyszerűsített, gyakran magas háttámlájú ülőbútorai révén (Fűzfa szék, 1904) vált ismertté. Néhány lakást is tervezett ebben a radikális felfogásban. 1913-ban cége megvált tőle, ezután Londonba költözött, festett és textiltervezésből élt. A hatvanas években fedezték fel jelentőségét. Főművét (Fűzfa teaház, 1903–1912) rekonstruálták, az Oak room (Tölgy Terem, 1906) ráncok maradt enteriőre a dun-dee-i V & A Museumban látható.

Az 1900-as párizsi világkiállításra az előbbi tervezi mind a társaság, mind az iskola pavilonját; ez azért több, mint életrajzi adat, mert a csatornán átkelve közvetlen tapasztalatot szerez az európai iparművészet megújulásához döntő módon hozzájáruló angliai esztétikai mozgalomról. Megismerkedik két prominens képviselőjével: a Guild of Handicraftot vezető Ashbee-vel, illetve a Glasgow-i Négyek⁶³ sajátos szecessziójának vezéregyéniségével, Mackintosh-sal. A skót építész a Secession VIII. tárlatán, 1900-ban személyesen mutatja be első magas háttámlájú székét (Argyle Street-i teaház, 1898). Az út másik hozadéka pedig az, hogy 1903-ban az arts and crafts mozgalom céheinek mintájára Wiener Werkstätte (Bécsi műhelyek)⁶⁴ elnevezéssel hasonló szervezetet alapít két elvbarátjával: Moserrel és az üzletember Waerndorferrel.⁶⁵ Mivel az esztétikai mozgalom nem szóló darabok minél tökéletesebb megformálását tekintette célnak, hanem – ahogy fogalmaztak – az élet ragyogóvá tételét szorgalmazták, vagyis a teljes környezet humanizálását tartották feladatuknak, az art nouveau és a szecessziós mozgalom jónéhány tagja (Van de Veldtől Majorelle-en át Hoffmannig) a legkülönbözőbb műfajokban és anyagokban kamatoztatta tehetségét. Ennek a magától értetődő gyakorlatnak az eredményeként kristályosodott ki a századfordulós iparművészetben is (a német romantikából eredő és a kortárs Richard Wagner hirdette) *Gesamtkunstwerk*

63 Tagjai: Charles Rennie Mackintosh és építész barátja, Herbert McNamara, illetve feleségeik, a két MacDonalds-nővér. Mindannyian a Glasgow School of Art-ban tanultak.

64 Iparművészeti tárgyak (bútorok, kerámiák, üveg és fémmunkák, textíliák stb.) tervezésére és kivitelezésére alakult termelő szövetség. A gazdasági világválság következtében, 1932-ben szűnt meg.

65 Fritz Waerndorfer (1868–1939) textilgyártulajdonos és mecénás. 1914-ben az USA-ba emigrált.

(összművészet) fogalma mint a szecessziós törekvések egyik karakterisztikuma. A Secession azonban nem csupán a legprogresszívabb hazai alkotókat tömöríti, egymás után nyílt kiállításai nemzetközi jelentőséget nyertek azáltal, hogy azokon az európai kulturális szcéna olyan, ma már klasszikusként számon tartott alkotói szerepeltek, mint a belga Henry van de Velde vagy a skót Mackintosh. Magától értetődően hatottak egymásra. Az art nouveau virágornamentikája megjelenik az Olbrich tervezte épületeken, például a Stadtbahn (városi vasút) karlsplatzi állomásának homlokzatán; Moser és Hoffmann bútorainak szabályos négyzetmintái meg a glasgow-i mester tiszta mértani szerkezeteinek kialakulásához (Hill House, 1904) járulnak hozzá. Amerikából hazatérve csatlakozik a Secession köréhez Adolf Loos,⁶⁶ aki a szintén karlsplatzi Museum Café (1899) puritán – annak idején nihilistának csúfolt – berendezésével és a díszítést kulturális „bűnözésnek” beállító felfogásával⁶⁷ járult hozzá Bécs mértankultuszához. Illetve annak részeként a szellemi kör vezető alakja, Hoffmann századeleji stílusának praktikus formavilágban kulminálódó olyan leegyszerűsödéséhez, ami a bauhausi formaképzés egzakttságát előlegezi és napjaink minimalizmusával rokon.

66 Adolf Loos (1870–1933) építész és bútortervező

67 Adolf Loos: Díszítmény és bűnözés. In: Pók Lajos (szerk.): A szecesszió. Budapest, 1972.

Eredetileg egy 1908-ban tartott előadás szövege volt, amely 1913-ban jelent meg Párizsban.

Az első művészeti igazgató: Peter Behrens az AEG-ben

ÁM AKÁRMILYEN VÁLTOZATOS ÉS IZGALMAS darabok kerültek is ki a szecesszió végletesen puritán átmeneti periódusának lecsengésével a Wiener Werkstätte műhelyeiből a következő nemzedék meghatározó egyéniségeinek (Bucher,⁶⁸ Czeschka,⁶⁹ Peche,⁷⁰ Powolny,⁷¹ Prutscher⁷²) virtuóz darabjaiaként, illetve a továbbra is aktív Hoffmann munkái jóvoltából, csupán vonzó alternatívát tudtak kínálni a nívótlan tucattermékek ellenében. A feladat – az ipar megnevesítése, a *Qualitätsarbeit*, ahogy akkor mondták – továbbra is megoldatlan maradt. Ezért is kell értékelnünk Ernst Ludwig szász nagyherceg⁷³ elhatározását, aki a Darmstadt melletti Mathildenhöhen (magaslaton) művészkolóniát kívánt létesíteni azzal a céllal, hogy az alkotók terveikkel hozzájárulnak majd a környező ipar fellendítéséhez. Szellemi vezetőként a bécsi Secession alkotójára, Olbrichra esett a választása. A ma is álló telepen a műtermeket magában foglaló főépület és a kiállítócsarnok mellett a villák nagy részét szintén ő tervezte. Mintegy fél tucat iparművészt is sikerült megnyerni az ügynek. Közülük a legfontosabb Peter Behrens,⁷⁴ aki a házát a maga elképzelése szerint építette és rendezte be saját költségére az ingyen rendelkezésére bocsátott telken. Mint sok iparművész, festőnek készült. Tanulmányairól keveset tudunk; alighanem vendéghallgató lehetett Karlsruheban és Düsseldorfban, mert önéletrajzi vázlatában autodidaktának vallotta magát. Szimbolista-expresszív képeivel 1893-ban tagja lesz Münchenben a helyi Secession-körnek. Az irányzat összművészeti programjának jegyében fordul az iparművészet felé: reklámgrafikákat készít; az ő tipográfiája az 1894-ben felavatott berlini Reichstag felirata (Dem deutschen Volke/A német népnek). Majd a könyveket és könyvkötéseket követően bútorokat tervez, meg edényeket a legváltozatosabb anyagokból (porcelán,

68 Hertha Bucher (1898–1960) keramikus

69 Carl Otto Czeschka (1878–1960) festő és grafikus

70 Dagobert Peche (1887–1923) iparművész

71 Michael Powolny (1871–1954) keramikus és üvegtervező

72 Otto Prutscher (1880–1940) iparművész

73 Ernst Ludwig (1868–1937) az utolsó szász nagyherceg 1892 és 1918 között

74 Peter Behrens (1868–1940) német festő, iparművész, formatervező és építész

üveg, fémötvözetek). Csaknem mai értelemben vehető designer lesz tehát, akinek munkáit gyáarak kivitelezik. 1897-ben egyik alapítója a művészek és cégek együttműködésére alapított müncheni Vereinigte Werkstätten für Kunst und Industrie-nak (Egyesült Műhelyek a művészet és az ipar számára). Behrenst azonban ennél is nagyobb célok motiválják: „Házat akarunk emelni. Házat, amely minden művészetet befogad”⁷⁵ – hirdette 1900-ban publikált tanulmányában. Olbrich hívására települt ekkor Darmstadtba és építi meg ott ma is álló villáját; elképzelései nyomán készült berendezéséből sajnos csak néhány darab (például a széke) maradt ránk. 1903-tól a düsseldorfi iparművészeti iskola igazgatója; 1907-től pedig részt vesz a Hermann Muthesius felhívására megalakult Deutscher Werkbund (Német Műhely Szövetség) munkájában. Ez a művészek, építészek, vállalkozók és szakértők alkotta szervezet többre, jobban mondva másra vállalkozott, mint amire az iparművészek a Werkstättékben törekedtek: nem érte be azzal, hogy esztétikus alternatívát mutat fel a kommersz gyári termékek ellenében. A minőségi termékek szorgalmazásával magukat a nagyipari produktumokat kívánta funkcionális, technológiai és esztétikai szempontból egyaránt megneemesíteni. Pályájának csúcsára Peter Behrens így akkor ért, amikor még ugyanebben az évben az AEG művészeti vezetőjének hívják meg. A ma is létező elektrotechnikai cégóriás 1883-ban az Edison német leányvállalataként alakult meg, de akkor már saját lábán állt. Igazgató tulajdonosa, a művészeti hajlamokkal megáldott Emil Rathenau⁷⁶ tisztában volt azzal, hogy nem csupán az alkotóknak van szüksége az iparra. Szerinte legalább ilyen fontos

HERMANN

MUTHESIUS

(1861–1927) német építész és szakíró. Diplomáját követően egy német cég alkalmazottjaként három évig Japánban dolgozott, majd a német kereskedelemi és ipari minisztérium képviselőjeként 1896 és 1903 között a londoni nagykövetség munkatársa. Nagy hatást gyakorolt rá az angol arts and crafts-mozgalom, tanulmányozta munkáikat, több iparművésszel személyes ismeretséget kötött. Tapasztalatait háromkötetes munkájában (*Das englische Haus*/Az angol ház, 1904–5) foglalta össze. Hazájába visszatérve döntő szerepet játszott az iparosok művészeti képzésének megreformálásában a műhelyoktatás megerősítésével. A Drezda mellett Hellerau kertvárosban több épület fűződik a nevéhez. Felhívására alakult meg 1907-ben Münchenben a Deutscher Werkbund (Német

⁷⁵ Peter Behrens: Az élet és a művészet ünnepei.

In: Pók Lajos (szerk.): A szecesszió, 1972

⁷⁶ Emil Rathenau (1838–1915) német üzletember és menedzser

Műhelyszövetség) a kor számos vezető építészének, tervezőművészenek, és iparosának közreműködésével. A szakmai vitákat és kiállításokat rendező szervezet fontos szerepet játszott a formatervezői gyakorlat németországi meghonosításában. Muthesius volt a termékekben az alkotói egyéniség érvényesülését ellenző, ún. anonim tervezői felfogás szószólója.

ez a kapcsolat a másik fél számára is: kizárólag tervezőt foglalkoztató vállalatok lehetnek eredményesek a piaci versenyben. Különösen a hagyományos formavilággal nem rendelkező szférában az új berendezések, találmányok és műszaki konstrukciók esetében, amilyeneket az elektromos ipar is produkált. A széles feladatkörrel felruházott Behrens mint a cég vezetésének tagja túllépett az iparművészeten; a vállalatnak készített számos terméke (teáskannák, világítótestek, melegítő), valamint üzemépületei, üzletberendezései és más enteriőrjei, továbbá plakátjai és katalógusai révén beírta magát a design aranykönyvébe. Már a maga idején is nyilvánvaló jelentőségének ékes bizonyysága, hogy amikor 1910-ben önállósította magát, irodájában rövid időre a pályakezdő **Le Corbusier**,⁷⁷ **Walter Gropius**⁷⁸ és **Mies van der Rohe**⁷⁹ személyében a század három leendő építészfejedelme is megfordult. Az már más kérdés, hogy klasszicizáló épületeivel világháború utáni tevékenysége nagyon más irányt vett.

77 Lásd 57. oldal

78 Lásd 47. oldal

79 Lásd 48. oldal

Magyarország felzárkózik

A KORTÁRS ÉPÍTÉSZET ÉS IPARMŰVÉSZET egyetemes trendjei magától értetődően nálunk is megjelentek – kisebb intenzitással és nem kis késéssel az 1848 utáni évtizedekben, majd annál erőteljesebb és közvetlenebb módon az 1867-es kiegyezést követően. A fejleményekre madártávlatból tekintve leginkább a nemzeti jelleg erőteljes és nyomatékos érvényesítése kapott érezhetően nagyobb hangsúlyt, mint a Lajtán túli területeken. Ugyancsak fontos hazai sajátosság, hogy a magyar gazdaság szerkezete a Nyugat-Európánál jóval fejletlenebb volt. Hiába létesült a kiterjedt latifundiumokhoz kapcsolódva korszerű feldolgozóipar, és indult meg ugyancsak nagy léptekkel a mezőgazdasági gépipar fejlesztése, hazánk továbbra is agrárország maradt. Némely iparágban (gépgyártás, közlekedés, elektrotechnika) még a high-tech is meghonosodott, ám továbbra is a kisipar adta a termelés aránytalanul nagy hányadát. Díszítőművészetünk a historizmus foglya maradt – erőtlen szecessziós darabjaival a megújulásra mind mai napig képtelen Herend példázza legjobban.

Noha a századvégen a vidéki városok is (Pozsony, Kassa, Kolozsvár, Arad, Szabadka stb.) nagy átalakuláson mentek keresztül, a leglátványosabb változást Budapest mutatta; Buda, Pest és Óbuda 1873-as egyesülését követően Béccsel versengő metropolisszá alakult. A városképet máig meghatározó eklektikus bérházak mellett a kor féktelen anyag- és díszkultuszának jegyében jónéhány reprezentatív beruházásra is sor került (Parlament, a budai várpalota átépítése, Operaház, Szépművészeti Múzeum, Mátyás-templom, Halászbástya stb.). Jó állapotban kevés enteriőr maradt ránk a második világháborús pusztítások, majd a korszak hivatalos művészetének kritikus megítélése következtében.

HEREND

A manufaktúrát 1826-ban Stingl Vince keramikus alapította a cég nevét adó városban; kezdetben városi díszes fehér agyaggal dolgoztak. A kísérletek csak azt követően, a Csehországból hozott kaolinnal vezettek sikerre, hogy 1840 körül Fischer Mór megvásárolta az üzemet, amelynek művészeti vezetője is lett. Eleinte biedermeier szánerekkel díszített darabokat készítettek, majd a nagy európai porcelángyárból származó főúri készletek törött-hiányzó darabjainak pótlásával foglalkoztak, ekként sajátították el Meissen, Bécs, Capo di Monte (Nápoly), Sèvres (Párizs) formai megoldásait, amelyekből kínai motívumok társításával a historizmus jegyében sajátos eklektikus stílust hoztak létre. Ennek legszebb emléke az 1851-es világkiállításán bemutatott Viktória-készlet. (Nevét a királynőről kapta, mert

az udvar vásárolt belőle.)
Fénykora a 19. század
derekára esik; a későbbi
stílusokban nem tudott
eredetét alkotni.

THÉK ENDRE

(1842–1919) asztalos és
bútorgyáros. Orosházán
és Békéscsabán inasko-
dott, majd Pest és Bécs
érintésével Párizsba
ment, ahol egy rangos
cég vezetőjévé küzdött
fel magát. A kiegyezést
követően jött haza,
alapított 1872-ben
saját műhelyt, amelyet
a század végére többször
főt foglalkoztatott gyárrá
fejlesztett. Olyan jelentős
középületek épület-
asztalos-munkáit és
berendezéseit készítette,
mint az Országház és az
Opera, a Tőzsdepalota
és a Kúria, a Wenck-
heim- és a Károlyi-Cse-
konics-palota. Rendkívül
igényes munkái jobbra
a historizmus szellemé-
ben készültek; neves
művészek (Rippl-Ró-
nai József, Faragó
Ödön) megbízásából
szecessziós darabokat is
kivitelezett.

A szocializmus első évtizedeiben az ideológia eleve
fenntartással kezelte őket, a nyolcvanas évekig a művé-
szettörténet sem foglalkozott vele érdemben. A várpa-
lota egyik legfényesebb helyiségét, a Budapest ostrom-
makor elpusztult Szent István-termet a közelmúltban
építették újjá. Kivételesnek tekinthető, hogy az egykori
New York-palota (Hauszmann Alajos,⁸⁰ 1891–95, ma
Hotel Boscolo) kávéháza többé-kevésbé megtartotta
eredeti állapotát. Egyébiránt önfeledt díszítőkedv jel-
lemző a századfordulóról ránk maradt art nouveau-s
vagy szecessziós épületekre és a berendezésüket alkotó
tárgyi produktumokra is. Ezzel magyarázható, hogy
Thék Endre üzeme éppúgy készített neostílusú épü-
letasztalos munkákat, mint modern vonalú bútorokat,
a Zsolnay-gyár a szecessziós díszművek mellett közön-
séges csempéket, mázas tetőcserepeket, illetve hom-
lokzati domborműveket, Róth Miksa műhelye pedig
lépcsőházi üvegablakokat polgárházakba és allegorikus
kompozíciókat középületekbe.

A fentieket érthetően opponálva alakult meg az
arts and crafts-mozgalom programjával összhangban
1904 táján a Gödöllői Művésztelep.⁸¹ Vezető egyéni-
sége két festő volt: Körösfői Kriesch Aladár⁸² és Nagy
Sándor,⁸³ akikre a preraffaeliták, illetve a középkori
vallásos piktúrához visszanyúló nazarénusok mellett
a békétlen (kapitalista) világgal szemben szeretetet és
egyszerűséget hirdető tolsztojánus tanok is hatottak.
A kör fontosabb tajai még: Toroczkaí Wigand Ede,⁸⁴

80 Hauszmann Alajos (1847–1926) építész, a Műegyetem tanára.

Legfontosabb munkája a budai királyi palota átépítése.

81 Gellér Katalin, Keserű Katalin: A gödöllői művésztelep.

Budapest, Corvina Kiadó, 1987

82 Körösfői Kriesch Aladár (1863–1920) festő

83 Nagy Sándor (1869–1950) festő

84 Toroczkaí Wigand Ede (1869–1945) építész és bútortervező;
számos épületet tervezett Marosvásárhelyen.

Medgyaszay István,⁸⁵ Moiret Ödön.⁸⁶ Természetes életformájukban nagycsaládi közösséget alkotva közösen nevelték, illetve tanították a gyerekeket. Megélhetésükről szövőműhelyük révén gondoskodtak. A tervek többségét a telepen élők készítették, és a környékről toborzott asszonyok kiviteleztek; bér munkában mások (Vaszary János,⁸⁷ Lakatos Artúr⁸⁸) számára is szőttek. A szövőműhely 1907 és 1920 között az Iparművészeti Iskolához tartozott. Tudatosan tanulmányozták az Erdély elzárt részeiben (Kalotaszegen) még középkori állapotban fennmaradt paraszti kultúrát; ennek tanulságait kamatoztatták munkáikban. Bútorait, egyszerűbb használati tárgyaikat ugyanis szintén maguk készítették. Művészeti tevékenységük kiemelkedő alkotásaiként díszítik Nagy Sándor és Wigand üvegablakai, Körösfői falfestményei a magyar szecessziós építészet egyik főművét, a marosvásárhelyi Kultúrpalota (Komor Marcell és Jakab Dezső, 1911–1913) enteriőrjeit.

A századfordulós – azon belül a szecessziós – magyar iparművészet a fentieknél kisebb volumenű, ám annál jelentősebb alkotása az Andrassy-ebédlő. Az akkor még Párizsban élő Rippl-Rónai József tervezte Andrassy Tivadar Duna-parti palotájába (a Francia Intézet áll ma az elpusztult épület helyén), és az iparművészek 1898-as karácsonyi tárlatán mutatták be. A művész rajzai alapján az angolosan szolid vonalú bútorokat Thék Endre üzemében, a levélmintás fajanszedényeket

ZSOLNAY

A gyárat Zsolnay Miklós alapította 1853-ban Pécsen. Később Vilmos fiának engedte át az üzemet, aki festőnek készült, végül a bécsi Polytechnikumban folytatott kereskedelmi tanulmányokat. Alaposan tanulmányozta a kőedénygyártás technológiáját, vezetésével porcelánfajansznak nevezett sajátos anyagfejleszteteket ki. A klasszikus perzsa és a magyarországi folklór elemeiből előbb historizáló dísz tárgyakkal jelentkeztek, majd a Műszaki Egyetemen kikísérletezett ezonmázis szecessziós darabjakkal arattak nemzetközi elismerést. Sikerükben a népes tervezőgárdának is szerepe volt; Zsolnay Teréz és Júlia, valamint férjeik: Mattyasovszky Jakab, illetve Sikorszki Tádé, továbbá Mack Lajos, Darilek Harry, Apáti-Abt Sándor jóvoltából. A kiegyezést követő városfejlődésnek köszönhetően

85 Medgyaszay István (1877–1959) építész; fontosabb munkái: Nagy Sándor műteremháza Gödöllőn, a soproni és a veszprémi színház, a veszprémi múzeum.

86 Moiret Ödön (1883–1966) szobrász, síremlékeket és épületplasztikákat készített.

87 Vaszary János (1867–1939) festő és iparművész, a Képzőművészeti Főiskola tanára

88 Lakatos Artúr (1880–1968), festő, textil- és bútortervező, iparművész, tanár

termelésükben egyre nagyobb hányadot kapott az építészeti és a műszaki kerámia; ezek nyeresége tette lehetővé a világsikert hozó, de veszteséges díszműgyártást.

RÓTH MIKSA

(1865–1944) üvegműves. Apja műhelyében, majd külföldön tanult. 1885-ben alapítja meg műhelyét, a századfordulón az egyik legtöbbet foglalkoztatott képviselője szakmájának. Többek között az Országház, a Gresham biztosítótársaság (ma Four Seasons szálloda), a Zeneakadémia, a Mátyás-templom, a Nemzeti Bank ablakait készíti. 1911-ben rendezkedik be a Nefelejcs utcában, amely ma a munkásságát bemutató múzeumnak ad otthont. Munkáinak többsége kivitelezés, olykor azonban maga is tervezett, az üveglablakok mellett üvegmosaikokat.

a Zsolnay-gyárban, az üvegtárgyakat és a színes ablakokat ausztriai műhelyekben készítették, a tűzött gyapjú faliszőnyeget a művész felesége kivitelezte. Igazi összművészeti alkotás, amelyről elsősorban fotók tudósítanak, mivel csak pár darabja (a falikép, néhány üveg- és kerámiaedény) maradt meg. Az art nouveau szellemiségét az enteriornél is egyértelműbben közvetítik a Zsolnay-gyár iparművészeinek eoizinmázás díszedényei, amelyek Tiffany lüszteres edényeivel tartanak rokonságot. Emile Gallé réteges üvegtechnikája meg Sovánka István⁸⁹ zayugróci munkáiban, René Lalique art nouveau-ja Tarján (Huber) Oszkár⁹⁰ népművészeti motívumokat is asszimiláló ékszereiben talált hazai követőre. Plakátművészetünk stílusában nem kapcsolódik közvetlen nyugat-európai példákhoz, noha mindkét vezető egyénisége hosszabb időt töltött külföldön: Bíró Mihály⁹¹ a Guild of Handicraft munkatársa volt, Faragó Géza⁹² meg két évig Mucha párizsi műtermében dolgozott. Erőtéljes színfoltokból építkező dekoratív egyéni stílust teremtettek. Racionális tárgykultúráról elsősorban gép- és járműiparunk kapcsán szólhatunk; európai rangjában nem kis szerepük volt a nálunk megtelepedett külföldi iparosoknak (Ganz Ábrahám⁹³

89 Sovánka István (1858–1944) szobrász, több gyárban üvegtervező, az első világháború után fényképész.

90 Tarján Huber Oszkár (1875–1933) ötvös, Münchenben és Párizsban tanult, valószínűleg Lalique műhelyében is dolgozott.

91 Bíró Mihály (1886–1948) díszítőszobrász, majd grafikus, a magyarországi szociáldemokrata párt logójának, a vörös kalapácsos ember figurájának alkotója. Kereskedelmi és kulturális reklámokat is tervezett. A Tanácsköztársaság után emigrált.

92 Faragó Géza (1877–1928) festő, grafikus és díszlettervező

93 Ganz Ábrahám (1814–1867) svájci születésű öntőmester. 1844-ben létesítette öntőműhelyét a Vízivárosban. Gyártmányaival jelentős szerepe volt a hazai gépipar és speciális kerekeivel a vasútípar fejlődésében. A gyár ma múzeum.

Mechwart Andrásig⁹⁴) és a külföldi egyetemeken tanult mérnököknek (Dvorák Hubert,⁹⁵ Feketeházy János⁹⁶). Természetesen annak is, hogy a funkcionális megoldásokat valósággal kikövetelő tervezés technikai-műszaki fejlesztésen alapult. Hőskorszakában a Ganz úgynevezett kéregöntésű vasúti kerekeivel keltett nemzetközi figyelmet; eljárására szabadalmat is szerzett. A század végén már a cég villamos berendezései (transzformátorok, turbinák) és Kandó Kálmán⁹⁷ mozdonyai a jelentősek; kiemelkedik közülük az Olaszországba készült Valtellina-mozdony, amely lépcsőzetesen szimmetrikus kialakításával ma is megkapó látványt nyújt. Ugyancsak formatervezési szempontból nevezetes az 1896-ban forgalomba állított milleniumi földalatti; elektromos motorját a Siemens szállította, de a hattyú vonalú kocsit, amelynek egy példánya a Deák-téri aluljáró kiállítási csarnokában áll, a Röck István Gépgyárban⁹⁸ és Glatt-

94 Mechwart András (1834–1907) német származású mérnök.

1859-ben lett a Ganz-gyár munkatársa. Az 1869-ben részvénytársasággá alakult vállalat műszaki igazgatójaként az elektromos ágazat megteremtője, majd a cég vezérigazgatója.

95 Dvorák Hubert (1861–1927) Bécsben szerzett mérnöki diplomát, a MÁVAG mozdónyszerkesztője, vezérigazgatója. A legsikeresebb a 301-es konstrukció, amelynek egy példánya a kőbányai Eiffel Műhelyház udvarán áll.

96 Feketeházy János (1847–1927) hídépítő mérnök, a MÁV főmérnöke. Bécsben és Zürichben tanult, több híd és épület vasszerkezetét (Vámház, ma Corvinus Egyetem; Operaház, Keleti Pályaudvar) tervezte.

97 Kandó Kálmán (1869–1931) gépészmérnök, akadémikus. A Ganz villamos vasúti járművek kifejlesztése fűződik a nevéhez. A Valtellina-mozdonyok az Adriai Hálózat számára készültek.

98 A kelenföldi Röck István Gépgyár 1802-ban alakult, 1841-től mezőgazdasági gépeket készített, a kiegészítés után az alapító okokai modern gépgyárrá fejlesztették. A szocializmus évtizedeiben Ápr. 4-ei gépgyár volt a neve.

RIPPL-RÓNAI JÓZSEF

(1861–1927) festő és iparművész. Patikus és házitanító munkájával felhagyva ment Münchenbe, hogy az akadémián tanuljon. Ősztöndíjasként kerül Párizsba, ahol először Munkácsy segédje (a képeit másolja), majd a posztimpreszionista Nabis-festőcsoporthoz csatlakozott, amelynek Gauguin is tagja volt. Párizsban sikeres képviselője a szecesszió-
ónak, amikor 1895-ben megrendezi Budapesten első kiállítását. Ekkor ismerkedik meg Andrássy Tivadar gróffal, akinek utóbb az ebédlőjét tervezi. Magyarországra visszatérve, 1902-ben telepedett le szülővárosában, Kaposvárott, ahol egykori háza ma múzeum. Látogatóközpontjában látható az Andrássy-ebédlő replikája.

FEJES JENŐ

(1877–1952) autókonsztuktőr, a hazai autótérvezés nagy egyénisége.

A Felsőiparisiskolában szerzett diplomát, majd Le Havre-ban, a West-ingshouse-üzemben dolgozott. 1909-től az aradi MARTA gyár, majd 1911-től a Váci úti Magyar Általános Gépgyár tervezője. 1913-ban kifejlesztett nemes vonalú túraautója nagy érdeklődést keltett, de a háború miatt sorozatgyártására nem került sor. 1917-től a Ganz-FIAT repülőgépmotor-gyár igazgatója. 1921-ben szabadalmaztatta legfontosabb találmányát, a lemezautót. Gyártására saját céget alapított, amely azonban a gazdasági világválság idején tönkrement. Élete hátralevő részében tervezőirodákban dolgozott

LINGEL

A céget 1864-ben id. Lingel Károly (1838–1913) esztergályos alapította. A gőzüzemű gépekkel felszerelt üzem fokozatosan állt át a műbútorasztalosságra. Innen került ki a múlt századfordulón világversenyre készülő Budapest

felder Jakab⁹⁹ üzemében tervezték. Hároméves nyugati tanulmányútja során szerzett tapasztalatai nyomán lett a Műgyetem műhelyének vezetője Csonka János,¹⁰⁰ aki Bánki Donáttal együtt dolgozott a porlasztó fejlesztésén. A század első évtizedében triciklit és több autótípust tervezett a Postának. Közülük csupán egyetlen példány maradt ránk: a Röck István Gyárban kivitelezett csomagszállító jármű (1904), amely ma a Közlekedési Múzeumban van. A Posta vezetőinek szánt példányokon kívül a MARTA (Magyar Automobil Részvénytársaság, Arad) gyárában, valamint a Váci úti Első Magyar Gépgyárban is készültek személygépkocsik, de ezekről már csak fényképek tudósítanak. Ez utóbbi cégekben dolgozott az első magyar autótervező, Fejes Jenő, akinek 1913-as 25 lóerős túraautója majdhogynem áramvonalas formájával keltett feltűnést, gyártására azonban az első világháború miatt már nem kerülhetett sor.

A célszerű formálásmód szerencsére nem korlátozódott műszaki berendezésekre; lakásfelszerelési tárgyakon is megjelent. Ekként designtörténeti értékek a Zsolnay-gyár „rózsaszín edényei”: az 1870-es évekből származó tejeskancsók, teáskészletek és más konyhai darabok, fürdőszobai eszközök. Minden díszítéstől mentes, puritán kialakításukkal modern termékek benyomását keltik és ma már egy egész termet megtöltenek a pécsi Zsolnay-negyed állandó kiállításán. (A színekben és formákban tobzódó díszművek árnyékában korábban értéktelennek tekintették és nem gyűjtötték őket.) Hasonló okokból kell méltatnunk a Lingel bútorgyár praktikus irodabútorait, amelyek szintén atipikusak a cég által készített neobarokk és klasszicista lakásenteriőrök tömegében. Gyártásukba

99 Glattfelder Jakab (1870 körül–1916) kocsigyártó mester

100 Csonka János (1852–1935) feltaláló, autókonstruktőr.

Apja Kovácsműhelyében tanulta a mesterséget. 1877-től a Műgyetem tanműhelyének vezetője.

a cég amerikai előzményeket követve fogott a század első évtizedének derekán. Közülük is legjelentősebb a több mint fél évszázadon át változatlan formában készített Wernicke-féle¹⁰¹ elemes könyvszekrény; a portól védett zárt doboz felhajtható üveg homloklapja mögül a keresett kiadvány könnyen hozzáférhető. A semperi elvek következetes érvényesítése, ahogy más országokban, nálunk ekkor még ritka. Még a Thonet példáját követő hajlított bútorgyárakban is sok historizáló darab készült. Ezért is kell értékelnünk Fülep Lajos¹⁰² és Lukács György¹⁰³ A *Szellem* címmel 1911-ben indított filozófiai szemléjének végletesen egyszerű címlapját, amelyen csak szöveg szerepel. Formálisan a Kner Nyomda fiatal vezetője, a Lipcsében 1905-ben végzett Kner Imre¹⁰⁴ munkája; de tudjuk: úgy készült, hogy az eredeti terven szerepelt szecessziós motívumokat az esztéta Fülep törlendőkként áthúzta és az így megtisztított grafikát küldte vissza a tipográfusnak. Azzal érvelt, hogy a nyomda anyagai a betűk; a nyomdásznak kizárólag azokat lehet és szabad használnia munkájában.

három reprezentatív új templomának (a Lechner Ödön-féle kőbányai Szent László, a Rózsák terén a Steindl Imre tervezte Szent Erzsébet, valamint a belvárosi Szent István Bazilika) számos berendezési eleme. 1901-től már fiai irányítják a folyamatosan gyarapodó vállalatot. A kereskedelmi vezető Lingel János (1880-1951?) volt, a műhelyeket a fiatalabb Lingel Károly (1878-1944) vezette, akiről tudjuk, hogy a karlsruhei iparművészeti iskolában tanult; s mielőtt 1896-ban hazatért volna, Stuttgartban szerzett üzemi tapasztalatot. Számos szabadság mellett döntően neki tulajdonítható a század elején a modern irodai berendezések, a harmincas évektől a modern elemes lakásbútorok gyártása. 1948-ban a vállalatot államosították; Budapesti Bútorgyár néven, majd a BUBIV gyáregységeként működött..

101 Louis Wernicke (1862–1930) amerikai mérnök, nevéhez fűződik az első elemes könyvszekrény 1892-ből

102 Fülep Lajos (1885–1970) esztéta, művészettörténész

103 Lukács György (1885–1971) filozófus, a huszadik század egyik legjelentősebb esztétikai gondolkodója.

104 Kner Imre (1890–1944) nyomdász és tipográfus, a gyomai Kner Nyomda vezetője

Megfelelés az iparnak: a konstruktivista esztétika kísérlete

A TÍZES ÉVEK DEREKÁN újabb (más természetű és a korábbinál kisebb jelentőségű) irányváltásra került sor a művészetben. Hiába tudatosodott ugyanis mind több alkotóban, hogy elképzeléseinek megvalósításához partneri szövetségre kell lépnie a tervei gyártására hivatott iparral; s hiába nyilvánult meg ugyanakkor hasonlóképp erősödő fogadókészség a másik fél részéről is, miután tudatára ébredt a művészetben rejlő, számára is hasznot hozó ösztönző erőnek. Az egymásra találáshoz közvetítő nyelvként szolgáló új formavilágra volt szükség, amelyen a tervező megjeleníthette, a gyártó pedig annak alapján majd megvalósíthatja az alkotó elképzeléseit. Ez volt az egyik, ha nem is az egyetlen indítéka a némi leegyszerűsítéssel konstruktivista esztétikaként bevezetett formanyelvi reformnak, amely az első világháború idején bontakozott ki Európa több kulturális műhelyében. Aligha függetlenül a 20. századi apokalipszis kataklizmájának attól a mindannyiunknak szóló tanulságától, hogy a történelem menetének következetes végiggondolásával tiszta lappal kell a jövő útjára lépni.

A konstruktivizmus nyugat-európai központja a *De Stijl* folyóirat (Leiden) köré szerveződött. Az orgánus 1917 és 1928 között jelent meg. Mondrian¹⁰⁵ és Doesburg¹⁰⁶ volt a kör két vezetője, a lapot ez utóbbi szerkesztette. További fontos szereplői: a magyar Huszár Vilmos,¹⁰⁷ Rietveld,¹⁰⁸ Oud,¹⁰⁹ Stam,¹¹⁰ Kok,¹¹¹ Vantongerloo.¹¹² Közleményekben és kiáltványokban jelentették be a művészet totális megújításának szándékát, s ennek jegyében, mint írták, a folyóirat minden újító szellem előtt nyitva áll. Szerintük a régi eszközök használhatatlanná váltak, ezért „teljesen új képzőművészetnek kellett

105 Piet Mondrian (1872–1944) holland festő

106 Theo van Doesburg (1883–1931) holland festő és iparművész

107 Huszár Vilmos (1884) magyar születésű holland festő, grafikus és iparművész

108 Gerrit Thomas Rietveld (1888–1964) holland építész és bútortervező. Tervei szerint épült az amszterdami Van Gogh Múzeum (1963–1973).

109 J. J. Peter Oud (1890–1963) holland építész, 1918 és 1933 között Rotterdam főépítésze

110 Mart Stam (1889–1986) holland építész

111 Antony Kok (1909–1962) holland költő

112 Georges Vantongerloo (1886–1965) belga szobrász

keletkeznie.”¹¹³ „A szó halott”¹¹⁴ – nyilatkozták az irodalomról is. Irányzatukat hol neoplaszticizmusnak (újfajta képzőművészetnek), hol elementarizmusnak (egyszerű elemeket alkotó és azokkal dolgozó) művészetnek tekintették. A holland életforma aszketizmussal felérő hagyományos puritanizmusa mellett a világegyetem hasonlóképp szervezett működését hirdető **teozófia** hatott rájuk. Többnyire a három alapszínnel (kék, piros, sárga) dolgoztak, mivel a feketét és a fehéret nem tekintették színnek. Érett műveiben Mondrian csak vízszinteseket és függőlegeseket festett (a világot alkotó két princípiumként), Doesburg diagonálisokat is használt. Közös volt bennük, hogy ezeknek az általuk alkotott képnyelvi elemeknek az alkalmazásával új világot kell teremteni. Abban viszont különböztek, hogy Mondrian egész további pályáján kitartott a piktúra mellett, Doesburg ellenben belsőépítészeti munkáival részt kívánt venni a világ átalakításában. A folyóiratot is ennek a célnak a szolgálatába állította. A húszas évek elején Weimarba költözött. A műtermébe látogató Bauhaus-növendékeknek nem rejtette véka alá véleményét, miszerint az intézmény ezoterikus szellemben működik. Kritikájával, amelyet írásban is közzétett, hozzájárult ahhoz, hogy néhány évvel később, Dessauban az iskola már formatervezőként definiálta magát. Iparművészeti és építészeti munkáival igyekezett követendő példát is mutatni: virágvázák (1918), majd enteriőrök (1925) tervezését követően 1928-ban a vezetésével adtak modern belső kiképzést a kávézót, dísztermet, ételbárt magában foglaló Aubette konglomerátumnak Strasbourgban. 1930 körül saját házát is megtervezte a Párizs környéki Meudonban. A szintén festő Huszár

TEOZÓFIA

A kanonizált vallásoktól eltérő, olyan deista világértelmezés, amely szerint egy felsőbb lény teremtette világegyetemet (benne a természet és az emberrel együtt a teljes élővilág) egységes törvényeknek alávetve működik. Megalkotója Helena Blavatsky (1931–1891) orosz kalandor és író, aki a buddhizmus tanulmányozásával hosszabb időt töltött Keleten, majd az USA-ban élt. A teozófia nyugati gondolkodásmódhoz igazodó változata az antropológia, amelyet Rudolf Steiner (1861–1925) Goethe-kutató, képzőművész és építész hívott életre; a gyerek sajátos természetéhez és fejlődéséhez igazodó oktatás módszerével egyszersmind a Waldorf-pedagógia alapját is megteremtette.

113 Előszó II. In: Mario de Micheli: Az avantgardizmus.

Budapest, 1969. 483. o.

114 A De Stijl folyóirat II. kiáltványa, 1920. Micheli id. mű. 487.o.

MAJAKOVSZKIJ

(1893–1930) orosz író. Képzőművészként tanult, grafikusként is tevékenykedett, végül költőként vált az orosz futurizmus és vele a múlt század eleji új orosz irodalom vezető alakjává. Kiemelkedő szerepet játszott a kortárs orosz forradalmi avantgárd és kiemelkedő egyéniségeinek megismertetésében, az irányzat jelentőségének tudatosításában. „Először történt meg, hogy nem Franciaországból, hanem Oroszországból kelt szárnyra a művészet új szava – a konstruktivizmus” – állapította meg a francia festészetről 1922-ben adott körképes beszámolójában. Világosan látta ennek a részben realizmusnak (a való élet szolgálatának), részben produktivizmusnak (termelési művészetnek) nevezett irányzatnak a valódi természetét:

Vilmos, aki pályakezdőként Nagybányán is megfordult, tervezte 1916-ban a folyóirat grafikai arculatát; plakátok (1919) mellett mértani felépítésű bútorok (1921) fűződnek a tevékenységéhez, de aztán a húszas évek derekán szakított a konstruktivizmussal – konzervatív képzőművészként folytatta pályáját.

A kör építész tagjai számára magától értetődő volt, hogy bekapcsolódnak a világ esztétikán túllendülő átformálásába. Rietveld mindenekelőtt bútorairól nevezetes; a hajdani ácskonstrukciók felelevenítésével 1918-ban született leghíresebb műve, a Kék-piros szék – mint egyfajta tárgyasulása a mondriani eszméknek: kék ülőlappal, piros hátlappal, illetve fekete lécidomokból, sárgára festve a végükön. 1925-ben lámpát, rádiókészüléket, sőt házakat is tervezett. Az egyiket 1924-ben Utrechtben a Schröder-családnak – japán hatásra, flexibilis panelekből kialakítva. Később aztán rusztikus deszkabútorokkal jelentkezett, amilyen az 1934-es Cikcakk szék. Rotterdam főépítészeként Oud-nak nagy szerepe volt abban, hogy a holland konstruktivizmus programja nem maradt papíron: a sorházas urbanisztikai hagyományban is érvényesíteni tudta a konstruktivista esztétika puritanizmusát (1924–27). Mart Stam nyugtalan szellem volt; legismertebb munkája egy szánkótalpas csőszék (1927), amely Breuer Marcell konstrukcióinak ihletésében készült. Olyannyira, hogy sorozatgyártásakor szerzői jogvita támadt a két művész között. Berlinben ismerkedett meg a húszas évek elején ott élő és alkotó orosz El Liszickijjal¹¹⁵ és közreműködött Felhővasaló (1924) felhőkarcolója tervezésében. Később pedig csatlakozott a frankfurti lakótelepet építő Ernst May¹¹⁶ gárdájához, velük ment 1930-ban városokat tervezni Szovjet-Oroszországba.

115 El Liszickij (1890–1941) orosz festő, grafikus, iparművész

116 Ernst May (1886–1970) német építész

A konstruktivizmus legfontosabb kelet-európai színtere ugyanis Oroszország volt; az egész világnak is példát mutatva, mint a költő **Majakovszkij** korabeli írásai dokumentálták. Szintén egy par excellence festő, **Kazimir Malevics**¹¹⁷ volt a kezdeményező, aki a tízes évek közepén alakította ki színes geometriai elemekből a maga „tárgynélküli” piktúráját. Irányzatát szuprematistának nevezte, mivel a rá is ható teozófia szellemében magasrendű, eszményi világot kívánt vízióival útmutatásként közvetíteni a jövőt majd épületeikkel, tárgyaikkal berendező társai számára. Fel fogása szerint a világot látványként megjelenítő klasszikus európai művészet ideje lejárt; egy új korszak kezdődik. A cezúrát olyan egyértelműnek gondolta, hogy a váltás zéró morfémájaként festette meg Fekete négyzet című képét (1915). E nézetével – politikai hitvallásától merőben függetlenül – magától értetődően lett támogatója a forradalmi átalakulásnak, amely 1917-ben Lenin irányításával a szovjetek hatalomátvételében valósult meg. A fordulat ugyanis Marxnak arra a kijelentésére épült, miszerint „A filozófusok a világot eddig csak különbözőképpen értelmezték, a feladat az, hogy megváltoztassuk.”¹¹⁸ A forradalom ösztönös híveként lett 1919-ben a vityebszki művészeti iskola vezetője, majd kezdett kubista formájú edényeket tervezni az általa hirdetett új esztétika jegyében a szentpétervári porcelángyárnak.

Az orosz avantgárd, ahogy a szakirodalom nevezi a korszak (a tízes évek derekától a húszas évek végéig tartó csaknem másfél évtized) szovjet forradalmi művészetét Camilla Gray nevezetes monográfiája¹¹⁹ óta, egy egész nemzedéket foglal magában; nem

„Szovjet-Oroszország iparának művészeit nem a régi művészi segédeszközök esztétikája kell hogy vezesse, hanem a gazdaságtan, a kényelem, a célszerűség, a konstruktivizmus esztétikája.”

117 Kazimir Malevics (1878–1935) orosz festő

118 Marx Károly: Tézisek Feuerbachról, 1845

119 Camilla Gray: The Russian Experiment in Art. Thames and Hudson, 1962

korlátozódik a festészetével radikális szemléleti váltást hozó Malevicsra. Festők, építészek és iparművészek népes táborának gazdag tevékenységéről kell beszélnünk, noha terveik az 1919 és 1922 között folyó polgárháború és a szétzilált gazdaság miatt nem valósulhattak meg. Zömmel családi archívumokban fennmaradt dokumentumok és korabeli folyóiratpublikációk alapján alkothatunk képet róluk. Sztálin hatalomra jutásával és vele a szocialista realizmus hivatalos ízlésdiktatúrává alakulásával ez a tízes-húszas évek fordulóján még az egész világ számára revelációt jelentő művészet megszűnt létezni. Holott – hogy csak egyetlen szimbolikus mozzanatra hivatkozzunk – 1920 és 1930 között Moszkvában is működött egy olyan iskola, amilyen a németországi Bauhaus volt, a modernizmus egyik legjelentősebb intézménye. VHUTEMASZ (magyarul Felsőfokú Művészeti Technikai Műhelyek) volt a neve, a Közoktatásügyi Népbiztosság határozata alapján hozták létre a cári Sztroganov iparművészeti iskola gyökeres átalakításával. A tanári kar tagjait az orosz avantgárd meghatározó egyéniségeiből toborozták, hogy itt az új világ építésének érdekében kifejlesztendő nagyipar termékeit korszerű tervekkel ellátni képes „művész-mesterek”-et képezzenek. Az oktatás a Malevics által deklarált új művészeti nyelvnek a megismertetésével kezdődött, majd a hallgatók választhattak a különféle (fémmegmunkáló, fafeldolgozó, poligráfiai, vagyis grafikai, textil, kerámia) műhelyek, illetve a festészeti és szobrászati műtermek közül. Minthogy az oktatás gerincét – az arts and crafts-mozgalom nemes hagyományára alapozva – a gyakorlat képezte: a konstrukció és vele a formai megjelenítés eszközeként az anyagok természetének megismerésével és megmunkálásuk elsajátításával.

Az iskolának kezdettől vezető tanára Rodcsenko.¹²⁰ Egykor a Sztroganov-iskolában tanult; Maleviccsal és Tatlinnal való megismerkedését követően, a tízes évek derekán születtek első nonfiguratív kompozíciói és kubisztikus tárgytervei (lámpa, 1917; kiosk, 1919). Feleségével¹²¹ közösen publikálta 1920-ban az orosz konstruktivizmus fő manifestumát, A produktivizmus kiáltványát, amely már elnevezésével is egyértelmű kiállítás az iparral (a termeléssel) szövetséges művészet mellett. Minisztériumi munkatársként a VHUTEMASZ létrejöttében is szerepet játszott. Tanítványaival együtt készült legismertebb munkája, az a Munkásklub-berendezés,

120 Alekszandr Rodcsenko (1871–1956) orosz festő, grafikus, iparművész

121 Varvara Sztjepanova (1894–1958) ruha- és jelmeztervező textilművész

amely egyik szenzációja volt az 1925-ben Párizsban rendezett nemzetközi iparművészeti kiállításnak. Az olvasást megkönnyítő döntött lapú asztal mögött egy többfunkciós olyan állványrendszer mutatott be, ami ma már mindennapos, akkor azonban még újdonságként hatott. Csak fényképek maradtak róla, azok alapján rekonstruálták a hetvenes években. El Liszickij, aki Darmstadtban tanult építészetet, a világháború kitörésekor tért vissza hazájába; előbb Chagall, majd Malevics hatása alá került. 1919-től készíti új világot hirdető absztrakt kompozícióit, amelyeket *prounnak*¹²² nevezett. Szuprematista plakátja (Vörös ékkel zúzd szét a fehéreket, 1919), Majakovszkij verseinek illusztrálása (1923), illetve a tervként fennmaradt Lenin-tri-bün (1920–24) lendületes konstrukciója egyszersmind politikai hitvallás. A húszas évek elején (a közelgő világforradalom jegyében szerveződött orosz művészkolónia tagjaként) Berlinben találjuk, visszatérve lesz a VHU-TEMASZ tanára. Tervezett bútort (1930), lakásenteriórt (1934) is; elsősorban nemzetközi kiállítások installációs grafikusaként tevékenykedett. Tatlin¹²³ talán az orosz avantgárd legjelentősebb egyénisége. Festészeti tanulmányokat folytatott, majd matrózként járta a világot. 1913-ban Picasso párizsi műtermében is megfordult, hatásáról kubista festményei és kontrareliefjei tanúskodnak. A forradalom győzelmét követően Szentpétervártól elméleti kutatással foglalkozott az INHUK (Művészeti Kultúra Állami Intézete) munkatársaként, ezt követően a kijevi művészeti főiskolán tanít, onnan került 1927-ben a VHUTEMASZ-ba. Legismertebb munkája egy székházterv: a III. Internacionálé (a kommunista pártok nemzetközi szervezete) számára készült 1920-ban. Egymás fölött kocka, kúp, henger, félgömb helyezkedik el; alkotója szerint üvegből készültek és forogtak volna a világmindenséget megidézve, hiszen a legelső például egy év, a legfelső egy nap alatt tett volna egy fordulatot. A Föld tengelyével párhuzamos konstrukciót, amelynek belsejébe előadótermeket és irodákat képzelt alkotója, külső acélrampa szilárdította volna. Technikailag ez még ma is utópisztikus megoldás, érthető módon nem valósult meg. Nagyméretű makettje, amelyet annak idején május 1-jei felvonuláson vittek, megsemmisült. Hogy milyen eredeti alkotó volt, arról a VHUTEMASZ-ban tanítványaival készült modelljei tudósítanak, ugyancsak archív fotók jóvoltából. Legérdekesebb talán nyírfából hajlított, rugózó széke (1927), legötletesebb pedig az az emlőt formázó tejeskanna

122 proun = terv az új igazolására

123 Vlagyimir Tatlin (1888–1953) festő, szobrász, formatervező és konstruktőr

(1930), amelyet újszülöttek számára készített. Szabályos gömbtől tudatosan eltérő kialakítása szintén az ortodox mértan alkalmazásától idegenkedő, organikus világlátását szemlélteti. Az edényhez tálcát is szerkesztett, hogy a csecsemőosztályon egyszerre felsíró babák ellátását segítse a nővéreknek. Ezek a munkái akár gyárthatók is lehettek volna, de a húszas-harmincas évek fordulójától a kultúrpolitikai légkör ezt már ellehetetlenítette. A társadalom széles rétegeit megcélzó hasznos és esztétikus tárgyak s vele az életviszonyok jobbításának ügye lekerült a napirendről. Tatlin ekkor az utópiába menekült; Letatlin (1932) néven ember hajtott a járművet, ahogy nevezték, légibiciklit konstruált, színpadterveket készített, szinte visszavonult műtermébe. Hasonlóra kényszerültek társai is: Malevics késői festészete méltatlan korábbi teljesítményéhez, El Liszickij vagy Rodcsenko nevét sem az életmű záró (grafikai) periódusa tartja fenn az utókornak. A vezérelvű sztálini diktatúra a jelen giccses magasztalását várta – követelte ki – a művészeketől. Már az is bátorságra vall, hogy elzárkóztak ettől a hazug programtól.

Művészet és technika

új egysége: a Bauhaus

NÉMETORSZÁGBAN NAGYOBB ESÉLYE látszott a konstruktivista esztétika sikerre vitelének. A versailles-i béke nyomán pont került a régi világ végére; a császári rendszert köztársasági alkotmány váltotta fel. A vesztes háború következményei széles társadalmi rétegeket sújtottak, ami a baloldali eszmék megerősödését eredményezte. Politikailag kedvező feltételek teremődtek tehát egy olyan művészeti gondolkodásmód intézményesüléséhez, amely a kultúrát a mindennapi élet szerves részeként értelmezve demokratikus elveket képviselt. Ebben a szellemi közegben hirdetett programot a szakmai közéletben akkor már jól ismert rangos építész, Walter Gropius. 1919 tavaszán leporellóban tudatta a nyilvánossággal, hogy az iparművészeti főiskola és a képzőművészeti akadémia összevonásával Weimarban ősszel újra megindul a képzés az immár Bauhaus névre keresztelt intézményben. Kiáltványa¹²⁴ szerint: „Minden alkotótevékenység végső célja az épület! (...) Akarjuk, gondoljuk el, teremtsük meg a jövő új épületét.” Nem csupán a különböző művészetek összefogását szorgalmazta ennek érdekében az építészet konduktori irányításával. Művész és kézműves egyenrangúsága mellett érvelt; s mintha csak Morrisék vezették volna a kiáltvány szövegezésekor a kezét: „[a]z iskolákat (értsd: az akadémiákat) újra a műhelynek kell felváltania.”

Az intézménynek három igazgatója volt; mindegyik építész. Alapítójaként 1927-ig Gropius vezette az iskolát. Svájci kollégája, Hannes Meyer¹²⁵ követte,

WALTER GROPIUS

(1883–1969) német építész. Első jelentős munkája a Fagus-művek függönyfalas kaptárgyára (1911). Az építészet technológiájának modernizációja már pályája elején foglalkoztatta. Az első világháború kitörésekor a Németországból távozni kényszerülő Van de Velde, az Iparművészeti Iskola vezetője javasolta utódának, így lett 1919 és 1927 között a Bauhaus alapító igazgatója. Tanári és intézményvezetői munkája mellett is folyamatosan tervez; weimari irodájába ülőbútorokat. Legjelentősebb műve Dessauban a Bauhaus campusa (1925–26). 1928-tól Berlinben dolgozik, a náci hatalomra kerülését követően Londonban az Isokon tanácsadója. 1937-ben települt át az USA-ba. Tanár a Harvardon, 1938 és 1941 között Breuerral közös tervezőirodája volt. A hatvanas években tervezte a Bauhaus-Archív épületét, amely Berlinben valósult meg módosított formában.

124 Walter Gropius: A weimari Állami Bauhaus manifesztuma.

In: Mezei Ottó (szerk.): A Bauhaus. Budapest, 1975. 49.o.

125 Hannes Meyer (1889–1954) svájci építész. Nyíltan baloldali nézetei miatt kellett távoznia a Bauhaus éléről. Utána a Szovjetunióban dolgozott, 1936-ban tért vissza Svájcba.

MIES VAN DER ROHE

(1886–1969) német építész. Tanulmányait követően Bruno Paul és Peter Behrens irodájában dolgozott, majd önálló stúdiót alapított. Vezetésével létesült Stuttgartban 1927-ben az a minta-lakótelep, ahol egy többszintes lakóháza ma is áll. Breuer nyomán ő is tervezett acélső székét, oldalának ívelt vonala adja különlegességét. Az 1929-es barcelonai világiállításra pavilonja reprezentálta a modern német ipari kultúrát; ide készült legismertebb bútora, az ollós lábú, dúsan párnázott Barcelona-szék. 1930-tól az intézmény megszűnéséig a Bauhaus igazgatója, ekkor tervezte Brnóban a Tugendhat-villát. 1937-ben emigrált az USA-ba, ahol 1955-ig a chicagói IIT (Illinois Institute of Technology) építészeti részlegének vezetője. Több felhőkarcolót is épített.

tőle újabb három évre Mies van der Rohe vette át a stafétabotot. 1933-ban a tanári kar döntött a Bauhaus bezárásáról, mivel a hatalomra került nácik számukra elfogadhatatlan személyi feltételeket szabtak. E közel másfél évtized alatt több mint ezerkétszáz hallgatója volt, vagyis egyszerre körülbelül száz. Induláskor modern szemléletű tanár – Gropius mellett – mindössze kettő volt: Feininger¹²⁶ és Marcks,¹²⁷ a hamarosan színre lépő Johannes Itten¹²⁸ közreműködésével azonban a hagyományos akadémiai módszerektől merőben különböző pedagógia vált uralkodóvá az oktatásban. A művészt Gropius akkori felesége, Alma Mahler (a zeneszerző özvegye) ajánlotta férjének, mert ismerte bécsi rajziskolájának a megszokottól nagyon különböző módszereit. Önálló gondolkodásra, friss látásmódra ösztönző módszerei és a keleti filozófiából merített eszmék rendkívül népszerűvé tették a hallgatók körében. Az akadémiáról átvett tanárok mindezt látva távoztak, ami ugyanakkor lehetővé tette Gropius számára, hogy az intézmény gárdáját az elképzelései szerint alakítsa át. Így érkezett a testületbe három avantgárd kortárs festő: Muche¹²⁹, Kandinszkij¹³⁰ és Klee¹³¹.

126 Lyonel Feininger (1871–1956) Németországban élő amerikai festő, a grafikai műhely tanára 1925-ig. 1937-ben az USA-ba települt.

127 Gerhard Marcks (1889–1981) szobrász, az fazekasműhely vezetője 1925-ig.

128 Johannes Itten (1888 –1967) festő és művészetpedagógus, az előtanfolyam és a fémműves műhely vezetője a Bauhausban 1920 és 1923 között.

129 Georg Muche (1895–1987) expresszionista festő, 1920 és 1927 között textiltervezést tanított a Bauhausban.

130 Vaszilij Kandinszkij (1866–1944) orosz származású expresszionista festő, az egyik első absztrakt művész. 1922-től tanított a Bauhausban.

131 Paul Klee (1879–1940) svájci festő, az expresszionizmus képviselőjeként a gyerekkrajzok és primitív kultúrák hatottak művészetére. 1920 és 1931 között tanított a Bauhausban.

Felvételi vizsgával lehetett bejutni a Bauhausba, ahová nyitott szellemiségének ismeretében számos fiatal nő jelentkezett, közülük többen utóbb tanítottak az iskolában. Az első év amolyan bevezetésnek tekinthető; Vorkurs (előtanfolyam) volt a neve, kezdetben Itten, 1923-tól Moholy-Nagy László tartotta. Alapvetően a vizualitás fogalmaival, jobban mondva a 20. századi (nem csak konstruktivista) formavilág és megjelenítés eszközeivel ismerkedtek a hallgatók, hogy a maihoz képest még fejletlen gyáripar számára kompatibilis (kivitelezésre alkalmas) eszköztárra tegyenek szert. Ugyancsak majdani tervezői gyakorlatuk szempontjából kaptak eligazítást a színek, formák, felületek természetéről és használatuk sajátosságairól. A kötelező penzumok sorában aktstúdiumokat is készítettek, csakhogy ezek nem hosszas és gyötrő naturális ábrázolások voltak, mint az akadémiákon, hanem az emberi test szerkezetére és vele a mozgás érzékeltetésére összpontosító, értelmező tanulmányok. Ezt követően választottak szakmát a hallgatók, mivel valamely kézműves mesterségből – még a diploma előtt – sikeres mestervizsgát kellett tenniük. Minden növendéknek két mestere volt: egy a műhelyben, egy másik pedig mint művésztanár. Az asztalos műtermet maga Gropius vezette, a kerámiát Marcks, a fémművest Itten, a textilt Muche, a grafikait Feininger. A hallgatók bejárhattak tanáraik (többek között Kandinszkij és Klee) műtermébe; saját munkáikhoz közvetlenül hasznosítható tapasztalatokat szerezve az ott folyó alkotómunkáról. Amint azt – többek között – Peter Keler¹³² színes bölcsője (1922), Breuer Marcell bútorai (1922–23), Gertrud Arndt¹³³ és Gunta Stölzl¹³⁴ játékosan vidám szöttesei (1923),

MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ

(1895–1946) festő, grafikus, fotóművész és tanár. Jogot tanult, az Iparművészet Iskolába is beiratkozott, de a világháború miatt tanulmányai megszakadtak. A Tanácsköztársaság bukását követően 1920-ban Bécsbe emigrált, majd Berlinben telepedett le az ottani nemzetközi avantgárd kör tagjaként. Expreszionista festményeit előbb dadaista, majd egyre elvontabb mértani konstrukciók követték. Ezekből rendezett kiállítása nyomán hívta meg 1923-ban Gropius tanárnak a Bauhausba. Az előkészítő tanfolyamot és a fémműves műhelyt vezette, mellette fénnel és fotóval kísérletezett. 1928 és 1932 között Berlinben alkalmazott grafikus; Hitler hatalomra kerülését követően előbb Amszterdamba, majd Londonba tette át működése székhelyét. 1937-ben érkezett az USA-ba, Chicagóban New Bauhaus néven

132 Peter Keler (1898–1982) festő, grafikus, építész

133 Gertrud Arndt (1903–2000) textiltervező és fotóművész

134 Gunta Stölzl (1897–1983) textiltervező iparművész, később a Bauhaus tanára.

indított főiskolát, amelynek nevét később School of Designra módosította. Leukémia szabta rövidre haláláig aktív művészeti pályáját.

BREUER MARCELL

(1902–1981) bútortervező és építész. Festőnek készült, de elégedetlen volt a bécsi Akadémiaival. Forbát Alfréd (Gropius irodavezetője) tanácsára ment tanulni a Bauhausba, ahol diákként készítette az Afrika (1921), majd a Lécszéket (1923). Gropius hívására 1925 és 1928 között a belsőépítészeti tanára. Ekkor tervezte ma már a formatervezés klasszikus darabjai között számon tartott csőbútorait. A Bauhausból távozva építészeti-lakberendezési irodát nyitott, Hitler hatalomra jutását követően azonban 1935-ben hazatért. Diplomájával itthon nem tudott építészként munkát vállalni, ezért hamarosan végleg emigrál. 1936-ban már Londonban dolgozik;

Theodor Bogler¹³⁵ húsosan plasztikusra kerekített kerámiái (1923) mutatják.

Négyéves időtartamú volt (ekkor még) az iskola, amely 1923-ban rendezte meg a Haus am Hornban (a Horn folyó partján, a Muche funkcionalista tervei alapján épült átriumos házban) amolyan beszámoló kiállítását az első végzős évfolyam diplomáinak apropóján. Az eseményt Gropius nyitotta meg Művészet és technika: az új egység címen tartott előadásával; ez az ars poetica a ház belsejében is olvasható volt. Fontosnak tartották ugyanis hangsúlyozni, hogy plasztikai (képzőművészeti) értékekkel kell rendelkeznie minden használati tárgynak, az összképben szinte alig észrevehető apró elemeknek is. A cél ugyanis az volt, hogy a német gazdaságban akkor már igencsak erős pozícióval rendelkező nagyiparnak az esztétika szempontjait érvényesíteni képes tervezőket adjanak. Itten utódaként Gropius nem utolsósorban azért választotta Moholy-Nagy Lászlót, mert azzal a feladattal bízta meg, hogy a régimódi ötvösséget fejlessze technikai szemléletű fémművességgé. Ily módon már a magyar mester irányításával születik meg 1924-ben a Bauhaus egyik ikonikus darabja, a még diák Wagenfeld¹³⁶ fehér félgömb burájú lámpája, amelyel évfolyamtársa, az időközben Svájcba visszatért Jucker¹³⁷ kezdett foglalkozni. Ugyanerről a pozitív fordulatról tanúskodnak Marianne Brandt¹³⁸ vele egyidőben készült, egyszerű mértani formáival is nemes eleganciát sugárzó nikkelezett asztali edényei

135 Theodor Bogler (1889–1968) keramikus és formatervező

136 Wilhelm Wagenfeld (1900–1990) üveg- és porcelántervező, később a jenai üvegyár, a háború után a WMF designere.

137 Carl Jacob Jucker (1902–1997) svájci designer, 1922 és 1923 között a Bauhaus növendéke

138 Marianne Brandt (1893–1983) festő, szobrász, fémműves iparművész.

(egy egész teáskészlet). Mind a kiállítás kedvező szakmai visszhangja, mind az említett darabok meggyőző ereje dacára az intézmény hamarosan költözni kényszerült, egyre erőteljesebb lett ugyanis azok hangja, akik baloldalisága miatt támadták. A nagyipari tervezőművészet mint tudatosan vállalt program természetesen ideológiásemleges volt; noha könnyen lehetett elfogultan minősíteni, minthogy a tanárok és diákok valóban a társadalom széles körének címezték munkáikat.

Amikor Weimar felmondta az iskolával a szerződést, a választás Dessaura esett; ott működött a Junkers repülőgépgyár és a környékén az IG Farben több vegyiüzeme. Mivel a városban korábban nem volt művészeti iskola, Gropius kapta a feladatot, hogy tervezze meg a kampuszát és a tanárok lakóházait. Hogy teljes energiáját a beruházásra fordíthassa, visszahívta tanárnak frissen végzett növendékét, Breuer Marcellt; 1925 tavaszától ő veszi át az asztalosműhely vezetését. Mivel – más lehetőség híján – a repülőgépgyárban zajlott a műhelygyakorlat, érdeklődése a fém felé fordul. Akkoriban tanult meg biciklizni, innen az ötlet, hogy a kerékpárhoz hasonlóan bútorokat is lehetne csővázból készíteni. Ez a háttere annak az acélból készült és nikkelezett székcsládnak (1925–26), amelyet a Bauhaus ugyancsak ikonikus darabjaiként mint a formatervezés kibontakozó korszakának klasszikus alkotásaként tart számon a szakirodalom. Tervét Breuer szabadalmaztatta, gyártási jogát pedig eladta egy berlini cégnek. 1925 őszétől már a városban kezdődött a tanév, a műhelyblokkot, kollégiumot, igazgatóságot, tanári szobákat és közösségi helyiségeket magában foglaló együttes csak ezt követően, 1926 táján készült el. Igazi egyetemi város formálódott, ahol a hallgatók rendszeresen sportoltak, saját dzsessz-zenekaruk volt, két alkalommal Bartók Béla is ellátogatott az iskolába. Folyóiratot indítottak, amelyet az

az Isokon vállalatnak tervez organikus vonalú laminált bútorokat. Egy évvel később távozik az Egyesült Államokba, a Harvard tanára lesz. Utóbb ezzel is felhagy, kizárólag építészként tevékenykedik.

ekkor Németországban élő Kállai Ernő¹³⁹ szerkesztett. Az épület, amelyet az iskola centenáriuma alkalmából 2019-ben gondosan helyreállítottak, a két háború közötti modern építészet egyik csúcsteljesítménye. Hivatalos neve ekkor már Formatervező Főiskola (Hochschule für Gestaltung). Formatervek értékesítésére mindazonáltal csak a legritkább esetben került sor; elsősorban a tapéták voltak üzletileg sikeresek. Úgyhogy pénzügyi okokból és tartalmi megfontolásból egyaránt logikus fejlemény, hogy 1927-től az iskola kilencszemeszteres lett. Az oktatás kiegészült a már kezdetben is célként meghatározott építészettel, amely a két utolsó igazgató idejében domináns szerepet kapott. A város megbízásából az iskola jónéhány épületet tervezett; leglátványosabb a történi lakótelep (1927–1928). Az építészethez hasonlóan a tárgytervezésben is – lámpák és lakástextilek mellett a reklámgrafikára gondolhatunk elsősorban – immár racionális-praktikus értelmezés jegyében folyt a hallgatók képzése.

139 Kállai Ernő (1890–1954) műkritikus, a modern képzőművészet legjelentősebb hazai szószólója. 1920 és 1935 között Németországban élt, számos folyóiratban publikált. A háború után két évig az Iparművészeti Főiskola tanára.

Magyar jelenlét a Bauhausban és a Bauhaus jelenléte Magyarországon

EGÉSZ SOR HAZÁNKFIÁNAK VOLT KÖZVETLEN KAPCSOLATA a Bauhausszal. Az iskola két tanáráról (Breuer és Moholy-Nagy) már tettünk említést; mintegy tucatnyi magyar diák is tanult az intézményben. Többük pályája tanulmányait követően töretlenül folytatódott; olyan is akad azonban, akinek életútján a művészi tevékenység megszakadt vagy egészen más irányban folytatódott. Nem is mindenki tért vissza Magyarországra. Azok között, akikről ma már ritkán esik szó, azaz szinte megfeledkeztünk, a leg-többet ígérő tehetség alighanem Berger Ottília¹⁴⁰ volt. A délvidéki lány Bécsben végezte a középiskolát, utána a zágrábi akadémián tanult, 1926-ban lett a Bauhaus növendéke. Iskolai faliképein a csíkokba szövött színek szinte rezdülnek. Textiltervezőként 1930-ban diplomázott, majd rövid ideig – Gunta Stölzl távozása után – tanított is. 1932-ben önálló vállalkozást alapított, s német, svájci, holland gyáraknak tervezett decens koloritban nevével jelzett lakástextileket. Hiába volt sikeres alkotó, 1935-től Németországban nem folytathatta munkáját, mivel az iparművészkamara „külföldi és nem árja” hivatkozással elutasította felvételi kérelmét. Ekkor Londonba költözött, s bár Moholy-Nagy tanárnak hívta a chicagói New Bauhausba, hazatért egyedülálló édesanyjához. Amerikába vízumot innen már nem kapott, deportálták és Auschwitzban halt meg. Ellenpéldával folytatva: a Bauhaus növendékei közül – Breuer mellett vagy után – a legismertebb Molnár Farkas.¹⁴¹ Eleve építésznek készült; 1920-ban érkezett Weimarba, ahol Gropius növendékeként tanult és szerzett diplomát 1924-ben. Nevezetes iskolai munkája az úgynevezett Vörös kockaház, következetes mértanát oldó pergolás kertje jóvoltából az 1923-as Bauhaus-tárlat egyik kiemelkedő darabja volt. Hazatérve kiderült, hogy az építészkamara nem fogadja el diplomáját, ezért folytatta a már korábban megkezdett műegyetemi tanulmányait. 1926-ban végzett, majd a funkcionista építészet vívmányait rokonszenvenvel fogadó Ligeti Pál¹⁴² irodájában helyezkedett el. Az általa tervezett Gellért-hegyi Delej-villában (a második világháborúban

¹⁴⁰ Berger Ottília (1898–1945) textiltervező iparművész

¹⁴¹ Molnár Farkas (1897–1945) építész

¹⁴² Ligeti Pál (1885–1941) építész

CIAM

(Congrès Internationaux d'Architecture Moderne)
A modern építészeti nemzetközi szervezete, amely 1928-ban alakult La Sarrazban a kortárs építészeti vezető gárdájának (Le Corbusier, Ernst May, Walter Gropius, Hannes Meyer, G.T. Rietveld, Mies van der Rohe és mások) részvételével. 1929-ben került sor Frankfurtban a második kongresszusra, ahová már magyar küldöttség is utazott. A téma a kislakás (Existenzminimum) volt; így került az építészeti tevékenység centrumába az emberhez méltó életkörülmények minimális feltételeinek megteremtésével a tömeges lakásépítés demokratikus programja. A kongresszusról hazatérve alakult meg a CIAM magyar szekciója Molnár Farkas és Fischer József vezetésével.

elpusztult) Molnár Farkasnak is volt egy mindössze ötvenegy négyzetméteres garzonlakása, ahol 1929-ben a kortárs modernizmus szellemében rendezkedett be – részben Breuer, részben maga tervezte bútorokkal. Jobbára villákkal és néhány kisebb lakó- és középülettel alapvetően építészként folytatta pályáját. Hozzá fűződik a hazai progresszív alkotók táborba (a CIAM magyar csoportja) szervezése. A bauhaus-láreknek nevezett alkotók sorában különleges hely illeti Bortnyik Sándort.¹⁴³ Nem volt sem tanára, sem növendéke az intézménynek, ennek ellenére talán a legtöbbet tette Magyarországon a bauhausi program meghonosításáért. Alkalmazott grafikusként kezdte pályáját, Kassák¹⁴⁴ és folyóirata, a MA munkatársaként lett a konstruktivizmus képviselője. 1922 és 1924 között Weimarban nyitott műtermet, hogy közvetlen információkat szerezzen az iskoláról. 1925-ben tért haza, festett és plakátjaival szerepet vállalt a magyar reklámgrafika megújításában. 1928-ban Műhely néven iskolát nyitott, amelyet „magyar Bauhausként” propagált; Molnár Farkassal közös elképzelése volt, hogy valamennyi alapvető műfajban képeznek majd ipari tervezőket. A program végül a saját műtermében 1938-ig működő alkalmazott grafikai stúdióra redukálódott; itt volt növendéke Vásárhelyi Győző, a későbbi Victor Vasarely.¹⁴⁵ A harmincas évektől azonban művészete konzervatív irányba fordult. Nagyjából hasonlót mondhatunk Pap Gyuláról,¹⁴⁶ aki Johannes Itten növendékeként készítette puritán ötvöstárgyait és azt a fém-üveg kombinációjú állólámpáját (1923),

143 Bortnyik Sándor (1893–1976) festő, grafikus, iparművész

144 Kassák Lajos (1887–1967) író, szerkesztő, képzőművész, a formatervezés egyik első hazai szorgalmazója.

145 Victor Vasarely (1906–1997) grafikus és festő, 1930-ban emigrált Franciaországba. Az op-art egyik legnagyobb hatású mestere.

146 Pap Gyula (1899–1983) festő és grafikus

amelynek replikáját ma is forgalmazzák. A húszas évek derekától Erdélyben élt, majd Berlinben tanárkodott, 1934-ben tért haza, de azt követő képzőművészeti tevékenységében nem érvényesítette a bauhausi gyakorlatot.

A politikai környezet nem kedvezett a világmegváltást hirdető konstruktivista esztétika hazai kibontakozásának. Ezért Magyarországról is több művész ment az új világ (hiú reménynek bizonyuló) vonzásának engedve a Szovjetunióba. Többek között a tragikus sorsú építész, Forgó Pál.¹⁴⁷ A modernizmust ugyanis a hazai hivatalos ideológia bolsevistának minősítve nem kívánatos szellemi áramlatnak tekintette, mivel az 1918–19-es forradalmi átalakulást számos képviselője (Bortnyik mellett Pór Bertalan¹⁴⁸, Uitz Béla¹⁴⁹ például) plakátjaival aktívan támogatta. Ennek ellenére a Bauhaus törekvései és az intézmény tevékenysége a szakma körében ismert volt; a *Magyar Iparművészet* vagy a *Tér és Forma* közleményeiből. S nem csupán azért, mert 1926-ban Kassák hazatelepülhetett és orgánumaiban rendszeresen beszámolt a tevékenységéről. A Bauhausról/a modern művészet természetéről közvetlen információkat szolgáltatott a Weimarból a húszas évtized derekán visszatért Molnár Farkas és Bortnyik Sándor mellett Moholy-Nagy László, aki 1930 októberében Budapesten tartott előadást. A CIAM magyar szekciójának vendégeként 1934-ben meg Gropius számolt be a magyar közönségnek a kortárs építészet törekvéseiről. Mindazonáltal egyértelműen konstruktivista stílusú tárgy a két háború között nálunk kivételesnek tekinthető; talán csak Kassák grafikái (jobbára papíron maradt tervei) és könyvborítói tekinthetők ilyennek. Bortnyik és az eredendően szintén festő Berény Róbert kvalitásos plakátjai légyságuknál fogva inkább az art deco körébe tartoznak. Az anyagközpontú és racionális funkcionalizmus a gazdaság viszonylag kis szektorára korlátozódott. Jobbára oldott és színes változatban jelentkezett, úgy is inkább a korszak második felében. Ekként említhető a Zsolnay-gyár porcelán teáskészlete (1935), a cég budapesti részlegének fajansz hamutartó-sorozata (30-as évek), a Mandarin elektromos teáskanna (Elekthermax, 1940 körül), a Lingel-bútorgyár¹⁵⁰ ele-

147 Forgó Pál (1897–1947?) építész, halálának körülményei ismeretlenek.

148 Pór Bertalan (1880–1964) festő, a Nyolcak festőcsoport tagja. 1920-tól emigrációban élt, 1948-ban tért haza.

149 Uitz Béla (1887–1972) grafikus és festő. 1920-tól emigrációban élt Bécsben, majd 1926-tól a Szovjetunióban, 1970-ben tért haza.

150 Lásd 38–39. oldal

mes bútorrendszere (Varia, 1929), Kaesz Gyula¹⁵¹ asztalkasorozata (1930-as évek vége), Kozma Lajos¹⁵² vagy Kovács Zsuzsa¹⁵³ Heisler Józsefnek tervezett több széke (1930-as évek első fele), Bierbauer Virgil¹⁵⁴ irodaberendezése (1930 körül), Bor Pál¹⁵⁵ vagy Vértés Árpád¹⁵⁶ néhány szőnyege (ugyancsak a harmincas évekből). Hasonlót mondhatunk a műszaki produktumokról, amilyen a Ganz-gyár Árpád-motorvonata (formaterv: Szablya Frischauf Ferenc,¹⁵⁷ belső: Mináry Pál,¹⁵⁸ 1934) vagy a Kaesz Gyulánál bútortervezőként végzett Bozzay Dezső¹⁵⁹ Magyar Philips-rádiója (1936).

151 Kaesz Gyula (1897–1967) bútortervező, az Iparművészeti Iskola tanára, később az intézmény igazgatója.

152 Kozma Lajos (1884–1948) építész, bútortervező, grafikus

153 Kovács Zsuzsa (1902–1974) belsőépítész

154 Bierbauer (Borbiró) Virgil (1893–1956) építész

155 Bor Pál (1899–1982) festő

156 Vértés Árpád (1895–1948) iparművész

157 Szablya Frischauf Ferenc (1876–1967) festő és iparművész, az Iparművészeti Iskola tanára, majd igazgatója.

158 Mináry Pál (1902–1983) építész

159 Bozzay Dezső (1912–1974) formatervező

A konstruktivista esztétika szétterülése Európában

AMIT MODERN TÁRGYKULTÚRÁNAK NEVEZHETÜNK, nem korlátozódott néhány szellemi műhelyre. Bázisa nagyobb volt, akkor is, ha sporadikus. Varsóban és Prágában, Bukarestben és Párizsban, sőt az olasz fasiszta rendszer novecentójának (modernizált klasszicizmusának) jóvoltából a lombard városokban is működtek a konstruktivizmus eszmeiségének elkötelezett közösségek.

Franciaországban Le Corbusier tevékenységét kell első helyen említenünk. Pontházakból álló, napsugaras városnak nevezett urbanisztikai elképzelésével keltett visszhangot, tárgytervezőként 1925-ben jelentkezett. A párizsi nemzetközi iparművészeti kiállításon bemutatott L'Esprit Nouveau (Az új szellem) pavilonjával, amelyet sokemeletes blokkházának egyik otthonaként prezentált. Nem egy jól felszerelt korszerű kislakás volt ez, mint amilyenben a konstruktivista esztétika képviselői gondolkodtak, a társadalom nagy részének szoba-konyhába kényszerült nyomorúságos alvóhelyei ellenében. Le Corbusier nagy belmagasságú, tágas és lakályos környezetet vizionált; magas lábra támaszkodó polcos szekrénye előtt kényelmes fotelok és Thonet-szék társaságában olyan miliőt teremtett, mint amilyeneket villáiban is tervezett jómódú értelmiségieknek. Ilyen környezetbe szánta azokat az ülőbutorokat, amelyeket egy pályáját akkoriban kezdő belsőépítésszel, Charlotte Perriand-nal¹⁶⁰ közösen készítettek és mutattak be 1929-ben a párizsi Őszi szalonon. (Létrejöttükben ma már sokan Perriand meghatározó szerepét

LE CORBUSIER

(1887–1965) építész, festő és iparművész. Svájcban született, ott végezte iskoláit, majd több tanulmányutat tett. 1907-ben a Wiener Werkstättében Josef Hoffmann munkatársaként, 1910-ben Peter Behrens irodájában dolgozott. 1917-ben költözött Párizsba, építészeti irodáját 1922-ben nyitotta meg unokatestvérével, Pierre Jeanneret-vel; 1940-ig valamennyi munkáját vele közösen készíti. 1925-ben a L'Esprit Nouveau pavilonjával részt vett a párizsi nemzetközi iparművészeti és ipari művészeti kiállításon, ahol urbanisztikai terveit is bemutatta. A két háború között több villát tervezett; közülük kettő a stuttgarti Weissenhof-lakótelepen (1927) épült. Első középülete, a Centroszojuz (1928) Moszkvában létesült; a harmincas évek elején követi Párizsban a Svájc diákház és az Üdvhad-sereg székháza. A CIAM egyik alapítójaként

160 Charlotte Perriand (1903–1999) francia belsőépítész és bútortervező

aktívan részt vett a szervezet munkájában. A második világháború után készülnek legjelentősebb épületei, amelyek közül kiemelkedik a marseille-i Unité d'Habitation (1952), az indiai Chandigarh közigazgatási központja (1950–1955), valamint a már posztmodern jellegű Ronchamp-i kápolna (1955). Számos könyvet is publikált.

GIO PONTI

(1891–1979) olasz építész és designer. Milánóban született, ott végezte tanulmányait, és legjelentősebb munkái ugyancsak a városhoz kötődnek. Már fiatalon nemzetközi ismertséget szerzett, mivel 1925-ben a Doccia porcelángyár művészeti vezetőjeként több munkájával szerepelt az 1925-ös párizsi nemzetközi iparművészeti kiállításon. Felfigyelt rá a Christofle; a neves fémműves cég több tárgyat terveztetett vele, az igazgatói családi házában építésével bízta

hangsúlyozták.) Puritán konyhát és kellemes fürdőszobát is kialakítottak a living room mögött. A kollekcióban a „nagy” fotel és a többszemélyes szófa mellett a legattraktívabb az állítható pihenőágy volt. (Ma republiként az olasz Cassina gyártja őket.) Miként Breuer, Stam és Rohe hasonló munkái, ezek is fényesre nikkelezett acélcsővázas konstrukciók, csak hogy teret kívánó nagy méretük és méltóságos arányaik mellett vaskos bőrpárnázattal is különböznek tőlük. Előkelő darabok, amelyek inkább csak formailag modernek, szellemiségük az art deco luxusközegével tart rokonságot. Ez utóbbi irányzat prominens képviselőjeként az ír származású, Párizsban megtelepedett Eileen Gray¹⁶¹ egy átmeneti korszakában szintén tervezett egzakt felfogású csővázas berendezési tárgyakat (Bibendum fotel, 1926; éjjeli asztalka, 1927). Ugyancsak a francia szcéna szereplője a művészcsaládból származó, alapvetően fémműves Jean Prouvé.¹⁶² Ritka bútorokban még a fa ülőfelületeket is az acélvázhoz hasonló kemény kontúrokkal alakította ki. A svájci Hans Coray¹⁶³ meg mindössze egyetlen darabjával írta be magát a formatervezés történetébe. Középiskolai tanárként kezdett művészettel foglalkozni; s két egykori Bauhaus-növendék biztatására alkotta 1938-ban Landi névre keresztelt kényelmes alumíniumszékét, amelynek perforált lyuksorok adják optikai vonzerejét. Olaszországban – a náci rendszerrel ellentétben – nem minősítették elfajzottnak, és azért nem üldözték a modern irányzatokat. Nem csupán a *Domus* folyóiratával már akkor vezető pozíciót betöltő Gio Ponti tervezett irodai acélcső széket (1935) és modern vonalú evőeszközöket (1936); a fasiszta párt comói székházát

161 Lásd 65. oldal

162 Jean Prouvé (1901–1984) francia iparművész

163 Hans Coray (1906–1991) tanár, képzőművész

Giovanni Terragni¹⁶⁴ szintén ilyen bútorokkal (1935 k.) rendezte be. Csúasz mértani felfogású, acélpántos székek is fűződnek a nevéhez; hasonlókkal Kozma Lajos életművében is találkozunk.

A fémnek ezt a bútorok világában kivívott majd-hogynem egyeduralmát paradox módon egy olyan alkotó, nevezetesen **Breuer Marcell**¹⁶⁵ törte meg, aki a trendet kezdeményezte. 1932 táján még alumíniummal próbálkozott egy svájci cégnek, megkettőzött lába azonban nehézkesre sikeredett. Ezután ismét a fához fordult, amikor 1936-ban Londonba emigrált. A laminált bútorairól ismert Isokonnak tervezett munkáival (hullámvonalú pihenőágy, karosszékek és egymásba tolható ülőkék) teljesedett ki és zárult le egyben formatervezői munkássága. Az Isokon vendégházát, London egyik első funkcionista épületét, amelyben rövid időre rajta kívül Moholy-Nagy és Gropius is lakott, a kanadai származású Wells Coates¹⁶⁶ tervezte, aki Japánban született. Az ökonomikus távol-keleti gondolkodásmód életre szóló hatása más munkáin (minikonyha, 1933; rádiókészülék, 1934) is érzékelhető. A kortárs angol tárgykultúrára ez a fajta tárgyilagosság csak az olyan szabályt erősítő kivételekre jellemző, amilyenek Keith Murray¹⁶⁷ Wedgwoodnak készített puritán háztartási edényei a harmincas évek derekáról.

A funkcionalizmus eszméje a nácik hatalomra jutásáig Németországban vált nemes elképzelésből valóságra – igaz, mindenekelőtt az építészetben és az itt először széles körben meghonosodó lakótelepek jóvoltából. A tárgytervezők közül kevésnek sikerült

meg. Jelentős Ponti szervezőtevékenysége is. Része volt abban, hogy a nemzetközi iparművészeti kiállítás Monzából a nagyobb vonzerővel rendelkező Milánóba költözzön. 1928-ban indította útjára Domus címmel azt a ma is létező, nemzetközi rangú építészeti folyóiratot, amelynek nagy szerepe volt az olasz design felemelkedésében. Építészként Palladio formavilágából kiindulva alakította ki a funkcionalizmus eszköztárát mind határozottabban érvényesítő modern stílusát. Ebben a szellemben fogant legjelentősebb korai épülete, a Montecatini vegyészeti gyár székháza (1936–38). Ide készült első jelentős bútora, amelyet a Molteni gyártott, és amelyet számos újabb darab követett a második világháború után. Közülük a legismertebb a Cassinának 1957-ben tervezett Superleggera széke. Nervivel közös műve Milánó nevezetességéeként a Pirelli-torony (1960).

164 Giuseppe Terragni (1904–1943) olasz építész és formatervező

165 Lásd 50–51. oldal

166 Wells Coates (1895–1958) kanadai származású építész, Japánban született és ott töltötte ifjúkorát.

167 Keith Murray (1892–1981) angol építész és keramikus

megélhetést biztosító karriert befutnia. Ilyen Wilhelm Wagenfeld,¹⁶⁸ aki nem költözött a Bauhaus gárdájával Dessaubá, hanem Weimarban tanított tovább, majd 1935-től a jénai üvegyárnak lett vezető tervezője. A tűzálló jénai üvegből mintaszerű teáskészletet, konyhai tárolódobozokat tervezett; a töltőtollaknak meg nyakas tintatartót. Mindazonáltal az első világháború utáni válság részben amerikai pénzügyi segítség révén történt felszámolását követően nem a funkionalista tárgykultúra bontakozott ki, elsősorban lakótelepek tanúskodnak a modernizmus térhódításáról. A berlini házak többségét, amelyek ma a világörökség részei, Bruno Taut¹⁶⁹ tervezte, a Siemensstadt alkotói között Gropius és társai mellett a magyar Forbát Alfréd¹⁷⁰ neve is felbukkan. A legjelentősebb talán az „új Frankfurt”, amelyet Ernst May¹⁷¹ épített 1926 és 1930 között; négy-ötemeletes, egymáshoz lazán illeszkedő sorházakban mintegy tizenötezer lakással. Grete Schütte-Lihotzky¹⁷² tervei nyomán ezekbe készültek először előregyártott technológiával kis alapterületű, kétszer három és fél méteres, beépített „frankfurti konyhák.” (Egy rekonstruált példánya a bécsi iparművészeti múzeumban látható.) Alighanem Frankfurt példája nyomán döntött úgy a Deutscher Werkbund, hogy mintalakótelepet kezdeményez Európa modern építészeinek közreműködésével. Így jött létre 1927-ben az iparváros Stuttgartban a Weissenhof-Siedlung. A Die Wohnung (A lakás) projekt keretében húszegynéhány korszerű családi ház létesült a korszak modern építészei (többek között a francia Le Corbusier, a német Behrens, Gropius és Taut, a holland Oud és Stam, az osztrák Josef Frank¹⁷³) közreműködésével, mégpedig **Mies van der Rohe**¹⁷⁴ irányításával, aki maga is tervezett ide egy soklakásos blokkot.

168 Wilhelm Wagenfeld (1900–1990) üveg- és porcelántervező, a háború után a WMF designere.

169 Bruno Taut (1880 –1938) német építész

170 Forbát Alfréd (1897–1972) pécsi születésű építész, Gropius tervezőirodáját vezette Weimarban. 1928-ban önállósult; a harmincas évek derekán több házat tervezett Pécssett.

1938-ban Svédországban telepedett le.

171 Ernst May (1886–1970) német építész

172 Grete Schütte-Lihotzky (1897–2000) belsőépítész, az első osztrák nő, aki építészeti diplomát szerzett.

173 Josef Frank (1885–1967) osztrák építész és iparművész, a skandináv design meghatározó egyénisége

174 Lásd 48. oldal

A szép környezetben (egy lankás domboldalon) kialakított kertes együttes igencsak vegyes fogadtatásban részesült. Sok látogatója volt, bérlők azonban alig jöttek; a kockaszerű idomok és a szimpla fehér falak láttán „arab falu”-nak csúfolták, tervezőit bolseviknak minősítették. Késérű csalódást okozott, mégis fontos tapasztalattal járt: a publikum nem honorálta minden művészi allúrtól mentes, szimpla egyszerűségüket; egészen másfajta lakókörnyezetben érezte (volna) jól magát.

Másfajta modernizmus: az art deco

A BAUHAUS MÁR A MAGA IDEJÉBEN NYILVÁNVÁLÓ jelentősége és az orosz forradalmi művészet merész elképzelései ellenére a két háború között továbbra is Franciaország maradt az avantgárd – tehát nem az építészet és a formatervezés, hanem azon belül elsősorban a képzőművészet legfontosabb központja. Itt szerveződött meg a harmincas évek elején a Cercle et Carré (Kör és négyzet), majd az Abstraction–Création csoportosulás. Többek között olyan konstruktivista alkotók részvételével, mint a már 1919-től (ismét) Párizsban dolgozó Mondrian vagy a húszas években Meudonban megtelepedett Doesburg, illetve az 1923-ban a francia fővárosba visszatért orosz Antoine Pevsner¹⁷⁵ és az őt nem sokkal később követő fivére, Naum Gabo.¹⁷⁶ Mindketten egyértelműen modern plasztikát műveltek. Mellettük jónéhány olyan alkotó volt tagja ennek a társaságnak, aki legfeljebb kacérkodott (egy-egy munkájában vagy annak valamely részletében) a geometriai nyelvezettel. Például Kandinszkij (noha a Bauhausban tanított) vagy az elzászi Hans Arp, aki 1927 táján részt vett a strasbourgi Aubette kávéház-étteremegyüttes Doesburg vezette átforgalmazásában. Az absztrakt festészet olyan festői változatát képviselték, amely gazdag kolorizmusával és főként lágyabb formavilágának szubtilis érzékenységevel az alkotói én közvetítésére vállalkozott. Ily módon feladták tehát a konstruktivista esztétikának az arts and crafts-mozgalomra visszanyúló világmegváltó programját, amelynek megvalósítása a húszas évek derekától a világforradalom reményének elhalványulásával amúgy is irreálissá vált. Ennek az új szituációnak lesz az art deco leglátványosabb kifejeződése az építészetben és tárgykultúrában.

Art deco néven dokumentált irányzat vagy stílus sosem volt. Ilyen néven manifesztum – szemben a kor számos izmusával – nem íródott; önmagát vagy a munkásságát art decóhoz soroló alkotóról sem beszélhetünk. Hogy az építészetben és a tárgyformálásban mégis létezett a modernizmusnak funkcionáliszként definiálható, döntően a konstruktivista esztétikán alapuló értelmezése mellett egy másfajta gyakorlat is, csak a hatvanas évek derekán derült ki. Mégpedig egy 1966-ban Art deco/Bauhaus/Stijl/L'Esprit Nouveau címen rendezett kiállítás, illetve kurátora, az angol Bevis Hillier két

175 Antoine Pevsner (1886–1962) orosz képzőművész, a Realista kiáltvány (1920) társszerzője

176 Naum Gabo (1890–1977) orosz képzőművész, a Realista kiáltvány (1920) társszerzője

évvel későbbi, a tárlat tanulságait összegező könyve (Art Deco of the 20s and 30s) nyomán. Eszerint az art deco merőben 20. századi jelenség, nem regresz-szív, csak éppen mentes mindenfajta világmegváltó utópiától, pláne forradalmi retorikától. A klasszikus modernizmusnál érzékibb, érdekesebb és változatosabb művészetet produkált; az előbbinél jóval szélesebb közönség érdeklődését kiváltva. Annak ellenére is, hogy maguk a termékek többnyire nem megfizethető darabnak készültek, mivel az elkápráztatás volt velük a cél. Még a luxus látszatát keltő bizsuval is. Az irányzat az első világháborút követően bontakozott ki: a boldog és bolond békeidők (ahogy akkor nevezték, a *les années folles*) mámorában élő Franciaországban. Legalábbis erről szólt az 1925-ben Párizsban rendezett Nemzetközi iparművészeti és ipari művészeti kiállítás (Exposition des arts décoratifs et des arts industriels) az Eiffel-torony környékén és vele szemközt, a mai Trocadero téren felállított pavilonokban, illetve közöttük, a Szajnán lehorgonyzott hajókon. Az esemény frenetikus sikerét jelzi, hogy fél év alatt tizenhatmillió látogatója volt. A németek – mint a nagy ellenség – nem kaptak meghívást, Magyarország szervezési bonyodalmak miatt maradt távol. A modernizmus képviselőiben, mint korábban szó volt róla, Oroszország új (avantgárd) művészetével jelentkezett,¹⁷⁷ **Le Corbusier**¹⁷⁸ pedig egy önálló pavilonnal. De az esemény jelentőségét nem az arts industriels bemutatkozása, hanem az art deco átütő erejű jelenléte adta – többek között a **Ruhlmann** által berendezett Műgyűjtő házával¹⁷⁹ és **Lalique**¹⁸⁰ hatalmas szökőkútjával, hogy a diadalmas új irányzat

ÉMILE-JACQUES RUHLMANN

(1879–1933) elzászi születésű francia belső-építész és bútortervező. Kereskedelmi és festészeti tanulmányokat folytatott, apja halálakor, 1907-ben vette át a családi lakberendező céget. Első tervezése saját otthona berendezésének készült, majd Pierre Laurent iparművésszel alakított közös vállalkozást. Egyedi luxusbútorokat készítettek kifejezetten drága, nemes anyagok (például cápabőr) felhasználásával vezető politikusok és jómódú üzlemberek megrendelésére. A Lajos-stílusok igényességével elevenítette fel az arts and crafts és az art nouveau számos formai megoldását. Az Hôtel du Collectionneur (A gyűjtő pavilonjának) enteriőrével nagy feltűnést keltett az 1925-ös párizsi iparművészeti kiállításon.

177 A Konsztantyin Melnyikov (1890–1974) tervezte pavilonban mutatták be Rodcsenko Munkásklubjának berendezését.

178 Lásd 57. oldal

179 Jean Patou (1887–1936) divattervező munkája a pavilon.

180 Lásd 25–26. oldal

két meghatározó egyéniségének munkáit említsük. Az eseménnyel ugyanis valóságos diadalmenet kezdődik, amelynek során az art deco szinte az egész világot meghódította; még Indiában¹⁸¹ és Kínában¹⁸² is megjelent. Angliában és az USA-ban pedig összehasonlíthatatlanul nagyobb hatást gyakorolt, mint az ott internacionális stílusként (International Style) bemutatkozó funkcionalizmus.

Az art deco elnevezés utólagos: a kiállítás kimondhatatlanul hosszú nevének észszerű rövidítése. Egyszersmind találó, minthogy a stílus egyik legfőbb jellemvonása, hogy dekoratív. Nem kevésbé tanulságos persze a többit is szemre vételeznünk, mégpedig a konstruktivista esztétikával szembesítve. A funkcionalista alkotás kizárólag nonfiguratív elemeket használ – mind az egész tárgy megjelenésében, mind esetleges díszítőmotívumaiban. Az art deco viszont legfeljebb stilizál. A kiállítás plakátján¹⁸³ például nagy vonalakban, de többé-kevésbé realiztikusan megjelenített női figurát látunk egy zergével. Az előbbi irányzat takarékos a színekkel: a fehér alapon megelégszik a pirossal és a feketével vagy a három alapszínnel; az utóbbi ellenben gazdagon merít a koloritból. Míg annak alkotója szigorú mértan jegyében dolgozik, emez gyakran használ lágy formákat, mert inkább organikus szemléletű. Noha a cickakk, akármilyen szögletes is, tipikus art deco-motívum, mint a konstruktivista Rietveld hasonló nevű széke mutatja. Minden más már csak a fenti különbségek következménye. A funkcionalizmus sorozatban gyártható olcsó termékeket kíván, az art deco célja ennek pont az ellenkezője: drága luxusholmik, egyedi vagy kieszériás technológiára. Miközben mind a kettő használ modern anyagokat és eljárásokat, sőt formákat is, szemléletileg egy világ választja el őket. A konstruktivizmus szakít a történelmi stílusokkal, az art deco ellenben gazdagon merít a múltból – többek között a rokokó, a klasszicizmus, az empire és a biedermeier vagy éppen közvetlen előzményeként a koloritban szintén gazdag art nouveau elemkészletéből. Eklektikus tehát, ami nehezíti felismerését; olykor csak a tárgy luxuriózus kisugárzása szolgál támpontként azonosításához. Kortársként ráadásul két egzotikus kultúra

181 Eckart Muthesius (1904–1989) építész, a Deutscher Werkbund alapítójának fia, az indorai maharadzának tervezett enteriőrt, többek között Le Corbusier bútorával.

182 Sanghajban a magyar Hudec/Hugyecz László (1893–1958) épített art deco stílusban.

183 Alkotója Robert Bonfils (1886–1972) francia grafikus és festő

is ösztönzőleg hatott a létrejöttére. Az egyik a Gyagilev¹⁸⁴ vezette orosz balett, amely 1909-ben debütált Párizsban; színorgiás díszlet- és jelmezterveihez Leon Bakszt¹⁸⁵ a közép-ázsiai iszlám világból merített ihletet. Még közvetlenebb az ókori egyiptomi művészet inspirációja, minthogy 1922-ben tárták fel Tutanhamon sírját. A fényes lelet világszenzáció volt; egyfajta egyiptomániát gerjesztett. (Zsolnay-kerámia és a moszkvai Vörös téren a Lenin-mauzóleum mutatja.) Aranykultuszával és díszítményeinek stílusával egyúttal a luxus jegyében fogant art deco kialakulásához, majd népszerűvé válásához is hozzájárult. Vele feltámadt – új életre kelt – az iparművészet; elsősorban a luxusipar erős hagyományával rendelkező Franciaországban. A két háború között abban már jelentős a női tervezők aránya, közülük kiemelkedik **Eileen Gray**, aki az art deco bútorművészetnek is vezető képviselője. (Modern darabjairól korábban esett szó.) Mellette az ugyancsak belsőépítész André Groult¹⁸⁶ és Robert Mallet-Stevens,¹⁸⁷ továbbá a fémműves Jean Puiforcat,¹⁸⁸ a divattervező Coco Chanel¹⁸⁹ és Elsa Schiaparelli,¹⁹⁰ a plakátművészetben Pierre Colin¹⁹¹ és **Cassandre** érdemel említést. Az irányzat francia példa nyomán a kontinens egy sor más országában is erőre kapott: ezt Olaszországban a Poltrona Frau

EILEEN GRAY

(1878–1976) ír származású, Angliában született iparművész és építész. Részen Angliában, részen Párizsban festészetet, bútorestaurálást, majd egy japán mestertől lakkfestést tanult. Az első világháborút követően telepedett le végleg Franciaországban. Első sikerét paravánjaival aratta, majd lakberendezőként kezdett tevékenykedni. 1922-ben készült a Talbot divatház tulajdonosa, Mme Mathieu Lévy otthonának berendezése, az art deco egyfajta nyitánya. Miután megismerkedett Jean Badovici (1893–1956) építésszel, az *Architecture Vivante* (Élő építészet) szerkesztőjével, a modernizmus purista esztétikájának szellemében csőbútorokat és a francia tengerparton egy modern házat (E 1027) tervezett. Hosszú életének köszönhetően megérte művészetének újrafelfedezését a hatvanas években.

184 Szergej Gyagilev (1872–1929) a Cári Orosz Balett igazgatója. Társulata 1909-ben mutatkozott be a párizsi Chatelet-színházban; vezető táncosa Nizsinszkij volt.

185 Leon Bakszt (1866–1924) orosz festő és scenikus

186 André Groult (1884–1966) francia iparművész, bútortervező

187 Robert Mallet-Stevens (1886–1945) francia építész és iparművész

188 Jean Puiforcat (1897–1945) francia ötvös, iparművész

189 Coco Chanel (1883–1971) francia divattervező

190 Elsa Schiaparelli (1890–1973) francia divattervező

191 Pierre Colin (1892–1985) francia grafikus

CASSANDRE

(1901–1968) francia festő és grafikus. Jean Marie Moreau néven született Ukrajnában, ahonnan 1915-ben tért vissza szüleiével Párizsba. Az École des Beaux-Arts-on, majd a Julian Akadémián tanult. Pályáját reklámgrafikusként kezdte, 1923-tól Cassandre néven jegyezve munkáit. Az art deco legjelentősebb plakáttervezője, ekként díjazták az 1925-ös párizsi iparművészeti kiállításon. 1931-ben saját grafikai céget alapított, munkáit itt nyomtatta. A harmincas években színházaknak is dolgozott, a ma is létező NICOLAS üzletlánc arculattervezője és tanár egy iparművészeti iskolában. Nevéhez fűződnek a reprezentatív art decós enteriőrjeikről nevezetes óceánjáró hajók (Atlantique, Normandie) és luxusvonatok (Nord és Orient Express) plakátjai.

bútorai mellett Gio Ponti¹⁹² korai kerámiai és fém-tárgyai illusztrálják, a modernizmustól tartózkodó Angliában pedig olyan kiválóságok, mint az iparművész Nash¹⁹³ vagy a keramikus Cliff.¹⁹⁴ Nem beszélve a skandináv országokról és az Egyesült Államokról, róluk majd később lesz szó. Ahogy persze Magyarországról is, ahol az art deco pozícióját sajátos történelmi körülmények erősítették meg.

192 Lásd 58–59. oldal

193 Paul Nash (1189 –1946) angol festő és iparművész

194 Clarice Cliff (1908–1972) angol keramikus

Lakáskultúrának álcázva: az art deco Magyarországon

AMINT ARRÓL A BAUHAUS SZELLEMI KISUGÁRZÁSA kapcsán már szóltunk: a funkcionalizmusnak nem kedvezett a hazai szellemi klíma. 1920 után nem folytatódott a kiegyezés és az első világháború közötti évtizedek gyors kapitalizálódása; feudális restaurációként is felfogható visszarendeződés következett be a gazdaságban és a politikában is. Az art deco ellenben ugyanezért zavartalanul fejlődhetett. Nem egyszerűen az 1925-ös párizsi seregszemle hatására bontakozott ki. Nem kis mértékben spontán belső fejlődésről kell beszélnünk, minthogy a magyar szecesszió jónéhány képviselőjének munkáiban egzotikumnak is tekinthető népművészeti inspirációval találkozunk. Amint a vesztes háború és a Trianon miatti sokkból 1926 táján magához tért az ország, az akkor még nevesincs art deco számos megnyilvánulásával találkozhatunk.

Mindenekelőtt az új médium – a tömegszórakoztatásra született mozi – jóvoltából. A korabeli filmek általában nem a valóság természetére kívánták felhívni a figyelmet; ellenkezőleg: happy endes történeteikkel a rideg és könyörtelen hétköznapiakból rövid időre az illúziók világába varázsolták a nézőt. Erre az élményre készítenek fel bennünket hangulatilag annak a ma is működő két budapesti filmszínháznak az enteriőrjei is, amelyek többé-kevésbé eredeti formájukban maradtak ránk. Az egykori Forum kávéházból az udvar beépítésével létesült Puskin mozi (1926) előcsarnokában az ülőfülkés szobrokat, illetve a vetítőterem mennyezetén a domborművek klasszicista motívumait a bordó-arany ünnepélyes párosa hangolta az új irányzatra. Schmahl Henrik¹⁹⁵

KOZMA LAJOS

(1884–1948) építész, iparművész, grafikus. A múlt század első felének meghatározó jelentőségű és nemzetközileg is jegyzett alkotója a népies szecesszió jegyében kezdte pályáját. Lajta Béla irodájában alkotta első jelentős munkáját, a Rózsavölgyi Zeneműkereskedés portájának domborműves díszét és belső berendezését (1912). Egy évvel később bútorainak forgalmazására Budapesti Műhely néven saját vállalkozást indított. A húszas évek első felében – egzisztenciális okokból – neobarokk enteriőröket és grafikákat tervez, azt követően ismét fordulat következik be stílusában. Előbb az art deco, a húszas évek végétől a Le Corbusier-féle modernizmus mellett kötelezi el magát – épületeivel és egyedi bútoraival is. 1947-ben az Iparművészeti Akadémia első igazgatója.

195 Schmahl Henrik (1849–1912) építész, fő műve a Párisi udvar.

KAESZ GYULA

(1897–1967) belsőépítész, iparművész. A bécsi biedermeier puritán és racionális stílusa jegyében kezdte pályáját. Hatott rá barátja és kollégája, Kozma Lajos közvetítésével a húszas évek neobarokk felfogása, az art deco és a harmincas évektől a modern formavilág, eredendően vonzalmait azonban életévéig megőrizte. Így lett egyéni módon megformált bútoraival a jól használható, variálható berendezés képviselője – személyében és tanárként is. Legendás oktatója volt az Iparművészeti Iskolának/Főiskolának, amelynek 1952-től 1958-ig igazgatója. A két háború között alkalmazott grafikával is foglalkozott, közben szerkesztette *A Bútor* című szakmai orgánumat (1935–1938).

GORKA GÉZA

(1894–1971) keramikus előbb Mezőtúron, majd a húszas évek elején németországi fazekas-mesterek műhelyeiben

Urániaja eredetileg mulatónak készült; keleties art nouveau-ját elemeinek egyszerűsítésével lehetett 1928-ban art decósra stilizálni. Alkotójuk Jánszky Béla¹⁹⁶ és Szivessy Tibor,¹⁹⁷ akik évtizedeken át munkák egész sorát közösen jegyezték. Az úgynevezett Fialatok Társasága tagjaiként a magyaros szecesszió jegyében kezdték pályájukat a múlt század első évtizedében. Ennek a körnek a szellemi atyja Lechner Ödön volt, tényleges vezetője pedig a korszak meghatározó formátumú építész-iparművésze, Kozma Lajos, akinek tevékenysége ösztönzőleg hatott nemzedékére. A húszas évek derekán felhagyott azokkal a neobarokk és neorokokó enteriőrökkel, amelyek retrográd historizmusa – miként Kállai Ernő fogalmazott – „ellene van a modern lakásképzés konstruktív és szervező elvének.”¹⁹⁸ Áradó színek és formák art decós eleganciájával tért meg innen a jelenhez; miként 1928-ból származó karosszékei mutatják, a huzatokon mézeskalácsosra stilizált ábrázolásokkal. A harmincas évek derekán ugyan maga is tervezett mozt, ez a ma színházként ismert Atrium; de modern formavilágát oldó meleg pasztell koloritjában az irányzat már csak reminiscenciaként köszön vissza.

Kozma körül valóságos tábor szerveződött belsőépítészekből is. Közülük a legjelentősebb Kaesz Gyula volt; egyéniségétől távol állt a világmegváltásra felszólító konstruktivista attitűd, így magától értetődően lett a konszolidált modernizmus híveként az art deco puritán változatának művelője. Amint arról egy sor korabeli (köztük a saját) lakása és a róluk készült fényképek tanúskodnak. Az Altmann & Kühne cég cukrászdájába közben egy olyan fémszéket (1935) tervezett, amely cinóberpiros színével és cérnaszál

196 Jánszky Béla (1884–1945) építész

197 Szivessy Tibor (1884–1963) építész

198 Kállai Ernő: Kozma Lajos. Nyugat, 1926/1

lábaival a stílus merészen eredeti – a nemzetközi mezőnyben is párját ritkító – darabja. Nincs köze sem a csillogó acélcső bútorok zárt, sem a laminált idomok organikus konstrukcióihoz. Mindazonáltal az irányzat vezető műfaja nálunk nem a bútor, amelynek anyaga drága, és megmunkálása költséges. A magyar arisztokrácia ugyanis az antik és a historikus berendezéseket preferálta. Az art decóban az olcsó és könnyen kezelhető kerámia hódított, amely a legegyszerűbb formában, szívélyes-kedélyes stílusával tudta közvetíteni a művészetnek azt a paradox üzenetét, miszerint a luxus is legyen közkincs. Ahogy a fényűzés illúzióját keltő – gyakran üvegből vagy kerámiából készült – olcsó ékszerek tanúskodnak róla. Az ismert triász – Gádor István,¹⁹⁹ Gorka Géza, Kovács Margit²⁰⁰ – dísz tárgyai között Gorka fanyar koloritban pompázó vázái, hamu- és gyertyatartói, fali és polcplasztikái teljesítik legmagasabb szinten a stílus kritériumait. A gyárak meg ontották a nippeket; Herend például a vitrínellékként funkcionáló táncos kisplasztikákat. Mellettük a harmincas években egész sor fiatal asszony/nő lett rabja az agyagnak és a színes máznak: Berkovics Erzsébet, Cser Jolán, Endrő Margit, Kandó Magda, Luta Mária, Márkus Lili, Ráthmer Mária, Zilzer Hajnalka, Zoltán Rózsi, vagy a BÉGÉBÉ műhely három tagja. A felsoroltaknak csak a fele szerepel az Iparművészeti Iskola növendékeinek nyilvántartásában, de teljes joggal kaptak helyet az eddigi legátfogóbb hazai art deco-kiállításon.²⁰¹ Számukra nem önkifejezés

sajátította el a mesterség alapjait. Megfordult az Iparművészeti iskolában és a Képzőművészeti Főiskolára is beiratkozott, majd egy újabb mezőtíri tartózkodást követően 1923-ban Nógrádverőcén létrehozta saját vállalkozásaként a Keramos Rt.-t. A népies ihletésű korai darabokat a húszas évek derekától váltják fel az art deco jegyében készült színes munkái. A kerámia ősi formáit kutatva edényei később fokozatosan leegyszerűsödtek. Háború utáni korszakában tárgyainak díszítésében mázkísérleteivel mindinkább az anyag spontán természetének érvényesítésére törekedett.

BÁTHORY JÚLIA

(1901–2000) üvegtervező művész. A müncheni Iparművészeti Iskolában tanult; a grafikáról ekkor fordult érdeklődése fokozatosan az üveg felé. 1929-ben Dessauban már üvegeket készít, s közben bejár előadásokra

199 Gádor István (1891–1984) keramikus, szobrász. Változatos életművéből a harmincas évek humoros állatplasztikái tartoznak az art deco körébe.

200 Kovács Margit (1902–1977) keramikus. Az art deco kapcsán írókás samottplasztikái, valamint fali kompozíciói (Utolsó vacsora, 1935; Budapest, a Duna királynője, 1938) említhetők.

201 Art deco és modernizmus. Budapest, Iparművészeti Múzeum, 2012

a Bauhausba. Miután visszatért Budapestre, 1931-ben Párizsba költözött. A francia fővárosban a rangos magyar kolónia tagjaként üveg-tárgyakat és pannókat, valamint bútorokat tervez, emellett rendszeresen kiállít. A németek bevonulása miatt 1940-ben műhelyével visszatért hazájába. A háború után (egészen 1970-ig) a Képző- és Iparművészeti Gimnázium tanára; tanítványai közül kerültek ki az ötvenes-hatvanas években az üvegyárak tervezői, mivel akkor az Iparművészeti Főiskolán még nem folyt üvegtervezőképzés.

ZEISEL ÉVA

(1906–2011) Vaszary János növendéke volt a Képzőművészeti Főiskolán, majd vidéki fazekasmestereknél tanult. Sikereire felfigyelve hívták tervezőnek a Kispesti Kerámiagyárba. Díszleteivel Budapesten bekapcsolódott Palasovszky Ödön és Bortnyik Sándor

vagy önmegvalósítás volt a kerámia; sokkal inkább eszköz a lakás feldíszítésére. Hasonló szerepkört töltöttek be az ötvös Tevan Margit²⁰² stilizált ember- és állatalakokkal ékes tárgyai (lámpák, vázák, kelyhek) vagy az elsősorban édességsomagolásairól (Altmann & Kühne, Stühmer, Koestlin) nevezetes Lukáts Kató²⁰³ kavalkádosan folklorisztikus tapéta- és textiltervei. A Goldberger-gyár látványos műselymei mellett P. Szabó Éva²⁰⁴ kézi szövésű bútor- és függönyanyagai említhetők ebben a körben. A valódi luxusnak, az igazi art decóknak nálunk nem volt széles bázisa. Legtágabb horizontú képviselőinek munkássága határainkon kívül bontakozott ki. Báthory Júlia az irányzat szülőhelyén, Párizsban alkotta életművének legfontosabb munkáit; Zeisel Éva oeuvre-je pedig az arra különösen fogékony Egyesült Államokban teljesedett ki.

202 Tevan Margit (1901–1978) ötvösművész

203 Lukáts Kató (1900–1990) grafikus és textiltervező.

(Kaeszy Gyula felesége volt.) A háború után könyveket is illusztrált (Ablak – Zsiráf, 1971)

204 P. Szabó Éva (1910–1997) textiltervező iparművész; 1931-ben nyitotta meg műhelyét.

Design helyett styling: az art deco az USA-ban

AZ 1925-ÖS PÁRIZSI IPARMŰVÉSZETI KIÁLLÍTÁSON 23 ország vett részt, az USA azonban, noha akkor már a világ vezető hatalma volt, nem küldött anyagot. Annak ellenére sem, hogy nagyszériás termékeivel a gyáripár a húszas évektől már nem csupán a gazdaság motorja volt, egyszersmind (az autótól a rádióig) az egy sor használati tárgyig) a mindennapi életnek is (az otthonok révén) szerves része lett. Ellenben százvalahány fős szakmai küldöttséget menesztett az eseményre; több tervező (Deskey,²⁰⁵ Teague²⁰⁶) életrajzából tudható, hogy maradandó hatást gyakoroltak rájuk az ott látottak. Az új irányzatról hamarosan már Amerikában is közvetlen személyes benyomásokat lehetett szerezni. A Schumacher & Co textiles cég Modern francia szoba összeállítása (1925) népszerűsíti az irányzatot Lalique, Brandt,²⁰⁷ Follot²⁰⁸ és mások reprezentatív munkáival. A következő évben a New York-i Metropolitan Museumban többszáz munkát felvonultató válogatás nyílik a párizsi rendezvény anyagából; s ez aztán vándorkiállításaként bejárja az egész országot. Izgalmas és változatos formaviláguk befogadásában a tárgyak szemkápráztató természetén túl az is szerepet játszott, hogy a kemény valóságból mesevilágba invitáló művészet szülőföldje Hollywood volt. Számos moziinteriőr létesült ebben

avantgárd színházi körének tevékenységébe. 1928-tól Schrambergben, majd Berlinben tervezett kerámiákat. 1932-ben utazott a Szovjetunióba, ahol aktív szerepet vállalt a modern szilikátipar megteremtésében. Külföldiként 1937-ben több hónapig börtönben tartották. 1938-ban az Egyesült Államokban telepedett le, ahol készleteivel és a Pratt Institute-ban folytatott oktatói tevékenységével az egyik legismertebb amerikai designer lett.

205 Donald Deskey (1894–1989) amerikai formatervező

206 Walter Dövin Teague (1883–1960) amerikai formatervező

207 Edgar Brandt (1880–1960) francia fémműves, az 1925-ös párizsi iparművészeti kiállításon számos kovácsoltvas munkája szerepelt.

208 Paul Follot (1877–1941) francia bútortervező és iparművész.

A Savonnerie-nek szőnyeget, a Christofle-nak fémtárgyakat tervezett.

**FRANK LLOYD
WRIGHT**

(1867–1959) amerikai építész. Miután öt évig a felhőkarcolóiról nevezetes Adler & Sullivan irodájában dolgozott, 1893-ban nyitotta meg saját irodáját. Számos családi házat tervezett, többségüket bútorozva. A belülről kifelé való építészkon koncepciójával alakította ki organikus szemléletét, amelyben japán tanulmányútjának tapasztalatai is megerősítették. Korai korszakának jelentős munkái az amerikai missziós építészet hatását mutatják. Többnyire hosszában elnyúló vízszintes tömbökkel dolgozott; legszebb megvalósulása a Vizesés-ház (1935–39). Közösségi épületei (szálloda, irodaház) között azonban vertikális konstrukciói is vannak; kiemelkedő példája a Johnson-laboratórium (1943–50). A cég irodaházába bútorokat tervezett. Leghíresebb munkája a spirális szerkezetű Guggenheim

a felfogásban; s az sem merő véletlen, hogy az Oscar-díj, amely egy filmtékercses dobozra lépő stilizált Szent György-szerű figura, aranyozott bronzból öntött tipikus art deco-plasztika.²⁰⁹

A századelőn Amerikában még széles befogadóköre volt a puritanizmusnak. A koloniális formában továbbélő barokk és a klasszicizmus (Chippendale- és Windsor-székek) historizáló örökségének közegében, jobban mondva ellenében itt is kialakult az arts and crafts-hoz hasonlítható mozgalom. Vezetője, Gustav Stickley²¹⁰ 1898-ban Európába utazott, hogy közvetlen információkat szerezzen Morrisék munkáiról; ezt követően indította útjára 1901-ben The Craftsman (A mesterember) című folyóiratát. Hasonló szempontok vezették Charles Limbertet²¹¹ is, akire nagyban hatott egzakt formavilágával Mackintosh. Mégis inkább csak eszközeikben követték példaképeiket; egyszerűsége és funkcionalitásra törekedtek ugyan, de nem hittek a középkori idill visszaállíthatóságában. Már a modern gazdaság követelményeihez igazodva képviseltek missziós stílusnak mondott észszerű tárgyformálást. Hogy ez a hagyományos gondolkodásmód összeegyeztethető a születő új világ követelményeivel, annak szemléletes példája Frank Lloyd Wright pályája. Az organikus építészet egyik kezdeményezőjének tartjuk, ami nála módszert jelent: belülről kifelé haladva rakta mintegy össze korai (1903 és 1908 között épült) családi házait. Majd e fában gazdag enteriőröket, amelyek Stickley lakályos stílusát idézik, hosszú háttámlájuk és szögletes idomaik révén Mackintosh hatását mutató bútorokkal

209 Cedric Gibbons (1890–1960) rendező (MGM)

és George Stanley (1903–1970) alkotása, 1928

210 Gustav Stickley (1858–1942) amerikai bútortervező, az ún. missziós stílus kezdeményezője.

211 Charles Limbert (1854–1923) amerikai bútortervező

rendezte be. Miközben irodaházába (Larkin Building, 1903–05) görgös lábú dukkózott fémszékeket tervezett: praktikusak, és egyszerű őket karbantartani. Hasonló erényeivel aratott sikert az első népautó, a könnyű kasztinja dacára is strapabíró T-modell,²¹² amelyet ugyanebben az időben alkottak a magyar Galamb József²¹³ közreműködésével Henry Ford gyárában. Sztenderd alkatrészekből futószalagon szerelték, és így olcsó volt: 1908 és 1927 között tizenötmillió példány készült belőle. Hiába volt azonban a húszas években a fekete mellett már sárga, kék és szürke változata is, az új idők új modellt követeltek. Tágas utasterének kényelmes üléseivel, lehajtható tetőzetével és fehércsíkos gumiköpenyével az 1932-es Lincoln már a hódító nagyvilági dandy autója. Hasonló fordulat következett be ugyanekkor Wright munkásságában is: a Johnson irodaházba (1936–1939) készült csóvázás íróasztal és szék a kerek idomok, a díófa lapok és a vörösesbarna dukkózás révén már több mint praktikus együttes: vizuális komfortérzetet kelt. Ugyanezt mondhatjuk hengertestű fa karosszékéről (Hordó, 1937), amelyet a tulajdonos lakásába tervezett egy 1904-es konstrukciójának a hódító trendhez igazításával. (Ma a Cassina gyártja.)

Magától értetődően ment végbe ez az ízlésváltás, mivel az amerikai művészek (a tervezőket ekkor még *industrial design consultant*-oknak nevezték) képzettségüket és/vagy előéletüket tekintve jobbra látványtervezők voltak; az iménti példákkal és az európai gyakorlattal szemben nem a műszaki gárdából kerültek ki. Grafikusként kezdte a pályáját a már említett Teague és Deskey mellett az amerikai formatervezés legnagyobb egyénisége, Raymond Loewy és gyakori

Múzeum (1953–59). Élete utolsó korszakában magasházak foglalkoztatták.

HENRY FORD

(1863–1947) autókonstruktőr és üzletember. Farmersaládba született, de a technika érdekelte. Detroitban tanult, majd Edison gyárában helyezkedett el. Az elektromossággal szemben a belső égésű motorokban látta a jövőt, ezért kilépett. A kilenvenes évek közepén már saját járművet épít; olcsó autók előállítására 1903-ban saját céget alapított. Ennek eredményeként született meg 1908-ban az egyszerű felépítésű és könnyen kezelhető T-modell. Az autósorozatgyártására merőben új – futószalagos – módszert vezetett be. Mind a T-modell, mind a hasonlóan sikeres Fordson traktor tervezésében döntő szerepe volt a magyar Galamb Józsefnek (1881–1955). Oroszházán született, a Felsőipariskolában

212 Neve: Tin Lizzy („Bádóg Böske”)

213 Galamb József (1881–1955) autókonstruktőr

tanult, majd az aradi MARTA gyárban dolgozott. Ösztöndíjjal ment Németországba, onnan utazott az Egyesült Államokba. 1905-ben lett a Ford alkalmazottja, később műszaki igazgatója.

RAYMOND LOEWY

(1893–1986) a formatervezés egyik legjelentősebb egyénisége. Franciaországban született, az első világháború után került az Egyesült Államokba, ahol először kirakatrendezőként dolgozott, majd a Harper's Bazaar magazin grafikusaként. Ezt követően kezdett termékek tervezésével foglalkozni, és lett munkáival az egyik legsokoldalúbb és legiskeresebb designer. Vona-tot éppúgy tervezett, mint ceruzahegyezőt, vagy éppen jégsezkrényt és cigarettacsomagolást. Elismertségének jeleként 1934-ben a Metropolitan Museum önálló kiállítást rendezett munkáiból.

munkatársa, Vassos;²¹⁴ Dreyfuss²¹⁵ és Geddes²¹⁶ pedig díszlettervező volt korábban. Nem a tárgyak anyagának sajátosságaiból, előállításának módjából, funkciójának értelmezéséből kiindulva alkottak. Célként eleve a termék minél vonzóbb megjelenése lebegett előttük, mivel a piaci verseny Amerikában már az első világháborút követően (utóbb piacgazdaságnak nevezett) túlkínálatot eredményezett. Az árudömping és a széles választék körülményei között a gazdaság kényszerítette ki tervezők foglalkoztatását; ők pedig kapva kaptak a húszas években hódító art deco gazdag és változatos formakészletén. Nem utolsósorban produktumainak a használati értéküknél többet sejtető látványán. Ezt a kellemesen megtévesztő (*trompe l'oeil*) tevékenységet a szakirodalom ezért nem is designnak, hanem *styling*nek mondja. Az áttervezéssel előálló új forma, a *redesign* már önmagában fél siker, hiszen felkelti a vásárló érdeklődését; s még szerencsésebb, ha az egyben tetszetős is vagy valamilyen szempontból a korábrinál előnyösebb. Mint amilyen Loewy első ismert munkája, a stencilgép lakályos bútornak álcázása (1928), a hajdani jégsezkrények konstrukcióját őrző elektromos hűtőből a ma használatos frizsiderképzet kialakítása (1935). Ebbe a sorba kívánczik a Pennsylvania vasúttársaságnak készített mozdonya és étkezőkocsija (1933) vagy cigarettás doboza (Lucky Strike, 1940). Továbbá kollégáinak olyan nevezetes munkái, mint Dreyfuss tárcsás telefonja (Bell, 1937), Teague fényképezőgépe (Kodak, 1930 körül), Vassos hordozható lemezjátszója (RCA, 1935 körül), Russel Wright²¹⁷ American Modern edénykészlete (1937) és

214 John Vassos (1898–1985) amerikai formatervező

215 Henry Dreyfuss (1904–1972) amerikai formatervező

216 Norman Bel Geddes (1893–1958) amerikai formatervező

217 Russel Wright (1904–1976) amerikai formatervező

bútorcsaládja (1939), Earl²¹⁸ 1928-tól folyamatosan készülő autói (General Motors). A formatervezés korabeli alkotásaiból Európában majdhogynem csak szabályt erősítő kivételként lett sorozatgyártott termék; ezzel szemben Amerikában az élet már a harmincas évektől hitelesítette a szakmát. A termékek emelkedő értékesítési számai meggyőzően igazolták a formatervezés értelmét és jelentőségét. A Radio City Music Hall szórakoztatóközpont kiemelkedő látogatottságában és növekvő bevételében ugyancsak nagy szerepe volt a designnak; konkrétan azoknak a luxuserőőröknek, amelyeket Donald Deskey tervezett a Rockefeller Center épületébe. Nem a bíróság ütött tehát pecsétet erre a merőben 20. századi (akkor még korántsem kiforrott) tevékenységre, amikor Teague keresetét megvizsgálva 1920-ban úgy döntött: a formatervező ugyanúgy alkotóművész, mint bármely író, festő vagy szobrász; adózásban is hasonló módra jogosult. Ugyancsak pozitív visszaigazolásnak tekinthetjük, hogy 1934-ben Loewy személyében (először) már egy formatervezőnek rendeztek életműtárlatot a nevezetes Metropolitan Museumban, 1940-ben pedig a MoMA-ban a világon először designrészleg alakult.

Úgyhogy több mint logikus fejlemény, hogy az 1939-es New York-i világkiállításon a szakma szinte valamennyi meghatározó egyénisége fontos megbízást kapott. A rendezvénnel, amelyen Kína és Németország kivételével valamennyi fontos ország részt vett, Amerika mint ipari nagyhatalom formálisan George Washington beiktatásának százötven éves jubileumát ünnepelte. Potenciáljának látványos érzékeltetésével azonban egyszersmind jövőképét is felvázolta az esemény The World of Tomorrow (A holnap világa) hangzatos szlogenje révén. A látogatót egy hatalmas gömb

Nevéhez fűződik az úgynevezett MAYA-elv és a Coca-Cola arculata. A második világháború után számos autót és emblémát tervezett. Az első amerikai űrhajók (kapszulák) belső kialakítására az irodája kapott megbízást.

218 Harley Earl (1893–1969) amerikai autótervező

alakú csarnok, a Perisphere²¹⁹ fogadta; benne Henry Dreyfussnak a földszintet teljes egészében megtöltő makettjével a levegős, napfényes és főleg zöld nagyvárosról. Ebben a *Democracy*-ben (Demokráciaváros) a forgalom süllyesztett utakon zajlik, hogy a gyalogosok a széles járdákon szabadon közlekedhessenek. A General Motors által finanszírozott Futurama (Jövőpanoráma) pavilonban²²⁰ Bel Geddes konkretizálta is a víziót: New York hatvanas évekbeli képét jelenítette meg. Az utópiák valóra váltásához Loewy egy London és New York között közlekedő rakétahajóval, Teague a Ford-mo-delleknek szánt próbapályával kívánt hozzájárulni. Ami figyelemreméltó változásról tanúskodik, mivel a formatervezés konstruktivista esztétikán alapuló funkcionalista értelmezése a MoMA International Style 1932-es kiállításának tanúsága szerint nem keltett különösebb visszhangot. Egyelőre a nem sokkal korábban Amerikába települt Bauhaus-mesterek hatása sem érződik, noha 1937-ben Chicagóban Moholy-Nagy útjára indította a New Bauhaust, 1938-tól Rohe az IIT-n (Illinois Institute of Technology), Gropius és Breuer pedig a Harvardon tanít. Akármilyen lenyűgöző hatást keltett is a közönség körében a technikai haladás perspektívája az 1939-es Expón, legalább ilyen, ha nem nagyobb szenzáció volt a Svéd pavilonban a Svenskt Tenn²²¹ rusztikus lakásinteriőrjeinek bemutatkozása. A skandináv design talán legfőbb sajátosságaként a lakályos otthon érényeinek érzékeltetésével.

219 A húsz emelet magas csarnok két építész: Wallace Harrison (1895–1981) és Andre Fouilhoux (1879–1945)

220 A kifejezetten modern épületet Albert Kahn (1869–1942) tervezte.

221 Svenskt Tenn (magyarul Svéd ón) lakásberendezési cikkek forgalmazó vállalat Stockholm-ban. 1924-ben alapította Esztrid Ericson iparművész, akkor még fémtárgyak készítésére. Josef Frank irányítása alatt vált profiljának bővülésével a skandináv design meghatározó cégévé.

Formatervezés kézműves minőségben: a skandináv design

NEMZETKÖZI SZÍNTÉREN a finn Eliel Saarinen volt az első sikeres skandináv építész az 1900-as párizsi világiállításra tervezett pavilonjával. Azért is keltett feltűnést, mert az ország akkor még nagyhercegség volt a cári birodalomban. Népies szecessziójának forrását a pavilon előcsarnokának falképeit alkotó nemzeti romantikus festő, Gallen-Kallela²²² szolgáltatta munkásságával. Mindenekelőtt az 1896-ban saját kezűleg épített és a finn kézműves hagyományok felhasználásával dekorált műteremotthonával, amelynek létrejöttében az angol arts and crafts-mozgalom és konkrétan a Red House²²³ ihlető példájának is része volt. Amikor azonban az ország 1917 után önálló lett és a kapitalizálódás útjára lépett, ez a nemzeti függetlenségre alapozó program érvényét veszítette. Saarinen 1922-ben már egy art deco felé orientálódó (összefogott tömegeket mutató) felhőkarcolóval nyert második díjat a Chicago Tribune székházára meghirdetett nemzetközi pályázaton.²²⁴ Az elismerés birtokában és a siker reményében logikusan vezetett útja az USA-ba.

A fenti előzményektől – múlt és jelen kultúrájának összehangolásától – nem függetlenül bontakozott ki a húszas-harmincas évek fordulóján egész

ELIEL SAARINEN

(1873–1950) finn származású amerikai építész és iparművész. Két kollégájával (Hermann Geselius, Armas Lindgren) alakított irodájukban kezdte pályáját a népies szecesszió romantikus stílusában. 1905-ben önállósult, legjelentősebb műve ebben a korszakában az 1914-ben átadott főpályaudvar Helsinkiben. 1908 és 1912 között többször járt Magyarországon; szoros barátság fűzte Maróti Gézához, aki felkereste Finnországban. 1912-ben városrendezési tervet készített Budapestről. Azt követően, hogy terve második lett a Chicago Tribune pályázatán, 1923-ban családjával együtt az USA-ban telepedett le. 1924-től a Michigan Egyetemen tanít. 1925-ben szervezi meg egy gazdag újságkiadó és művészpártoló, George Booth megbízásából „a jó munka evangéliumának” jegyében építészek és iparművészek posztgraduális

222 Akseli Gallen-Kallela (1895–1931) finn festő. A helyi népi kultúra elemeinek felhasználásával épített háza és berendezése inspirálóan hatott mind a finn építészekre, mind a gödöllői művésztelep magyar alkotóira.

223 Philip Webb tervezte 1859-ben William Morris számára, aki azt saját munkáival rendezte be.

224 A győztes John Mead Howells és Raymond M. Hood neogótikus munkája lett. Walter Gropius, Bruno és Max Taut, Adolf Loos szintén részt vett a pályázaton.

képzésének intézményeként a Chicago melletti Bloomfield Hillsben a Cranbrook Academyt. Innen kerül ki a második világháború utáni amerikai építészet több meghatározó egyénisége. A tanítás mellett számos épületet (főleg iskolákat) tervez az art deco stílusában; továbbá saját házának (ez ma múzeum) teljes berendezését, valamint egy kávékészletet (Wilcox Silver Plate, 1929–34), amit replikaként az Alessi forgalmaz.

IITTALA

1881-ben alakult üveggár a nevét adó dél-finnországi faluban. A harmincas években az Aalto házaspár munkái és főként a híres Savoy-váza nyomán vált jelentőssé. Tevékenysége a háború után bontakozott ki, amikor 1952-ben Kaj Franck lett a művészeti vezetője. Fontosabb designerei:

Skandináviában a funkcionalizmusnak egy olyan változata, amelyben tovább öröklődtek a hagyományos kézművesség legfontosabb erői. Legjelentősebb képviselője Finnországban Alvar Aalto²²⁵ volt. Paimióban létesült szanatóriuma (1927–1933) már egyértelműen modern alkotás; nemkülönben valamennyi berendezése, amelyeket életműve és vele a finn formatervezés klasszikus darabjaiként tartunk számon. A mosdókban a szanitereket is ő tervezte. A vizsgálók berendezése higiéniai okokból fémből készült, máskülönben tárgyai többségének szinte kizárólagos anyaga a fa, amely fontos szerepet kap a világháború után kiteljesedő építészetiében is. Nevezetes darabjai: a furnérlemezes Paimio karosszék (1932), a kerekén tovább gördíthető szervízasztal (1936), illetve a laminált elemes ülőke (1933), amely rakásolható. Feleségével²²⁶ és egy üzletemberrel (Harry Gullishsen) 1935-ben Artek néven (ma is létező) vállalatot alapított; ez gyártotta és forgalmazta bútorait, amelyek között párnázott darabokkal is találkozunk. Rajtuk a feketemintás szövetek ugyancsak Aalto munkái. Utólagos dekoroktól mentes tárgyainak hajlékony-íves kontúrjai, erős színektől tartózkodó semleges kolorizmusa révén olyan esztétikai gyakorlatot teremtett, amelynek nincs köze sem a világmegváltó konstruktivizmushoz, sem a luxust (vagy annak látszatát) képviselő art decohoz. A hagyományos kézművességnek az anyag természetéből fakadó és a megmunkáláshoz természetesen igazodó módszerét és vele formavilágának igényességét örököltette át nagyvonalúságával merőben modern látványt nyújtó munkáiba, amelyekből egy egész enteriört rendezett be az 1937-es párizsi világkiállítás finn pavilonjában. Módszerét példázza a szeszélyesen kanyargó fjordok ihlette Savoy váza

225 Alvar Aalto (1898–1976) finn építész és formatervező.

226 Aino Aalto (1894–1949) építész és üvegtervező iparművész

(1937); a hasonló nevű étterem számára az **Iittala** gyártotta. Puha plasztikájú világítótesteket is tervezett; a harmincas évek végéről való az első, többségük azonban a háború után készült. Közülük a gerezdelt felépítésű A331 (1953) a legismertebb.

Előzményei azok a tervezőjük monogramját viselő PH-lámpák, amelyek alkotója a dán Poul Henningsen.²²⁷ Az 1925-ös párizsi iparművészeti kiállításon mutatta be a sorozat első darabjait; ezt követően egy egész családot alakított ki asztali, álló és függő változataiból, amelyeket a Louis Poulsen cég kivitelezett. Organikus struktúrájukhoz, amely Aalto mellett másokat is megihletett, egész életében hűséges maradt. Érdekességként említhetjük, hogy munkáit a harmincas években Magyarországon is árusították, mert egy archív fotón Kozma Lajos íróasztalán egy PH-lámpa látható. A jelentős biedermeier örökséget maga mögött tudó dán tárgykultúra fő műfaja mindazonáltal a bútor. Még Henningsen is megpróbálkozott vele: szeszélyes csőszéke korát meghazudtolóan már-már posztmodern konstrukció, noha 1932-ben készült. A 20. századi dán bútorművészet elindítója Kaare Klint²²⁸ volt két háború közötti munkásságával; aki – mint a skandináv alkotók általában – a helyi kézműves örökség (a vernikuláris kultúra) erényeit menekítette át jobbára a **Fritz Hansen** gyártotta sorozattermékeibe. Módszerének illusztris példája a hagyományos nyugágy modern vonalú, de változatlanul faszerkezetes, vesszőfonatos változata (4699), amelyet a Rud. Rasmussen 1933-tól forgalmazott. A háború utáni korszak azonban már Hans Wegner²²⁹ működésével kezdődik. Mielőtt diplomát szerzett volna, egy izlandi mestertől tanulta az asztalosságot;

Timo Sarpaneva (a cég logóját is tervezte), Tapio Wirkkala, Kaj Franck, a svájci Alfredo Häberli (1964), Heikki Orvola (1943), Oiva Toikka (1931).

FRITZ HANSEN

1872-ben alakult bútorgyártó cég Koppenhágában. A dán design olyan neves alkotóinak munkáit kivitelezte, mint Kaare Klint, Søren Hansen (1905–1977), Peter Hvidt és Orla Molgaard-Nielsen, Arne Jacobsen, Bruno Mathsson, Verner Panton. Ma is működik és gyártja a nagy elődök klasszikus darabjait.

227 Poul Henningsen (1894–1967) belsőépítész

228 Kaare Klint (1888–1954) dán bútortervező

229 Hans Wegner (1914–2007) dán bútortervező

jól ismerte tehát azt a hagyományt, amelyet merőben egyedi formavilágot mutató székeiben érvényesített. A bambuszkonstrukciókat idéző Kína (1943) és a Windsor-típusú Pávakakas (1947) szék tanúsága szerint a szellemi örökséget a lehető legszélesebben – nem szűk nemzeti alapon – értelmezte. A modernizmus követelményrendszerét pedig az Arne Jacobsen²³⁰ irodájában pályakezdőként töltött évek során sajátította el. Legkiforrottabb két munkája (Kerek szék, 1949; Y szék, 1950) tömör bükkfából készült, a Fritz Hansen gyártotta őket Thonet-technológiával, bár később egész sor egyéb és főként más jellegű (acéllábás, kárpitozott) terméke is készült. A modern dán építészet vezető alakja, Arne Jacobsen volt. Le Corbusier és Rohe mellett a svéd modernizmus meghatározó képviselője, Asplund²³¹ szellemében tervezte középületeit (köztük szállodákat), s amikor ezekhez nem talált elképzeléseinek megfelelő berendezést, bútorok tervezésébe fogott. Legismertebb a Hangya szék (1952); nevét az acéllábakon változatos színekre fűjt plywood ülőke alakja adta. 1955-ben követte a hozzá nagyon hasonló 7-es sorozat, konszolidált kontúrjával. A sorozatot záró két, habszivacs granulátummal kipárnázott fotel, a Tojás és a Hattyú 1957–58-ban készült, alumínium forgólábakkal. Sorolni lehetne még a háború után indult nemzedék sok más tagját (Nanna Ditzel,²³² Finn Juhl,²³³ Jorn Utzon²³⁴). Nem szólva a talán legkreatívabb dán tervezőről, Verner Pantonnól,²³⁵ akinek tevékenységével már a jelenkorba érkezünk. Egyetemistaként Jacobsen irodájában kezdett dolgozni, majd az ötvenes évek közepén önálló céget alapított. A színek és formák szinte korlátlan lehetőségeit kínáló műanyag bővületében szakított a skandináv design természetes anyagokat preferáló attitűdjével. Szípkázóan játékos, a hagyományos bútorformákra fittyet hányó merész konstrukcióival a posztmodern előhírnökeként alkotta meg munkáit. Többek között 1958-ban a Kúp széket, 1959-ben a nevét viselő ikonikus (egyetlen művelettel előállítható konzolos) darabot, 1960-ban a Páva fotelt, majd a hatvanas-hetvenes évek fordulóján a kölni Visiona-kiállításon bemutatott enteriőrjeit. Ezekben az architektúrát és a berendezést

230 Arne Jacobsen (1902–1971) dán építész és bútortervező

231 Gunnar Asplund (1885–1940) svéd építész, a funkcionalizmus képviselője

232 Nanna Ditzel (1923–2005) dán bútortervező

233 Finn Juhl (1912–1989) dán bútortervező

234 Jorn Utzon (1918–2008) dán építész, a leghíresebb munkája a Sidney-i Operaház

235 Verner Panton (1926–1998) dán bútortervező

összeolvasztó, kavalkádszerű bútorinstallációkban, amelyek műfaját Tájképként (Landschaft/Landscape) definiálta, a legkorszerűbb technológia ellenére vagy éppen jóvoltából maximálisan érvényesül alkotójának egyéni látásmódja a kézművességre jellemző egyediségnek köszönhetően.

Az otthon kultúrája – már csak a zord éghajlat ellensúlyozásaként is – nem kizárólag Finnországban és Dániában hajtott jelentős bútorművészetet. Központi kérdésként vetődött fel Svédországban is, ahol már 1917-ben rendeztek lakásművészeti kiállítást Otthon címmel. A modern törekvések meghonosítása ugyanakkor nem kis nehézségbe ütközött. Hiába foglalkoztatott a világszerte ismert Gustavsberg (üveg- és porcelángyár) művészeti vezetőt a festő Wilhelm Kåge²³⁶ személyében, visszafogottan artisztikus készletei nem nyerték meg a közönség tetszését; a Kék liliom 1917-ben készült, a pusztán pasztellcsíkos Praktika 1930-ban. Ez utóbbit azon a nagy lakásművészeti kiállításon mutatták be Stockholmban, ahol a svéd funkcionalizmus vezető képviselőjeként a korábban említett Asplund ugyancsak idegenkedést keltő csőbútorokkal jelentkezett. A vonzó alternatívát Mathsson²³⁷ hullámos elemekből szerkesztett, lágyan organikus (Aalto formavilágával rokon) darabja (Eva, 1934) világosan jelezte. Minthogy azonban nem folytatódott, a fordulat végrehajtása egy svéd vállalatra maradt. A Svenskt Tenn (magyarul a Svéd ón) tulajdonosa²³⁸ 1933-ban a modernista építészet egyik nemzetközi rangú képviselőjét hívta meg tervezőnek. Az osztrák Josef Frank mögött akkor már komoly szakmai múlt állt: tanított Bécsben az Iparművészeti

MARIMEKKO

1951-ben alakult
Helsinkiben egy korábbi
textilnyomó gyárból
lakástextilek és főleg
ruhaanyagok készítésére.
Művészeti vezetője Majja
Isola volt, másik megha-
tározó tervezője, Vuokko
Eskolin-Nurmesniemi
két évvel később csatlá-
kozott a vállalkozáshoz.
Első nemzetközi sikerét
az 1958-as brüsszeli
világkiállításon aratta.

ARABIA

A kerámiagyár 1873-ban
alakult a Rörstrand (ma
a Fiskars tulajdona)
részeként konyhai és asz-
tali edények készítésére.
Fontosabb designerei:
Ulla Procope (1921–1968),
Esteri Tomula (munka-
társ: 1947–1984), Kaj
Franck, Heikki Orvola.
2016-ban a helsinki gyár
bezárt, termékeit Thai-
földön és Romániában
gyártják.

236 Wilhelm Kåge 1989–1960) festőművész, a Gustavsberg tervezője

237 Bruno Mathsson (1907–1988) svéd bútortervező

238 Estrid Ericson 1925-ben, a párizsi nemzetközi kiállításon ismerkedt meg Josef Frankkal és munkáival

JOSEF FRANK

(1885–1967) osztrák építész és iparművész. Építésként kezdte pályáját; mértanban szabályos házával részt vett 1927-ben a stuttgarti Weissenhof-Siedlungon, majd 1932-ben közreműködött a hasonló bécsi Werkbund-lakótelepen is, bútoraival pedig szerepelt 1925-ben Párizsban a nemzetközi iparművészeti kiállításon. Itt ismerkedett meg a svéd Svenskt Tenn (Svéd ón) iparművészeti vállalat tulajdonosával. Hívására költözött 1935-ben Stockholmba, ahol a cég művészeti vezetőjeként műfajt és stílust váltott. Bútorokat és lakástextileket tervező iparművész lett belőle, a korábnál jóval szívesebb és formailag is gazdagabb stílusban. A vállalattal 1939-ben részt vett New Yorkban a világkiállításán, ahol enteriőrjeivel nagy közönségsikert aratott. Amerikában maradt, tanított, csak a háború után tért vissza Svédországba.

Iskolában, vezette az általa alapított Haus und Garten (Ház és kert) című vállalatot, 1927-ben házat tervezett a stuttgarti Weissenhof-lakótelepen, továbbá remek Thonet-széket (A811) a Travel Company-nak valamikor a harmincas évek elején. Az építész – az Anschluss fenyegetése miatt – végül engedett a meghívásnak, és 1935-ben letelepedett Svédországban. Művészete új hazájában jelentősen átalakult. Pontos okát a változásnak nem ismerjük; idegenként talán jobban értékelte és ezért asszimilálta a helyieknek természetes hagyományos kézműves kultúráját. Csak annyi bizonyos, hogy a Svenskt Tenn művészeti vezetőjeként bútorok mellett textileket is tervezett már, és ami még lényegesebb: színes és mozgalmas enteriőrjeivel a céget lakberendezési vállalatá alakította. Lakályos miliőivel így lett a skandináv design művészeti nagykövete az 1939-es expón Amerikában. A háború miatt egy időre ott is maradt; tanítani kezdett New Yorkban és csak 1945-ben tért vissza Svédországba.

Ez a siker csupán a kezdete volt egy hosszan tartó szériának, mivel a második világháborút követően a skandináv design vezető szerepet vívott ki magának a design világában. Még azután is megőrizte rangos pozícióját, hogy a hatvanas évek végén Olaszország vette át tőle a kezdeményezést. A már említett dán mesterek nemzetközi szintén is revelációt keltő tevékenysége mellett jónéhány finn, izlandi, norvég és svéd tervezőt említhetnénk, de a felsorolásnak nincs sok értelme. Inkább néhány érdekesség érdemel figyelmet. Míg bútoraiban a Hvidt–Molgaard-Nielsen páros²³⁹ vagy Tapiovaara²⁴⁰ kitartott a bőven rendelkezésre álló hagyományos fa mellett, Aarnio²⁴¹ és

239 Peter Hvidt (1916–1986), Orla Molgaard-Nielsen (1907–1993) dán belsőépítészek

240 Ilmarinen Tapiovaara (1914–1999) finn bútortervező

241 Eero Aarnio (1932) finn belsőépítész

Kukkapuro²⁴² műanyagra váltott. A textiltervező Maija Isola²⁴³ és Vuokko Eskolin-Nurmesniemi²⁴⁴ a látványosan dekoratív **Marimekko** világsikerében szerzett érdemeket. Az edénytervezők között szintén több világnagyság alakad: a német **Rosenthalnak**²⁴⁵ is dolgozó Wirkkala²⁴⁶ és Sarpaneva,²⁴⁷ illetve az **Arabia** művészeti vezetője, Kaj Franck.²⁴⁸ Dánia pedig – a bútorai mellett – az egész világon népszerű legóról (Christiansen²⁴⁹), illetve – a termékkála másik végletén – a Bang & Olufsen formatervezésben is csúcsmínőséget képviselő szórakoztató elektronikai cikkeiről nevezetes. Az egyszerre praktikus és lakályos skandináv lakberendezés erényei a svéd IKEA²⁵⁰ könnyen szállítható elemes tömegtermékei révén váltak ismertté és elfogadottá az egész világon. A cég sztárdesignereket nem foglalkoztat; helyette a mindenkori trendekre figyelve készülnek a használat józan szempontjait az előállítástól az összképen át az otthoni összeszerelésig maximálisan érvényesítő lakásberendezései. Nem kifejezetten olcsók; fontos szempont ugyanis a megbízható minőség. Arra is ügyelnek, hogy termékeik megfizethetők legyenek, konszolidált megjelenésükkel pedig igazodjanak a vevőközönség középutas ízlésvilágához.

242 Yrjö Kukkapuro (1933) finn belsőépítész és formatervező

243 Maija Isola (1927–2001) finn textiltervező

244 Vuokko Eskolin-Nurmesniemi (1930) finn textiltervező

245 Lásd 88. oldal

246 Tapio Wirkkala (1915–1985) designer; porcelán- és üvegtárgyak mellett fával és fémmel is dolgozott.

247 Timo Sarpaneva (1926–2006) finn kerámia- és üvegtérvező

248 Kaj Franck (1911–1989) finn kerámia- és üvegtérvező, az Arabia gyár művészeti vezetője

249 Gottfred Kirk Christiansen (1920–1995) dán menedzser, a lego-rendszer ötletgazdája

250 Ingvar Kamrad (1926–2018) svéd vállalkozó alapította a vállalatot

Konformdesign az USA-ban 1945 után

A FORMATERVEZÉSNEK ez a (művészet)szociológiai értelmezése először az Egyesült Államokban nyert megfogalmazást, s MAYA-elvként híresült el. A betűszó a *Most Advanced Yet Acceptable*/A legmerészebb, ami még elfogadható kifejezés rövidítése. Raymond Loewy, az amerikai design klasszikusa a Johns Hopkins Egyetemen 1951-ben tartott előadásában összegezte benne azt a tapasztalatát, hogy a publikum nem képes elfogadni a legkézenfekvőbb megoldást, ha az túlságosan eltér a megszokottól. Minthogy a design Amerikában már a két világháború közötti évtizedekben a mindennapi gazdaság és vele az élet részeként funkcionált, logikusan adódott a felismerés, hogy akkor a tervezőnek a közönségével is számolnia kell. A húszas években Németországban élő Kállai Ernő műkritikus már akkor felhívta a tömeggyártás bővületében magukat illúziókban ringató Bauhaus-mesterek figyelmét arra, hogy alkotómunka és publikum kapcsolatát a piaci működés integráns elemét képező formatervezés esetében nem lehet egyoldalúan értelmezni. A design sorsára a vásárlók nagy hatással vannak – sok esetben nem is feltétlenül kedvezően. Ebben a helyzetben tette közzé a pályáját szakíróként kezdő formatervező, George Nelson²⁵¹ a maga etikai kódexét. A negyvenes években az egyik legnagyobb (ma is létező) amerikai irodabútorgyártó cég, a Hermann Miller művészeti vezetőjeként dolgozott. Tapasztalatait úgy összegezte, hogy noha a design immár nélkülözhetetlen eleme az üzleti világnak, a szakmai követelményekből nem volna helyes engedni. Nem is érdemes – indokolt, mert a design fontos, és a jó munkának mindig van/lesz piaca.

Mindenesetre a második világháború utáni amerikai design igazolta optimizmusát. Eszméletlen összegeket fordítottak formatervezésre; fontos művek és életművek létrejötté tanúskodik róla. A világhatalommá avasztált országban lélektanilag érthető módon és pénzügyi értelemben is magától értetődően nem feltétlenül az egyszerűség, magyarul a funkcionalizmus puritán felfogása érvényesült. Az élet áldásainak élvezete lesz a kiépülő piacgazdaság motorja. Ha csak az autókat nézzük: a hatalmas cirkálók hódítanak, repülőt mintázó uszonyokkal és fényesre polírozott elemekkel a karosszérián. A bútorok sem kislakásokba, kisembereknek készülnek.

251 George Nelson (1908–1986) amerikai bútor- és formatervező

Nem a két háború közötti art deco színes illuzionizmusa folytatódik, de nem is a bauhausi pragmatikus célszerűség válik uralkodó felfogássá. Moholy-Nagy halála miatt az iskolája bezár; Gropius és Breuer kizárólag épületeket tervez (a tanítás mellett). Néhány bútorával Rohe a *less is more* (a kevesebb több) elvének érvényesítésével a szabályt erősítő kevés kivétel közé tartozik. Hiszen a háború előtti évtizedek meghatározó alkotói továbbra is dolgoznak. A sor élére Loewy kívánczik; közismert személyiségként szerepel már 1949-ben a *Time* címlapján. A legjelentősebb cégeknek tervez: a Studebakernek autót és emblémát, a Coca Colának teljes arculatot (ő ad végleges formát 1950-ben az üdítő ma is használatos üvegflakonjának), a Shell logója (1950 körül) szintén az ő munkája. Amikor az űrversenybe Amerika is beszáll, az irodáját kéri fel a Skylab belső kialakítására (1960 körül). Nemzedéktársai lényegesen kevesebb újdonsággal jelentkeznek; ekként említhető Russel Wright színes műanyag edénykészlete (Otthon, 1953), Teague áramvonalas golyóstolla (1953), Dreyfuss kétrészes telefonja (Princess, 1957).

Még a háború előtt indult két olyan alkotó pályája, akiknek fontos szerepük volt az amerikai design legújabb kori történetében, noha csak 1945 után bontakozott ki aktív tervezőtevékenységük. George Nelson az egyik, aki 1935-től egy évtizeden át az *Architectural Forum* szakíró szerkesztőjeként tevékenykedett. Cikkeivel fontos szerepet vállalt a modernizmus úttörő egyéniségeinek (Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Gio Ponti) megismertetésében az amerikai szakközönséggel. 1947-ben alapított irodáján keresztül készített munkái közül szivacsucukor ihlette óráját és szófáját (1950 és 1956), valamint Kókusz foteljét (1955) említhetjük. A másik fontos egyéniség Eliot Noyes;²⁵² 1940 és 1942 között a MoMA design-részlegé-

VITRA

A svájci céget Willi Fehlbauer alapította 1934-ben üzletberendezések gyártására Bazelban. Az USA-ban tett 1953-as utazása során figyelt fel az Eames-házaspár munkáira; olyan nagy hatást gyakoroltak rá, hogy 1957-ben megvásárolták a gyártás jogát. Ezt követően lett a Vitra számos huszadik századi tervező klasszikus design-darabjának gyűjtője és előállítójaként a forgalmazója. A németországi Weil am Rheinben 1950-ben létesült campusának épületeit sztárpépítészek tervezték: 1989-ben a Vitra Design Múzeumot Frank O. Gehry, a tűzoltó-épületet 1993-ban Zaha Hadid, a többszintes kiállítócsarnokot a Herzog & de Meuron 2010-ben. Az Artek 2013-ban csatlakozott a céghez.

252 Eliot Noyes (1910–1977) építész és formatervező

KNOLL

INTERNATIONAL

A ma is működő világ-hírű bútorgyártó- és forgalmazó vállalatot 1938-ban a német Hans Knoll alapította. Jelentőssé azt követően vált, hogy Florence Schust (1917–2019) 1943-ban művészeti vezetőként csatlakozott a céghez. Közös munka során ismerkedtek meg és 1946-ban házassodtak össze. Schust korán árvaságra jutott; a fiatal lány a Saarinen házaspár családjában nőtt fel. 1934–35-ben az akadémián tanult belsőépítészetet, majd a Columbián várostervezt. A negyvenes évek elején Cambridge-ben Gropius és Breuer növendéke, végül az IIT-n diplomázott. Javaslatára veszik gyártásba Breuer Vaszilij-székét, valamint Rohe nevezetes darabjait: a Barcelona- és a Thugendat-székét. Rohe egy új heverőt is tervezett a Knollnak.

nek első kurátora. 1946-ban került tervezőként az IBM-hez, amelynek később formatervezési igazgatója lett. Pályatársai közül letisztult formavilágával ő áll legközelebb a funkcionalista esztétika prominenseinek felfogásához. Mindketten (Noyes is, Nelson is) részt vállaltak a Cranbrook Academyn végzett kortársaik pályára állításában, akik ikonikus alakjai a háború utáni periódusban az amerikai formatervezésnek.

Charles Eames²⁵³ a szülővárosában, St. Louisban végzett építészként, 1930-ban nyitott saját irodát. Eliel Saarinen meghívására 1936-ban érkezett ösztöndíjasként Bloomfield Hillsbe; ott ismerkedett meg az igazgató fiával. Eero Saarinen²⁵⁴ 1930 és 1934 között a Yale University növendéke, utána két éven át Európában tett tanulmányutat. Hamarosan barátság szövődik közöttük, közösen kezdenek rétegelt lemezzel kísérletezni és abból egyszerű felépítésű, könnyen előállítható bútorokat készíteni. Az volt a céljuk, hogy az anyagból néhány művelettel lehessen készterméket produkálni. Eltérő szálirányú furnérlemezek egymásra ragasztásával így jutottak a plywoodhoz, amelynek nagy előnye a csupán egy irányban hajlítható hagyományos laminált idomokkal szemben, hogy az emberi test anatómiájához igazodó formákra képes. A belőle készült darabokat 1940-ben bemutatták a a MoMA Organic design (Organikus design) kiállításán. Munkájukra figyelte a hadsereg; Amerika hadba lépését követően azt a feladatot kapják, hogy sebesültek számára rögzítőszíneket tervezzenek. A háború után még részt vesznek közös bútoraikkal a Low-cost Furniture (Olcsó bútor) kiállításon (MoMA, 1948), amelynek pályázati felhívása Magyarországra is eljutott. A plywoodnak, mint korábban Breuer csőbútorának, utóbb egész sor követője támad, a két férfi

253 Charles Eames (1907–1978) amerikai bútortervező

254 Eero Saarinen (1910–1961) amerikai bútortervező és építész

útja azonban hamarosan elválik egymástól. Eames ugyanis megnősül; feleségével, aki textiltervezést tanult Cranbrookban, Kaliforniába költözik. Ettől kezdve Ray-vel közösen jegyzi valamennyi munkáját, azt a könnyűszerkezetes épületekkel rokon fémvázasszelektényét (Hermann Miller 1949) is, amelyet az elemes korpuszbútor korai típusaként ma a Vitra gyárt limitált példányszámban. Időközben Nelson ajánlására 1946-tól a Hermann Millernek kezd tervezni; ekként születik ikonikus darabként leghíresebb munkája, a lábzsámolyos Klubfotel (1956), a plywood foglalatban rusztikus bőrpárnával és alumíniumlábazzattal. Közben organikusra formált műanyaggal is dolgozik; az üvegszálaspagylófoteloknak csak a talpazata készült fával kombinált acélszálból. Legsikerültebb közülük a kétszemélyes La chaise (A széle, 1948), amely szobornak is különleges látvány. Az ötvenes évektől azonban szinte teljesen felhagy a formatervezéssel: installációkat és reklámfigurákat készít.

Saarinen, aki szintén a műanyag felé fordult, egy ideig még ugyancsak kitarzott a belsőépítészett mellett. Ennek példája a hívogatóan kényelmes és lábzsámollyal tovább komfortosított Anyaméh fotel (1946–48); üvegszálaspoliészterből készült, acéllábazzattal. Főműve az organikus Tulipán széle (1955–57), amelynek a látszat ellenére csak a felső része műanyag, hasonló színűre dukkózott kecses alja alumínium. Mindkét munkáját a Knoll International forgalmazta. Nem sokkal később Saarinen is felhagy a formatervezéssel, építészként folytatta hasonlóan sikeres pályáját. Ugyancsak a Knoll vette gyártásba a családjával fiatalon Amerikába került és szintén a Cranbrookon végzett Bertoia²⁵⁵ acélszálból font, hullámozó háló formájú székeit (420, 421, 1950–52), amelyeket ma is

A replikákat Eero Saarinen két munkája követi: az Anyaméh és a Tulipán. Egy sor európai nagyságot foglalkoztatott Richard Sapper, Pascal Mourgue, Ettore Sottsass személyében a Cranbrook egykori növendékei (Harry Bertoia, Don Albinson) és a honfitárs Frank Gehry mellett. Schust olykor maga is tervezett bútorokat. 1955-ben férje autóbalesetben meghalt, ezt követően egymaga irányította a vállalatot.

255 Harry Bertoia (1915–1978) olasz származású amerikai formatervező és szobrász

ROSENTHAL

Az üveg, porcelán, evőeszköz asztalneműket előállító világhírű családi cég 1879-ben alakult Bajorországban. A formatervezésben kivívott vezető szerepét a második világháború után olyan jelentős tervezők foglalkoztatásának köszönheti, mint a német Luigi Colani és Wolf Kargel (1940), a finn Tapio Wirkkala és Timo Sarpaneva, az amerikai Raymond Loewy és a dán Verner Panton. Az 1970-es évek elején Kanyák Zsófia (1944–1975) személyében magyar iparművész is dolgozott a vállalatnak.

forgalmaznak, noha nincs folytatásuk, mivel alkotójuk végül a szobrászat mellett döntött.

A keramikus Zeisel Éva²⁵⁶ viszont hű maradt választott szakmájához, bár a háború után bútortervezéssel is próbálkozott; játékosan kanyargós csőszéke (1954) tanúskodik róla. Mindenekelőtt rusztikusan elegáns edénykészleteivel került az amerikai design számon tartott egyéniségei közé. A Museum (1942–45), a Town and Country/Város és falu (1947), a Hallcraft-Tomorrow's Classic/A holnap klasszikusa (1952), a Hallcraft-Century/A század (1957) révén olyan rangot vívott ki magának, hogy az ötvenes évek végén a Rosenthalnak is dolgozhatott; korábban, mint például Walter Gropius (TAC I., 1958; TAC II. teáskészlet, 1969). Hogy velük visszatérjünk Európához.

²⁵⁶ Lásd 70–71. oldal

A Bauhaus feltámasztása: az Ulmi Főiskola

A MÁSODIK VILÁGHÁBORÚ UTÁN Nyugat-Európa a korábbiaknál jóval szorosabb szálakkal kötődött az Egyesült Államokhoz. Az onnan kapott Marshall-segély segített az élet újraindításában. Vezető ipari szakemberekből népes küldöttség utazott Amerikába – tanulmányozandó az együttműködés lehetőségeit és a gazdaság eredményes működésének bevált módszereit. Érzékelték az ott már a mindennapi élet részét képező formatervezésnek a fogyasztói társadalomban betöltött szerepét. Ennek nyomán az angol design szó az ötvenes években fokozatosan kiszorítja a tevékenységre korábban használatos (a lényegét inkább csak körülíró) összetett kifejezéseket, amilyen magyarul az ipari művészet vagy a formaadás, illetve -tervezés.

A fentiektől teljesen függetlenül, azokkal azonban teljes összhangban vetődött fel a náci múlttal való leszámolás részeként a Bauhaus mint a formatervezés klasszikus műhelyének feltámasztása. Hiszen 1933-ban az iskola a hitleri kulturális politika áldozataként kényszerült beszüntetni működését. Az intézmény újraindítását Inge Scholl²⁵⁷ kezdeményezte, nem kis részben személyes, kegyeleti okokból, grafikusművész férje, Otl Aicher²⁵⁸ segítségével. Nem volt könnyű dolguk, mert a Bauhausról akkor már csak egy szűk értelmiségi rétegnek volt tudomása. Közben pedig a negyvenes évek végén beköszöntött a hidegháború. Weimar és Dessau szóba sem jöhetett, mivel a szovjet megszállási övezetben ragadtak, így esett a választásuk Aicher szülővárosára. Az intézmény megtartotta a formatervező iskola nevet, igazgatója a Bauhausban végzett Max Bill²⁵⁹ lett. A konkrét (egyfajta újkonstruktivista) művészet képviselőjeként olykor maga is tervezett: mértani megjelenésű, rendkívül tárgyyszerű dolgokat: a Tripod széket

257 Inge Scholl (1917–1998) a nővére Sophie és Hans Schollnak, a müncheni egyetem két diákjának, akiket a náci 1943-ban kivégeztek. A sztálingrádi vereséget követően Fehér rózsza néven alakított szervezetük rölpapokban ellenállásra bízta honfitársaikat.

258 Otl Aicher (1922–1991) grafikus és tipográfus. Werner Scholl osztálytársaként ismerte a családot. Megtagadta a felvételt a Hitlerjugendba, majd dezertált a hadseregből. A háború után a müncheni akadémián szobrászatot tanult. Szülővárosában, Ulmban 1947-ben nyitotta meg stúdióját. Ő tervezte 1972-ben a müncheni olimpia piktogramjait.

259 Max Bill (1908–1994) svájci festő, szobrász, grafikus és formatervező. Több intézményben tanított.

BRAUN

A családi vállalkozásként 1923-ban alakult cég a két háború között rádiókkal foglalkozott. 1945 után két testvér, Erwin és Artur vezetésével elektromos háztartási gépek gyártására rendezkedtek be. Egy kiállítás kapcsán megismerkedtek az ulmi főiskola két tanárával (Otl Aicher, Hans Gugelot); javaslatukra került a céghez tervezőnek Dieter Rams. Számos ikonikus termékük megalkotása mellett nevéhez fűződik a Braun-design jelmondata: a legjobb design a legkevesebb design. A sikeres vállalati arculat kialakításában Gerd Alfred Müller (1932–1991) és Robert Oberheim (1938) is szerepet játszott népszerű konyhai gépeivel.

(1949), a többfunkciós (asztalnak, polcnak is használható) Ulmi széket (1954), köztéri órát (1957). Vezetésével a Hochschule für Gestaltung Ulm 1953-ban egy hajdani népiskolában kezdte meg működését; a Bill tervezte puritán épületegyüttes csak 1955-re készült el. Itt is volt Grundlehre néven alapképzés, kezdetben Josef Albers és Johannes Itten bevonásával. Négy szakon folyt az oktatás: építészet, terméktervezés, vizuális kommunikáció, designkultúra. A sajtó-rádió mellé rohamosan felzárkózó televízió növekvő befolyását érzékelve vetődött fel a szakmához értő publicisták-elméleti szakemberek képzésének igénye. Az is változás elődéhez képest, hogy a formatervezés időközben kialakult gyakorlatának megfelelően nem választották szét a különböző ágakat; abból a funkcionalista alapelveiből indultak ki, hogy a mindenkori feladathoz kell megválasztani az arra legalkalmasabb anyagokat és eljárásokat. Ennek a legfontosabb szaknak lett a vezetője Hans Gugelot²⁶⁰ építész és formatervező, akit Bill hívott ide. Az intézmény fenntartása a gazdasági csoda országában sem volt egyszerű, ezért az iskola számos közületi munkát (Lufthansa vállalati arculata: Otl Aicher; Hamburgi közlekedési vállalat: Herbert Lindinger²⁶¹ és Hans Gugelot) végzett tanárainak közreműködésével. Ezzel összhangban folyt a képzés a *learning by doing* (tanítás munkával) módszer jegyében; az alsó két évfolyam hallgatói csak figyelték a készülő munkákat, a negyed- és ötödévesek pedig aktívan részt vettek benne.

1957-ben Bill távozott az iskolából, amelyet – Gropius utódaként – művészeti intézménynek képzelt, ahol azonban időközben egy másik nézetrendszer

260 Hans Gugelot (1920–1965) svájci formatervező, az ulmi product design szak vezetője és a Braun tervezője.

261 Herbert Lindinger (1933) osztrák formatervező, 1963 és 1968 között tanított Ulmban.

képviselői lettek hangadók. A tantervben a műhelymunkát elméleti kurzusok (pszichológia, szociológia, filozófia, gazdaságtan stb.) váltották fel; a frankfurti filozófiai iskola képviselői is tartottak előadásokat. A Bill helyébe lépő Thomas Maldonado²⁶² azzal magyarázta az átalakulást, hogy a jövő olyan feladatok elé állítja a formatervezőt, amelyeket pusztán a művészet eszközeivel megoldani nem lehet. Az újraélesztett Bauhaus mindenestre sok külföldit vonzott; s nemcsak diákokat. Lengyel István²⁶³ már mint az Iparművészeti Főiskola tanársegédje dolgozott ösztöndíjasként Hans Gugelot tanszékén 1964-ben. Itt kialakult felfogása szerint a design nem művészet és nem technika; társadalmi küldetése van. Kiterjesztett értelmezésével, amely ma már mindennapos tapasztalat, társadalomformáló tényező. Ulm tehát – elődéhez hasonlóan – erős küldetéstudattal bírt. Erre reagált a németországi establishment az intézmény szubvenciójának megvonásával, amikor a hatvanas évek végén a háború után felnőtt fiatal nemzedék eszmélése nyomán Nyugat-Európát komoly megrázkódtatások érték; gondoljunk csak a 68-as párizsi diáklázadásra vagy a hasonló egyetemi mozgolódásra Olaszországban, nem is szólva a szélsőbalos csoportok fegyveres akcióiról. Maldonado távozását nem sokkal követően bezárt az iskola. Más kérdés, noha témánk szempontjából fontos fejlemény, hogy a demokrácia – szemben a náci és a sztálini diktatúrával – tanult a figyelemztetésből és fokozatosan korrigálta működését.

A jólétív formált kapitalizmus viszonyai között a formatervezés számára ugyanis szinte korlátlan lehetőségek nyíltak. A design népszerűsítését segítette a Gute Form/Jó forma nagyvárosokban megrendezett vándorkiállítása (1952), majd a következő évtől hasonló néven a minőségi termékek rendszeres díjazása. A mindennapi élet komfortját szolgáló tárgyak élére az autó kívánczik, nevezetesen a „bogár” Volkswagen. A harmincas évek elején született – a modern építészek kislakás koncepciójának analógiájaként. Nem a kényelmes luxusjárművek ellenében, hanem azért,

262 Thomas Maldonado (1922–2018) argentin származású designteoretikus.

1954 és 1966 között vezette az Ulmi Főiskolát.

263 Lengyel István (1937) magyar-német formatervező. 1961-ban szerzett diplomát az Iparművészeti Főiskolán, majd 1962-től tanársegéd. Ulmi ösztöndíját követően Németországban telepedett le. 1965-től az essen-i Folkwangschule für Gestaltung docense, 1969-től a tanszék vezetője. 1986 és 2000 között a Német Ipari Formatervezők Szövetségének elnöke. Főleg műszaki termékeket tervezett.

FORGÁCSLAP

A fa megmunkálása során keletkező hulladék hasznosításával már a két háború között próbálkoztak, főleg Németországban.

A második világháború után az életszínvonal emelkedésével jelentősen megnőtt bútorszükséglet ugyancsak hozzájárult ennek a technológiának a kifejlesztéséhez.

Az eljárás lényege, hogy a hulladékot és a másra nem használható fát felaprítva műgyantával masszává alakítják. Ebből aztán táblákat préselnek, majd mindkét oldalán fóliával terítik be és az oldalain szélezzik.

A forgácslap tette lehetővé a korpuszbútorok elemes rendszerének kialakítását és vele gyártását is. Ma már a forgácslapok egy része belül üres; könnyebb és kevesebb anyagot igényel az előállítás.

hogy egy átlagos családnak is elegendő és megfizethető legyen. Tervezőjének általában Ferdinand Porsché²⁶⁴ tekintik, aki valószínűleg Barényi Béla²⁶⁵ jóval korábbi, de nem szabadalmazott népautótérvét is felhasználta. A Volkswagen sorozatgyártása 1945-ben kezdődött, és hamarosan egész sor társa akadt. 1948-ban a Citroen 2CV („kacsa”), amely Pierre Boulanger²⁶⁶ 1936-os TPV-jének (Trés petite voiture/ Nagyon kicsi kocsi) továbbfejlesztése. A Fiat 500-as 1957-ben jelent meg a piacon.

Az elektromos háztartási gépek kategóriájában a Braun cégé a palma. Azt követően emelkedett ki termékeivel a mezőnyből, hogy 1955-ben Dieter Rams²⁶⁷ lett a cég tervezője, aki a közelmúlt talán legnagyobb német designere. Tanult építészetet és belsőépítészetet, az ácsmesterséget is elsajátította. Szemléletének kialakulására a *less is more* szellemében tervező Mies van der Rohe puritanizmusa hatott, amellyel a frankfurti amerikai konzulátus építéskor szerzett életre szóló közvetlen tapasztalatot. Ennek szellemében születtek a Braun számára legfontosabb munkái: a táskarádió (1956), a lemezjátszó (1957), a zsebrádió (1958), a zeneszekrény (1959). Ramsot tekintjük továbbá a forgácslap technológiájára alapozott elemes szekrényfal bevezető mesterének. Még alumíniummal erősített első összeállítása 1955-ből származik, 1960-ból való a leghíresebb, a 606-os szisztéma, mindkettő

264 Ferdinand Porsche (1875–1951) német mérnök, a Volkswagen konstruktőre.

265 Barényi Béla (1907–1997) magyar származású, osztrák autókonstruktőr. Több cég (Steyr Auto, Adler, Daimler-Benz) munkatársa volt.

266 Pierre Boulanger (1885–1950) a Citroen autókonstruktőre, 1937-től haláláig a cég vezetője.

267 Dieter Rams (1932) német formatervező, a Braun-design megteremtője.

gyártója a Vitsoe; a cégnek egyébként ülőbútorokat is tervezett. A hetvenes években Tíz pontban foglalta össze ars poeticáját, amelynek értelmében a legjobb design a lehető legkevesebb. A század elején először megfogalmazott *Qualitätsarbeit* követelményének és a Bauhausban tovább érlelt formatervezői magatartás tudatos vállalásáról tanúskodik, hogy nem csupán a használhatóság és az esztétikus megjelenés fontosságát hangsúlyozta; korát megelőzve hirdette, hogy a jó designnak időtállónak és környezetbarátnak is kell lennie. Hosszú pályáján a fenti elvekből később sem engedett, formavilága csupán ergonómiai értelemben gazdagodott.

Az alkotó személyiségét háttérbe szorító, a mindenkori divatfelfogástól tartózkodó, szenvtelen és időtlen minimalizmus egészében is jellemző a korabeli német formatervezésre. Legtekintélyesebb alakjának, az egykori Bauhaus-növendék Wilhelm Wagenfeld²⁶⁸ munkáira is; tevékenysége az ötvenes években a világmárka konyhai edénygyártó cég, a WMF (Württembergische Metall Fabrik) designereként teljesedett ki. Hasonlót mondhatunk Eddie Harlis²⁶⁹ Thonetnak tervezett plywood kagylószékéről (1954); ezt néhány éve a frankenbergeri cég ismét gyártásba vette. A háború utáni újrakezdés szükségleteivel és az akkor még korlátozott lehetőségekkel összhangban a konstruktivista esztétika átmenetileg a funkcionalizmustól idegenkedő Angliában és Franciaországban is teret nyert. Erre példa Le Corbusier igencsak praktikusra hangolt beépített minikonyhája nevezetes marseille-i lakótömbjében (Unité d'Habitation, 1952). Nagy-Britanniában két tervező munkássága kívánczik ebbe

DIETER RAMS

10 PONTJA

A jó design kritériumai a mintegy ötszáz gyártott termékével a német formatervezés legjelentősebb alakjának megfogalmazásában:

1. innovatív;
 2. hasznos;
 3. esztétikus;
 4. érthető;
 5. nem tolakodó;
 6. becsületes;
 7. hosszútávra szól;
 8. minden részlethez kiterjed;
 9. környezetbarát;
 10. a lehető legkevesebb.
- Max Bill Die Gute Form (A jó forma) címen 1952-ben megjelent könyve nyomán az ötvenes évektől a minőségi formatervezésre használt fogalom (Gute Form/ Good Design) részletes kifejtése. Az 1907-ben alapított Deutscher Werkbund Qualitätsarbeit (minőségi termék) fogalmának modern változata.*

268 Wilhelm Wagenfeld (1900–1990) német formatervező, 1923 és 1925 között a Bauhaus növendéke.

269 Eddie (Edelhard) Harlis (1928–1965) német bútortervező

TERENCE CONRAN

(1931–2020) textiltervezést tanult. Pályája elején néhány bútort is tervezett és részt vett a *Festival of Britainen*. A háború utáni inséges időkben vállalkozóként gyorsíttermekkel teremtett magának egzisztenciát. Az így szerzett tőkével alapította meg 1964-ben az első *Habitat* lakberendezési fiókot. Az IKEA-hoz hasonló raktáruháza skandináv design egyszerű és természetes formavilágának szellemében készült bútorkkal, lakástextilekkel, kerámia- és üvegedényekkel olyan sikeresnek bizonyult, hogy egész sor létesült belőle a szigetországban és utóbb a kontinensen is. Mellette könyvek sorát írta a lakberendezésről, több magyarul is megjelent. Tevékenysége elismeréseképpen 1983-ban a királynő lovagga ültette.

a sorba. 1948-ban Robin Day²⁷⁰ első díjat nyert a New York-i Low-cost Furniture (Olcsó bútor) kiállításra küldött tárolórendszerével; így került a Hill bútorgyártó céghez, amelynek aztán egész sor fém-fa kombinációjú józan lakószoba-berendezést készített. Ernest Race²⁷¹ pedig a saját vállalkozásában több száz ezer példányban gyártott alumíniumvázás BA székével (1945) keltett visszhangot. A szigetország, amely korábban az art deco iránt mutatott fogadókészséget, a háború után mintha behozná lemaradását a design terén. 1946-ban Európában itt alakult meg elsőként a Council of Industrial Design (Ipari formatervezési tanács), amely rövid egymásutánban két nagy kiállítást rendez a széles közönség lakáskultúrájának témakörében. 1946-ban Britain can make it (Megcsináljuk), 1951-ben a Festival of Britain címmel érzékeltetik azt a szándékot, hogy ideje megszabadulni a viktoriánus korszakban gyökerező hagyományos ízlésvilágtól. Terence Conran Habitat lakberendezési vállalkozása (1964) már ennek a törekvésnek a megvalósulásáról ad számot az IKEA-hoz hasonló, praktikus purista termékeivel. Hogy aztán ennek a nagyszériás előállítás és a személytelen megjelenés miatt uniformizált életformával fenyegető egyenstílusnak a reakciójaként a pop-art farvizén az öltözködésben (miniszoknya, sasson-frizura) és a zenében (a Beatles és a Rolling-Stones színre lépésével) a korábbtól merőben különböző életérzést közvetítő lázadó kultúra bontakozzék ki az ifjúság tömegbázisán. Ami – a posztmodern előszeleként – színes és játékos megoldásokat hozott a bútor világába. A francia Pierre Paulin²⁷² az ötvenes évek elején még a skandináv design tiszta szerkezeteit követi, az

270 Robin Day (1915–2010) angol formatervező

271 Ernest Race (1913–1964) angol formatervező

272 Pierre Paulin (1927–2009) francia bútor- és formatervező

évtized végétől azonban organikusra formált plasztikus bútorai (Gomba, 1959; Tulipán, 1965; Szalag, 1966; Nyelv, 1967) egyre élénkebbek. Az Amerikából 1953 táján visszatérő Luigi Colani²⁷³ Németországban kezdeményez a színes műanyaggal hasonló ízlésreformot, amelyből később az olasz design átütő erejének köszönhetően válik majd a hetvenes évek derekától meghatározó trend.

Nevéhez fűződik 1989-ben az első designmúzeum. 1990-ben az IKEA-nak eladta az áruházláncot, azt követően design-éttermeket tervezett; posztmodern miliőjükkel váltak nevezetessé.

273 Luigi Colani (1928–2019) német formatervező; az ötvenes években autókat, a hatvanas évektől bútorokat is tervezett.

Formatervezés vasfüggöny mögött: a magyar design

A MÁSODIK VILÁGHÁBORÚBAN AZ ORSZÁG súlyos veszteségeket szenvedett, emberben és anyagiakban egyaránt. Nehezítette helyzetünket, hogy a jóvátételi kötelezettség mellett az itt állomásozó orosz hadsereg ellátásáról is gondoskodni kellett. Ennek ellenére viszonylag gyorsan sikerült a gazdaság működését megindítani. Az elértéktelenedett pengő helyébe 1946-ban a forint lépett. Az új világ – legalábbis a reménye – a kulturális életben is érezte hatását. A Művészeti Tanács helyettesének Kassák Lajost választották, aki a konstruktivista esztétika képviselőjeként már a húszas években a funkcionális tárgytervezés szempontjait hirdette írásaiban, grafikáival (könyvcímlapok, plakátok) érvényesíteni is igyekezett őket. Az Iparművészeti Bizottságba pedig a modern felfogás olyan jeles képviselői kerültek, mint Kozma Lajos, Bortnyik Sándor, Schubert Ernő.²⁷⁴ A szakma számára ugyancsak kedvező fejlemény, hogy az Iparművészeti Akadémia élére Kozma személyében a legnagyobb tekintélyű magyar építész-iparművészt nevezték ki. Tanár lett az intézményben Hevesy Iván²⁷⁵ és Kállai Ernő. 1945 nyaratól szűk három éven keresztül még a piacgazdaság működött. Az újjáépítés élvezett természetesen elsőbbséget, de a fogyasztási cikkek körében is több figyelemre méltó termék jelent meg. Ilyen a GO golyóstoll (1947), amelyre Bíró László és Goy Andor már 1938-ban szabadalmat nyújtott be; az előbbi leleménye volt a nyomdafesték használata (a hagyományos tinta ellenében), az utóbbi érdeme a műszaki konstrukció és a termék végleges formája. Hazai személyautó a két háború között nem volt (összeszerelő műhelyek tevékenykedtek), a népautó szerepét a már a harmincas évektől sorozatban gyártott kerékpár töltötte be. A csepeli Weiss Manfréd Művekben Jurek Aurél²⁷⁶ vezetésével Pentelényi János²⁷⁷

274 Schubert Ernő (1903–1960) festőművész, iparművész, 1949 és 1952 között az Iparművészeti Főiskola igazgatója, majd a textil tanszék vezetője.

275 Hevesy Iván (1893–1966) művészettörténész, fotóesztéta

276 Jurek Aurél mérnök (1904–1991) gépészmérnök, először Nagy Géza autókarosszéria üzemében dolgozott, 1930-tól a Weiss Manfréd Gyár konstrukciós osztályának vezetője, utóbb a BME tanszékvezető tanára.

277 Pentelényi János (1911–1996) mérnök, a Weiss Manfréd Gyárban dolgozott, 1947-ben fejlesztette ki a Pente kisautóját. Az államosítást követően a Csepel Autógyár főmérnöke.

alkotta meg azt a változatát, amely az államosítást követően Pannónia néven vált népszerűvé. A Gamma Művek a háború idején műszereire kapott fejlesztés bázisán 1949-ben tükörreflexes fényképezőgépet állított elő Dulovits Jenő²⁷⁸ találmányát hasznosítva; hasonló korszerű masinára egy évtizedig kellett várni. A háztartási termékek között első helyre **Bozzay Dezső** konstrukciójaként a Mestermű (1949, Magyar Philips) rádiókészülék kívánczik impozáns art decós kasztíniával; ezt követi az íves nyakú Atomic kávéfőző;²⁷⁹ olasz minta nyomán Simon Imre tervezte 1947-ben és gyártotta 1977-ig. A háború utáni iparművészet történetében két kiállítás is említést érdemel. 1948-ban az Iparművészeti Főiskolán rendeztek átfogó kortárs kerámiatárlatot; a belsőépítész Kaesz Gyula²⁸⁰ szerint az volt a tanulsága, hogy „művészeink különbek, mint gyárosaink”, vagyis az üzletekben minőségi tömegterméket alig találni. Majd a bútortervezés és -gyártás hasonlóan ellentmondásos helyzetét látva ugyanő kezdeményezett sorozatban gyártható modern bútorok témájában pályázatot kollégái körében. A legjobb tervek alapján kivitelezett tizenkét prototípusból 1948 júniusában a BNV-n Típusbútor – szép lakás címen nagy érdeklődést kiváltó bemutatót rendeztek. Az enteriőrök zajos sajtóvisszhangot is keltettek, hiszen akkoriban még a neobarokk berendezések voltak általánosak. A kiállításon bemutatott modern konyhával az üzletekben nem lehetett találkozni; Kaesz hálójának, Kovács Zsuzsa²⁸¹ lakószobájának, Gábrriel

BOZZAY DEZSŐ

(1912–1974) designer, a magyar formatervezés első nagy és meghatározó egyénisége. Kaesz Gyula növendékeként belsőépítésznek tanult az Iparművészeti Iskolában, majd Németországban tevékenykedett. Hazatérése után rádiókat tervezett; a Magyar Philipsnek készült az Olimpia (1936), majd a háború után a Pajtás, Jóbarát, Mestermű család (1949), de dolgozott a Siemensnek és a Telefunkennek is. Az államosítást követően az Iparterv vezető munkatársa; közben az ötvenes évek derekától a Művészeti Alap keretében működő Formatervezői Irodán keresztül számos elektromos és híradástechnikai iparcikket tervezett. Közülük a leginveciozusabb a Körtelefon (1957, Beloianisz), amely modell maradt.

278 Dulovits Jenő (1903–1972) matematikus és feltaláló, a Gamma Gyár konstruktőrje.

279 Simon Imre (1906–1983) gépészmérnök, több kávéfőzőgép-típus kifejlesztője.

280 Kaesz Gyulának az eseményről beszámoló írása az Új Építéset 1948/1. számában jelent meg.

281 Kovács Zsuzsa (1902–1974) belsőépítész

Fontosabb megvalósult munkái: Főnöki telefon (1950, Magyar Adócsőgyár), MÁV étkezőkocsi (Kaesz Gyulával és Horticsek Lászlóval, 1958), AT 505-ös Duna televízió (1958), Orion AR 312-es rádiókészülék (Kovács Mihállyal, 1962), Kétcsuklós villamos (Lengyel Istvánnal, 1965, GanzMÁVAG), IBM eredményhirdető tábla (1967, VBKM).

Frigyes²⁸² karosszékének skandináv egyszerűsége szintén merész újdonságnak számított.

A kezdeményezés egyszeri akció maradt; az 1948/49-es politikai irányváltás következtében a formatervezés ügye lekerült a napirendről. A Rákosi Mátyás vezette kommunista párt az ötvenes évek első felében szovjet típusú egypártrendszer vezetett be, központilag vezérelt tervgazdasággal. Az átalakulás a design oktatására szintén negatívan hatott. Nyugdíjazták Hevesyt és Kállait mint modern szemléletű oktatókat. 1949-ben elindították ugyan (Közép-Európában elsőként) a formatervező-képzést, de ezt követően jó ideig nem hirdették meg, és a felvett hallgatók nagy részét az ötvös szakra irányították. A politika a művészettől a fennálló viszonyok éltetését várta; ennek értelmében az iparművészetnek a reprezentáció lett a feladata – részben dísz tárgyakkal és a népművészettel összeboronálva, mint a Szovjetunióban. Az egyik legtapasztaltabb magyar belsőépítész, Flach Jánost²⁸³ azzal bízták meg, hogy a Típusbútor-kiállításon szerepelt tizenkét prototípus hasznos megoldásait egyetlen és a lehető legegyszerűbbre redukált, ezáltal lélektelenné sívárosodott bútorcsaládban összegezze. Ezt is csak hébe-hóba gyártották, mivel a mindennapi életet szolgálni hivatott tárgyak tervezése és gyártása üres szlogen maradt. Tényleges verseny híján a kínálattal együtt a minőség – mind a tervezésben, mind a kivitelezésben – olyan minimális szintre csökkent, hogy még a legsikerültebb darabokat sem lehet a formatervezés körében említeni. Az 1947-es választásokra egész sor nívós plakát készült – többek között a korszak meghatározó grafikusa, Konecsni György²⁸⁴

282 Gábor Frigyes (1903–1996) bútortervező, belsőépítész

283 Flach János (1902–1965) a háború előtt a Lingel cég tervezője, 1948-tól a KÖZTI műteremvezetője.

284 Konecsni György (1908–1970) festő és grafikus

jóvoltából, aki azonban 1950-ben már arra kényszerült, hogy faliújság nivójú idillként ábrázolja a munkás-paraszt szövetséget. A korabeli Orion néprádió (1950) legfeljebb dobozba csomagolt hangszórónak tekinthető. Tevan Margit²⁸⁵ és Borsos Miklós²⁸⁶ ötvösmunkái (serleg és díszdoboz) paródiái saját korábbi munkáiknak; a keramikus triász (Gádor, Gorka, Kovács Margit) népies motívumokkal dekorált tárgyainak az a legfőbb érdemük, hogy nem vétenek a jóízű ellen. Egyedül a textilek mutatnak stilizált mintáikkal elfogadható minőséget. Az ötvenes évek első felében desingről talán csak egyetlen esetben beszélhetünk: ez a farmotoros Ikarus (P. Horváth György, 1953). Konstrukciójának feltűnést keltő újszerűsége dacára összetéveszthetetlenül egyéni karosszériáját klasszicizáló díszek kóritik.

Nagy Imre (átmeneti) miniszterelnöksége idején (1954–55) a rendszer enyhült, és a design ügye ismét terítékre került. 1954-ben megalakult a Formatervezési Tanács; feladata a gyári termékek esztétikai-funkcionális minősítése volt. 1955-ben sikerrel lediplomáznak az első formatervezők (mindössze öt főből állt az évfolyam), és a következő évben újra felvételt hirdetnek a szakra. A nyeles Kukta (1954, Alumíniumárugyár) és az Autopress kávéfőzőgép (1955, Autofém) népszerűsége egyértelmű igen az anyagelvű és ökonomikus esztétika mellett. Hasonlót mondhatunk az 1956-os lakáskultúra-kiállítások kapcsán is, tekintélyével ugyanis Kaesz Gyulának sikerült szakmáját megvédenie a szovjetizálástól: a bútortervezés, elmaradt technikai bázisa ellenére is, az ötvenes években kitartott a lakályos puritanizmus mellett. Más kérdés, hogy műszaki fejlesztés híján komoly feladathoz nem jutott.

A forradalmat követően megváltozott a helyzet. Az iparművészet és a design szempontjából különösen az volt kedvező, hogy a gazdaságpolitikában a nehézipar elvesztette prioritását. '56 egyik alapvető tanulságaként a korábbiaknál lényegesen nagyobb hangsúly került az életszínvonal emelésére. Mindennek legfőbb elemeként egymillió új otthon létesítésével nagyszabású lakásépítési program körvonalazódott, miután az óbudai kísérleti lakótelep első házainak átadását (1960) követően már 1961-ben a betonvázasszerkezeteknél gyorsabban kivitelezhető nagypaneles házgyári technológia mellett döntöttek. Az iparművészet térnyerését döntően az segítette, hogy az uralkodó felfogás szerint a szocializmus – mint ami felszámolta

285 Tevan Margit (1901–1978) ötvösművész

286 Borsos Miklós (1906–1990) szobrászművész

KGST

Kölcsönös Gazdasági Segítség Tanácsa, amely a szocialista országok gazdasági szervezete-ként működött 1949 és 1991 között. Mongólia 1962-ben, Kuba 1972-ben, Vietnam 1978-ban csatlakozott hozzá. A Közös Piac keleti riválisaként jött létre; nem piaci versenyben kötötték a megrendeléseket, hanem hosszú távú államközi szerződések alapján. Magyarország szinte minden fontos nyersanyagát így szerezte be; viszonzásaként számos termékfajta (szerszámgépipari termékek, orvosi műszerek, híradástechnika, szórakoztató elektronika, autóbusz) biztos értékesítésére számíthatott. A tényleges ár-értékviszonyok csak közvetve érvényesültek, ami akadályozta a műszaki fejlesztést, végső soron kedvezőtlenül hatott a vállalatok és összességében a gazdaság versenyképességére.

a kizsákmányolást – eleve humánusabb társadalom a kapitalizmusnál; ennek érzékeltetésében a hatalom megkülönböztetett szerepet szánt a tárgy- és környezetsztétikának. Kivételes helyzetbe a szakma gyakorlói – sem a gyárak, sem az alkotók – nem kerültek; a rendelkezésükre álló, nem túl bőséges forrásokkal kellett beérniük. Ugyanakkor – író és képzőművész társaikkal ellentétben – mentesültek a realista ábrázolás iskolás kritériumai alól; szabadon meríthettek a kortárs egyetemes formatervezés kelléktárából, nem érte őket az a vád, hogy behódolnak az úgymond elleneséges ideológiát képviselő nyugati áramlatoknak.

A korábbihoz képest összehasonlíthatatlanul kedvezőbb szellemi klímában hamarosan egész sor fontos termék született. Például Gábrriel Frigyesnek az alkotó nevét viselő széke (1958, Szék- és Kárpitosipari Vállalat) és Burián Judit²⁸⁷ Erika-széke (1959, Szék- és Kárpitosipari Vállalat). Az előbbi a korabeli olasz, az utóbbi a plywood skandináv és amerikai példáival tart szemléleti rokonságot. Mellettük főleg a műszaki cikkek/gépipari termékek érdemelnek említést, mindenekelőtt azok, amelyek a KGST-együttműködés keretében készültek nagy sorozatban, keleti exportra. Ilyenek a forgácsológépek (Németh Aladár:²⁸⁸ EU 500-as csúcseszterga, 1956, Fémáru és Szerszámgépgyár), az orvosi eszközök és műszerek (Karmazsin László: FSM fogászati mütősszék, 1958, Műszertechnikai Vállalat), a szórakoztató elektronika termékei közül Burodics Imre: Tünde tranzisztoros zsebrádió, 1957, Elektromechanikai Vállalat; Bozzay Dezső és Kovács Mihály:²⁸⁹ Orion AR 300-as rádió, 1958. Két sikeres járműről is beszélünk kell ebben a korai korszakban.

287 Burián Judit (1935) belsőépítés és bútortervező

288 Németh Aladár (1931–2002) formatervező, elsősorban járműveket és elektrotechnikai műszereket tervezett

289 Kovács Mihály (1925–1968) formatervező az Orionnál

Az egyik a ma is futó Csuklós villamos (Bozzay Dezső és Lengyel István, 1961–65, Ganz-MÁVAG), a másik a nagyüzemi gazdálkodásban kulcsszerepet kapó Dutra D4K traktor (Németh Aladár, 1961, Vörös Csillag Traktorgyár), amelyet Nyugat-Európába is exportáltak, igaz ottani motorral. Korlátozott lehetőségeinket jól szemlélteti, hogy az első – még kezdetleges – hazai elemes szekrényfal, a Panni 1962-ben jelent meg (Bodnár János,²⁹⁰ Budapesti Bútoripari Vállalat). A lakószobák többsége a hatvanas években homogen zárt rendszer; a forgácslapok gyártása a hetvenes években kezdődött. A műszaki fejlődésben lemaradó nagyipar volt egyik fő oka a hagyományos (kézműves) iparművészet atavisztikus újraéledésének. A tervezők, akik a lehetetlen körülmények és/vagy az elavult technológiák miatt hátat fordítottak az iparnak, saját műtermükben/műhelyükben fogtak egyedi/kisszériás munkák (függönyök és terítők, kerámia- és üvegedények, fa- és fémtárgyak) készítésébe, hogy velük az emberek kívül-belül uniform lakásaiknak némi egyéni arculatot és lakályos jelleget adjanak. Az ipar által nem igényelt művészek foglalkoztatására és vele egzisztenciájuk biztosítására 1954-ben alapított Iparművészeti Vállalat boltjaiban ugyanakkor olyan designtermékek is forgalomba kerültek, amelyeket viszont a nagy cégeknek kellett volna sorozatban gyártaniuk; ekként a legnevezetesebb Borz Kováts Sándornak²⁹¹ az olasz és a skandináv szellemiség mezsgyéjén elhelyezkedő lámpasorozata, a Vargánya (1969).

A szocialistának mondott gazdaság működésének súlyos zavarait a politikai vezetés is érzékelte. Új gazdasági mechanizmus néven 1968-ban reformot vezettek be a vállalati önállóság növelése, a piaci verseny kerekeinek bővítése és a tőkés export szorgalmazása jegyében. 1964-ben az iparművészeti diplomát végre felsőfokú végzettségnek ismerték el, de a formatervezés hazai kibontakozásához a korábbinál liberálisabb új gazdasági környezet teremtette meg a feltételeket. A három évtizedes szocialista korszakban a magyar design csúcskorszaka a hetvenes évtized, annak is az első fele. Nagyon különböző termékek dokumentálják ezt a látványos szériát; időrendben első az Ikarus 200-as család (Finta László,²⁹² 1970), amelyet előbb Nizzában, majd a Monte Carló-i Autóbusz Héten díjaztak. Követi

290 Bodnár János (1927–2003) bútortervező, a BUBIV munkatársa

291 Kováts Sándor 'Borz' (1940–1973) építész, formatervező. Több lámpasorozat mellett néhány acélcsővázas és műanyag bútort is tervezett.

292 Finta László (1934–2018) az Ikarus autóbusz formatervezője

VÁSÁRHELYI JÁNOS

(1945) Marosvásárhelyen született bútoripari mérnök és formatervező. 1979-ben települt át Magyarországra; 1980 és 1993 között a veszprémi Balaton Bútorgyár vezető tervezője. Ezt követően szabadúszó designerként számos cégnek dolgozott: gyulai Fafém Bútor Rt., mohácsi Danubia Bútoripari Zrt., Pápai Asztalos Kft; legjelentősebb partnere a debreceni Hajdúthonet (később Sellaton). Főleg ülőbútorokat tervezett, zömmel tömör bükkfa-technológiára, részben acéllal kombinálva. Egyedi berendezéseket is készített: szállodába, autószalomba, színházba, templomba, cukrászdába, étterembe, fogadóba. Több mint száz tervét gyártották, közülük a Rotonda székét (1981) egymilliót meghaladó példányban. A Flóra székét (1985) 1988-ban beválogatták Európa legszebb ülőbútorainak kiállítására.

a Saturnus porcelán edénykészlet (Horváth László,²⁹³ 1972), amely a faenzai nemzetközi seregszemlén nyert (az olasz Joe Colombo és a finn Tapio Wirkkala mögött) harmadik díjat. A Knoll belga leányvállalatától hazatért Király József²⁹⁴ Tér bútoregyüttese (1973, Szék- és Kárpitosipari Vállalat) egyszerre honosította meg magas szinten a skandináv stílust és minőséget. Világsikerével a Bűvös kocka (Rubik Ernő,²⁹⁵ 1974) zárja ezt az imponáló válogatást, amely később elsősorban az exportorientált cégek produktumaival gyarapodik: Szentpéteri Tibor: Ganz motorvonat, 1976; Ambrus Éva edényei az Alföldi Porcelángyárban (Uniset, 1978); **Vásárhelyi János** Balaton Bútorgyárnak tervezett székei (Rotonda, 1981). Az Ipari Formatervezési Tanács megalakulása (1975) betetőzi és intézményesíti mintegy a változást. A reform bátorító lehetőségét kihasználva szerveződött táborba a hetvenes évek elején pályakezdő iparművészek designnak elkötelezett csoportja a házgári lakások konyhájának²⁹⁶ felszerelésére. Nem művészi programot fogalmaztak és nem ízlésforradalmat hirdettek. Egy akut társadalmi probléma megoldásaként a lakótelepen élő emberek, vagyis százezrek életének megkönnyítésére vállalkoztak a kis konyhák tárgyainak összeállítására és megalkotásukra tett javaslataikkal. A beépített bútorzat módosítása mellett eminens darabjaikhoz gyártókról is gondoskodtak. De hiába sikerült egész sor vállalatot és ipari szakembert megnyerni az ügynek, hiába nyitottak termékeiknek külön üzletet, látványos sikert a vásárlók körében nem arattak. Mert bár a design

293 Horváth László (1941) keramikus, a Herendi Porcelángyár tervezője

294 Király József (1930–2014) belsőépítész, formatervező

295 Rubik Ernő (1944) formatervező, számos játék konstruktőrje

296 A házgári konyhaprogram 1971 és 1974 között zajlott.

Vezetője Pohárnok Mihály volt.

– ahogy Maldonado felismerte – a 20. század derekán már nem vagy nem elsősorban esztétikai tevékenység; a megszépítő művésztípust az élet nagy összefüggéseit átlátó és az ebben a rendszerben hatékony megoldásokra képes tervező váltja fel sokoldalú érzékenységgel. Csakhogy ez a relevancia még nem garancia az eredményességre. A sikerhez meg kell nyerni a publikumot, amely éppen annyira ragaszkodik a megszokott dolgokhoz, mint amennyire vonzódik az újdonsághoz. Legalábbis az érzéseinket rabul ejtő látványosságokhoz, amiben élen jár az olasz design.

B & B ITALIA

1966-ban Piero Ambrogio Busnelli üzletember alapította poliuretán habból készítenő bútorok előállítására, mivel az új anyagban fantáziát látott. Rövid időre együttműködött a design területén már nagy tapasztalattal rendelkező Cassinával, amely ugyancsak Medában található. Tobia Scarpa (1935) és Mario Bellini (1935) minimalista darabjait követően, sikertörténete Gaetano Pesce Up szériájával kezdődött. Vezető designere a nyolcvanas évektől Antonio Citterio; mellette Zaha Hadid, Patricia Urquiola is dolgozott a cégnek. Jelenleg Piero Lissoni a művészeti vezetője.

CASSINA

olasz bútorgyártó cég; 1927-ben Cesare és Umberto Cassina alapította a Milánó közeli Medában. A harmincas években hagyományos író- és dohányzóasztalokat készítették, nem volt kapcsolatuk a város

Beteljesült vízió: az olasz design diadala

1972-BEN THE NEW DOMESTIC LANDSCAPE (Az új olasz otthontáj) címen átfogó kiállítás nyílt a New York-i MoMA-ban. Nem egyszerűen az olasz tervezőművészet háború utáni eredményeiről adott számot, vezető egyéniségeinek és ikonikus munkáik felsorakoztatásával. Legfrissebb és revelációt keltő darabjaival azt is kinyilvánította, hogy az ország immár design-nagyhatalom. Miután felzárkózott Skandinávia mögé, bravúrdarabjaival már át is vette a trend feletti irányítást.

Ennek a maga nemében páratlan fejlődésnek több tényezője van – Itália egyedülálló művészeti hagyományain túl. Ritkán esik szó róla, holott fontos: a Marshall-segély itt is „gazdasági csodát” tett. 1951 és 1962 között az export több mint két és félszeresére nőtt. Helyi sajátosság ugyanakkor, de a design szempontjából ugyancsak kedvező hatású volt, hogy gazdaságára – a legtöbb nyugat-európai országhoz képest – a családi alapítású, viszonylag kis cégek a jellemzők. Azok pedig, hogy a versenyben életben maradhassanak, kínálatuk szerkezetében és jellegében önálló karakter kialakítására törekedtek. Ehhez kreatív alkotókra volt szükségük. A folyamat persze nem egészen spontán módon zajlott; bázisát az ország nagy nemzetközi seregszemléi képezték. Monza rendezte 1923-ban az első ilyen bemutatót, amely 1933-tól Milánóban folytatódott. A mai Museo del Design Italiano volt a központja a triennalénak, amelyen a két háború között Magyarország rendszeresen és sikeresen szerepelt. 1948-ban újraindult a sorozat, amelyet 1968-tól Salone del Mobile (Bútorszalon) néven minden évben megrendeznek oly módon, hogy valamilyen szatellittárlat kapcsolódik hozzá:

felváltva az egyik évben a konyha, a másikban a világitás a témája. Személyi letéteményese is volt ennek a fejlődésnek: Gio Ponti.²⁹⁷ Aktív tervezőtevékenysége mellett döntő szerepet játszott az olasz design felemelkedésében részben a seregszemlék szervezésével, részben a nemzetközi kitekintést nyújtó, ma is létező *Domus* folyóirattal, amelyet a háború után újraindított. Egyik kezdeményezője a kiemelkedő olasz termékek és tervezők elismerésére 1954-ben alapított Compasso d'Oro (Arany Körző) díjnak. Közben pedig a Cassina számára 1957-ben megalkotja a korszak egyik legjelentősebb bútorát, a vékonylábú, nem egészen két kilós Superleggera (Szuperkönnyű) széket, amely megdöntött háttámlájával és gyékény fonatú ülőkéjével ritka kényelmes. Nevéhez fűződik továbbá Milánó nevezetessége, a Pirelli-torony (1960), a gumiabroncsgyártó cég székháza.

Természetesen Olaszországban is voltak/vannak nagyvállalatok. Közéjük tartozik az írógépek előállítására 1908-ban alapított Olivetti, amely termékeinek reklámozására nagy gondot fordított. Még a háború előtt kezdett számológépeket, azt követően számítógépeket gyártani. Marcello Nizzoli²⁹⁸ plakátgrafikusként került kapcsolatba a céggel, amelynek utóbb a formatervezője lett, sőt más cégeknek is dolgozott. Líraian decens stílus jellemző munkáira, amelyek közül a két legismertebb a Lexicon 80 írógép (1948) és a Mirella varrógép (1957, Necchi). A másik nagy cég, amelyről meg kell emlékeznünk, a Fiat. Már 1936-tól gyártja (1955-ig) a népautónak tekintett Topolinót (magyarul Kisegér). 1957-től váltotta fel a korszerűbb Cinquecento; ennek Dante Giacosa²⁹⁹ volt az utóbb Compasso d'Oróval jutalmazott konstruktőre.

szülöttével, a modernizmusnak elkötelezett Giuseppe Terragnival. Az ötvenes években hajók és szállodák igényes berendezéseit gyártották; első sikerüket Carlo de Carli (1910–1999) bútorával aratták, amelyet 1954-ben Arany Körzővel tüntettek ki. Az igazi áttörést 1957-ben Gio Ponti Superleggera-széke hozta számukra, amelyet azóta is forgalmaznak. A hatvanas évek közepétől replikák gyártásába fogtak; először Le Corbusier 1929-es, Charlotte Perriand-nal közös darabjaira szerződtek. Ezt Rietveld Piros-kék, Mackintosh Hill-, majd F. L. Wright Hordó-széke követte. Mellette pedig a kortárs design olyan jelentős személyiségeit nyerték meg közös munkára, mint Philippe Starck, Hannes Wettstein, Jean Nouvel, Paolo Deganello, Gaetano Pesce.

297 Lásd 58–59. oldal

298 Marcello Nizzoli (1887–1969) festő, grafikus, formatervező

299 Dante Giacosa (1905–1996) olasz mérnök, autótervező

KARTELL

A milánói céget Giulio Castelli alapította 1949-ben feleségével. Anna Castelli Ferrieri (1918–2006) az egyik első női diplomás építész hazájában, tervezőként a modernizmus képviselője. A kezdetben autófelszerelési cikkeket is készítő vállalat szellemi irányításával vált élvonalbeli designerek foglalkoztatása révén a műanyag (nevezetesen a polikarbonát) bútorok egyik legismertebb gyártójává. Szinte minden fontos hazai és nemzetközi nagyság szerepel termékeik tervezői között: Vico Magistretti és Marco Zanuso, Ettore Sottsass és Piero Lissoni, Joe Colombo és Antonio Citterio, Ron Arad és Philippe Starck.

A számos olasz bútorgyártó cég közül talán a legfontosabbak: **Alessi**, **Alias**, **B&B Itallia**, **Boffi**, **Ceccotti**, **Edra**, **Cassina**, **Driade**, **Gervasoni**, **Giorgetti**, **Kartell**, **Magis**, **MDF**, **Molteni**, **Moroso**, **Zanotta**; a lámpások között: **Artemide**, **Euroluce**, **Flos**, **Foscarini**, **Oluce**.

A tervezők nagy részének pályája még a háború előtt indult, de utána bontakozott ki. Noha mind önálló egyéniség, összefoglalóan azt mindenképpen mondhatjuk, hogy igyekeztek a feladatot személyiségük jegyében megoldani. Az ötvenes években még visszafogottan jelenik meg a tárgyakban az egyéniség, a hatvanas évektől már egyre határozottabban. Mind változatosabbak és érdekesebbek lesznek a formák, és egyre intenzívebb a kolorit. Az alkotók szinte végtelen sorából először egy rendhagyó személyiséget említenék. Carlo Mollino³⁰⁰ változatos tanulmányait követően kötött ki az építészet mellett, mellette írt és fényképezett is. Bútorainak a véletlen és az esetleges jegyeit mutató elemei (Reale/Királyi asztal, 1946) az akciófestészet iránti vonzalmáról tanúskodnak; a posztmodern korszakában fedezték fel eredetiségüket és vették őket gyártásba. Már a szó teljes értelmében formatervezőként és mellette építészként is tevékenykedett Marco Zanuso,³⁰¹ nevezetes munkája a Lady fotel (1951, Arflex) és az acéllábakon álló üveg kávézóasztal (1960 körül, Zanotta). 1958 és 1977 között sokat dolgozott a német Richard Sapperrel,³⁰² közös például az összecusukható rádió (1964, Brionvega). A korszak meghatározó személyiségei a Castiglioni-fivérek. Közülük a legidősebb, Livio³⁰³ volt

300 Carlo Mollino (1905–1973) olasz építész, író, fotográfus, bútortervező, a Torinói Műszaki Egyetem tanára

301 Marco Zanuso (1916–2001) olasz építész, bútor- és formatervező

302 Richard Sapper (1932–2015) német formatervező, az ötvenes évek végén települt át Olaszországba.

303 Livio Castiglioni (1911–1979) olasz építész és designer

a gégecsőszerű formájával merőben eredeti Boalum lámpa (1970, Artemide) megalkotója. A két fiatalabb testvér – Pier Giacomo³⁰⁴ és Achille³⁰⁵ – pályájuk nagy részében közösen jegyezték terveiket. Bútoraik közül azokat az ötvenes évek derekán született extravagáns összeállításokat (Mezzadro, 1957; Sella, 1957) említhetjük, amelyek eklekticizmusukkal már a posztmodern előzményei. Annak idején prototípusok maradtak, csak a hetvenes évektől gyártja őket az experimentalizmus iránt fogékony Zanotta. Világítótestjeik is ötletesek, azok kialakítása követi a hagyományos típusokat. Ilyen a vékony lábas Luminator (1955, Gilardi és Arform), a kristály-alumínium kombinációjú Arco (Ív, 1962, Flos), valamint a Fürkésző asztali lámpa (1967, Flos). Fivére halála után, már egyedül Achille tervezte a többfunkciós, szabadon álló könyvespolcot (Joy/Öröm, 1989, Zanotta), amely akár virágállvány vagy lépcső is lehet. Sokoldalú és sokat foglalkoztatott designer Vico Magistretti.³⁰⁶ Pályája a háború után indult, és ő már sokat dolgozott műanyaggal; kellemesen vonzó lámpái (Eclisse, 1965, Artemide; Kimera, 1966, Artemide; Atollo, 1977, Oluce) és bútorai (Selen szék, 1969, Artemide) a használhatóság maximális érvényesítésével egyszerre felkészült és virtuóz mestert mutatnak.

Hasonlót mondhatunk nemzedéktársainak munkásságáról is; az új – nálunk nagynak mondott – generáció a hatvanas években a design kiemelkedő korszakát teremtette meg Olaszországban. Izgalmas és vonzó, ugyanakkor jól használható és megfizethető termékeik kapcsán beteljesülni látszott az esztétikai mozgalom és az arts and crafts egy évszázaddal korábban megfogalmazott programja az emberhez

ZANOTTA

A milánói bútorgyártó vállalatot 1954-ben az olasz design értékeire alapozva hozta létre Aurelio Zanotta, jelenleg gyerekei irányítják Eleonora Zanotta vezetésével. A kortárs formatervezés kísérleti darabjainak fő támogatója; a cég újdonsága volt a hatvanas évek végén a Blow strandfotel és a Zsák szék. A korukat megelőző munkák közül a Zanotta vette újra gyártásba a fiatalon elhunyt Giuseppe Terragni harmincas években készült modern darabjait, Carlo Mollino 1948-as Reale asztalát, továbbá a Castiglioni-fivérek ötvenes évek végén tervezett ülőbútorait (Sella, Mezzadro). Az experimentális részleget a nyolcvanas években Alessandro Mendini irányította, aki maga is tervezett a cégnek egy négyszínű asztalt (Macaone, 1985).

304 Pier Giacomo Castiglioni (1913–1968) olasz építész és designer

305 Achille Castiglioni (1918–2002) olasz építész és designer

306 Vico Magistretti (1920–2006) olasz designer

méltó tárgyi világról. A szociális piacgazdaság és a jóléti társadalom létrejöttével határozott formát öltött mind a munka, mind az otthon humanizálódása. Ha nem is egyetemlegesen, de a többségnek, sőt – akkor úgy látszott – belátható időn belül majdnem mindenkinek. Nem csupán a design területén élenjáró Olaszországban, hanem a tőle e téren némiképp lemaradó többi nyugat-európai országban is.

Ennek az optimista – az élet áldásaihoz a társadalom mind szélesebb köre számára hozzáférést nyújtó – korszaknak az utolsó nagy egyénisége Joe Colombo³⁰⁷ volt. Tervezett ugyan a kortárs kereskedelmi elvárások jegyében könnyen gyártható műanyag széket is (Universal, 1967, Kartell), amely rakácsolható; mégis leleményesen egyéni konstrukciói jellemzik leghitelesebben törekvéseit. Ilyen a tekercsforma Acrilica óra (1962, Oluce), a többfunkciós párnabútor (1969, B-Line), a hengerekből összerakott Csőszék (1969, Flexform). Már-már futurisztikus megoldások foglalkoztatták. A kölni Visiona-kiállításon – miként Verner Panton – 1969-ben ő is bemutatott egy jövőutazásra csábító színes (lilában fürdőző) enteriört, óriási ágygal és fölötte hasonlóan nagy lámpával, a háttérben Universal székeivel. A MoMA 1972-es olasz designkiállításának szenzációja pedig az általa tervezett Total Furnishing Unit-ja volt; összerakható lakásberendezésnek mondhatnánk. Egy kockáról van szó, amelynek mind a négy oldalából egy-egy bebútorozott helyiség hajtható ki: konyha, háló, fürdő, lakószoba. Mintha csak egy másik bolygóra készülő űrhajó utasainak készítette (csomagolta) volna össze a lakását, a lehető legkisebbre és legjobban felszerelve. Talán megérezte, hogy egy korszak hamarosan véget ér; a pop-artnak a formatervezésre gyakorolt közvetlen hatásával nagyon más felfogású (a praktikummal szemben vizuális élményt nyújtó) tervezés veszi kezdetét. Egy sor korabeli darab jelezte már a posztmodern jövetelét: Peche³⁰⁸ kicsomagolva automatikusan felfújódó puffszerűiája, az Up (Fel) és annak részeként az öblös Mamma fotel a lufi alakú lábzsámollyal (1969, B & B). Nemkülönbén a Gufram hatalmas vörös női száját mintázó Bocca szófája (1970), amely Dali 1935-ös ötletén alapult. Valamint a Zanotta merészen új konstrukciói; a De Pas, D'Urbino & Lomazzi triász³⁰⁹ átlátszó-felfújható

307 Gio Colombo (1930–1971) olasz designer

308 Gaetano Peche (1939) USA-ban élő olasz építész és designer

309 Jonathan De Pas (1932–1991), Donato D'Urbino (1935) & Paolo Lomazzi (1936) olasz formatervezők, 1996-tól három évtizeden át dolgoztak együtt Milánóban.

Blow (Lufi) strandfotelja, 1967; illetve a Gatti, Paolini, Teodoro³¹⁰ team granulátummal megtöltött, vászon- vagy bőrhuzatú fotelja, a Zsák (1969), amely felveszi a benne helyet foglaló testének alakját.

310 Piero Gatti (1940), Cesare Paolini (1937–1983), Franco Teodoro (1939–2005) formatervezők. 1965 és 1983 között dolgoztak együtt Torinóban.

A formatervezés meghekkelése: a posztmodern

PRITZKER-DÍJ

A legjelentősebb építészeti elismerés, az építészek Nobel-díjának is mondják. Egy amerikai üzletember, Jay Arthur Pritzker (1922–1999), többek között a Hyatt-lánc tulajdonosa alapította 1979-ben. A szakma kimagasló egyéniségeit jutalmazza vele minden évben. A kötetben említetteknek kívül néhány korábbi nyertese: Shigeru Ban, Peter Zumthor, Jean Nouvel.

MIND AZ ULMI FŐISKOLA BEZÁRÁSA, mind az olasz design irányváltása – a kettő időben lényegében egybeesik – egyértelműen jelezte a paradigmaváltást, amelyet az 1968-as politikai események nyomatékossítottak. A kortárs művészet értelmezésében a fordulatot az óceán túlsó partján és építészek kezdeményezték: Robert Venturi,³¹¹ Michel Graves,³¹² Louis Kahn,³¹³ Frank O. Gehry,³¹⁴ Charles Jencks.³¹⁵ Több Pritzker-díjast és designnal is foglalkozót találunk közöttük. Fellépésük legfőbb indítéka – leegyszerűsítve természetesen – a tradicionális funkcionalizmussal, az úgynevezett Internacionális stílussal való szembehelyezkedés volt. Teoretikus megalapozása pedig mindenekelőtt Venturi publikációihoz kötődik. Első és talán leghíresebb könyve, *Complexity and Contradiction in Architecture* (Összetettség és ellentmondás) címmel 1966-ban jelent meg. Benne a „hibrid”, a „megalkuvásokkal terhes”, a „torz”, a „többértelmű” nevében „az ortodox modern építészet puritánul erkölcsös nyelvezete”³¹⁶ ellen érvelt. Mégpedig azért, mert – mint számos klasszikus alkotás elemzésével

311 Robert Venturi (1925–2018) Pritzker-díjas amerikai építész és szakíró. Másik nevezetes könyve: *Learning from Las Vegas* (Tanuljunk Las Vegastól), 1977

312 Michael Graves (1934–2015) amerikai építész és designer, közel négy évtizeden át a Princeton Egyetem tanára

313 Louis Kahn (1901–1974) amerikai építész, a Yale, majd a Pennsylvania Egyetem tanára

314 Frank O. Gehry (1929) kanadai származású, Pritzker-díjas amerikai építész

315 Charles Jencks (1939–2018) amerikai tájépítész és építészetteoretikus

316 Venturi: *Összetettség és ellentmondás az építészetben*. Corvina, 1986. 11. o.

érzékelteni – az így megvalósítható összetettség és ellentmondás mindig is sajátja volt az építészetnek. A fentiek szellemében tervezte épületeit is; közülük legismertebb a londoni National Gallery új szárnya (1991), amelyben kortársi szemlélettel alkalmazott archaikus elemeket. A posztmodern kibontakozását támogatta, hogy noha az Egyesült Államokban lakótelep kevés épült (másfajta városfejlődés ment végbe), itt figyeltek fel először az effajta építkezés riasztóan monoton látványán túl a negatív pszichológiai hatására lakosainak körében. Mint arról a maga helyén részletesen beszéltünk róla, Amerikában az art decónak volt dominanciája; a modernizmus későn jelentkezett és csak átmeneti időre. Amikor tehát ugyancsak méltán elhíresült másik könyvében Venturi a vidék és a kisvárosi építészet kapcsán Las Vegas világának inspiráló hatásáról értekezik, ennek az örökségnek a szerepét hangsúlyozza. Nem utolsósorban a *less is bore* (a kevesebb unalmas) megfogalmazással, amely szellemes polemizálás mind Mies van der Rohe³¹⁷ *less is more* szlogenjével, mind Dieter Rams³¹⁸ Braun-filozófiájával, miszerint a legjobb a lehető legkevesebb design. Szó sincs azonban arról, hogy a világnak ez a fele ne lett volna kész hasonló irányváltásra. Főként azokban a kultúrákban, ahol a funkcionista esztétika csak részben, illetve kompromisszumosan érvényesült. A design számára Európában szintén az építészet szolgált követendő példákkal. A racionalista esztétika talán leglátványosabb franciaországi megvalósulását, a marseille-i Unité d'Habitationt (1947–52) alig pár évvel a követi Le Corbusier³¹⁹ szabálytalan alaprajzú és mozgalmas plasztikaként megformált zárandokkápolnája Ronchamp-ban (1950–55), ami az európai posztmodern nyitánya. Ezzel egyidőben, egészen pontosan 1954-ben tervezte a dán Jorn Utzon³²⁰ a sidney-i operaházat, amely soha nem látott (kagyló) alakjával keltett világszenzációt. (A kivitelezése sem volt ezért egyszerű, 1973-ra készült el.) Arról annak idején szintén tettünk már említést, milyen radikális ízlésváltozás ment végbe Angliában a hatvanas években a zene, az öltözködés és a design világában. Része volt a folyamatban az Archigram építészcsoportnak is, amely futurisztikus elképzeléseivel felszabadítóan hatott a korszak vezető mestereinek,

317 Lásd 48. oldal

318 Lásd 93. oldal

319 Lásd 57. oldal

320 Jorn Utzon (1918–2008) dán építész

HAUTE COUTURE

*Szó szerint magas szabá-
zatot jelent, valójában
az exkluzív, márkás
divatházakat jelöljük
a kifejezéssel. Néhány
a legjelentősebbek közül:
Chanel, Dior, Schiaparelli,
Pierre Cardin, Yves Saint
Laurent, Gucci stb.*

ALESSI

*konyhai eszközöket és
felszereléseket gyártó
olasz cég, amelyet
1921-ban Giovanni Alessi
alapított az észak-olasz-
országi Omegnában.
A harmincas években
főleg nikkelezett rézedé-
nyeket és más háztartási
tárgyakat készítettek,
amelyeket az alapító fia
tervezett. Külső designe-
reket csak az ötvenes
évektől foglalkoztattak;
az egyre igényesebb
anyaghasználat mellett
a cég a hetvenes évektől
vállal jelentőssé Ettore
Sottsass, Richard Sapper,
Achille Castiglioni mun-
kái révén. A nyolcvanas
évek derekától replikák
készítésébe fognak:*

többek között Richard Rogers³²¹ és Norman Foster³²² tevékenységére. Márpedig Rogers és az olasz Renzo Piano³²³ műve Párizs szívében a Pompidou Központ (1977). Valóságos határkő ez: ipari konstrukciókkal rokon (emiatt sokak által ellenérzéssel fogadott) látványvilága széles körben tudatta a közvéleménnyel, hogy az egyszerűség és racionalizmus jegyében fogant esztétika elvesztette időszerűségét.

A formatervezés új korszakának kibontakozásához nem csupán a bauhausi alapelvek érvényét felmondó posztmodern építészet járult hozzá. Motivációi között szólnunk kell arról a monotóniáról is, amelytől lélek-
tani okokból utálkozással fordult el a társadalom. Nem elsősorban a szabályos rendben sorakozó egy-
forma házak és bennük az azonos kialakítású lakások
váltottak ki ellenérzést; ezeknél is nagyobb idegenke-
dés fogadta a nagy sorozatban gyártott anonim ter-
mékeket, amelyek praktikusak voltak és elegánsak is
talán. Hosszú távon mégsem bizonyultak időtállóknak,
mert leginkább az anyag és a megmunkálás magas
minőségében merült ki esztétikumuk. Csakhogy
az emberek – miután már alapvető szükségleteiket
kielégíthették – másfajta eszközökre és berendezési
tárgyakra vágytak. Mindinkább egyéniségükhöz illő
és látványban is nagyon változatos holmikat keres-
nek, hogy velük saját ízlésük szerint alakíthassák ki
környezetüket. A piaczgazdaság körülményei között az
életszínvonal látványos emelkedésével párhuzamo-
san ezekkel a növekvő és differenciálódó igényekkel
a fejlett országokban lépést tartottak – nem kis rész-
ben a könnyen színezhető és formálható, korábban

321 Richard Rogers (1933–2021) Pritzker-díjas angol építész

322 Norman Foster (1935) Pritzker-díjas angol építész és designer,
írodája tervezte
a budapesti MOL-székházat

323 Renzo Piano (1937) Pritzker-díjas olasz építész

kifejezetten olcsó és később sem túl drága műanyagok technológiájának hatvanas-hetvenes évekbeli fejlődésével. A kínálati piac mindemellett a korábinál erősebb tervezőegyenlőségeket és újdonságot hozó karakteres alkotói személyiségeket is kívánt. Ezzel magyarázható a portugál és spanyol, iraki és egyiptomi, japán és brazil tervezők széleskörű foglalkoztatása, ami felgyorsította a termelés szerkezetében már korábban érvényesülő globalizációt. A sztárdesignerek pedig gyorsan változó trendeket indítottak a funkciójuknál és anyaguknál fogva még a hosszabb távon életképes produktumok világában is, amilyen a bútor, a konyhai eszköztár és a világítás. A termékek jellege ennek folytán szintén megváltozott: az alkotói én érvényesítése révén elbeszélő-mesélő tárggyakká váltak, létrejött a narratív design. Mindenekelőtt a korlátozott példányszámban (limited edition) készülő termékek körében, mivel a modulokra alapozó rendszerszintű előállításban a széria ma már nem feltétele a rentabilitásnak. Felcserélődött tervező és gyártó viszonya: hovatovább már nem a tervező igazodik a rendelkezésre álló technológiához. A designer mint valami virtuóz ötletgyáros serkenti partnerét új anyagok és eljárások kifejlesztésére. A megváltozott konstelláció pedig sajátos differenciálódást eredményezett: egyik póluson a divatot diktáló világcégek márkás-drága *haute couture* darabjaival, a másikon a trendhez csupán igazodók megfizethető áron forgalmazott generikus szériatermékeivel.

Ennek a radikálisnak is mondott designnak a képviselői a hetvenes-nyolcvanas évtized fordulóján Milánóban mint a posztmodern szellemi központjában csoportba szerveződtek és munkáikból kiállításokat rendeztek. A Studio Alchimia 1976-ban alakult; olyan jelentős tehetségekkel, mint Michele de

Eliel Saarinen, majd Christopher Dresser, illetve Josef Hoffmann és Marianne Brandt klasszikus darabjait forgalmazták. A kortársak közül Alessandro Mendini, Philippe Starck, Jasper Morrison és mások bevonásával alakították ki minőségi kínálatukat.

ETTORE SOTTASS

(1917–2017) olasz építész és designer. Innsbruckban született, tízévesen költözött családjával Torinóba, ahol a műszaki főiskolán szerzett diplomát. A háború után kezdetben Marco Zanusoval és Vico Magistrettivel együttműködve belső-építészeti munkákkal foglalkozott. 1958-ban lett az Olivetti formatervezési tanácsadója; ő tervezte a cég első, akkor még tekintélyes méretű számítógépét, illetve több írógépét. 1964-ben George Nelson irodájában dolgozott. Indiai utazásán (1961) látottak, valamint az

Amerikában megismert pop-art nyomán stílusa változásnak indult. Erről tanúskodik a feltűnően színes (piros-narancs-sárga) Valentine írógép (1969, Olivetti) és a Poltranovának készített, „fodros” szélű műanyag bútoreggyűtes (1970). Velük fokozatosan elszakadt az olasz modernizmustól; a posztmodern egyik első képviselőjeként csatlakozott 1978-ban a Stúdió Alchimidához. 1981-ben Memphis néven új csoportot alakított; itt mutatta be nemes anyagokból készült drága egyedi bútorait, amelyek közül a legismertebb a Casablanca pohárszék és polcrendszer (1981). Porcelánokat és kisebb házakat is tervezett.

Lucchi,³²⁴ Ettore Sottsass és Alessandro Mendini.³²⁵ A nyolcvanas évektől már ez utóbbi a vezetőjük, aki a racionalista formatervezés több ikonikus darabjának (Gio Ponti: Superleggera, Breuer Marcell: Vasziliusz szék) esztétikai meghekkelésével (posztmodern dekorációk felcímkézésével) 1978-ban demonstrálta mind társai, mind a maga programját. Abszurd formák és elképesztően harsány (saját kifejezésével: banális) színek jellemzik bútorait (Proust-fotel, 1978), illetve az Alessinak tervezett, kifejezetten mókás konyhai eszközeit. A Memphis csoportot 1981-ben az Alchimiából kivált Ettore Sottsass alapította; a közösség nevét Bob Dylan egyik száma ihlette. Fontosabb tagjai: Bedin,³²⁶ Graves, Hollein,³²⁷ Lucchi, Mariscal,³²⁸ Thun,³²⁹ valamint a kortárs japán formatervezés két meghatározó egyénisége: Maszanori Umeda³³⁰ és Siro Kuramata.³³¹ (A keleti ország és az európai kultúra

324 Michele de Lucchi (1955) olasz designer, 1988 és 2002 között az Olivetti art directora.

325 Alessandro Mendini (1931–2019) olasz építész, designer és designteoretikus. Az Alessi art directora is volt.

326 Martine Bedin (1957) francia formatervező és szakíró, az olasz radikális design-mozgalom tagja. Tanított Párizsban a Camondo építészeti-iparművészet iskolában.

327 Hans Hollein (1934–2014) Pritzker-díjas osztrák építész. Több múzeumot tervezett.

328 Javier Mariscal (1950) spanyol képzőművész, bútor- és arculattervező. 1989-ben alapította stúdióját Barcelonában.

329 Matteo Thun (1952) olasz iparművész és designer.

1983 és 2000 között a Bécsi Iparművészeti Akadémia tanára.

330 Maszanori Umeda (1941) japán designer, 1967-től Milánóban a Castiglioni-fivérek stúdiójában dolgozott, majd az Olivetti tervezője. 1983-ban visszatért Japánba, tevékenységére a pop-art és a hagyományok hatottak.

331 Siro Kuramata (1934–1991) japán designer és belsőépítész. Munkáiban az európai modernizmus és a keleti örökség szintézisére törekedett.

között a huszadik században erős kapcsolati háló szövődött.) Mint a fenti névsorból egyértelműen látszik: a posztmodern, ha Itália volt is a szülőföldje és a bázisa, sok külföldi tervezőt foglalkoztató cégeivel nem korlátozódott Olaszországra. Hamarosan határain túl is jelentős tehetségeket nevelt; ilyen Németországban Ingo Maurer,³³² Franciaországban Philippe Starck,³³³ Angliában Ron Arad.³³⁴ Velük már a kortárs design korszakába érkeztünk. Régivágású olyan tervező szintén akad persze nem is egy a nemzedékben, például Citterio,³³⁵ Lissoni³³⁶ vagy Morrison,³³⁷ akik minimalizmusukkal megmaradtak racionalistának; ők csak néhány elem erejéig engednek az új ízlésvilágnak.

•

JELEEN KURZUSNAK NEM TÉMÁJA a formatervezés mai állapotának bemutatása; néhány megjegyzés azonban mindenképpen kívánczik ehhez a fejlődésmenetnek korántsem a végén berekesztő kurta megállapításhoz. Amint arra többször is utaltunk, a klasszikus vagy annak tekintett alkotások nem feltétlenül múzeumi darabok. Egy-egy száz éves Mackintosh-, Rietveld- vagy Breuer-szék természetesen az; közgyűjteményben is nagy ritkaságnak számít ma már. Folyamatosan, illetve replikaként gyártott formában ugyanakkor részei a kínálatnak és ekként a kortárs produkciónak. A nagy áruházak design részlegeiben az említettek mellett Eileen Gray éjjeliszekrényével, Wilhelm Wagenfeld Bauhaus-, a Castiglioni-fivérek Arco-lámpájával és még sok más klasszikus design-munkával találkozhatunk. Vagyis a design múltja szerves része a jelennek. Ez alól

332 Ingo Maurer (1932–2019) német designer és vállalkozó. Grafikát tanult és grafikusként dolgozott 1960 és 1963 között az USA-ban. Hazatérve alapította meg lámpákat és világítótesteket gyártó cégét. Kezdetben a pop-art, később a posztmodern szellemében tervezett.

333 Philippe Starck (1949) francia belsőépítész és formatervező. A Camondo-iskolában tanult; Mitterand francia elnök magánlakosztályába készítette berendezésével alapozta meg hírnevét. Az egyik legfoglalkoztatottabb sztárdesigner, világszerte számos szálloda és étterem berendezője.

334 Ron Arad (1951) izraeli-angol építész és designer. Jeruzsálemben és Londonban tanult, 1989-ben alapította designvállalkozását.

335 Antonio Citterio (1950) olasz designer

336 Piero Lissoni (1956) olasz designer

337 Jasper Morrison (1959) angol bútor- és formatervező

talán csak a műszaki cikkek kivételek; régi autót vagy lemezjátszót legfeljebb a megszállott gyűjtők vesznek, ők sem mindennapi használatra. A kortársi produkciót más szempontból szintén fontos differenciálnunk. Hangsúlyoznunk kell, hogy feldolgozásunk nem szociológiai jellegű. Nem a mindenkori háztartások tárgyi világát vizsgáltuk. Mintha csak a modern festészet vagy szobrászat története volna témánk, a jövőbe mutató és a legkvalitásosabb darabok alapján vázoltuk fel a design fejlődésmenetét. A progresszív tendenciákra koncentráltunk; azok a művek szolgáltak számunkra vezérfonalként, amelyek iránt – a képzőművészethez hasonlóan – csupán a társadalomnak egy szűk, művelt és újdonságokra nyitott rétege mutat fogékonyságot. Mivel a közönség általában több évtizedes késéssel követi a mindenkori trendeket. A fentiekből következően a legjelentősebb kortárs alkotók közül csak néhányat említettünk, és róluk is legfeljebb egy-egy karakteres darabjuk erejéig tettünk említést, holott időközben gazdag életművet hoztak létre. Vagyis a történet, amelyről az órákon a rendelkezésre álló időben, illetve az annak megfelelő terjedelemben itt igyekeztünk számot adni, egyáltalán nem ért véget. A design áldásaiból ugyanis korántsem részesül ma még az emberiség többsége, mint ahogy az alapító atyák hittel remélték. Sokak véleménye szerint a társadalmi egyenlőtlenségek nem szűntek meg, a szegények és a gazdagok (mind az egyének, mind az országok) közötti különbség nem csökkent, sőt nőtt. Csak ezt nem érzékeljük, mivel a technika fejlődése meg a globalizáció áldásai nyomán az emberi élet elemi szükségleteihez a korábbiaknál jóval nagyobb hányad jut hozzá. Magyarán: a design küldetése nem ért véget. Szükség lesz tehát a történet folytatására, amelyet majd egy másik kötetben fogunk részletesebben tárgyalni. Valószínűleg más megközelítésben is, hiszen igencsak rövid periódusról, az ezredfordulót megelőző, illetve követő pár évtizedről és egy merőben más világról kell számot adnunk. A környezettudatosság és a fenntarthatóság követelménye, valamint a terjeszkedő robotizáció, hogy csak a közvetlen jövő három fontos komponensét említsem, olyan kihívás elé állította a szakmát, amely több vonatkozásban veti fel a tevékenység újragondolásának szükségességét. Hiába tekintettük például alapvetőnek a design fejlődése szempontjából a piac ösztönző erejét, szembe kell néznünk azzal: sem természeti, sem szellemi erőforrásaink nem végtelenek ahhoz, hogy a verseny a korábbiakhoz hasonló ütemben folytatódhasson. Már csak ennek tudatában is az valószínűsíthető, hogy az újrahasznosíthatóság kap az eddigi gyakorlatnál

jóval nagyobb szerepet. Továbbá az életformánk és életmódunk – különösen a mértéktelen konzumálás – revíziója kerül előtérbe az értelmes fogyasztás érdekében. A designnak ebben a koordinációban bizonyosan lesz szerepe. Alighanem nagyobb is, mint most és ezt megelőzően magában a döntően esztétikai-funkcionális szempontú tárgytervezésben.

Válogatott irodalom

(a hallgatók felkészülését szolgáló összefoglaló könyvek)

Ernyey Gyula: *Az ipari forma története Magyarországon*. Budapest, 1974

Ernyey Gyula: *Design. Tervezéselmélet és termékformálás. 1750 – 2010*. Budapest, 2011

Ernyey Gyula (szerk.): *Design – Alapelvek. Válogatás az ipari forma irodalmából*.

Budapest, 1981

Fiell, Charlotte & Peter: *Design of the 20th Century*. Taschen, 2018

Julier, Guy: *Thames and Hudson Dictionnary of Design since 1900*. London, 2004

Margolin, Victor: *Design Discourse*. University of Chicago, 1984

Margolin, Victor: *World History of Design*. London, 2017

Miller, Judith: *Design. A forma művészete a 19. század végétől napjainkig*. Geopen, 2010

Sparke, Penny: *Design. Mesterek és mesterművek*. Athenaeum 2000, Budapest, 2001

Sparke, Penny: *An introduction to design: 1900 to Present*. London, 2019

Vadas József: *A magyar iparművészet története*. Budapest, 2014

Az előadások képanyaga elérhető a szerző honlapján:

www.vadizajn.hu

© **Vadas József 2023**

Felelős kiadó: **Dr. Tóth Ágnes**

elnök-vezérigazgató,

Budapesti Metropolitan Egyetem

Szerkesztő: **Pörcki Zsuzsanna**

Olvasószerkesztő: **Nagy Orsolya**

A kiadványt tervezte: **Tepes Ferenc**

Nyomda: **Bonex Press Kft.**

Felelős vezető: **Illés Gábor**

ISBN 978-615-5459-23-8

ISSN 2786-1139