

Néhány szó az iparművészetről

Az iparművészet fogalmáról és tárgyairól kevés szó esik napjaink művészetkritikájában. A mai, a művészetek társadalmi kontextusait vizsgáló művészettörténet és művészetkritika éppen a társadalomba szélesebben beágyazott iparművészettel nem foglalkozik, s talán nem ismerve a technológiák fejlődését, az iparművészetet ezek összefüggésében sem tárgyalja. Azok a szálak sem szövődtek bele a történeti-muzeológusi gondolkodásba, amik az iparművészeti alkotófolyamatot már a feladatra vonatkozó koncepció megszületése közben a technológiához, műhelyekhez (a termeléshez), a reklámhoz, a fogyasztáshoz kötik. (1)

Így például Baudrillard termelési stratégia fogalma sem (*A tárgyak rendszere*, 1968), amely pedig összefogja és egymásra vonatkoztatja a szándékosan lerövidített élettartamra tervezett tárgyat és reklámját, valamint a fogyasztást is. Mindezek hiányát joggal köthetjük az iparművészet intézményes háttérének hiányosságaihoz: a képzésre és kiállításokra ma nem épül ugyanis ipar, sem a tudományos munka feltételeit megteremtő, átfogó múzeumi gyűjtés, s mintha a művészettörténet-írással is megszakadt volna a kapcsolat. Mert a fenti, az ipari design/tervezés körébe tartozó kérdések mellett a kézműves iparművészet társadalmi-szakmai értékelése háttérbe szorult, az után az 1980 körüli fordulat után, mely a '60-as évek végén lezajlott, az egyes ágazatokban az anyagok, tulajdonságaik vizsgálatát, új technikák kikísérletezését jelentő korszakváltást követően a szakmák visszarendeződéseként fogalmazható meg.

Az iparművészet kérdései a 20–21. században

Kérdésem az, hogyan lehet visszacsempészni korunk iparművészetét a művészettörténetbe.

Baudrillard (1968) könyve a posztindusztriális társadalom fordulópontjáról ad képet. Arról az állapotról, amelyben a tárgyak elvesztik jelentőségüket-jelentésüket, mégis uralják a civilizációt, s amikor az ellenkultúra ezért kivonul a tárgyak üres és agresszív világából. A képzőművészetben ezzel egyidejűleg bontakozott ki a tárgyművészet, amely részben felhívta a figyelmet a jelenségre, részben felhasználta azt arra, hogy jelentősnek ítélt tárgyakra kiterjessze a jelentésvesztést (dekonstrukció), azaz jelentésfosztással élt, harmadrészt viszont éppen visszaadta a tárgyaknak lehetséges (nem használati) funkcióikat (pop-art).

A '60-as évek végének ebben a kontextusában az iparművészet többféleképpen reagált a tárgyak megváltozott világára, illetve többféleképpen alakította azt. Születtek inkább műtárgynak nevezhető, alig vagy egyáltalán nem használható tárgyak; technikák szerint megnevezett ágaiban megfigyelhető volt bizonyos redukcionizmus (*Kemény és lágy*, kiállítás a Múcsarnokban 1971-ben), amint ez jellemezte a képzőművészetet is (monokróm festészet, konceptualizmus). Egyúttal nyugaton folytatta hódító útját a design termelési stratégiája, amelynek következtében „hobbitevékenységgé” alakult, illetve a mesterségek körében maradt a kézműves tárgykészítés jelentékeny része.

Mielőtt megnéznénk az iparművészeti tárgyak magyarországi történetének alakulását, érdemes részletesebben beszélnünk magáról a tárgyról és a tárgyszemléletről.

Ha a tárgy meghatározásánál a *Magyar értelmző szótárt* vesszük alapul (Akadémiai Kiadó, 1989: természeti és használati tárgyak), és kiegészítjük Moles *A giccs pszichológiája* című könyvének tanulságaival, a készített tárgyat használati funkciót betöltő tárgynak foghatjuk fel. Ezt a meghatározást azonban elégtelennek nyilváníthatjuk.

Tárgy a művészetben

1972-ben már monográfiája született a nyugati művészet tárgyművészet névvel összefoglalható új ágának (*Rotzler*), mely a szobrászat, festészet és grafika messzi múltba vezető története mellé a legújabb kor első saját képzőművészeti ágának rövid, de „tárgyakban” gazdag és eseménydús történetét állította. Tehette, hiszen a tárgyművészet első eszközei, technikái és módszerei (kész tárgy, kollázs, összeállítás) merőben eltértek az akkori festészetétől, szobrászatétól és az iparművészetétől is.

A magyarországi művészet az 1950-es évek közepéig szinte semmi érdeklődést nem mutatott a tárgyak „művészetbe emelése” vagy a művészet tárgyra kiterjesztése iránt. A festészetben akkoriban, az Európai Iskola tagjainál módosult-tárgyiasult a hordozó felület, jelentéstöbbletet is eredményezve (Korniss Dezső újságpapírra festett *Illuminációi*, Bálint Endre talált faelemekre festett képei). Alig valamivel később a pop- és ellenkultúra újra felfedezte a tárgyak kultikus vagy mágikus funkcióját és ezek széles körű kiterjeszhetőségét.

Tárgy és kortárs művészet kapcsolatáról egyetlen magyar kiállítás és katalógus jelent meg (*Andrási*, 1985) – leszámítva természetesen azokat a cikkeket és tanulmányokat, melyek egy-egy mű vagy műcsoport kapcsán erre a kérdésre is kitérnek. Ennek is köszönhetően ma a tárgyba beleértjük – a recepcióesztétikai megközelítésnek megfelelően – annak be- és elfogadását is. Egyrészt – miként Andrási Gábor (1985) továbbgondolta Walter Benjamin auraelméletét – a tárgy kiválasztásának vagy a rábukkanásnak az aktusa mint szellemi tevékenység a műtárgyakat jellemző aurát vonhat a tárgy köré. Másrészt figyelembe vehetjük Christopher Green (2000) azon megállapítását is, hogy a 20. század művészetét az ellentmondások elfogadása és kedvelése jellemzi, ami értendő arra is, hogy a jelenségeket egyszerre önmagukként és másnak is tekinthetjük (a százzadelőn, de a ma emberében is kimutatott primitív mentalitás szerint), hogy e két identitás folyton átmegy egymásba, s így nem kiszámítható, nyitott végű folyamat az alkotás és a befogadás egyaránt, az ecói nyitott mű fogalmának megfelelően. De mára számolnunk kell a feminista kritika egyik sajátos hozadékaival is a tárgyszemléletben, s ez éppen a tárgyias látásmód kritikája, ami a lacani pszichológiában és a francia egzisztencializmusban gyökeredzik. Ezek szerint azt mondhatjuk, hogy a készített tárgyakkal kapcsolatos mentalitásunkban eszköz voltuk, azaz a civilizáció practicista-materialista szemlélete nem kizárólagos.

A műalkotás-fogalmat a művészet tárgyhasználata részben megváltoztatta, részben nem. A klasszikus értelemben vett műalkotás – ahogy Fülep Lajos 1911-ben fogalmazott – egyenlő távolságra van múlttól, jelentől, jövőtől (metafizikai ideje van), ami esetleg egy tárgyról nem lenne elmondható, hisz használatával a történeti időhöz kötődik. Am az első, tárgyat tartalmazó képzőművészeti mű (1912) alkotója, Picasso a törzsi művészet tárgyait gyűjtve azok vallásos (rituális-mágikus) funkciójából eredő metafizikai lényegét ismerte meg (bővebben: *Primitivism...*, 1985). S nemcsak a törzsi művészet alkotásai, de más, hasonló (mágikus) funkciójú tárgyak (*Rotzler* [...] felsorolásában a szuvenírek, ereklyék, amulettek, talizmánok és természeti tárgyak) is jelzik, hogy a tárgyak (beleértve a szubjektív tárgyakat is) felruházhatók metafizikai karakterrel, s így a művészet kontextusában nem feltétlenül bontják meg a klasszikus művészetfogalmat (gondoljunk például Brancusi egyenértékű és felcserélhető talapzataira, műtárgyaira Edith Balas interpretációja szerint). Természetesen a kifejezetten új műalkotás-fogalmat alkotó avantgárd

tárgyművészet éppen ellenkezőleg: közönséges használati tárgyakkal profanizálja és szekularizálja a hagyományos műalkotás-fogalmat.

Tárgy a kultúrában

Egyidejűleg különböző kultúrafelfogások léteznek, amire az egyetemesség mára már nemcsak a nyugati civilizációt illető, hanem tágabb, antropológiai értelmű fogalmának jegyében hivatkozom. E megközelítés háttérében az 1972-es müncheni *Weltkulturen und moderne Kunst* című kiállítás és Paul Feyerabend (1984) tudományra vonatkoztatott tekintése a nem nyugati kultúrákra áll.

Az egyik kultúrafelfogás szerint a kultúrát a használati tárgyak jelentik, míg egy másik szerint alapvetően a vallás és a művészet mint szimbolikus tevékenységek hozták azt létre. Az utóbbiak eszközei arra utalnak, hogy ember és tárgy anyagi viszonya mellett létezik szellemi, esztétikai és érzelmi természetű, kényszer és birtoklási vágy nélküli viszonyuk is, sőt hogy egy tárgy is képes adni, ami nyilván annak függvénye, mit kapott készülése, léte vagy kiválasztása közben. Ezek nélkül elképzelhetetlen lenne a két legfontosabb, ám Moles-nál meg nem nevezett, élet- és alkotói viszony ember és tárgy között.

Iparművészeti tárgy

Kiválóan alátámasztja az imént mondottakat a tárgyak népművészeti vagy a 19. század végétől nyomon követhető antropomorfizálása, élettellel, lélekkel telítése az európai irodalomban és a művészetekben, egyidejűleg az életfilozófiák születésével és elterjedésével. Ez az időszak pedig Moles vagy Baudrillard szerint épp a vásárlási és birtoklási láz kora lenne – amiben bizonyára van igazság, de csak félig. Hisz a 19. századi iparosdással és sorozatgyártással párhuzamosan bontakozott ki a kézzel készített tárgyak esztétikája, erkölcs- és társadalomfilozófiája is (John Ruskin, William Morris), ami visszahatott a tárgyak ipari előállításának megváltozására, a design megszületésére. Ez a ketősség bizonyosan sajátja a modern kornak. (A művészettörténet-írás a klasszicizmus és romantika egyidejűségétől kezdve számol a pluralizmussal, és épp ezt tartva a modern kor jellemzőjének, ennek kezdeteit a 18. század közepére teszi (*Hofmann*, 1974). Úgy tűnik tehát, a nyugati kultúra tárgyszemlélete nem volt s ma sem egységes.

A tárgyak alanyként tekintéséből, ami a „magas” kultúrában eddig csak a képzőművészeti alkotásokra vonatkozott, következhethetne az, hogy a kultúra tárgyai (közönséges, népművészeti és műtárgyai) közt nincs rangbéli különbség, így a képző- és iparművészet közt sincs. Az analitikus-tudományos szemlélet természetesen elválasztja a képzőművészeti tárgytól az iparművészetit, az utóbbiról azt mondván: tárgyainak „fizikai és szellemi használhatósága” a kritériuma (*Fekete*, 1981). Ám ha lejjebb megyünk a művészettörténeti fogalmak hierarchiájában, s a művészeti ágakat a műalkotások létmódja szerint különböztetjük meg kétdimenziós (festmények, grafikák, szönyegek, fotók stb.), háromdimenziós (szobrok, kerámiák, ötvösművek, bútorok stb.), kinetikus, élő és virtuális alkotásokként, ezek az ágazatfogalmak mindkét művészetben érvényesnek látszanak, összevonva a két művészetet. Ezzel persze az előljáróban említett tárgyművészet is beleolvad a létmód szerint meghatározott művészeti ágakba, köztük átmeneteket is hozva létre (s így esetleg felszámolva a művészetek különbségét is). A tárgyművészetnek tulajdonított új létmód: az environment vagy installáció (Nemzetközi *szürrealista kiállítás*, Párizs, 1938), az időben (és térben) felfejthető összefüggések negyedik dimenziójával, egyenesen iparművészeti eredetű: a környezettervezés (belsőépítészet) folyománya, önálló művészeti ág. A tárgyi világ tehát környezetet alkotó és önálló tárgyakra osztható.

Az iparművészet, önmeghatározása szerint is, környezettervezést és egyedi kézműves tárgyat foglal magába, egyszerre közelítve a létmód, a funkció és az alkotófolyamat (kivitelezés) szerint „tárgyához”. Az utóbbi lehet tehát egészében tervezés- vagy kivitelezés-központú. Ami alapvetően megkülönbözteti a képzőművészetitől, az a fizikai használhatóság céljának megfelelő alakítás.

És a design?

Mit kezdjünk mindezzel ma Magyarországon? Ahol az iparművészet önszemlélete szerint belső határvonal húzódik az ipari formatervezés és az egyedi kivitelezés közt.

1955-től az Iparművészeti Tanács lett volna hivatva a szocialista gazdaságon belül az iparművészeti tervezés és a gyártás folyamatát összehangolni. Mint tudjuk, akkoriban reklám nem volt, csak politikai. Ám elmaradt az iparfejlesztés, a maradi szemléletű gyá-

rak ódzkodtak a tervezőktől, így az Iparművészeti Főiskola végzős tervezőinek helyzete eléggé kilátástalan volt (erről és a tervezők küzdelmeiről, a tervezőművész státusáról, az Iparművészeti Múzeum gyűjtési feladatáról lásd: *Fekete*, 1972). Pedig közben, a '60-as években a külföldi ipari formatervezők tevékenysége ismertté vált itthon, a Műcsarnok kiállításain – talán magyar kezdeményezésre, az itthoni szándékokat támogatandó. És az első magyar ipari formatervezői kiállítás is létrejött 1968-ban, mégpedig kortársi módon gondolkozva, a reklámot is beépítve a tervezői munkafolyamatba, Koczogh Ákos szervezésében. Az Iparművészeti Múzeumban akkor lelkesedéssel megalapították és gyarapították a design részleget. A kortárs magyar muzeológia sajnálatos eseményének és talán pótolhatatlan veszteségének tarthatjuk, hogy mindez egyszer csak megszűnt és szétszóródott.

A párizsi Pompidou Központban az 1990-es években rendezett '60-as évek-kiállítás iparművészeti tárgyak sokaságát tartalmazta, nemcsak a korszak képzőművészetét jellemző tárgyhasználat, hanem a két művészet közös témája – egyszerűen a korstílus miatt is, ami a nyugati művészet és (tárgy)kultúra szerves



1. ábra. Schrammel Imre: *Harlekin*, 1997

egységét tette érzékelhetővé. Ma Magyarországon az Iparművészeti Múzeum gyűjteményéből nem lehetne megrendezni a párizsi kiállítás hazai variánsának vonatkozó részét. Még 1980-ban Nagy Ildikóval tettünk egy hasonló kísérletet: a *Tendenciák* című kiállítás-sorozatban az *Új művészet 1970-ben* címmel nyílt kiállításon szerepeltettük például Borz Kováts Sándor lámpacsaládját az Iparművészeti Múzeumból, de ott voltak a már redukcionista kerámia- és textilművészet első kézműves példái is Attalai Gábortól, Szilvitzy Margittól, Schrammel Imrétől vagy a textilművészetet más módon megújító Szenes Zsuzsa munkái is. Szervesen illeszkedtek a képzőművészeti tendenciákhoz: az „új geometrikus és strukturális törekvésekhez”, a népművészet, a kézművesség, a szubkultúrák hagyományainak felélesztéséhez; a *Vargánya lámpacsalád* pedig az organikus és geometrikus formák összhangját megtaláló, anyagkísérleteket is folytató képzőművé-

szetkez. A lámpák megszületése azonban iparművészet-történeti esemény is volt: a hazai design érettségét bizonyította. De ma már nem őrizzük, legfeljebb a tárgyművészetben, az '50-es évek gyári bőrmaradványokból tervezett táskáit, saruit (Bukta Imre: *Tavaszi zápor*), jöllehet akkor csak ezeket lehetett kapni; sem az irodalomban is megörökített lódenkabátokat, a vastag nyersgumitalpú cipőket, a mélyen lent gombolódó „jampikabátokat”, a '60-as évek absztrakt mintás bútor- és ruhatextiljeit, első színes cipőit. Csak korabeli fotókból tudjuk, hogy az akkor megjelent TV-készülékek milyen változásokon mentek keresztül az idők során, hogy volt gyári bútortervezés is nálunk, de nem bizonyíthatjuk, hogy az új anyag, a műanyag milyen régies módon (például csipketerítőként) jelent meg a sorozatgyártásban stb. Mindezen ismeretek nyilvántartása, rendszerezése, az egyes életművek követése sem történt meg.

Az ipari formatervezés akkor s később is a létéért küzdött.

Pohárnok Mihály „konyhaprogramja”, Horváth László dísztelen, fehér étkészlete nehezen tudtak összefüggésbe kerülni az iparral, az új típusú tárgyak gyártásában részt vevő Czerny József vagy Karmazsin László ipari formái (közlekedési eszközök, műszerek) mellett. Jöllehet Fekete György (1973) világosan definiálta a design fogalmát: „Az iparművészet a megoldásra kizemelt gyakorlati funkcióknak – mint már meghatározott rendeltetéséből született gondolatnak – és az anyagbeli megjelenésnek konkrét technikai keretek között létrejövő egységülnán alapszik.” Ez a meghatározás szigorúnak tűnik, hisz a képzőművészeti igényű iparművészetrel, a határesetekkel nem gondol. A szerző mindenestre úgy gondolta (említett, 1972-es írásában), hogy „iparművészet és tervezőművészet egygyökerűek”. Ez az alapja a *Design* című 1992-es könyvnek, mely a rajzfilmtől a fótón át a ruha- és színpadtervezésig mindent designnak nevez.

1983-ban *Országos Iparművészeti Kiállításnak* adott otthont a Mücsarnok, mellyel kapcsolatban a szakma elvi tisztánlátása lefegyverző volt: a kiállítás a tárgyak készülésének komplex folyamatát mutatta be a probléma-megközelítési variációktól az előterveken, tervezési meneten, létrehozó technológián, felhasználási szituációin keresztül a kereskedelemig, a társadalom helyzetéből fakadóan nélkülözve az elhasználódás, reklám, fogyasztás stratégiáit. Meghatározta az iparművészet területeit a környezettervezésben és az egyedi, kézműves tárgy létrehozásában. Addigra ki is alakult egy intézményrendszer Magyarországon az oktatásra épülve. Az Iparművészeti Múzeum mellett a Magyar Képző- és Iparművészeti Lektorátus a zsűrizésre, a Magyar Népköztársaság Művészeti Alapja Iparművészeti Vállalatának kezelésében működött tüzemek a kivitelezésre, a Generalart a terjesztésre volt hivatott. A Magyar Kereskedelmi Kamara Design Centre 1977-től tartotta nyilván elsősorban a formatervezés termékeit, s az Országos Műszaki Fejlesztési Bizottság Ipari Formatervezési Tanácsa 1975-től támogatta ennek útját. 1978 óta működik a Zsennyei Műhely, a tervezők szakszemináriuma, mely a természetes és mesterséges környezet viszonyával foglalkozik stb. Valójában ismertté azonban csak a belsőépítészet vált a Mücsarnok Fényes Adolf Termében rendezett *Építészet – Belsőépítészet* kiállítás-sorozattal a '80-as években.

Az ipari formatervezés jövője azonban változatlanul bizonytalan. A Magyar Design Kulturális Alapítvány ugyan kiírt egy designpályázatot 1996-ban (*Lépés a jövőbe*, Mücsarnok), de az ennek bevezetőjébe foglaltak szerint a külföldről beözönlő árutömeg, fogyasztói kultúra és piaci agresszivitás szemben áll értékrendünkkel, a helybéli gyártók és kereskedők fantáziájával. A még mindig „csak” modern módon kialakított designstratégia az innovációt, design, marketinget összefüggésükben tekintette, innováción értve nemcsak a termék, de a technika, a szolgáltatás, terjesztés technikai megújítását, azaz a kutatás-fejlesztést, kísérletet, kockázatbeépítést is. Ma tehát, mikor a hazai ipar megszűnni látszik a globalizációnak nevezett posztmodern kolonializációban, a szellemi tevékenység egész területe ítéltetik kihalásra azzal az értékrenddel együtt, mely a sajátos társadalmi és geopolitikai helyzetnek köszönhetően Magyarországon megmaradt, és amit a

tárgyak siettetett elévülésének a termék koncepcióba be nem építésével jellemezhetünk. Azaz a tárgyak jelentőségének és jelentésének megmaradásával.

Ez pedig összefügg a kézműves iparművészet „túlélésével”: időközben a „képzőművészeti tárgy” típusú iparművészeti alkotások támogatásának rendszere is kiépült (1970-től fal- és tértexstil biennálék rendeznek Szombathelyen a Savaria Múzeumban, kerámia biennálék Pécsen), gyűjtésük ugyanott meg van oldva; a kézműves iparművészet pedig változatlanul fő gyűjtési területe az Iparművészeti Múzeumnak.

Lemaradás vagy előny?

Magda Carneci (1999) megállapítása szerint olykor hasonló eredményeket hozó, de egészen más okokból és szálakból szövődő jelenségek mutathatók ki a társadalmi, művészeti gondolkodásban Kelet-Európában és a Nyugaton, ezért érdemes esetenként valamely jelenség kelet-európai megfelelőjéről önállóan beszélni. Gondolata kitágítható és kiterjeszthető a nem nyugati kultúrákra is.

Carneci esettanulmánya egy román példáról: a neobizantinizmusról íródott. Azt állítja, hogy esetenként a közép-európai konzervativizmus életben tart olyan európai értékeket, amelyeket a Nyugat viszont újra felfedez, s érvényesülésük egyidejű (mint például a tovább élő premodern kulturális és spirituális modelleké és a modernizmus spiritualizmusáé, amit éppen a '80-as években összegzett egy nagy amerikai kiállítás: *The Spiritual in Art*).

A design nyugati szemmel kialakulatlan magyarországi helyzetét is tekinthetjük tehát más szemmel. A világdesign nem azonos a magyar designnal, helyzetük nem egyforma. Vannak kultúrák (és esetleg generációk) is, amelyek felfogása nem egyezik a „világdesign” létrehozó nyugati civilizációéval. Lehetséges, hogy még ha el is fogadtatott a Moles által hedonistának nevezett, tárgyakhoz fűződő viszony, már a mai fogyasztói kámbalizmus, aminek nemcsak a tárgyak az áldozatai, hanem mi magunk is, nem tartozik az óhajtott változások körébe. Az is elképzelhető, hogy a stratégia szó visszatetsző, katonai-háborús eredete folytán.

Pontosan ezek a stratégiák mint társadalmi-civilizációs jelenségek a témái a mai kortárs képzőművészetnek (nálunk például Lakner Antal műveinek), ami kritika tárgyává is teszi az értékesleges, ha tetszik: antihumánus egyetemes designstratégiát a projektművészetben, az óriásplakátokon. Azt tehát, aki most a design méltó kereteinek-sorsának kialakításáról beszélne, óva inthetjük a posztindusztriális társadalom stratégiájának favorizálásától.

Érdemes tehát nem utolérni? Nem veszteségnek tekinteni a lemaradást? Létezik-e „harmadik út” a világdesign és a tárgynélküliség közt?

Ennek megválaszolásához hatalmas munkába kellene fogni. Mindazt a szellemi értéket és eseményt összegyűjteni és feldolgozni, ami – összefoglaló néven – az iparművészetet jelenti a 20. század második felében Magyarországon. Addig, amíg még élnek a kezdeményező mesterek, s az ő tanácsaikkal. Hogy azután tisztán lássuk jelen helyzetünket mint kiindulópontot. Kérdés, hogy az Iparművészeti Múzeum erre készen áll-e, vagy inkább a Modern Magyar Művészeti Múzeum egyik feladatává kellene-e tenni egy nagy projekt keretében.

Kis modern kerámiatörténet

Megnézve egy szakma történetét, talán világosabb képet kaphatunk.

Mivel az úgynevezett legősibb mesterségek közül szakirodalmunk legtöbbet a textillel foglalkozik, beszéljünk most a kerámiáról, melynek ipari (design) és kézműves változata is közismert, sőt, a manufaktúrák (1743, Holics) és gyárak messzi múltba visszavezethető története azt tanúsítja, e két terület nehezen szétválasztható: folytonos forma- és

anyagkísérletezés jellemzi őket. Hiszen ennek eredményeként született például az az angol keménycserép, mely sorozatgyártásra is alkalmas lett. A gyári termékek későbbi elsilányodásával egyidejűleg a 19. század művészi és tudományos kísérletei már a gyárakban folytak – a legutóbbi időkhöz (Zsolnay-gyár, Pécs). A kerámia ugyanis mindennapi használati eszközeink egyik alapja, s ez a kísérletezést is finanszírozni tudja. A 19–20. század fordulóján a nemzetközi mezőnyben is élenjárt a Zsolnay-gyár, a kerámia régi-új funkcióinak megtalálásában is (épületkerámia, kerti és köztéri kerámia a különféle edénytípusok mellett).

Hanyatlása kezdetekor és az azzal egyidejűleg elterjedt „Arts and Crafts” mozgalomnak köszönhetően a képzőművészek szemében értékelődött fel a kerámia mint új, autonóm művészeti terület (Gauguin, a Fauves-kör), a művészi elgondolás alapján készült, akár sokszorosítható, a dísz-, a használati és a műtárgy vonásait magába olvasztó, úgynevezett enteriőrkerámiával, híven a századforduló enteriőr-kultuszához (*Katona*, 1968).

A két világháború közti magyarországi események is a „Művészetek és mesterségek” mozgalom történetéhez kapcsolódnak, mely egyéni utakon folytatódott s folytatódik máig. Gádor István szobrász még az „Arts and Crafts” Bécsi Műhelyének kiállításán (1910-ben) kötelezte el magát a kerámia mellett, s 1919-ben ugyanennek vált – rövid időre – tagjává. (Pár évvel később Kovács Margit és Kende Judit is a Bécsi Műhely egyik mesterénél tanult, Jaschik Álmos iskolája után.) Majd Gádor Budapesten – Kozma Lajos mellett – enteriőrök kialakításában vett részt, s az Iparművészeti Társulat és a világkiállítások sikeres szereplője volt, akár Gorka Géza, majd Eschenbach Jenő, Kende Judit is. Alternatív művészeti iskolában tanított (az Atelier-ben, Orbán Dezső iskolájában, Kozma Lajossal), majd – 1945-től – az Iparművészeti Iskolában. A magyar művészeti életben mindig díjazták tevékenységét: 31 évesen (1922-ben) az Ernst Múzeumban rendezhetett kiállítást (*Domanovszky*, 1966), s 1977-ben már nyilván tanítványainak (például Csekovszky Árpádnak) és azok tanítványainak (Schrammel Imrének) köszönhetően, önálló állandó kiállítást kaptak művei Siklóson (*Gádor Múzeum*, 1977). A II. világháborút követő fordulat éve után előbb Kovács Margit (1953), majd Gádor (1954), illetve Gorka Géza (1957) Nemzeti Szalon-beli gyűjteményes kiállításai, a „nagy generáció” értékelése jelzik a szakma hazai folytonosságát.

Gádor és pályatársainak munkássága már az utódok fényében értékelődhetett, amikor 1968-ban széles körű (kortársi) szakmai áttekintést rendeztek a siklósi várbán, a Zsolnay-gyár 100. születésnapján. Gádor újításai: a szobrászi forma redukciója a kerámia anyagának megfelelően, az architektonikus, illetve tömörszerű és áttört (elvon) anyagformák, az ornamentális érzékenység, a mázkísérletek a maguk idejében összefüggtek a kortárs képzőművészettel, ám a nála keramikusnak tanult Csekovszky, Majoros János és Hedvig, Gazder Antal, Gálócsi Edit, Horváth Magda és mások tevékenységében ezek a vonások a szocreálba kényszerített képzőművészettel folytatható párbeszéd nélkül, talajt és értelmet veszve éltek tovább. A mester funkcionális műtípusai: a lakás- vagy enteriőrkerámia, illetve a funkcionális tárgyak és a funkcionális térplasztikák a modernizmus korának tágas, formatervezett, fém-üveg enteriőrjeit voltak hivatva élettellel telíteni, kézműves, színes, gazdagon tagolt voltukkal. A fazekas tanultságú Gorka Géza új technikával: a díszítés funkcióját betöltő mázrepszttéssel és a rögös felületet adó ugrómázzal gazdagította a kerámiát. Gorka az anyag, a forma és ornamentum, a technika különleges, tulajdonképpen a természet tárgyainál tapasztalható egységét hozta létre, és vitte be az enteriőrökbe. Majd hasonló kísérletekbe merült el Lőrincz István is, a Herendi Porcelángyár tervezője; Gorka lánya, Livia pedig, apja műhelyében tanulván, egyedi, amorf természeti formákat idéző enteriőrkerámiákat készített szokatlan, samottos alapanyagokból, melyekbe a mázat is belekeverte, így porózus, szemcsés felületeivel apja sajátos útjának egyéni követője lett. A funkcionálisan ugyan megkülönböztethető dísz- és használati tárgyak lényegi egysége derül ki Gorka Géza Zsolnay-gyárban folytatott kísérleteiből is, melyek egyéni technikájának szériagyártási lehetőségét kutatták (1944–48). Kovács

Margitot, a „nagy generáció” harmadik tagját a gyári formatervezés kérdése nem foglalkoztatta, ő a korongolás, a fazekasmesterség folytatójaként talált régi-új megoldásokra: az agyagba vésés bekarcolásból fejlesztett technikájára, amit mindig figurális, tematikus művein alkalmazott. Stílusosan az ősi, a primitív, a népi kerámia és a kortárs művészet együtt alakították modernizmusukat, melyben az anyagok és a formálás, díszítés nyújtotta lehetőségek sokasága tűnik elsődlegesnek.

A II. világháborút követő évtizedek kezdetben nyomorúságos, társbérletiesített, majd minimalizált, azaz emberekkel tömött lakáskörülményei között ennek a környezetet humanizáló kerámiának nemigen jutott hely. Az új képzési szisztéma nagyobb hangsúlyt is fektetett az ipari formatervezésre. Mégis, a „nagy generációt” követők, a már porcelán-gyári formatervezőnek képzettek (Garányi József és Staindl Katalin, Várdeák Ildikó) is, az '50–'60-as években sorra a kézműves kerámia területén kötöttek ki, s az ő útjukat folytatták a Csekovszky-növendékek. Mindkét „csoportnak” kezdetől fogva módja volt kiállításokat rendezni, és részt venni a nagy nemzetközi szemléken is. Sőt a monumentális fali kerámia szocialista típusát együtt művelték ki. Így a kerámia kiállítások még sokáig díszedényekhez és porcelánszobrokhoz hasonló tárgyakat, egyedi előállítású használati edényeket, plasztikai műveket és épületkerámiát tartalmaztak. (2)

Ezek megítélése kritikusként különbözött, de ők az idő előrehaladtával egyre türelmetlenebbül fogalmazták meg a változás szükségességét. Az 1968-ban indult Országos Kerámia Biennále első kiállításán tette szavá Pernecky Géza azt a fordított magyarországi helyzetet, melynek köszönhetően a keramikus szakma elerőtlenedett: „Az egyéni formaalkotásnak egy széles, nagy kultúrájú ipari formatervezés csúcán kell megjelennie”, s mivel ilyen nálunk nincs, fegyelmetlen és tanácstalan a kortárs kerámia (*A pécsi...*, 1988), egyhangúak és érdektelenek a használati edények (*Molnár*, 1969). A III. biennále kapcsán – talán Perneckyre visszautalva – az is szóba került, hogy a kiállításokon látható javaslatoknak nincs „valóságos, értelmes helyük”, azaz a kerámia sajátos, egyszerre használati és díszítő funkciója nem tud bevezetődni a mindennapokba (*B. Pílaszanovich*, 1972), vagy ha igen, akkor csak kevesekébe s műtárgyként (műtárgyáron), félreértelmezve a mesterség egész történetét (*Aknai*, é. n.). Ám mivel az összkép továbbra sem változott, a kritika felvetette egy-egy mintaadó munkásság értékelésének, felülvizsgálatának szükségességét különösen a kerámiaszobrászat területén, mely egyszerűen másolni látszott a szobrászat alkotásait, használati és művészi érték nélkül.

1972-ben azonban már regisztrálni lehetett valamiféle változás: újratekintést az anyagismeret, a közvetlen alkotókészség és a technikai kísérletezés összefüggő folyamatában (*Romváry*, 1972). Schrammel Imre, aki folytatta mesterei oktatómunkáját, az 1970-es években új irányokba indította el a kerámiát számos nemzetközi díjjal elismerve. Csekovszky és Schrammel növendékeiből tevődött össze aztán az a fiatal csapat, mely az időközben létrejött, kísérletezésekre módot adó Siklósi Kerámia Alkotótelepen 1976–77-ben a *Kerámia a kertben*, majd 1978-ban a *Kerámia a városban* program keretében a szakma funkcionális-társadalmi kérdéseiről gondolkodott, lényegében a szocialista városépítéssel összefonódott kerámia-muráliák helyett keresve új utakat. Műveik javaslatok az urbanisztika (vagy a sorozatgyártás) számára, de felélesztették a struktúra- és rendszerelvű tervezői gondolkodást is, mely többféleképpen alkalmazható, variálható tárgye gyűtéseket produkált (Gerle Margit, J. Móker Zsuzsanna, Polgár Ildikó). Az 1978-as, 5. pécsi kerámia biennále anyagában szerepeltek Geszler Mária szakralitást sugalló tárgyai is, melyek az agyagmesterség legegyszerűbb és legismertebb formáját, a téglát és az archaikus üzenethordozó táblákat elevenítik fel, sajátos, plasztikus jelekkel, képírással. Révükön, valamint a mester, Schrammel Imre monumentális, a világ őselemeinek működését az agyag megtervezett metamorfózisával reprezentáló reliefsével (Vác, Művelődési Ház, 1971–76) (*Dvorszky*, 1987) – ugyan három különböző irányban, de – a kerámia újabb korszaka végre bekövetkezett. (Nem véletlen, hogy a normandiai Caen ki-



2. ábra.



3. ábra

sérleti műhelye, az ARGILE 1986-ban Geszlert, Schrammelt és Polgárt közös kiállításra hívta meg.) Az 1981-es *Vonal* című kerámia kiállítás témájában is, mely rajzként mind az ipari tervezésnek, mind a művészi munkának alapja, rejlett egy lehetőség, jóllehet a kerámiában hagyományosan a vonal csak mint díszítőelem szokott megjelenni. (3)

A pozitív fordulat zavart okozott a kerámia kritikai értékelésében. Jóllehet tudjuk, hogy a porcelán európai feltalálásánál az alkímia bábáskodott, hogy a föld égetése (az elementes elemek: föld és levegő, tűz és víz egyesítése) alkímiai szimbólum (Jung, 1994), s hogy a kísérletezéssel „anyagmágiával” nem tehetetlenségét palástolja a keramikus, hanem saját történetét „írja”, a folyamatos kísérletezés – többek közt mint „samottnaturalizmus” – elutasításra lelt (Aknai, é. n.; Vadas, 1975; Rózsás, 1982). Pedig az elemi (eredendő) anyagokra, formákra és módszerekre redukálással, az újraismerés-újrakezdés igényével született kerámia, a kísérletre, az anyaggal való foglalkozásra épülő tudás-tervezés/elgondolás-kivitel folyamatában eltűntek a műtárgy-díztárgy-használati tárgy közötti különbségek. (4) Az „Arts and Crafts” újradefiniálásának igénye azonban nem mutatható ki a kritikában.

A szervezeti életben is változás állt be: a pécsi biennálékról kikerült az ipari kerámia – amit szomorúan regisztrál már 1980-ban, majd a '84-es biennále kapcsán ennek rendezője, Romváry Ferenc –, hogy az újabb, az 1978-ban alakult Kecskeméti Kerámia Stúdió adjon otthont 1980-tól a független Szilikátipari Formatervezési Triennálénak.



4. ábra. Kungl György: Fáklyaláb, 2004



5. ábra



6. ábra



7. ábra

Romváry (1980; ellenvélemény: *Vadas*, 1980) ezt mesterkéltséggel és erőltetett megosztásnak nevezte.

A Kecskeméti Kerámia Stúdió – Probstner János vezetésével – Nemzetközi Kerámia Kísérleti Stúdióvá fejlődött. Helyi múltja az „Arts and Crafts” kecskeméti művésztelepéhez kötődött, amely – s ellentétben a siklósi szimpoziummal – egész évben kínál munkalehetőséget az „autonóm kerámiaművészetnek”, sőt az egyetemmel szerveződő Iparművészeti Főiskola új, posztgraduális képzésének műhelye is lett 1988-ban (*Sümegei*, 1986; *Menyhárt*, é. n.). A Stúdióban a kísérletezés mind az ipari, mind az egyedi tárgyakra vonatkozik. Működését így kerámia- és porcelángyárak támogatják, mint az „ösidőkben”, s hamarosan be is ért a termés: Babos Pálma vagy Benedek Olga 1986-os porcelán kávékészletei, majd Dobány Sándor kávéskannája (és teáskészlete) az iparnak tervezett forma nemcsak puritán módon célorientált voltáról, de (stílustörténeti reminiscenciákkal és eredetiséggel) művészi alakíthatóságáról is szóltak. (5) Az 1987-es I. Hollóházi Alkotótáborban pedig Gulyás Katalin textiltervező fordított egyet a porcelántervezés lehetőségein: színes és mozgalmas textilmintáit tette rá a porcelánkészletekre, majd maga is tervezett, a Bauhaus stílusát idézve, mértanias edénytesteket mintái számára (*Frank*, 1988).

A '80-as évek végére a nem a kerámiáról szóló, egykor modernista, majd kiüresedett kerámiaszobrászatot egy szakmán belüli fricska látszott eltörölni. Kungl György mázas kőcserépből készült, a dísz tárgyak szűk terébe akár városokat is belesűrítő szobrai (*James Dean szülőháza*, New York, 1988) ugyanis a mesterség fortélyainak és a kortárs képzőművészet gondolkodásának ismeretében készültek, s semmilyen más anyagból

nem lehetett volna a nosztalgiának és a heroikus újvilági legendáknak azt a keverékét létrehozni, mint az érzelmességre kárhoztatott, ugyanakkor eruptív természetű kerámiából.

A *keramikusok Európája* címmel rendezett, francia szervezésű utazó kiállítás (1989) anyagát vizsgálva értékelhetjük nemzetközi kontextusban a megújult magyar kerámiaművészetet. Az anyag csoportosítása javarészt egyezik a kerámia hazai ágazataival: *Csendes és örök jelenlét* címmel az edényeket mutatták be (magyarokat is), aztán a *Tárgyakat* (köztük sok magyart), a *Földszobrászatot* (itt a legtöbb magyar művet). A hazai viszonyokra jellemző módon a *Művészet és gyártás* címmel bemutatott gyártók közt nincs magyar, s már nincs a muráliák közt se, de sajnálatosan nincs (hisz lehetne) az *Írás* és a *Test és szubsztancia* csoportban sem. Így tehát az itthon gyakran furcsának tekintett kerámiatípusok voltaképpen európai jelenségek. A katalógusból arra is következtethetünk, hogy kerámiaművészetünk tévútjaihoz hasonlókon jártak a többi, volt szocialista országban is.

A rendszerváltoztatás idején különböző szakmai és érdekérvényesítő csoportokba (Terra, De-forma, Magyar Keramikus Társaság) szerveződő keramikusok öntudatát megerősítették a civilizáció válságjelei. A föld művészei, akik ősidők óta elemi anyagokkal (földdel és vízzel) és elemi „technikával” (a levegőn vagy tűzzel) dolgoznak, a „fenntartható jövő” mestereivé váltak. Ennek jegyében rendezte 1993-ban kiállítását a Társaság Budapesten (*Probstner*, 1993), majd Gödöllőn készítette el *A magyar kerámia a XX. században* című kiadványsorozatát, a végre reprezentatív, mert színes képeket tartalmazó katalógusát. Új szimpoziumot is szerveztek 1998-ban Hódmezővásárhelyen, végül kitarításuk eredményeként jött létre a *Fél évszázad magyar kerámiaművészete* című kiállítás az Iparművészeti Múzeumban 1999-ben.

E sajátos iparművészeti ág belső története nemcsak azt mutatja, hogy – az anyag, a tudás és az elgondolás/tervezés révén – a kézműves és design tárgyak egygyökerűek, de azt is, hogy ezek (az úgynevezett iparművészet) éppúgy műalkotások, mint a ma már bármely anyaggal dolgozó, hasonlóképpen tudásra és tervezésre építő képzőművészetek. A művészetként egységesülő művészetek közös kiállításai lennének hivatottak kiteljesíteni a fenti képet.

Jegyzet

(1) Elhangzott *Az iparművészet szerepe, jelentése a XX–XXI. században* című konferencián (Iparművészeti Múzeum, 2002).

(2) Lásd a pécsi kerámia biennálék katalógusait

(3) Csenkey Éva (1984) ugyanekkor, de más keramikusok és a kortárs művészethez fűződő stílárkapcsolataik alapján regisztrál változást utószavában.

(4) A '78-as biennálé katalógusába a rendező, Hárs Éva az ipari és a művészi kerámia, a díszítőművészet

és a használati edény különbözőségéről írt, s csak a '86-os biennálé katalógusában szövegezte Kovács Orsolya arról, hogy az agyagosság ilyen felosztása merev, ellenkezik az ősi mesterség sajátosságaival.

(5) Ezek – a szétválás ellenére – mégis megjelentek a '86-os pécsi, 9. kerámia biennálén, majd a 10-en Vida Judit „szocart” kávékészletével is találkozhattunk. Örvend e tényeknek *Vadas*, 1986.

Irodalom

Aknai Tamás (???): [a IV. és V. Biennáléről].
Andrási Gábor (1985): *101 tárgy. Objektművészet Magyarországon 1955–1985*.

B. Pilaszanovich Irén (1972): A III. országos kerámia biennálé. *Dunántúli Napló*, szeptember 10. = ...

Baudrillard, Jean (1968): *A tárgyak rendszere*.
Carneci, Magda (1999): *Art of the 1980s in Eastern Europe*.

Csenkey Éva (1984): [Utószó] *III. Mednarodni bienale keramike*. Piran. Obalne galerije.

Design (1992). Magyar Design Kulturális Alapítvány.

Domanovszky György (1966): Bevezető. In: *Gábor István Kossuth díjas érdemes művész gyűjteményes kiállítása*. Ernst Múzeum, Budapest.

Dvorszky Hedvig (1987): Előszó. In: *A színház. Schrammel Imre siklósi NAPLÓJA 1984–1986*. Pécsi Kisgaléria, Pécs.

Fekete György (1972): *Az iparművészet lehetőségei és jövője*.

Fekete György (1981): ???

Fekete György (1973): *A design ürügyén*.

Feyerabend, Paul (1984): *Wissenschaft als Kunst*. Suhrkamp, Frankfurt a. M.

Frank János (1988): Gulyás Kati. In: *Gulyás Kati iparművész kiállítása*. Dorottya utcai Kiállítóterem, Budapest.

Gádor Múzeum (1977): *Siklós, Vár*. Janus Pannonius Múzeum, Pécs.

Green, Christopher (2000): *Art in France 1900–1940*. New Haven – London.

Hofmann, Werner (1974): Előszó. In: ???: *A földi Paradicsom*. ???

Jung, Carl Gustav (1994): *Az alkímiai konjunkció*. Kötet Kiadó, Nyíregyháza.

Katona Imre (1968): *Mai magyar kerámia*. Janus Pannonius Múzeum, Pécs.

Menyhárt László (é. n.): Előszó. In: *Nemzetközi Kerámia Stúdió 1985 1986 1987 1988*. NKS, Kecskemét.

Moles, A. A. (1972): *Psychologie des Kitsches*. München.

Molnár László (1969): Az első pécsi kerámia biennále. *Művészet*, 2. sz.

Primitivism in the 20th Century Art (1985). Kiállítás-katalógus. New York.

Romváry Ferenc (1968, szerk.): A pécsi kerámia-szemle. *Élet és Irodalom*, október 19. Újraközlés: In *X. Országos Kerámia Biennále* (1988). Janus Pannonius Múzeum, Pécs.

Romváry Ferenc (1972): A III. Országos Kerámia Biennále Pécsen. *Jelenkor*, 10.

Romváry Ferenc (1980): Kerámiaművészetünk mai helyzete. *Dunántúli Napló*, július 27.

Rotzler, Willy (1972): *Objektkunst. Von Duchamp bis Kienholz*. DuMont, Köln.

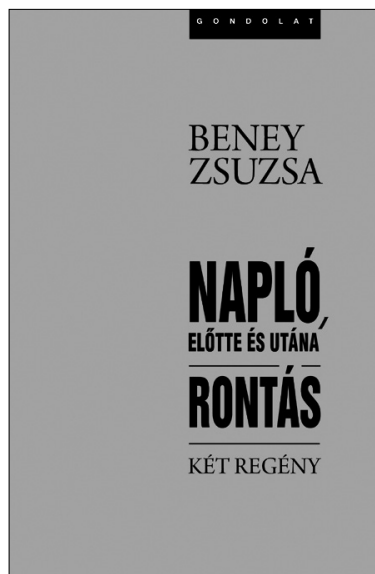
Rózsa Gyula (1982): *Hova tegyük a kerámiát?*

Sümei György (1986): Nemzetközi Kerámia Kísérleti Stúdió. In: *No 2 Nemzetközi Kerámia Kísérleti Stúdió 1982–1984* (1986). Kecskemét.

Vadas József (1975): *Sápadt kerámia*.

Vadas József (1980): Nyomok nyomán. *Élet és Irodalom*, augusztus 16.

Vadas József (1986): Csámpás csészék. *Élet és Irodalom*, július 25.



A Gondolat Kiadó könyveiből