

Sallai Géza

RÉS/GAP

**Kommunikáló szobrok-szoborszerű tárgyak
(Analógiák a szobrászat és a design kapcsolatában)**

Doktori értekezés

Témavezető: Simon Károly

MOME Doktori Iskola
2009

TARTALOM

BEVEZETŐ	3
I. ELSŐ RÉSZ	5
I.1 A FORMA (FILOZÓFIA)	5
I.2 SZOBRÁSZAT	9
<i>I.2.1 A nyelvről</i>	<i>9</i>
<i>I.2.2 Organikusság</i>	<i>12</i>
<i>I.2.3 Organikusság a szobrászatban</i>	<i>13</i>
I.3 DESIGN	18
<i>I.3.1 A rajz</i>	<i>18</i>
<i>I.3.2 Organikusság a designban</i>	<i>20</i>
<i>I.3.3 A hasznosságról</i>	<i>23</i>
<i>I.3.4 Személyes autó</i>	<i>23</i>
I.4 ÁTMENETEK	24
<i>I.4.1 Sík és tér</i>	<i>24</i>
<i>I.4.2 „Festői fejlődések”</i>	<i>25</i>
II. DLA MESTERMUNKA	27
II.1 SPACE FRAME	28
II.2 T, MINT TRÓFEA	31
II.3 CABRIÓ. IRÁNY AZ ÉG!	32
III. TÉZISEK	34
III.1 ELSŐ TÉZIS: A SZOBRÁSZAT INTEGRÁLÓ VIZUÁLIS NYELV A KÜLÖNBÖZŐ TÉRBELI ALKOTÓMŰFAJOK KÖZÖTT.	34
III.2 MÁSODIK TÉZIS: A MŰVÉSZET LASSÍTÓ TÉNYEZŐ.	34
III.3 HARMADIK TÉZIS: A FUNKCIÓJÁTÓL MEGFOSZTOTT TÁRGY, MINT MŰVÉSZI FORMA	35
IV. ÖSSZEGZÉS	36
V. FÜGGELÉK	37
KÉPJEGYZÉK	37
IRODALOMJEGYZÉK	39
SZAKMAI ÖNÉLETRAJZ	41
SUMMARY	43
THESIS	44
FORMAMŰVELETEK	46

BEVEZETŐ

A képzőművészet a teljes látható világot modelljéül képes venni ahhoz, hogy túl a láthatón a láthatatlanról próbáljon meg „beszélni”. A művészetet lassan száz éve inspirálják a tárgyak, új vagy töredékes, talált formájukban is. Szimbolikus jelentéssel ruházhatóak fel, élő szobrászi formává alakíthatóak át, antropomorf jelleggel egészíthetőek ki... végeredményben megszemélyesíti őket alkotójuk.

A mai formatervezésben nagyon erősen jelen van az organikus szemlélet. Ennek kulturális és technikai okai vannak. Kulturális oka a dekonstrukciót felváltó biomorf-organomorf szemlélet (lásd mai építészet), technikai alapja a számítógépes tervezés. A computerrel szinte bármilyen alakzat térbeli paraméterei kiszámíthatóak és pillanatok alatt változtatható léptékük, így az használati tárgy is lehet, épület is, de akár önálló plasztika. Az organikusság a plasztikus formaképzést hívja újra elő, mely az ezredforduló után a változni képes-változtatni kénytelen attitűdöt kommunikálja.

Az utóbbi évtizedekben egyre gyakrabban találkozunk olyan műalkotásokkal, melyek hétköznapi tárgyakat használnak fel, alakítanak át vagy gondolnak tovább. Témája lett a szobrászatnak a legszűkebb környezet és ezen keresztül próbál az emberről szólni. A tárgyak formái, méret-és anyagátteleken keresztül transzformálódnak szobrászi formává. Ha „tárgyilagos” szemmel nézzük az ember által létrehozott produktumokat, könnyen összekeverednek a design és a képzőművészet eredményei. Ehhez a helyzethez az is hozzájárul, hogy a művészetben belül egyre nagyobb területet kezd elfoglalni egy olyan kreativitás, amelyik fogalmilag gondolkodik, és az alkotást pusztán csak kivitelezésként értelmezi. Különös, kettős érzés kezd megfogalmazódni.

„A művészet megmenekülésének vagy vesztének utolsó pillanatait éljük”¹(Molnár Sándor festőművész)

„Kétségeim támadtak a képzőművészet jövőjével, kategóriájával kapcsolatban, hogy mivé válik a jövőben, mi felé megy. 30-40 évvel idősebben nagyon hasonlóan látom, nem cáfoltam meg a világbeli történeteket, az aggályomat és gyanúmat, hogy a képzőművészet akkor is és ma is csak keresi a jövőjét. Nagy kérdés, hogy meg tudja-e találni, egyáltalán megtalálható-e. Az egyértelmű, hogy azt a szerepét és azt a funkcióját, amit máig vagy a XIX. század fordulójáig betöltött, azt elvesztette. Az a kérdés, hogy a képzőművészet tartalmai mibe és hova tudnak átmenni, mert a tartalmak megmaradtak.”²(Rubik Ernő építész, designer)

„Az anyag minden. Az anyag a valóság megértésének kulcsa. A szobrászat jövője még csak most kezdődik. A benne rejlő potenciál nagyobb, mint valaha, lehetséges útjai pedig most indulnak. Nyelve és formái éppen csak elkezdtek kifejlődni. A szobrászat az anyagi világ felfedezésének módszere.”³(Tony Cragg szobrász)

¹ Molnár, 2008, zárszó

² Interjú Rubik Ernővel, Lelkes, 2004, 308. o.

³ Ligetfalvi, Balkon, 2007/11

A technikai fejlődés következtében kialakuló utópisztikus modernizmusok hatására egyre radikálisabb gazdaság-politikai, társadalom-politikai és ideológiai koncepciók jelentkeztek a XX. század kezdete óta. A modernizmusban rejtve volt az a kényszeres előítélet, hogy ami később van az fejlettebb a korábnál, ami újabb, az jobb, mint a régi.

„Ma pedig azt látjuk, hogy a művészet fáradt az utópiáktól.. A mai helyzetben a művészet nem vállalhatja azt a funkciót, amit a klasszikus avantgard idején: az útmutató szerepet. A művészet ma élet közelivé vált. Az avantgard nagy utópiája, hogy a művészet és az élet között eltűnik a különbség, az nem az utópikus projektek megvalósulásával jött létre, hanem éppen az utópia válságával.”⁴ (Hegyí Lóránd művészettörténész)

A művészet társadalmi hatását a kulturális szórakoztatóipar veszélyezteti. A posztmodern stílus populáris volt és ezért toleráns a társadalomhoz. Azonban nincs ma egy olyan legitim morális elv, amely megoldaná a terjeszkedő civilizáció ökológiai gondjait. A posztmodern utáni jelenben az önkorlátozásnak és a tárgykorlátozásnak kell eljőnnie és ez magával hozhatja azt, hogy környezetünk tartósabbá és értékesebbé váljon.

⁴ Interjú Hegyí Lóránddal, Monory-Tillmann, 2003, 117. o.

I. ELSŐ RÉSZ

I.1 *A forma (filozófia)*

A forma, mint fogalom többértelmű kifejezés. Jelentheti az ideát, az archetípust, a természeti és a mesterséges formát, valamint ezek áthatásából létrejövő művészi formát. Formák léteznek a tudatunkban, az anyagban, a térben és az időben. Ebben az értekezésben a művészi-ezen belül a szobrászi formával és a formatervezett tárgyakkal való kapcsolatával foglalkozom.

A művészi forma az Egység (szellem, lélek, test, üresség⁵) metaforája, mely ahhoz, hogy létezessen, le kell válnia a gondolatról és ki kell lépnie a kiterjedésbe.⁶ Ez a folyamat csakis torzulásokkal jöhet létre, de ezek a torzulások, mint magasabb szintű befejezettségek jelennek meg a művészi formában. Azért mondhatjuk, hogy magasabb szintű, mert a folyamat során szellemi és lelki többlettel telítődik. Ez a magyarázata annak, hogy a torzulást nem érezzük hibának.⁷

„A valóság nem személytelen, nem objektív. Minden embernek meg kell teremtenie a személyes valóságot, és ez a valóság paradox módon mindenkinél ugyanaz. Ezt az egyetlen létezést, a létezés egységét a művész átéli és formaként jeleníti meg. A forma a realitások áthatásának eredménye. Ezért a forma halhatatlan és örök és nem változó. A szellem a többi realitásból, a káoszából kozmoszt, örök életű formát teremt. Tehát ahogyan a lét az anyagban halandó lett, a formában ismét halhatatlanná válik. Az Egységélményt a művészi nyelv képes megjeleníteni. Ezek a nyelvi jelek a formák. A művész a formával analizálja a természetet. Ezzel alkalmassá teszi az áthatásra. Ez nem fogalmi gondolkodás eredménye. A fogalom elhatárol, megkülönböztet, tárgyiasít, megért. A forma a különböző realitások áthatása, közösségükből jön létre az Egység. A tárgyakat a fogalmi gondolkodás hozza létre. A képanyelv formai áthatásokat, analógiákat használ.”⁸

Formákhoz juthatunk kívülről a természetből az érzékeken keresztül, belülről a változatlan ideák révén. A két hatásból jön létre a formaanyag, az archetípus.

„A szellem örök formái az ideák-szám, arány és geometria. Ezek létrehoznak a test és a lélek számára bizonyos spirituális prototípusokat. Ennek felfogása, analizálása, formává sűrítése a képzelet műve. A képzelet interpretálja a szellem, a lélek és az anyag tartalmát. [...] A forma nem az anyag tulajdonsága, hanem a természet, lélek, szellem áthatása. A forma nem anyag, az anyag nem tárgy. Az anyag a forma öltözéke.”⁹

Arisztotelész szerint az anyag önmagában formátlan és passzív, a dolog belső lényege a forma. A tiszta anyag csupán potenciális (*dünamisz*), a megvalósulás a forma műve

⁵ Molnár, 2007, 51. o.

⁶ Focillon, 1982, 11. o.

⁷ Bényi, 1998, 20. o.

⁸ Molnár, 2007, 52. o.

⁹ Molnár, 2007, 52.,58. o.

(*energeia*). Minden dolog az anyag és a forma egyesüléséből származik. Ezek az okok azonban még nem elégségesek, mert a lehetőség a mozgás révén valósul meg egy magasabb hierarchiájú cél érdekében.¹⁰

Forma és tárgy különbségéről ír Hamvas Béla:

„A forma nem tárgy. A tárgyak a realitásnak nem fix pontjai. A formának két gyújtópontja van, ezért az mondható hogy a végtelen befogása a végesbe. A végtelen megfogva és bezárva és ha a végtelen belőle hiányzik, csupán tárgy... Ha csupán tárgy, nem is reális csupán realiztikus... A tárgy nem forma, hanem antiforma. A tárgynak a művész ad formát azáltal, hogy a határoltba beleteszi a határtalant. A végtelen befogása a végesbe. Hogyan történik a végtelen befogása? Az ember egy részt kiemel, és azt megismétli. Kétszer ugyanaz, ami persze már azáltal, hogy kettő, egymástól különbözik. Azáltal, hogy kettő lesz, keletkezik a ritmus. Színben, hangban, nyelvben, három dimenzióban, táncban, egymástól különbözni kezd, vagyis egymáshoz hasonlít. A kitépelt elem, amit megismételnek az ütem. A ritmus, mint a forma alapja, egyetlen művészetből sem hiányozhat. Ezt példázza a tumultus, és az oszlop konfliktusa. A hindu és a mexikói templomok falai tele vannak ilyen tumultusokkal, mint amilyen az olympiai Zeus-templom, vagy a Parthenon, vagy Aigina tympanonjai, nyüzsgéssel, harcokkal, mint Tintoretto képei, Pisano reliefjei. Szemben az oszlopemberrel, elsősorban a Delphoi Kocsihajtó, Dürer négy apostola, vagy Brancusi végtelen oszlopa, a reimsi, a bambergi katedrálisok oszlopszobrai, a Saint-Chapelle, a bizánci mozaikok. A sok és az egy szembenállása és feszültsége. A kettő együtt, az oszlop beleállítva a tumultusba, mint Rembrandt Három keresztje.”¹¹

A forma önmagában nem rendelkezik jelentéssel. A szemlélő tulajdonsága, hogy rajta kívüli jelentést tulajdonítson a neki. Így összekeveri a forma fogalmát a képével, amely egy tárgy ábrázolását tételezi fel. A jel valamit jelent, a forma önmagát jelenti.¹² Ettől válhat végtelenül sokértelművé.

A jelentéssel foglalkozó ikonográfia és ikonológia több rétegben vizsgálja a műalkotásokat. A formával az elsődleges vagy természetes jelentésréteg foglalkozik. Eszerint a tiszta formákat, mint tárgyak ábrázolásait, viszonyait, mint eseményeket fogjuk fel. A kifejezésbeli jellegzetesség az empátia révén érzelmi tónust ad a tárgynak. Az így létrejövő művészi motívumokat ezek után témákhoz, fogalmakhoz kapcsoljuk, vagyis tudatosítjuk. A tárgyhoz jelentést kapcsolunk, így történetek és allegóriák fejeződnek ki álltaluk. Végül a belső jelentés, a tartalom az alkotó személyiségén keresztül szimbolikus értéket hoz létre.

Az ikonográfia egyrészt vizsgálja a formát, mely változik egyazon jelentés körül (pl: Krisztus ábrázolások), másrészt van úgy, hogy a jelentés változik egy forma körül (például a ”jó pásztor” az antik, majd a keresztény ikonográfiában). A két terminus független egymástól. Van, hogy a forma mágnesként vonz magához különböző jelentéseket, de úgy is viselkedhet, mint egy homorú öntőminta, amelybe az ember beleönt különféle anyagokat és így tesznek szert azok váratlan jelentésre. Az is

¹⁰ Lendvai-Nyíri, 1974, 61-64. o.

¹¹ Hamvas, Öt meg nem tartott előadás a művészetről, kézirat, MKE Könyvtár

¹² Focillon, 1982, 11. o.

előfordul, hogy egy forma teljesen kiüresedik (formalizmus¹³), majd túléli tartalmi pusztulását, és megújul.

A formák története nem lineáris vonalú. Egy stílus is fokról-fokra alakul ki, artikulálódik, majd veszi el jelentőségét. A kísérletezés, tapogatózás állapotával kezdődik ez a folyamat, amikor a stílus saját önmeghatározására törekszik. Ez archaikus állapota. A román stílusú szobrászat történetében a XI. században ezt a rendszertelen keresgélést látni, ezen keresztül igyekeznek a forma az ornamentális variációkat kihasználni és beleépíteni ezekbe az embert, alkalmazkodva bizonyos építészeti funkciókhoz. (1. kép) A formák fejlődésének és kiteljesedésének folyamata elérve egy ideális állapotot klasszifikálódik. Majd életük egyik legfelszabadultabb szakasza, barokk állapotuk következik. Önmagukért élnek, elfelejtik az építészeti keretbe való beilleszkedés megfelelését. Burjánzanak, mint valami növény. Birtokolni akarják a teret. A művészetek átlépik egymás határait és egymástól kölcsönzik fogásaikat (a hellenisztikus görög és az újkori barokk művészet is jól példázza. Hasonló ez a XX. század művészetéhez, melynek kulcsszavát Boccioni adta meg az *áthatás* fogalmával. Tér és forma arabeszk-szerűen járja át egymást, de szellemi, műfaji értelemben is egymásra vetülésről volt szó. A modernizmus tudatosan visszafogott eszköztára után a posztmodern pluralizmusa is ennek következtében tört elő. Az ornamentális tértől a színpad jellegű téren át torkollik az út a világ terébe. E képzeletbeli világokban a forma a metamorfózisok során keresztül halad a szükségszerűségtől a szabadsága felé.¹⁴



1.

A formák létrejöttét befolyásolja az anyag, amelyben megszületik. A művészet szorosan kötődik a súlyhoz, a tömörséghez, a fényhez, a színhez. Az anyagok magukban

¹³ A szobrászatban gyakran előforduló negatív előjelű jelenség, mely az ismétlődő formajegyek következtében alakulhat ki.

¹⁴ Focillon, 1982 50. o.,

hordanak bizonyos formai rendeltetést, formai elhivatottságot, nem cserélhetőek fel egymással. A forma, amikor egy adott anyagból egy másikba kerül át, transzformáción megy keresztül. Az ornamentális művészet sajátossága, hogy változatlanul kerülhet át egyik technikából a másikba. Focillon szerint a „térrel birkózó emberi gondolkodás első ábécéje”¹⁵. Egészen más életet él aszerint, hogy kőben, fában, bronzban vagy ecsetvonásokban valósul-e meg. A legegyszerűbb ornamentális indadisz is olyan változatos, gazdag lehetőségeket kínál, hogy üzenettel és léttel tölti meg az űrt, amelyben megjelenik. Környezetét is átalakítja, amelynek a forma ad formát. Hol az alap marad tisztán látható és ezen oszlik el szabályosan az ornamentika, hogy pedig a téma burjánzik el olyan dúsan, hogy felfalja a síkot. Két nagy csoportja jön létre az alakzatoknak. Az egyik tiszteletben tartja az üres helyeket, a másik megszünteti azokat (horror vacui jelenség¹⁶). Azt a rendszert, amely különálló, tisztán tagolt elemek ritmikus sorozatából áll és szimmetrikus térrel rendelkezik (zárt formarendű), a labirintus-rendszer váltja fel, amelyik folytonosan mozgó rendszert teremt egy villódzó térben (például kelta evangéliumokban). Egymásra rétegződő és egymásba olvadó díszítmények ezek, amelyek egyszerre több síkon és más-más sebességgel mozognak.

A forma, mint esztétikum az alkotásban és a befogadásban élményszerűen jön létre. Az esztétikai élmény totalitása több rétegű. Az élményben megragadott tárgyon keresztül érzem az objektív realitást, mint magát velem szemben álló önálló létezőt. A valóság úgy, ahogy van nem ábrázolható. Utolérhetetlen, nem vetekedhet vele az alkotó. Ez az akadály a valóság objektív mozzanata. Ezért vagyunk kénytelenek lényegmegragadó fogásokat találni rajta, absztrahálni és erre a rajz és a különböző formaműveletek alkalmasak. Dinamikus jellege által az anyaghoz azonnal lényegkifejező formát keres, ahhoz pedig tartalommozzanatot. Az, hogy melyik követi a másikat, az többféle értelmezésre ad lehetőséget:

- a forma követi a funkciót;
- a funkció követi a formát;
- a forma a jelentést követi, nem a funkciót;
- a forma az érzelmet követi;
- a forma a jót követi,
- a forma kifejezi a funkciót;
- a funkció tudja követni a formát;
- a forma találkozik a funkcióval, stb.

Végül az esztétikai élményre az irányultság is jellemző. Ekkor úgy érzem, mintha a tárgyi valóság felém irányulna, mintha rám lenne utalva. A valóság vágnék arra, hogy feldolgozzam, formát adjak neki, tartalmat és jelentést vigyek bele. Az esztétikai tevékenységben (alkotásban és befogadásban) megérezhető a tárgyi valóságnak ez az én-re utaltsága.¹⁷ A megtestesülés maga a láthatóvá vált szellemi irányultság. Minden, ami térben, anyagban létezik, kiterjed, ezért elevenedik meg. Az ember alkotott forma képes leképezni fizikai folyamatokat és használati funkciókat. Az irányultság

¹⁵ Focillon, 1982, 32. o.

¹⁶ Jelentése: félelem az ürességtől.

¹⁷ Sík Sándor, 1990, 428. o.

artikulálásával karaktert adhatunk a formáknak, melyek így saját üzeneteiket célra törőbben közvetíthetik.

„Metapoiesis, amikor az ember nem kifejezi magát, hanem megteremti azt, ami nála több; művészet, amikor az ember magát önmaga fölé emeli. Léte csak így teljesül. És a természet az ember művészetétől várja, hogy az a vita nuovába magához húzza.”¹⁸

Öt éves fiam mondta egyszer váratlanul az autóban ülve:

„Minden akarok lenni. Labda, szék, pohár, autó.”

Ez az érzés az esztétikai élmény szubjektív rétege. Cselekvő, aktív érzés. Önfelelt tárgyba merülés, a tárgyi világ átérése. Ebben az önmagunkról való megfélekedezésben még erősebben érezzük saját identitásunkat.

I.2 Szobrászat

I.2.1 A nyelvről

A szobrászi látásmód ma egyre több területen jelentkezik. Ezt felfoghatjuk egyfajta feloldódásnak is, melynek következtében a szobrászat kénytelen lesz újra meghatározni önmagát. Ezért úgy tűnhet, hogy szobrászat, mint olyan ma nem létezik. Egyfajta érzékenység van, amellyel az emberek egy része rendelkezik, melynek burkában a személyiség reagálva a világra a formák olyan tárát hozza létre, amire azt mondhatjuk, hogy ezek egy műfajt is alkotnának. Ez az érzékenység egy nyelvben artikulálódik – ez a szobrászi nyelv. Ez a képesség művelhető és fejleszhető. A szobrászi nyelv ennek a műfajnak a közös nevezője. Ez a minőség tetten érhető a képzőművészeteken kívüli területeken is, pl. az építészetben, a formatervezésben, sőt néha a teljesen síkszerűnek tartott műfajoknál, mint pl. a textilművészet is, kilépve a térbe, tagolva azt, formaként jelentkezhet. Ezeknek a határterületeknek az egysége adja meg egy kor saját stílusát. Ez vagy természetes módon fejlődik ki, vagy tudatos folyamatként mindent átható stilizáltság eredményeként jön létre (pl. szecesszió).

A szobrászatban kétféle megközelítés lehetséges, amely a formák létrejöttét meghatározza. Az egyik gondolati úton közelít, egyfajta koncepciót akar formába önteni. A másik formai úton gondolkodik, ezt próbálja asszociációk révén szellemi tartalommal telíteni. Mindkét mód egy cél felé tart – ez a *forma*. Előfeltétele a stúdiumok és a formabontás útján kiművelt látásmód megszerzése. A stúdiumokon túl a formabontást a múlt század első stíluskereső fázisa, a kubizmus oldotta meg. A kubizmus önmagában nézve csak rideg formabontás, de belehelyezve a megfelelő útba, az áthatást megelőző, magasabb szinten az áthatással időben megegyező fázis. Hiszen akinek szobrászilag kifinomult szeme van, az a formabontást és az áthatást egy adott pillanatban egyszerre hajtja végre. Ahhoz, hogy megértsük az áthatást, a formabontást előzőleg el kell sajátítani. Az analízáló természettanulmányok után a formabontás geometrikus és organikus fázisait kell alkalmazni ahhoz, hogy felszabadítsuk a látványt a tárgyi értelmezés kényszere alól, és olyan állapotba hozzuk, amelyben megnyílik az

¹⁸ Hamvas, 1992, 284. o.

analógiák és az asszociációk számára, vagyis az áthatásra (a formaműveletek táblázatba foglalva a függelékben található). A tárgyi értelmezés azt jelenti, hogy szavakkal meghatározom a formát. Ezzel csak egy verbális jelentést kap. Ahhoz, hogy ezt megsokszorozzuk, el kell hagyni a fogalmi azonositást, és olyan átalakítást kell végrehajtani a tárgyon (természeti és mesterséges formán), hogy felszabadulhasson a kényszer alól és semleges állapotba kerülhessen, azaz formatartalommal rendelkezzen. Ezután az analógiák és az asszociációk révén kerül áthatásba .

Mi vezeti fel a formabontást a XIX. század végén? Rodin és Medardo Rosso (2.kép) formatársításai szinte burjánzó együtteseket hoznak létre, ahol a percepció egyre hosszabbá válik. A tárgyi tartalomról a figyelem fokozatosan a formatartalomra kezd áttevődni. A formabontás nem más, mint egyfajta tagolás, a részek összefoglalása és ezek egymáshoz való viszonyának kialakítása. Itt lép be a mozgás, mint a szobrászat lényegi eleme. Ez a három dimenzió szimbóluma. Minden szobrászi forma egyrészt a belülről kifelé préselő erő érezteti, másrészt az egésznek a részletek folytonos, dinamikus feszültségét kell sugározni. Ilyenkor a mozgás, mint szubsztancia létezik. Imitálni is képes a szobrászat a mozgást (pl. szerves formák növekedése, mag, rügy). Ezt a térbe táruuló kibontakozást a futurizmus teszi meg szobrászata axiómájává. A cselekedet ábrázolásakor is imitálja a szobor a mozgást, de nem egy véletlenszerű pillanatát, hanem egyensúlyi helyzetét mutatja, vagy mozgásfázisokat sűrít karakteres pozícióvá (Degas szobrai). A mozgás konkrétan is megjelenik a XX. században a kinetikus kísérletek alkalmával. Mozdó lineáris kontúrokkal körbezárt tereket hoz létre, így virtuálisan képez tömeget (Naum Gabo szobrai).



2.

Természeti forma és szobrászi forma határterülete az alkotás során jön létre. Ez az a különös tartománya a formaképzésnek, ahol a modellálás (pl. egy természet utáni portré mintázása) átalakul a modulálás révén szobrászi formává. A részek elvesztik saját elsődleges jelentésüket és a formai egész alá rendeződnek, új logikai rendszerbe kapcsolódnak az értelmezés által. Elhagyással, szerkezet kiemeléssel, a kifejezés diktálta formai torzulásokkal találkozunk (szerkezet→ kubizmus, torzítás→arányok

megváltoztatása, kifejezés→ emocionális töltet). Ez a legalapvetőbb plasztikai határterület, mely nélkül a többről sem beszélhetünk.

A szobrászat eszközei a lehatárolt forma és a határtalan tér. A forma lényege a pozitív tömeg. Tengelyei megadják a mozgásokat, egyes nézetei a körvonalakat. Az arányok a részek viszonyának mennyiségi meghatározói, a felület kialakítása pedig a fény értelmezésének kifejezése. Mindig olyan térről van szó a forma mellett, amelyet az épít vagy bont le, határoló teret vagy közeg teret hoz létre. Első esetben a tér ránehezedik a formára (pl.: archaikus kőszobrok esetében). A másik esetben a tér szabadon kitárul a tömeg terjeszkedése előtt, nem fogja vissza. (Bernini szobrai). A határoló tér a tömeg rendezetlenségét mérsékli, amelyet igyekszik egyetlen tömbbé tömöríteni, valamint a felület alakítását is befolyásolja. Ilyenek a román kori plasztikában az egyszerű, redőzetes ornamentikába öltöztetett csupasz tömegek. Ennek a kornak a művészetében az építészet követelményei az uralkodók, minden plasztikai formának murális formaértéket ad. A közeg tér által létrejövő formákkal találkozunk valamennyi stílus barokk állapotában.¹⁹ Ez a jelenkor térszemlélete is.

A futurizmus új, transzparens térfelfogást hozott. Boccioni, mint festő és szobrász, szemléletét a festészetből tette át a háromdimenziós formára. Eszerint a képsíkon ábrázolható az áthatások rendszere, melyen a tárgyak feloldódnak környezetükben, kontúrjaikkal átvágják egymást, a formák és a köztes tér egyenértékűségét hozzák létre. Tárgy és térköz felcserélhetővé válik. Csendélet szobrai és dinamikus figurái ebben a térben bontakoznak ki. A futurizmus a tárgy központi magjából indult ki (belső végtelen), azt valahol megállította a térben, és ezzel a lehatárolással választotta el a végezt a végtelentől. Duchamp-Villon (3.kép) a kubizmus tapasztalatával egészítette ki ezt a látásmódot úgy, hogy a formabontással a tárgyi és az absztrakt egyensúlyt megbontotta és a formát hozta előtérbe.



3.

¹⁹ Focillon, 1982, 41-42. o.

A tér már nem csak körül fogja a formát, a forma nem csak beleoldódik határaival, hanem fokozatosan elanyagtalanodik, kontúrokká válik és belefeszül az egész rendelkezésére álló térbe. Ez az expanziós folyamat a XX. századi szobrászat egész történetén átível. A számítógépes tervezés ennek a transzparens felfogásnak a folytatása.

A modern művészet egyfelől a konstruktivisták eszményképére épült, mely a harmónián alapult és kiegyensúlyozott, tiszta formaviszonylatokban gondolkodott. Az ábrázolás helyett a helyettesítést, a jelképkalkotást tette a művészi tevékenység indítékának. Ezzel szemben a vitális felfogás a humanista tradíció folytatásaként az élet és a művészet szerves egységét hirdette, a szerves növekedés és a forma belső igazságának érzékeltetését. Előbbi inkább virtuális módon, utóbbi inkább a tapintás révén.

I.2.2 Organikusság

Ez a fogalom az élt, a természetben megnyilvánultat, az alkalmazkodni képest jelöli. Mint szemlélet és alkotóelv a természetet tartja mintaképének, mely nem csak vegetáció, hanem a létező megnyilvánulása az életben. Tartalmazza a természet anyagait, az anyag strukturális szerveződéseit, formai szerveződéseit és ezeket szimbolikusan az egész emberiség viszonyrendszerére vetíti. A rizomorfia, mint hálózatosság filozófiai háttérét Gilles Deleuze és Félix Gattari civilizációs metaforaként fogalmazta meg.²⁰

Az elmúlt közel száz évben az organikusság három alkalommal vált jelentőssé a képző- és iparművészetekben. Először az I. világháborút követő évtizedekben. Társadalmi előzménye a háború tragikus tapasztalata volt. Technikai alapját a természettudományok fejlődése, mikroorganizmusok tudományos kutatásai teremtették meg. Stílusai a szürrealizmus, az expresszionizmus és a bioromantika. Ez a gondolkodásmód a formatervezésben és az építészetben is megnyilvánult.

Másodszor a modernizmus végén, a hatvanas években jelenik meg. A modernizmus beteljesíthetetlen utópiáinak következményeként a beat nemzedék lázadása képezi társadalmi alapját. Technológiai oldalról az új műanyag eljárási technikák szabadítják fel a formaképzést és teszik lehetővé a plasztikus alakítást az iparművészetben. A képzőművészetben a pop art sorolható ide.

Harmadikként a jelenben látjuk. Társadalmilag az ökológikus szemléletből következik, melynek következtében emelnek be természeti formákat és struktúrákat a designba. Ez az organomorf-biomorf szemlélet. Fitomorf (növények, növénytelepek mintái), zoomorf (planktonok, csigák, állatok, állattelepek, állatrajok) és antropomorf alakzatokként látjuk viszont őket. Technikai feltételét a számítógépes tervezés adja meg, aminek következtében ezek a bonyolult alakzatok még az építészetben is megjelenhetnek hatalmas méretekben. A computer az ember helyett nagyon rövid idő alatt elvégzi az ehhez szükséges számításokat. A képzőművészetekben teljes stíluspluralizmussal találkozunk.

²⁰Rizóma görög szó, jelentése gyökértörzs, Ex-Symposion/15-16, 1996

I.2.3 Organikusság a szobrászatban

A szobrászatban két fő alkotási módszer létezik. A *sculptura* kifejezés jelöli azt, amikor a faragás során közelítünk a végső formához. A szobor formáját és méretét meghatározza a tömb (kő, fa), amelyből kiindulunk. A *plastica* ezzel ellentétben a mintázást jelöli, amikor belülről kifelé haladva alkotunk a térben. A szobrász szabadon alakítja az anyagot és a formát a térben, visszaszedheti, újramintázhatja számtalanszor. Harmadik módszerként ide vehetjük a konstruálást, mint az elmúlt évszázad gyakran alkalmazott szobrászi módszerét. Hozzá a plasztikus megközelítés áll közel, ezért ennek a kapcsolatát vizsgálom a designnal az értekezésemben. Ezenkívül a mai kor design szemlélete is ezen az elven alapul.

Picasso az 1930-as évektől kezdve egyre nagyobb érdeklődéssel fordul a belső energia, a minden élő vagy élettelen tárgyban meglévő egyetemes energia („ch'i”) felé, amely minden létezőt áthat és amely nélkül a művészi alkotás nem kelthetne hatást a nézőben. A vitalizmus szerint ez a belső energia az, amelyik fizikai erőként alakítja a formát. Jean Arp szobrait is a szerves forma eszménye ihlette. Célja az volt, hogy munkái „a természet titkos útjait” ábrázolják. „Konkretizációnak” nevezte őket, ami szerinte a sűrűsödés, keményedés, összehúzódás, összenövés, vastagodás természeti folyamatával megegyező.

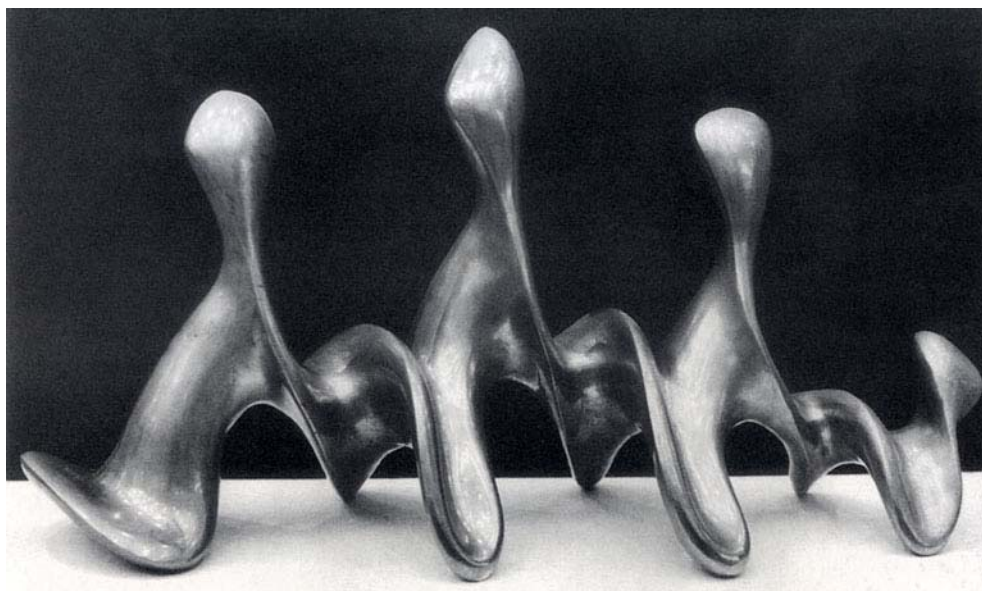
Henry Moore a vitalitáson a műalkotásban felgyülemlett energiát értette, a mű saját, az ábrázolt tárgytól független intenzív életét. Ha ez megvan egy műben, akkor nem a „szépség” szót társítjuk vele. A kifejezés szépsége helyett a kifejezőerőben rejlő szellemi vitalitást tartja elsődlegesnek. A vitális forma önmagában még nem művészi alkotás, hiszen minden élőlényben van vitalitás, de a műalkotásban ez az életerő bizonyos értelemben koncentrálódik. (4.kép) A konstruktivizmus szimmetriájával szemben a vitalitás nem rendtelenség. Az aszimmetria és a szabálytalanság is létrehozhat egyensúlyi állapotot, mely a rendet tükrözi. A statikus formaviszonyokkal ellentétben a dinamikus szervezés nagyobb energiát képes közvetíteni. Moholy-Nagy László a két tendencia közötti távolságot a vitális konstruktivizmus elvével hidalta át, mely a művészet és a tudomány összekapcsolását is jelentette szemléletében.



4.

Párhuzamos ez a tendencia a múlt század első felében végbement természettudományi fejlődéssel. A biológia új felfedezései arra buzdították a művészek fantáziáját, hogy az életnek ebben a forrásában a formák beláthatatlan típusvariációját fedezzék fel, olyan formákat, melyeket áthatnak a törvényszerűségek és mozgalmasságuk spontán, de

ritmizált. Magyarországon a vitális szobrászat törekvései a II. világháború előtt induló Európai Iskolában találkoztak. Döntő befolyással volt rá a szürrealizmus. Kállai Ernő már a 30-as évektől kezdve egyre nagyobb fontosságot tulajdonított a német művészet expresszív-romantikus tendenciáinak, mely alapján fogalmazta meg a bioromantika gondolatát. A biológia új felfedezéseit akkortájt egyfajta alvilági, démoni attitűddel jellemezték. Eszerint a racionalizmus területein túl is létezik szenvedélyes, eruptív jelleg, amely a magyar művészet sajátossága lehet. Ez idő tájt készülnek el Karl Blossfeld és Ernst Haeckel híres rajz- és fényképsorozatai, mint a biomorf előzményei. A bioromantika formajegyei felismerhetőek Archipenko, Brancusi, Lipschitz és Moore szobraiban is. Magyarországon Barta Lajos, Lossonczy Ibolya, Jakovits József és Martyn Ferenc szobrai tartoznak ebbe az irányzatba. Barta Lajos 1949-ben készíti el Hullámok című szobrát (5.kép), a fodrozódó víznek, a gerinc-oszlopnak és a gépi hullámmozgásnak szintézisét, amely máig is fő művei közé tartozik. Néhány absztrakt szobrát évtizedekkel később sikerül játszótéri plasztikaként nagy méretben kiviteleznie.



5.

A múlt század szobrászatában a vitalizmus az emberábrázolás kiterjesztését is jelentette. A talált tárgyaktól kezdve, előző korok töredékéig minden formát áthatásba hoztak az emberi figurával. Ezáltal bővítették a figurális szobrászat lehetőségeit, pontosabban az emberi személyiség (kezdve a freudizmustól a háborúk tapasztalatáig) kifejezésének lehetőségeit. Így bizonyos szinten megszüntették a figurális és a nonfigurális felfogás ellentmondását. Moore egyedülálló abban, hogy alkotásaiban a tudatalatti mélyebb rétegei is feltörnek és azt a kaotikus világot próbálja egyfajta kiegyenlített renddel közös nevezőre hozni. Hasonló töltése van Giacometti, Garmaïne Richier, Max Ernst vagy Miró munkáinak is. Ahogyan Moore, úgy Barbara Hepworth is megtartotta az emberi alakot, mint „támaszpontot”, amelyhez minden más formának hasonulnia kell ahhoz, hogy jobban hathasson ösztönös felfogóképességünkre. Idősebb kori alkotásaikban azonban már egyre inkább felszabadulnak ez alól a kötöttség alól.

A mai vitális szobrászat gyakran kihasználja a kiinduló tárgy nyitott formáját, lebontja róla a héjat és annak szerkezetét mutatja meg. A horizontális formák dominanciája uralja, hasonlóan a formatervezés dinamikus ágához, az autógyártáshoz (a múlt század közepének vitális formái gyakran vertikális irányúak voltak.)

Az 1980-as évek elején kialakuló új angol művészgeneráció (New British Sculpture) az előző évtized konceptuális tendenciái után újra a művészet érzéki oldalát eleveníti fel a felhasznált anyagok tulajdonságainak közvetlen érvényesítésével. Szakítva a Henry Moore-i hagyománnyal, a figuralitással, tudatosan eltávolodnak a szobor és környezete problémakörétől. A szobrász szerintük tervező, aki szabadon építkezik egy ismeretlen formatárból (elsősorban ipari hulladékokat használnak fel), olyan tárgyakat hozva létre, melyek önmagukról, saját formájukról szólnak. Gyakran alkalmaznak ipari eljárásokat az alakítás során (szegecseles, forrasztás, ragasztás...). A tömegesen előállított anyagot így annak megfelelő technikával formálják. Richard Deacon „fabricator” – nak nevezve önmagát, mintha építész lenne, modellként értelmezett nyitott formákat hoz létre, melyeknek szerkezetét állítja művei középpontjába. Szobrai gyakran mindennapos tárgyak (cipő, kalap, különböző edények vagy kagylók) formáját „gondolják tovább” (6.kép). Kihasználja a kiinduló tárgy nyitott formáját, a szobor azonban teljesen funkcionálatlan. A formáról lebontja a héjat, és nyitott formaként annak szerkezetét mutatja meg.

„A dolgok megjelenése egyszerre nyitott és zárt, egyszerre ad lehetőséget az interpretációra és teszi azt lehetetlenné.”²¹ mondja Deacon.



6.

Az alkotásmódszerek között találjuk a tárgyak szétdarabolását, felszeletelését majd újfélé felépítését. Ezenkívül a plasztikus alakítást (mintázás, öntés) is alkalmazzák. A formák történetiségével foglalkoznak. Az anyag úgy folyik a tárgyakba, mint tartóedényekbe. A szobor ennek a folyamatnak kimerevített állapota (7-8.kép). Formálják és deformálják a kész tárgyakat. (Ez a dinamizálás egyre gyakrabban megfigyelhető a mai formatervezésben is.) A tárgyiságot kiszabadítják a hasznosság kényszere alól, és egy formán belül több tárgyat hoznak áthatásba egymással hasonlóan a futurizmussal. Míg Cezanne közös nevezőre hozta a tájat, a csendéleti tárgyakat és az embert, addig a mai tárgyközpontú szobrászat inkább összeköti őket egymással egy művön belül. Ennyiben közelebb maradnak a tárgyisághoz. A folyamatjellegű szoborsorozatok és formacsaldók létrehozásával fejezik ki, formai variánsaik tudományos kutatások eredményeinek tűnnek.

²¹ Richard Deacon, 2002, 101. o.



7-8.

Az organikusság, mint alkalmazkodó képesség kifejeződik a szobor helyhez való viszonyában is. A szobrászatban léteznek helyspecifikus és nem helyspecifikus, önálló művek. Az előbbi gondolkodás szerint a szobor az adott körülményekhez igazodik fizikailag és a hely szelleme szerint is. Ez inspirálja az alkotót műve létrehozásakor és a végeredmény csak azon a helyen érvényes. A köztéri szobrászat speciális ága ez, mert nem az adott helyre kell tervezni egy szobrot, hanem az adott helyből, mint szellemi közegből kell előhozni az alkotást (9.kép).



9.

„Deacont úgy szokás jellemezni, mint annak a brit szobrászati tradíciónak az örököse, amelynek történelmi képviselői Barbara Hepworth és Henry Moore voltak, és a megbízásaiban megnyilvánuló növekvő népszerűsége szintén ezt a véleményt támasztotta alá. A korábbiakból azonban láthatjuk, hogy ez a kapcsolat a enyhén szólva is felületes, a legrosszabb esetben pedig egyenesen félrevezető. Munkássága nagyon is elkülönül a Hepworth által képviselt elvont absztrakció hagyományától és radikális ellentétben áll a „festői, leképező”, természetre koncentráló absztrakciótól, amelyet Moore-al asszociálunk. Ha kell kapcsolatot keresnünk, ezt legjobban annak a hatásnak a tárgyalásával tehetjük, amelyet a konstruktivista Naum Gabo gyakorolt a brit szobrászatra. Deaconhoz hasonlóan Gabo is a különböző ismeretek széles tartományai iránt mutatott érdeklődést, hidat emelve így a művészet és a tudomány között tátongó szakadék fölé: érdekelt a filozófia, matematika, építészet, design; és leginkább a társadalom- és természettudományok fejleményei. Ez a szerteágazó érdeklődés segítette őt

*munkássága fogalmi alapjának és anyagi megjelenésének kialakításában. Deaconhoz hasonlóan, Gabo műtárgyaiban is világos dialektikával jelennek meg egymással szemben, egymás mellett az alkalmazott stílusok.*²²

A tudomány kutatásait felfoghatjuk úgy, mint a természet technikájának rekonstruálását. Ma több képzőművészeti irányzat tudatosan eltávolodik az ábrázolástól, azt egyszerűen csak imitálásnak értelmezi. Mint tevékeny alkotók, az anyag adta lehetőségeket kihasználva kísérleteznek. Az így létrejövő formacsoportok mégis képesek felidézni a természetet, néha egészen ábrázoló módon, (pl. Deacon UW84DC című installációja²³, 10.kép). A kísérletezés kiterjed a forma artikulálódásának fázisaira is, mely a tárgyasulás előtti pillanatokban merevíti ki a folyamatokat és hoz létre „korai” formákat (Tony Cragg szobrai), vagy pedig a tárgyakat tovább alakítják mindaddig, amíg másik artikulált állapotukat meg nem találják (Berry Flanagen, Cesar munkássága).



10.

A káoszelmélet hasonló totális igénnyel töri át a tudományágak határait, s a rendszerek általános természetének tudománya lévén, közelebb hozza egymáshoz a korábban szigorúan elkülönült területek kutatóit. Hiszen a múlt század második felére ezzel ellentétes tendenciaként eltávolodtak egymástól a matematikai és a fizikai tudományok. Minden tudományág csak önmagára akart támaszkodni. Elhanyagoltak minden látható összefüggést a természettel. Tiszta absztrakció volt ez a tudományon belül. Erre volt válaszlépés a fraktálgeometria, amelyik új vitalizmust honosított meg a tudományban. A képzőművészethez hasonlóan vizuális gondolkodású, alakzatokban képzelel el a problémákat és képeket használ. A kiutat a számítógép és a nyomában kialakult új felfogás, a "szem matematikája" jelentette. A kvantumfizika után újra a látható és tapintható világot, az emberi léptékű dolgokat érinti. Észreveszi, hogy a véletlenszerűnek tűnő folyamatok mögött rendszer van, finom geometriai szerkezet, mely nem periodikus. Ez a geometria olyan világegyetemet tükröz, amely egyenetlen. Az összetöredezett, ragyás, megcsavart, összekuszálódott és egybefonódott geometriáját.

²² Richard Deacon, 2002, 81. o.

²³ A cím szójáték- UW84DC- kiejtve: You wait for the sea. Magyarul: Vársz a tengerre.

I.3 Design

I.3.1 A rajz

Designo: latin, jelentése rajzolni.

„Megjelölsz valamit, tehát valamit meg akarsz változtatni. A design úgy jelenik meg a világban, mint valami változtató akarat, az emberi műveltség kifejezője, és csak olyasmit változtathatsz meg, ami valami miatt nem jó.”²⁴

A rajz az a műfaj, amelyik összeköti a szobrászatot a designnal. Nem előkészület, hanem gyors, intenzív vizuális gondolkodás. Ugyanolyan egység kifejezésére képes, mint a többi vizuális nyelv. A felgyorsult élettempóban az alkotófolyamat is gyorsabb kifejezőeszközöket keres magának. A rajz ma újra kiemelt jelentőséggel bíró módszerré vált. A graffitihez hasonló gyors vázlat, képirás rövidebb észlelést tesz lehetővé.

„Amikor közvetlen tanulmányokat készítek, rajzaim a belső mozgást követik, a tárgynak ezt a belső vonalát, amely mint egy merev kötél, egységet ad neki. Végül is analízist csinállok a természetről, hogy időt nyerjek a gondolkodásra.” J. Villon festőművész²⁵

Fritz Wotruba szobrász szerint a rajzban sajátságos titkos erő rejlik, mert a rajz a neki kölcsönzött jelek hatalma.²⁶

Nagyon fontos alkotói meglátásról ír Szalay Lajos grafikus is:

„Igen, biztattak, hogy szobrásszak is, igen. Annak, hogy mégis rajzoló, valószínűleg az idegerőm az igazi alapja. A feszültséget, ami egy mű létrehozásához kell, az idegeim nem bírják olyan sokáig, mint ameddig például egy szobor létrehozása megkövetelné. Bizonyos grafikai hangulatok gyorsíráshoz hasonló rögzítése engem megkönnyebbít, és éppen azért könnyebbít meg, mert nem töröm magam túlságosan, hogy a kelleténél vagy a szükségesnél pontosabb legyek, vagy többet mondjak, mint amennyit kedvem van elmondani.”²⁷

Szabó Lajos filozófus kései rajzai a zen buddhisták kalligráfiaihoz hasonló módon keletkeztek. Spekulatív grafikai az általa olvasott könyvek lapjainak margójára rajzolt jelekből fejlődtek ki, nyelvközelségüket jelközeliséggé alakítva át. Rajzai nem a látvány és a képzelet közvetítői, hanem öntörvényű, szabad gesztusok. A kézírások gépies monotonitásától próbál megszabadulni általuk.

Hogyan segít a rajz abban, hogy egy tárgyról szobrot készítsünk? Vigyük vissza a tárgyat a formához. Ezért induljunk ki annak korábbi képeiből, addigi variációiból, és a rajzzal, mint absztrakcióval oldjuk fel, törjük fel zártságát annyira, hogy újraépíthessük. Ezáltal közvetlenebb kapcsolatba kerül környezetével, és felszabadulva az egyféle értelmezés kényszere alól, megnyílik az átalakítás számára. Ekkor szabadon választhatunk a formaképzés lehetőségei közül, és dönthetünk a formai, a funkcionális

²⁴ Cserny, 2004, 104. o.

²⁵ Molnár, 2007, 21. o.

²⁶ Huszadik századi szobrász teóriák, 1999, 355. o.

²⁷ Szalay Lajos, 56. o.

és a kommunikatív befejezés lehetőségei között, így fokozatosan jelentésekkel gazdagíthatjuk.

A XX. század szobrászatának jelentős része a tárgy igézetéből fakadt. Gyakran maga az ember is tárgyként, bábuként hat, csupán testnek tűnik. Van, aki élő bábunak nevezi.²⁸ Míg a képzőművészetben gyakran találkozunk a tárgyasítás, dologiasítás módszerével, addig a designerek inkább a megszemélyesítéssel, az élő forma megteremtésének az igényével közelítik meg a tárgytervezést. Formatervező és építész ma ugyanazzal a vitális szemlélettel alkot.

„A szék végső megoldását, akkor találom meg, ha abban egy élő teremtményt ismerek fel.” Charles Eames²⁹(11. kép)



11.

Munkamódszere hasonló a szobrász Calder munkáihoz. Ő is olyan rendszernek fogta fel a széket, amely acélvázra erősített elemekből építhető meg. Az általa készített bútorok szobrászi minősége a többnézőpontúság, mely összhangban van az adott építészeti térrel. Szabadon álló tárgyai minden nézetből önálló formai és esztétikai értékkel rendelkeznek, hasonlóan a szobrokhoz. Ezzel ellentétben a tárgyak megszemélyesítése a kortárs képzőművészetben sokszor ironikus értelmezést nyer (Romuald Hazoumé, Ervin Wurm munkái, 12.kép).



²⁸ Belső tárlat, Melocco Miklós, 2000, 74.o.

²⁹ Slézia, 2008, 159. o.

12.

A tárgyakat a fogalmi gondolkodás hozza létre. A mai designban a fogalmi gondolkodás mellett a képi gondolkodás kerül túlsúlyba (13. kép). Ez a forma, a tér és a szín kommunikációja, a szobrászi és a festői nyelvvel a tárgyhasználaton keresztül.



13.

A szobrászat történetében sokszor találkozunk olyan példákkal, amikor az anyagalakítás közvetlenül megjelenik a kész műben, és a narrativitás nem nyomja el erejét. A természetben lejátszódó folyamatok imitálása, törvényszerűségeinek megisméltése, azzal szinte párhuzamos alkotás végeredménye akár a természet műve is lehetne. Az alakítás folyamatát a felület hordozza. Ez nem független a belső formától. Ugyanilyen elementáris minták az ipari technológiák is. A modellálást ennek alkalmazása során alig érintik, de metakommunikációra ezek is képesek. (U. Rückriem, Somani alkotásai)

I.3.2 Organikusság a designban

Zárt és nyitott rendszerekként, geometrikus és organikus korszakok váltakozásaként is feloszthatjuk a formatervezés történetét a művészettörténet analógiájára. Bár minden ilyen polarizálás szélsőséges, dominanciájuk jellemzi az adott korszak gondolkodását és az adekvát formarendet. A múlt században három alaklommal erősödött fel az organikus szemlélet. Az 1930-as évek formatervezését új anyagok és technológiák bevonása jellemezte. Elasztikus anyagokat, bakelitot és alumíniumot is használtak már. A laminálás, a hideg hajlítás lehetővé tette az organikus formaképzést. Alvar Alto furnér bútorai már nem a thonettet jellemző gőzölt technikával készültek. A rétegelt lemezt is hajlítva alakítják. Gerald Summers egy táblából alkotta meg foteljét bevágásokkal és kihajtásokkal. A csőhajlítás alkalmazásával a konstruktív formaépítés organikusabbá válik, a sarkok eltűnnek, az ívek szerepe felerősödik (Breuer Marcell B32-33 székei, Mies van der Rohe MR20-50 székei, E.G. Asplund Senna fotelje, Bruno

Mathsson Pernilla fotelje). A közlekedési eszközök sebességnövekedése folytán az aerodinamikai formákat a természetből kölcsönözték. A kerékpártól fokozatosan kerülnek át az autótérvezésbe (Járay Pál, Le Corbusier, Buckminster Fuller, 14.kép, Chrysler Imperial Airflow, Wallace Merle Byam lakókocsija, Volkswagen), majd a repülőgép tervezésbe (Zeppelin léghajója) és a hajózásba. Az alumínium használata a kisebb önsúly érdekében válik fontossá. A technikai fejlődés optimizmusa is ezeket a formákat sugallja (Raymond Loewy és Henry Dreyfuss nagy teljesítményű mozdonyai, erőtől duzzadó formáival).



14.

Második korszakként az 1960-as évektől megjelenő új anyagok és eljárások tették lehetővé a plasztikus ipari formaalakítást. A PVC, a poliuretán és a vákuumszívás nyomán indult el a lágy formák gyártása és a megnövekedett igények ipari kiszolgálása az olcsó előállítás révén (15.kép). A demokratizálódás következtében terjedt el a mobilrendszerű bútorgyártás is, mellyel a tér jobb beépíthetősége valósult meg. Szempont lett a több funkciójú tárgytervezés. Ez a kor a műanyag székek előállításának dömpingjét hozta, melyek egyszerű íves formái egymásba rakható tornyokat alkotnak azóta is (Joe Colombo, Marco Zanuso, Jonathan De Pas, Mario Bellini).

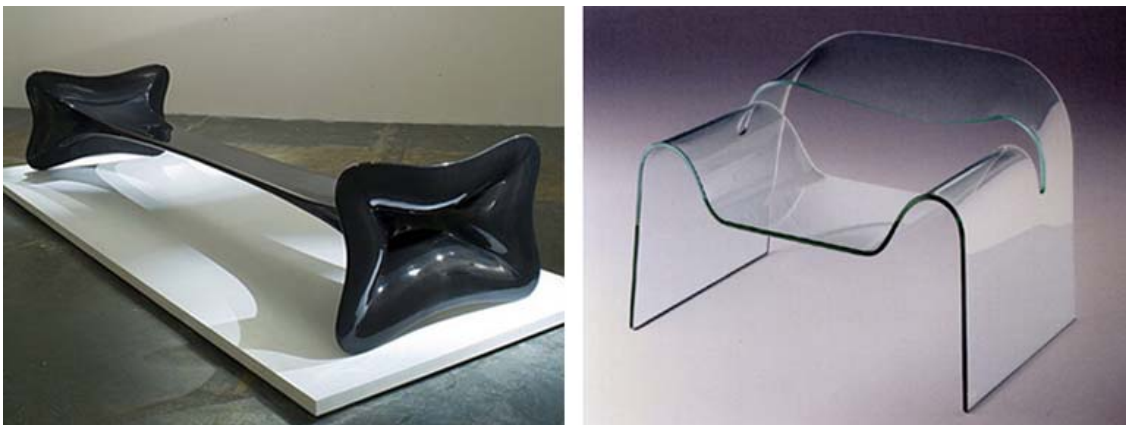


15.

A jelenkori vitális szemlélet elterjedését a számítógépes tervezés teszi lehetővé. A 3D-s programok már nem csak statikus formákat kreálnak, hanem a morfológia segítségével az anyagalakítás a végső formában is megjelenik (16.kép.). A mai designban visszaköszön a 60-as évek organikus vonalvezetése. A retros-futurisztikus érzés high-tech színvonalon készül. Érzékiség és futurisztikus személytelenség jellemzi. A vezető designerek tárgyakat, épületeket és szobrokat is terveznek, a kiskanáltól egészen a repülőgépig. Biomorf stílusukat a sima felületek, a folyékony vonalvezetés és az áttetszőség jellemzi. Nincsenek éles sarkok. Első látásra sokszor meghatározhatatlan funkciójú tárgyakat látunk. Kompaktságuk szobrászias, felületeik feszesek, gyakran szalagszerű ívekből épülnek fel melyek görbületei érzelmeket fejeznek ki. Erőteljes formai mozgásuk dramatikus fény-árnyék hatást kelt, amely néha rokokószerű ízt ad (Zaha Hadid, Ron Arad, Philippe Starck, Marc Newson, Marcel Wanders). Kedvelt struktúráikat is a természetből veszik át, pl. a méhsejtformát. A biomorfia, mint az élő szervezetek formáinak direkt vagy szimbolikus alkalmazása egyre gyakoribb az építészetben (Toyo Ito, Arata Isozaki, Frank O. Gehry). A biomorfia része a rizomorfia, amely a növényi gyökérrendszer hálózatoságát veszi mintának, és mint organikus struktúrát használja kulturális és civilizációs metaforaként. Az építészetben a növényreluxa, az öko-,bio-,zero-emission megoldásokban jelenik meg (Herzog és De Meuron madárfészkek stadionja Pekingben)³⁰.

A design csak funkcionális szemléletén vagy az érzelmekeltő feladatain túl a problémamegoldó paradigma el akarja távolítani a vizuális eredettől és mind több érzékszervet akar bekapcsolni a felhasználás során. Ezáltal megerősödik az érzelmi kötődés a tárgy és az ember között (szaglás, hallás, tapintás, ízlelés). Új termékalapelveként ma céllá válik az egyszerű ember-gép összeköttetés, ezért a formának ezt tükrözni kell és azt az általános érzést kell elősegítenie amely a minőséghez, az egyediséghez és a megszeretni valóhoz kapcsolódik.³¹

A természetes struktúrák leképezése természetes anyagokat kíván vagy természetbarát műanyagokat. Az organikus és a transzparens formák gyakori anyaga a karbonkevlár és a melegen alakítható plexi (16.-17. kép)



16-17.

³⁰ Sólymos Sándor építész közlése nyomán

³¹ Biomega design filozófia

I.3.3 A hasznosságról

„A műalkotás szellemi használatra szánt tárgy, létét e különös rendeltetése indokolja.” (Max Bill) ³²

Ergonómiai szempontból a kommunikáció az a terület, amelyik a művészet és a design szférájában is vizsgálható. Hasznosságuk szellemi és funkcionális értelemben fogható meg. Szellemi hasznosságukat nevezem kommunikációnak. Az autonóm művészeti alkotások képi nyelvvvel kommunikálnak.

„A kommunikáció dimenziója az önmagáról (a tárgyról) való kommunikáció végletéből a felhasználóról való kommunikáció végletébe tart.”³³

Az önmagáról való kommunikáció véglete a legegyszerűbben a természet szeretlen formáinál jelentkezik. Itt nincs szándékos kommunikáció, ellenben LÉTEZIK, vagyis legelvontabb, transzcendentális megnyilvánulása az abszolút szellemnek. A szerves formák már képesek kommunikációra. Az ember alapvetően két okból alkot. Egyrészt azért, hogy amit készít az LEGYEN, másrészt azért, hogy LÁSSÁK. Előbbire példa az egyiptomi sírkamrák falképei, szobrai, ezeket halandó szem nem láthatta. Az ok a túlvilági létbe vetett hittel magyarázható. Utóbbira is számtalan példát említhetnék, gondoljunk most egy barokk templombelsőre. Az ellenreformációnak nyomós indoka volt reprezentálnia a katolikus tanokat, ezt propagálja több műfaj szintézisében egy ilyen szakrális tér. Itt azonnal felmerül a hasznosság kérdése, hiszen a használat során részeseülünk művészi élményben: látjuk a képeket és szobrokat, érezzük a prédikáció emocionális töltését a formákban és az orgona hangjában is. Teljesen egybevágó mindezzel Péter és Olson tézise: a tárgy nem egyszerűen „megtesz” valamit a tulajdonosának, hanem kifejezi a tulajdonos magasabb rendű értékekkel kapcsolatos felfogását is – azaz az élet értelméről beszél.³⁴

I.3.4 Személyes autó

Ahogy egy műalkotás kritériuma, hogy egyszeri és megismételhetetlen legyen, úgy egyes autógyárak egyéni kívánságoknak is megfelelnek a sorozatban gyártott modelleknél. Szinte nincs két teljesen egyforma A8-as Audi modell, a modellvariációk, a motorok, az elektronika, a szín és a választható extra felszerelések végtelen kombinációs lehetőséget kínálnak. Az alkotók szerint a variációk csak az ajtók belső kialakításánál elérhetik a tízezret. Így annak az esélye, hogy két teljesen egyforma Audi A8-as találkozzon össze az utakon, kisebb, mint a lottóötösé.

A formatervezés hasonlóan a szobrászathoz kezd ráatalálni az *emocionalitás* fontosságára. Egy autó részleteiben gyakran olyan, mint egy rajtoló sprinter megfeszülő izmai. A világosan tagolt test és az erőteljes vonalak érzelmeket ébresztenek. Az oldalnézetek hangsúlyozottan plasztikusak, a hátrafelé tartó vonalak dinamikát sugallnak. Minden egyes típusnak megvannak a maga úgynevezett karaktervonalai, melyek erőteljes érzelmi hatással bírnak.

³² Max Bill, 1978, Lugano

³³ Becker-Kaucsek, 1998, 23. o.

³⁴ Becker-Kaucsek, 1998, 24. o.

Gerd Pfefferle, az Audi tervezőcsapatának vezetője szerint a három dimenzióban való gondolkodás egészen világos tendencia, mert egy háromdimenziós világ több érzelmet vált ki.³⁵

I.4 *Átmenetek*

I.4.1 Sík és tér

Külön figyelmet érdemel a sík és a tér átmenetét vizsgáló határproblémák kutatása. Ezek egyrészt hagyományosan a szobrászathoz tartozó domborművek. Redukált háromdimenziós formarend alapján épül fel logikájuk. Másik terület a síkból kiinduló, azt térbe kimozdító plasztikák világa, mely az előbbivel ellentétes irányú folyamat. Ide tartoznak a formatan papírplasztikái.

Nyolc éven keresztül (1999-2007) tanítottam papírplasztikát és térkonstrukciót a Magyar Iparművészeti Egyetemen, először az Alapképző Intézetben, majd a Vizuális Kommunikáció Tanszéken. A síktól a térbeli struktúrákig jutottunk el a hallgatókkal a feladatokon keresztül (18. kép).

Feladatok:

1. A Doboz: forma és tér

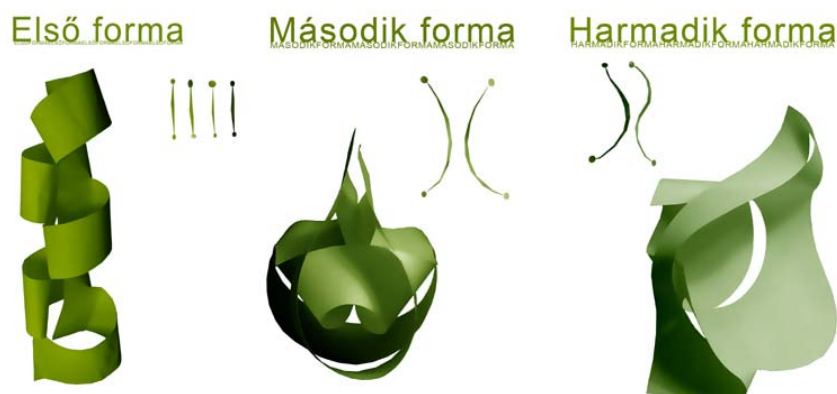
Elsőként azt kértem tőlük, hogy kartondobozokat hozzanak az órára. Ezt kellett úgy átalakítani, hogy zárt geometrikus formáját vágásokkal és hajtogatásokkal nyissák meg a térbe és aszimmetrikus komponálással „mozdítsák” be a formát. A csatlakozási és találkozási pontokra és élekre keressenek új megoldásokat, melyekhez építészeti formakapcsolatokat gyűjthetnek a városból.

2. Térbeli könyv

Kihajtható sík felületekből térbeli kompozíció készítése. A könyvlapok mozgatása által létrejövő kvázi történet.

3. Csendélet

Csendéleti tárgyak megépítése formai áthatással. A felületek helyett a belső szerkezetek kialakítása és egybeszerkesztése a cél.



18.

³⁵ Audi magazin, 2003/3

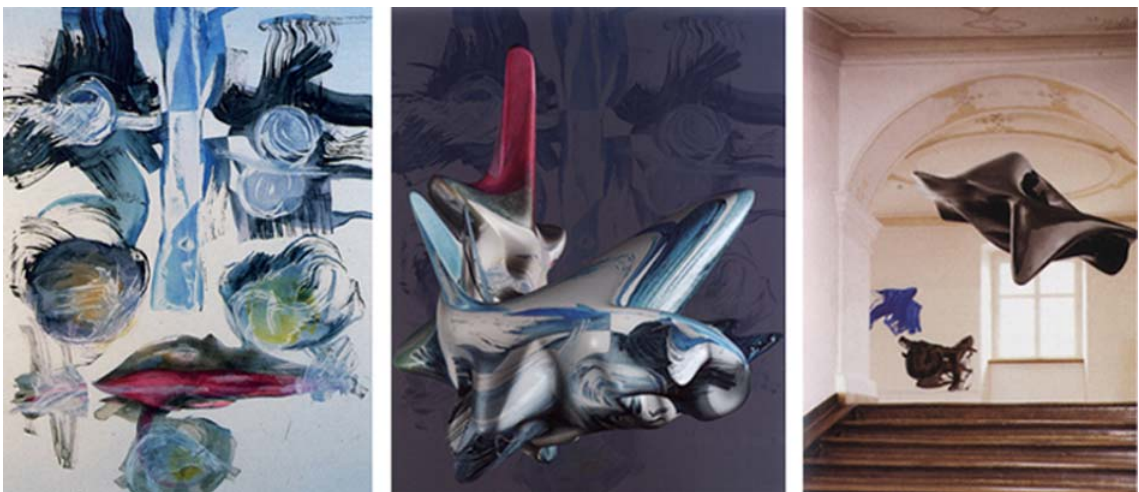
I.4.2 „Festői fejlődések”

Másodéves doktori iskolásként három hónapot Erasmus ösztöndíjjal Milánóban töltöttem a Politecnico di Milano vendéghallgatójaként. Ott ismerkedtem meg Nino Mustica festőművésszel, aki festményeit transzformálta térplasztikává. Ezt a folyamatot „Festői fejlődések”-nek (Evoluzioni pittoriche³⁶) nevezte el. Ennek lényege, hogy festményeit computer program segítségével háromdimenziós virtuális formákká alakította a kép színeinek, tónusainak és formáinak logikája szerint. Alkotói módszere a következő: a monitor előtt ülve a festmény színeinek térhatása alapján mozgatta meg a felszínt, majd alakította zárt formává és forgatta meg a virtuális térben (19. kép). Erről nagyméretű printeket készített. Ezek a nyomatok a formára rávetülő festményt ábrázolják. Majd ezek után a számítógépet összekapcsolta 3D-s vágóberendezéssel és elkészítette a valós formát műanyagból. Ezt azután már csak egy színnel festette be.



19.

Festményein gesztusszerű formák lebegnek különböző színsíkok előtt. Ezek a képelemek a síkhoz kötődnek, de mozgásuk szinte kényszeríti alkotójukat arra, hogy a valós tér felé mozdítsa azokat. Nem perspektivikus teret hoz létre számukra, hanem ezzel az eljárással kiragadja azokat a két dimenzióból és a valós térbe ülteti át (20-21-22.kép).



20-21-22.

Festményeiből és szobraiból kiállítást rendeztem a Magyar Képzőművészeti Egyetemen és programját bemutattam hallgatóimnak a Vizuális Kommunikáció Tanszéken. Az ehhez készült katalógus előszavából idézek:

„Nino Mustica legújabb alkotásai sajátos és igen dekoratív átmenetet képeznek festészet, (számítógépes) grafika és szobrászat; szilárd, folyékony

³⁶ Video, 2001

és légnemű; két-, három, ill. négy dimenzió; valós (körülhatárolható) és virtuális (akár végtelen) tér; szín, fény, anyag és forma; forma-terv (-ezés vagyis iparművészet) és szépművészet, valamint még sok minden más között. A szicíliai származású, de Észak-Olaszországban, Milánóban élő és alkotó képzőművész sajátosan olasz minőséget alkot művészetével, amelyben megtalálható a tökéletes nyomdatechnika, a kolorisztika, az invenciózus formatervezés, az esztétikai minőség és előadásmód, a kivitelezés, de legfőképp az a talán a futurizmusig visszavezethető olasz képesség, amellyel Mustica az (a priori) festészeti alkotásokat (színek, kalligráfia, vonalak és ecsetvonások) a mozgáson és az időn keresztül akár valós, akár végtelen, nem létező vagy fiktív térbe, nem akármilyen kompozíciós érzékkel képes áthelyezni, transzponálni...

Nino Mustica „súlytalan formái” esetében nehéz szobrászatról beszélni, hiszen létrejöttük azt bizonyítja, hogy festmények és színek tapintható, taktilis leképzései, elképzései, formációi, melyek látszólag állandóan a befejezettség előtti állapotban és pillanatban találhatók. A munkák látszólagos befejezetlensége (sőt, befejezhetetlensége) mellett a folyamatosság (continuità), a folyékonyság (fluidità) jellemzi Mustica szobrait, virtuális formáit, színeit, festményeit, ecsetvonásait, grafikáit - gondolatai áramlásával párhuzamosan - egyaránt. A végtelennel illetve a végtelen térrel való állandó összefüggésre utalnak a művek címei is, amelyek feltehető többnyire „fogantatásuk” időpontjának dátumai. Ahogyan a napok, hónapok és évek folytonossága követi egymást, úgy folytatódik Nino Mustica művészeti alkotótevékenysége a végtelen irányában; és alkotásainak mindegyike egy meg nem születettnek, azaz a következő műnek az előképe.”³⁷

³⁷ Mustica, 2001, 9. o. Beke Zsófia előszava

II. DLA MESTERMUNKA

Doktori programom a szobrászat és a formatervezés határterületével foglalkozik. Szoborszerű tárgyak és kommunikáló szobrok értendők ez alatt, pontosabban tárgyakról készült szobrok. A két szakterület közös nevezőjeként egyfajta villogó arcú szobrászat megteremtése a célom, amely egyrészt megidézi az emberi természetet, mint érzelmet, másrészt a tárgykultúrát, mint az emberi értelem megnyilvánulását.

Az autó ruhánk után a legszűkebb környezetünk, melyben órákat töltünk el nap, mint nap. Utóbbi éveim szobrai mind-mind autók inspirálta munkák voltak. A szobrok sziluett szerűen kihasított szalagként formázzák meg a járműveket, melyek emellett betűképeket is tartalmaznak, így vizuális jelekké váltak. Ezáltal egyfajta *neofuturista* szobrászat jött létre.

A formatervezés sokszor kompakt, zárt formákban gondolkodik függetlenül a tárgy környezetétől. Alapvető szempontom az volt, hogy ez az elszigetelődés feloldódjon. Egy szobrászi forma nem lehet indifferens környezetétől. A transzparens szobrászi gondolkodás következtében szobor és környezete csak is egyszerre olvasható, és nem mindegy, hogy az adott környezet erősíti vagy gyengíti a formát, vagyis megköveteli magának az ideális teret. Emellett minden szobrásznak megvan a maga sajátos mérete, amely csakis az ő lelki alkatából következik. Ezeken túlmenően szerettem volna, ha az alkotás nem, mint tapintható tömeg érvényesül, hanem mint egy virtuális forma. Ezt úgy kell érteni, hogy a köztes tér kap nagyobb hangsúlyt, melyet a körvonalak határoznak meg. Egyetlen formát átélni külső zárt formaként és belső térként is egyszerre. Ez a probléma az építészetben is felmerül, ahol az épület külső képe következtetni enged a belső térszervezésre.

A formatervezés és a szobrászat határterületei az anyagi-technikai civilizáció és a humán kultúra közeledését is érintik. Mint szobrász, ihlető forrás lehet egy esztétikusan megtervezett tárgy is-stílusosan „műzsa”-akár egy gépkocsi is. Szobraim dinamizmusát többnyire a horizontális irányultság jellemzi. A hagyományos szobrászatban a plasztikai kifejezést elsődlegesen a szobor tömege, mint test, térfogata, mint volumen, és kiterjedése, mint geometria hordozza. A körplasztika egy helyen áll, jelenléte térben centrált, tömege képviseli a térben. Egy kiválasztott és kihasított térfogat az anyagtalán fluidumként felfogott térből. Installációs törekvés munkáimnál az, hogy az eredeti tárgy képe és az ahhoz kapcsolódó jelentés a szabad plasztika tömegétől annak láthatóságába megy át. A szobor alapvető tömegi felfogásánál a tárgy vizuális értékelése fontosabbá válik. Röviden: az installációban képként szemléljük a tárgyakat. A szobrok térrel való kapcsolata már nem statikus és lehatárolt; a tér átjárja a tömeget, a tömeg, pedig a külső tér felé hatol. Az installációban való alkotói gondolkodás felfutása paradigmaváltásként jelentkezett az elmúlt évtized első felétől kezdődően, amely a művészet önmeghatározási törekvésében a kötöttségektől való szabadulás eszközére talált az installációban, és mint ilyen, egy elmosottabb, határain más médiumok, műfajok iránt nyitott alkotás-típus létrejöttét szolgálta.³⁸

³⁸ Plasztika dreams-Szobrászat az installáció után, A tárgyparafrázistól a térprotézisig, katalógusbevezető, 2003

II.1 *Space frame*

Évek óta foglalkozom olyan hétköznapi tárgyak átírásával, melyek mindennapi életünk elengedhetetlennek tűnő részeivé váltak. Ilyen tárgy az autó is. A kérdés az volt számomra, hogy lehet-e szobrot készíteni róla. Pátzay Pál szobrász szerint nem lehet, mert az autó önmagának szobra, ember által.³⁹

Három évvel ezelőtt a Várfok Galéria kiírt egy pályázatot, melyben egy autóról kellett festményt, grafikát, szobrot készíteni. A múzsa egy tárgy volt, amely emocionális hatásával és sajátos filozófiájával ragadott meg. Az autó a XX. század egyik szimbóluma. Mindaz a kiemelkedő technikai színvonal, háttértudás és műszaki infrastruktúra, amely egy márkanév mögött áll, nemcsak az emberi kreativitás két különböző területe között képes összeköttetést teremteni, hanem megalapozza annak lehetőségét is, hogy formai és minőségi szempontból a műszaki haladás esztétikájáról beszéljünk. Az Audi az utóbbi évek autóival újra felismerte azt a közös nevezőt, ami a mérnöki alkotás, az ipari formálás és a képzőművészet rokonsága. Autói organikus formai jegyeikkel, valamint kompakt, lendületes megformálásukkal igazi mozgó szobrokként hatnak (23. kép). Kihívásnak éreztem, hogy ezt a designban megjelenő erőteljes szobrászi hatást átbillentsem a képzőművészet oldalára, vagyis szobrot készítsek egy autóról.



23.

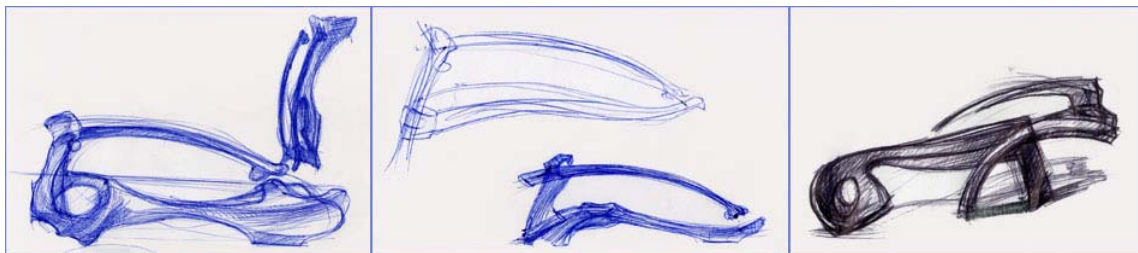
„A legtöbb autóra jellemző fémkarosszéria az A2 esetében alumínium. Az Audi Space Frame olyan keretszerkezet, mely minden felületi elembe beépül, és tartja azokat. Könnyű és biztonságos. A több mint 40 %-os súlycsökkenéssel a teljesen alumínium karosszéria egyértelműen meghaladja a korszerű acélkarosszériák szilárdsági és biztonsági színvonalát. Ütközés esetén a jármű első része jelentős energiákat vesz fel,

³⁹ Melocco Miklós, Belső tárlat, 2000, 74. o.

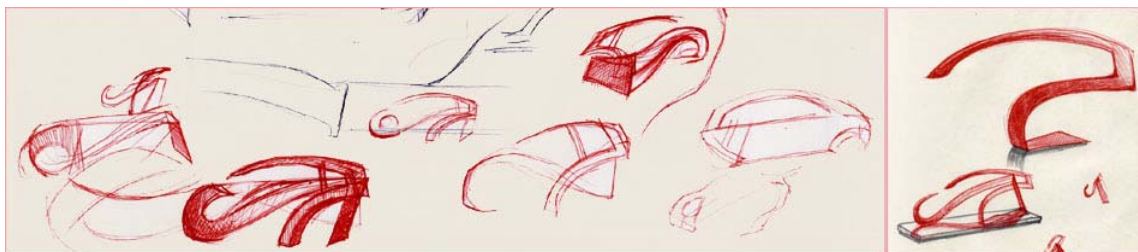
melyeket az egyes cellákba továbbít. Az Audi Space Frame védelmet nyújtó „ketrecként” veszi körül az utasokat.”⁴⁰

Az alumíniumkarosszéria eredményeként a modell fordulékonyabb, biztonságosabb, súlya kisebb és emiatt takarékosabb is. Domború cseppformája a természetből vett modellt másolja, emiatt légellenállása csekély. Kompakt, zárt formát mutat.

A tervezést rajzolással, skicceléssel kezdtem. Annyira egységes az autó formája, hogy ahhoz hozzátenni, abból elvenni nem lehetett. Ezért a rajz jó eszköznek tűnt annak felrobbantásához. Eleinte minduntalanul korábbi szobraim organikus, csontszerű részletei íródtek a kontúrok közé. Ekkor egy frissen készült bronz kisplasztikám segített, melyet elfektetve rajzoltam le és egészítettem ki a papíron (24. kép). A rajzok születése során a formák egyre vékonyabbá kezdtek válni, lassanként szalagokká alakultak (25. kép). A hajlított szalagmotívum egyrészt az írás eleme, másrészt a *Space Frame* technológia sajátossága, amely rácsként veszi körül a benne ülőket. A mai formatervezésben (kiemelten az autógyártásban) a rácsszerkezet elsődleges szerepet kapott. Ez a technológia sajtolt profilokból, présöntött alkatrészekből és lemezekből álló kompozíció, amely ötvözi a súlycsökkenés és a biztonság iránti egyidejű igényt. Célom, hogy minél kisebb tömegű formával minél nagyobb teret tudjak befogni. Hasonlatos ez a new edge design formanyelvéhez. Alkotói módszeremben a sziluettnak és a rajznak nagy szerepe van. A vonalak éppen úgy határok, mint egy plasztika felületei: határok a belül és a kívül között. A vonal az ornamentális művészet sajátossága, könnyen átkerülhet egyik technikából a másikba.



24.



25.

Két különálló darabból akartam elkezdni a szoborépítést. Amikor drótból meghegesztettem a vázakat, azok nem akartak önállóan megállni. Ekkor kapcsoltam össze őket egy talpsíkkal, s azonnal kifejlődött a szoborváz a térben. Csak ekkor ismertem fel, hogy a szalag mozgása olyan, mint a rajzolt betűk és számok térbeli képe.

⁴⁰ Audi A2 katalógus, 2000, 14. o.

Ezután következett a szobor húsának felvitele műgyantából. A szalagszerű formákat úgy alakítottam, hogy változó keresztmetszetűek legyenek, lüktetés legyen bennük, hol ellaposodjanak, hol tömeget vegyenek fel. A csiszolások után a festés és a lakkozás még jobban kiemelte a felület feszességét (26. kép).



26.

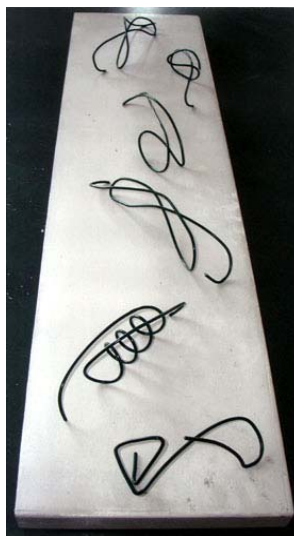
II.2 *T, mint trófea*

Sorozatként folytattam a szobrok készítését a többi modellről. Ehhez felhasználtam a Maya 3D-s programot (A4, 27. kép).



27.

A rajzi vázlatok után drót maketteket készítettem a térbeli struktúra szemlélésére (28. kép.). Tapasztalatom az volt, hogy csak úgy vagyok képes tájékozódni a monitor virtuális terében, ha kezemben van az arasznyi minta. Bármennyire is szemléletesek a különböző nézetek, a takarások közötti térfüzeteket nem képes érzékeltetni a síkon.



28.

A makettben felidéződött előttem a skót Természettudományi Múzeum hatalmas bálna csontváza, mely a kiállító terem mennyezetén függött Dundeeban. Szemünk végigcikázva a szobron megmozdítja a formát, dinamizálja azt. Az ellentétes irányba mozgó szalagelemek bezáródnak, és közrefogják a rugóvá kialakított logót, mely ennek a hatalmas trófeának a bordakosarává vált. A szalag kezdő és végső része T betűként zárja közre ezt a monoton magot, így uralja annak gépies erejét (29. kép). Az autó egyszerű, zárt formája a visszafelé hajló szalagívekkel így oldalnézetből is jól kivehető, azonban az ipari forma tömege itt fellazul, átláthatóvá és könnyedebbé válik, a környezet tere áthatol a szobor virtuális tömegén, így lesz a tapintható forma és köztes tér azonos értékű. Míg az autó a térben halad, addig a tér a szoborban járja be ugyan azt az utat. Szobraim esetében közegettről beszélhetünk, mivel a tér szabadon kitárul a formák terjeszkedése előtt és áthatja azokat. Ettől nyer vitalitást. Beleoldódik a térbe, formája fokozatosan elvékonyodik.



29.

A szalagformává kialakított térbeli rajzolat a gyors észlelés segítője, szinte a graffitihoz hasonlóan teszi lehetővé a szobor „olvasását”. Az általam készített szoborsorozatban rejtőzködő módon a monogram (A4, TT...) betűképszerűen rajzolja meg az autó sziluettjét. A betűképnek nem szabad túl egyértelműnek lennie, mert ez rövidre zárja a befogadói ítéletalkotást. A szobor az autó valós méretében készült el, keskeny talapzaton, melynek szerepe, hogy kiemelje a hétköznapi szintjéből.

II.3 *Cabrio. Irány az ég!*

Filozofikusabb irányultságú választ próbáltam adni a következő tárgyra, egy nyitott járműre, az ezzel való napi együttélésre: tömegközlekedés → közlekedési dugók → megoldás: irány az ég!

A mindennapok mozgásiránya döntően horizontális síkú. Ebből kimozdítani az embert évezredek óta csak az ünnepnapok vertikálitása tudta. Így került közelebb a transzcendentális világhoz. A művészet ugyanezt a szerepet hivatott ma betölteni. Ezt az

irányt tűzi ki a szobrom egy függőlegesre állított nyitott autó (cabrió) képét rajzolva (30-31. kép). A gravitáció legyőzése többszöri hurkokban formálódik, mely a végén újra visszaível a talapzat felé. A térben mozgó szalag absztrahálja a tárgyat, megidéri úgy, hogy lendületét felfokozza. A tárgy így elveszti zártságát, légiesebbé válik. Gyorsan érzékelhető, és olvasható formát látat, melynek értelmezése egy absztrakt vonaljáték és egy hétköznapi tárgy képe között villog. Ez a feszültség adja meg a szemlélés izgalmát. A többi horizontális irányultságú szobor a sebesség érzékeltetésére épít, ez az egy viszont kilép ebből a viszonyrendszerből.



30-31.

III. TÉZISEK

III.1 *Első tézis: A szobrászat integráló vizuális nyelv a különböző térbeli alkotóműfajok között.*

A szobrászi nyelv és ezen belül ma különösen a vitális szemlélet elsőrendű szervezői elvvé vált. Áthatja és összekapcsolja a design, az építészet és a képzőművészet különféle területeit. Ennek két fő oka van.

Első oka társadalmi. A XX. századi modernizmusok utópisztikus szemlélete és az ahhoz kapcsolódó konstruktivizmus a múlt század hatvanas éveire kiüresedett. A populáris gondolkodás igénye a társadalom részéről stíluspluralizmust eredményezett a késő modern és a posztmodern stílusok megjelenésével. Az ezt követő ezredvégi dekonstruktivizmus ígéretes jövő előtt állt a számítógépes tervezés lehetőségei miatt, de az ezredforduló után bekövetkezett társadalmi és természeti katasztrófák miatt ez a vizuális nyelv tarthatatlanná vált és helyébe egy természet közelebb, organikus szemlélet lépett. Olyan irányzat tanúi vagyunk ma, amely nem utópiákat kínál, hanem közös élményeken akar alapulni, és ez kultúráktól függetlenül a velünk született természeti élmény. A designban és az építészetben is ennek az organomorf szemlélet felel meg.

„A felület és a szerkezet egyesítéséből újfajta organikus geometria jön létre. A korábbi homogén geometrikus rácsozatok megoldvadnak, összetöredeznek, természeti- és topográfiai alakzatokká alakulnak át.”⁴¹

Másik oka összefügg az organikus geometria kialakulásával. A plasztikus elképzelést a computer programok segítik (cyberorg) és hihetetlen gyorsasággal számolják ki a kivitelezéshez szükséges numerikus adatokat. Ezért versenyképesebb megoldásnak tűnnek.

III.2 *Második tézis: A művészet lassító tényező.*

A vásárlási kényszer növelése érdekében több termelői csoport pseudo átalakításokat hajt végre termékein. Sok esetben az áttervezés a tárgyakat minőségileg rontja. A mindenáron való egyedi és újdonság jelleg hajszolása, mint a nagy vásárok és versenyek értékelési szempontjai jelennek meg (planned obsolescence⁴², itt kell megjegyezni, hogy hasonló tendenciák a képzőművészetben belül is megfigyelhetők.) Ezzel a gyorsító eljárással szemben egyesek tudatára ébredtek a lassítás szükségességének. A környezettudatos életszemlélet is lassító önkorlátozással jár, aminek következtében jobban megbecsüljük meglévő dolgainkat. Az ökodesignnak az anyagokkal szemben támasztott követelménye az időtállóság, a hosszú élettartam. Az utángyártott klasszikus design termékeknek, a facsimile kiadványoknak is egyre nagyobb keletje lett. A mai design legerősebb trendjei is személyes irányok. A tömegcikkre egyre kevésbé sikeresek és egyre nagyobb az igény az autentikus termékekre. Az ehhez szükséges ipari háttérrel a posztindusztriális ipar képes biztosítani. A design ma túllépett a funkcionalizmuson és érzélem gazdag lett. Ezáltal könnyebben kapcsolatot teremthet a felhasználókkal és a képzőművészetekkel is.

⁴¹ Slézia, 2008, 58-58.o.

⁴² Lissák, 169. o.

A műalkotás személyes időt hoz a designba. A tárgyról készült szobor kiemeli a használati eszközt az elavultságból, és időtállóvá tünteti fel, ezzel értékesebbé alakítja. Az én kompetenciám az elavításról, mint társadalmi jelenségről szólni. A kényszeres mennyiségi termelés helyett a funkcionális és esztétikai minőséget képzőművészeti (szobrászi, festészeti...) értéként kell kiemelni és ezen a nyelven is fel lehet mutatni. A nagy autócégek már rájöttek ennek értelmére, és ezért „múzeumokat” (centereket) hoznak létre saját típusaik bemutatására. Természetesen ez újfent a márka hírnevét fogja öregbíteni, aminek gazdasági következményei lesznek. Gazdaság és kultúra ésszerű kapcsolatát jelenheti ez. A továbbiakban a művészi döntés szabadsága, hogy élni kíván-e a felkínált lehetőséggel.

III.3 *Harmadik tézis: A funkciójától megfosztott tárgy, mint művészi forma*

„Miképpen dönthető el, hogy egy tárgy – festészeti, szobrászati, építészeti vagy grafikus szempontból- a művészet kategóriájába tartozik-e?

Itt ingoványos területre érkezünk. Ítéleteinkben általános vagy szakjellegű ismereteinkre szoktunk hagyatkozni, de egyéni érzelmeink is befolyásolnak bennünket ítéleteink meghozatalában. Ahhoz, hogy érdemben ítélkezhessünk valamely műalkotás felett, ki kell kapcsolnunk egyéni érzelmeinket. Az ítélkezésben a következő eljárást ajánlatos követnünk:

1. *Mi volt az alkotó szándéka, mit akart kifejezni művével?*
2. *A megvalósult mű megfelel-e ennek az eszmének?*
3. *Világos és szükségszerű kifejezési formáját adja-e ennek az eszmének?*

Ha ezt az elemzést megejtve pozitív következtetésekre jutunk, a vizsgált tárgyat műalkotásnak kell tekintenünk. A továbbiakban aztán feltehetjük azt a kérdést is, hogy az az eszme, amely a műben kifejezésre jut, aktuális-e, érvényes-e, reakciós-e vagy éppen haladó.”⁴³

A tárgyi valóság is élményanyaga a művészetnek. Ahhoz, hogy belőle autonóm művészi forma (pl. szobor) váljon, át kell alakítani. A talált tárgy (ready made) vizuális ereje a kiemeléssel és az áthelyezéssel fokozódik. Az új kontextus segíti a befogadói értelmezést. Azonban, ha a tárgy kikerül a kontextusból vagy a kontextus változik meg körülötte, akkor elveszti ezt a hozzáadott tulajdonságát és kommunikációs képessége szűkül.

Ennek oka az áthatás hiánya. Amennyiben a tárgy, mint esztétikai objektum képes a művészi totalitás területeire irányítani a figyelmet, akkor műalkotássá válik. Ha csak a szemléletváltoztatás lenne a művészet feladata, akkor a kontextusától megfosztott tárgy elvesztené kuriózumát, és önmagában nem tudna más minőséget hordozni.

⁴³ Max Bill 1978, 27. o.

IV. ÖSSZEGZÉS

Saját szobrászi pályám eddigi alakulását is nagymértékben befolyásolta a formatervezők látásmódja. Ennek hatására váltottam a korábbi organikus formarendszerű szobraimról egy tárgyközpontú, absztraktabb formaképzésre. Absztrakt annyiban, amennyire a vonal, mint absztrakció létezik. Azonban sziluettjével megidézi a látványt. Más szemlélettel közelíti meg egy szobrász a tárgyát, mint egy designer. A szobrász mindig egyfajta világmodellt készít, totalitásra törekszik. Azok a szobráshallgatók, akiknek van érdeklődése a tárgyi kultúra iránt, és el tudják képzelni, hogy tárgyakban jelenjen meg művészi elképzelésük, azok számára e kutatás tapasztalata segíteni tud, vagy pedig formatervező hallgatókat segíthet a szobrászi gondolkodás elsajátításához. Önálló formavilág kialakítása a cél, ahol az alkotók maguk hozzák létre a törvényszerűségeket, mely saját személyiségükhöz kapcsolódik.

A designban elterjedt számítógépes tervezés nem nélkülözheti a háromdimenziós forma ismeretét, és állandó kontrollként segíti a tervezést. A virtuális 3D-s modellezésen alapuló formatervezés csak abban az esetben hordozhat szobrászi minőséget, ha ennek szempontjait figyelembe veszi. Ezek az anyag, a gravitáció, a statika és a méret. Ezeket megtapasztalni csak a természeti tanulmányoktól elindulva lehetséges. A stúdiumoktól az áthatásig vezető útra nem lehet véletlenszerűen csatlakozni.

Szobrászat és design (formatervezés) között a legalapvetőbb analógiák formai természetűek. Ha egy szobor nem ábrázoló jellegű, egy tárgy funkciója nem egyértelmű vagy alkotója tudatosan kihasználja ezt a befogadói bizonytalanságot, akkor a két szakterület teljesen átfedheti egymást. Az áthatásnak azonban más fajtái is vannak, ahol az analógiák már messzebbre tolják őket egymástól. Ezek lehetnek fogalmi, archetipikus, mágikus vagy antropomorf jellegűek. Ha ezekből minél többet képes a tárgy hordozni, akkor esélye van arra, hogy a létezés egységét kifejezhesse, és művészetté váljon.

A doktori tanulmányok hatására szobrászi munkásságom új irányba indult el. A tárgyak, melyekben és melyekkel élek, szobrászatom terét képezik azóta. Ez a tér helyszínt biztosít a leghétköznapibb emberi viszonyok átéléséhez (ítélkezés, kiszolgáltatottság).

V. FÜGGELÉK

Képjegyzék

1. Sámson harca az oroszlánnal, Ják, XIII. sz. GEREVICH TIBOR, *Magyarország románkori emlékei*, Bp., Műemlékek Országos Bizottsága, 1938.
2. Merdardo Rosso: Szoptató anya, 1889. ZÓLYOM FRANCISKA, *Merdardo Rosso*, Bp., Magyar Képzőművészeti Egyetem, Szobrászati füzetek 2005
3. Raymond Duchamp-Villon, Ló, 1914. HERBERT READ, *A modern szobrászat*, Bp., Corvina kiadó, 1974.
4. Természeti formák Henry Moore gyűjteményéből. Szerk. Cloude Allemand-Cosneau, Manfred Fath, David Mitchinson, *Henry Moore, From the Inside Out*, München, New York, Prestel, 1997.
5. Barta Lajos: Hullámok, 1949. *Barta Lajos szobrai és rajzai*, A magyar szobrászat modern hagyománya 1., Bp., 1995. MKF
6. Richard Deacon: If the Shoe Fits, 1981. *Richard Deacon*, London, Phaidon, 2002.
7. Tony Cragg: Red square, 2007. <http://www.tony-cragg.com/>
8. Tony Cragg: Mental landscapes, 2007. *Tony Cragg > < F.X. Messerschmidt*, Bécs, Belvedere, 2008.
9. Richard Deacon: Moor, 1990. *Richard Deacon*, London, Phaidon, 2002.
10. Richard Deacon: UW84DC, 2001. *Richard Deacon Sculpture*, Dundee, Contemporary Arts, 2001.
11. Charles Eames: Fotel. ENRICO MORTEO, *Grande Atlante del Desing*, Milano, Electa, 2008.
12. Ervin Wurm: Kővér autó 2005. <http://thinkorthwim.com>
13. Lena Billmeier-David Baur: Vision Energy futurisztikus ökológiai szobor, SLÉZIA JÓZSEF, *Design évkönyv 2008*, Bp., Designtrend Kft., 2008
14. Richard Buckminster Fuller: Dymaxion autó, 1932-33. ENRICO MORTEO, *Grande Atlante del Desing*, Milano, Electa, 2008.
15. Gufram kollekción, 1967. ENRICO MORTEO, *Grande Atlante del Desing*, Milano, Electa, 2008.
16. Ross Lovegrove: Liquid Carbon Bench, <http://www.artnet.com/galleries/Artwork>
17. Cini Boeri: Szellemfotel, 1987. ENRICO MORTEO, *Grande Atlante del Desing*, Milano, Electa, 2008.
18. Hallgatói munka MOME, Szabó András
19. Nino Mustica: Számítógépes tervek, 2001. *Mustica*, Bp. MKE, 2001.
20. Nino Mustica: 1999 szeptember 9, kedd. *Mustica*, Bp. MKE, 2001.
21. Nino Mustica: Computer grafika az 1999 szeptember 9, kedd című képből. *Mustica*, Bp. MKE, 2001.

22. Nino Mustica: Festői fejlődések, videó, 2001. *Mustica*, Bp. MKE, 2001.
23. Audi A2 személygépkocsi, 2000. Audi A2 katalógus, Ingolstadt, 2000.
24. Sallai Géza: Vázlatok, 2001.
25. Sallai Géza: Vázlatok, 2001.
26. Sallai Géza: Space Frame, 2001.
27. Sallai Géza: A4 számítógépes terv, 2001.
28. Sallai Géza: Drótmakettek, 2001.
29. Sallai Géza: T, mint trófea, 2002.
30. Sallai Géza: Cabrió. Irány az ég! 2004.
31. Sallai Géza: Cabrió. Irány az ég! 2004.

Irodalomjegyzék

Audi magazin, 2003/3

100 Év formatan, Forma a természetben, a tervezésben és a művészetben. A formatan oktatásának története a Magyar Iparművészeti Főiskolán, szerk. Scherer József, Bp., MIF, 1999.

Az európai design aktuális kérdései, szerk. Stuart Macdonalds, Beda, 2004.

Barta Lajos szobrai és rajzai, A magyar szobrászat modern hagyománya 1., Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, Magyar Képzőművészeti Főiskola, Bp., 1995.

BECKER-KAUCSEK, *Termékergonómia és termék pszichológia tankönyv*, Bp., Tölgyfa kiadó, 1998.

BÉNYI ÁRPÁD, *Ecset és stafeláj*, Barbaricum könyvműhely, Karcag, Déri Múzeum, Debrecen, 1998.

Biomega design filozófia, www.hajthato.hu/biomega.

CROZIER, RAY, *Pszichológia és design*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 2001.

DELEUZE, G., GATTARY, F., *Rizóma*, Ex-Symposion 1996/15-16.

Design, A forma művészete, szerk. Dvorszky Hedvig, Bp., Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1979.

Eikon, A képíró Szabó Lajos spekulatív grafikái (1902-1967), Bp., Ernst Múzeum, 1997.

ERNYEY GYULA, *Az ipari forma története*, Bp., Corvina kiadó, 1982.

FOCILLON, HENRI: *A formák élete, a nyugati művészet*, Bp., Gondolat, 1982.

HAMVAS BÉLA, *Őt meg nem tartott előadás a művészetről*, [gépirat másolata], MKE Könyvtár, 1990.

HAMVAS BÉLA, *Patmosz I.*, Szombathely, Életünk kiadó, 1992.

LELKES PÉTER, *ArtDesigner, A magyar formatervezés fél évszázada*, Bp., Magyar Design Kulturális Alapítvány, 2004.

LENDVAI L. FERENC, NYIRI J. KRISTÓF, *A filozófia rövid története*, Bp., Kossuth könyvkiadó, 1974.

LIGETFALVI GERGELY, *Anyagi gondolatok, Tony Cragg*, Balkon 2007/ 11.

LISSÁK GYÖRGY, *A formáról*, Bp., Láng Kiadó és Holding Rt., é. n.

Max Bill, Kiállítási katalógus, Bp., Műcsarnok, 1986.

MOLNÁR SÁNDOR, *A festészet tanítása*, Bp., MKE, Semmelweis kiadó, 2008.

MOORE, HENRY, *A szobrászatról*, Bp., Helikon kiadó, 1985.

PANOFSKY, ERWIN, *A jelentés a vizuális művészetekben*, Bp., Gondolat, 1984.

Plastica Dreams, Szobrászat az installáció után, kiállítási katalógus, Bp., Műcsarnok, 2003.

READ, HERBERT *A modern szobrászat*, Bp., Corvina kiadó, 1974.

Richard Deacon, London, Phaidon, é. n.

SÍK SÁNDOR, *Esztétika*, Szeged, Universum kiadó, 1990.

SLÉZIA JÓZSEF, *Design évkönyv 2008*, Bp., Designtrend Kft., 2008.

SÓLYMOS SÁNDOR, *52 építészet előadás*, Bp. MKE, 1999.

Szalay Lajos, Végtelen a tenyérben, Bakonyi Péter interjúi, Bp., Múzsák Közművelődési Kiadó, é. n.

TRIER, EDUARD, *Huszdik századi szobrász-teóriák*, Bp., MKE, 1999.

ZALAVÁRI JÓZSEF, *A forma tervezése, Designökológia*, Bp., Scolar kiadó, 2008.

Szakmai Önéletrajz

Született: 1967. augusztus 1., Budapest

Tanulmányok

- 1986 – 1990 Bessenyei György Tanárképző Főiskola, földrajz-rajz szak, Nyíregyháza
1990 – 1995 Magyar Képzőművészeti Főiskola, szobrász szak,(Körösenyi Tamás osztálya)
1995 – 1997 Magyar Képzőművészeti Főiskola, Mesterképző
2000 – 2003 Magyar Iparművészeti Egyetem, DLA – képzés

Oktatás

- 1997-től a MKE Szobrász Tanszékének tanársegédje, 2002-től egyetemi adjunktusa
1999-2000 MIE Alapképző Intézet, Papírplasztika tantárgy
2000-2007 MIE (MOME) Vizuális Kommunikáció Tanszék, Papírplasztika és térkonstrukció tantárgyak
2003-2005 Nyíregyházi Főiskola, Szobrászat

Egyéni kiállítások

- 1995 Francia Intézet, Budapest
1997 Városi Galéria, Tiszaújváros
2004 Portál Galéria, Budapest
2005 Menü Pont Galéria, Múcsarnok, Budapest

Csoportos kiállítások

- 1994/95 „Germinations 8”, Fiatal Művészek Európai Biennáléja Breda, Varsó, Athén, Madrid
1995 „Helyzetkép” Magyar szobrászat, Múcsarnok, Budapest
1995 XIV. Kisplasztikai Biennále, Pécsi Galéria, Pécs
1996 „K, mint Khiméra” –Szombathelyi Képtár
1997 XV. Kisplasztikai Biennále, Pécs
1999 „Plasztik–kor”, Fővárosi Képtár –Kiscelli Múzeum, Budapest
1999 „Rendhagyó emlékezet”, Szombathelyi Képtár, Szombathely
1999 Művészetek Völgye, Taliándörögd

- 2000 24. Sóstói Nemzetközi Éremművészeti és Kisplasztikai Alkotótelep zárókiállítása, Városi Galéria, Nyíregyháza
- 2001 „A szobrászaton innen és túl” – Múcsarnok, Budapest
- 2001 „Hol a pálma?” Vác, Tragor Ignác Múzeum
- 2001 „Három szobrász-három festő” Balatoni Múzeum, Keszthely
- 2001 „Minden más”, a Magyar Szobrász Társaság kiállítása, Magyarok Háza, Budapest
- 2002 Szabadtéri szoborkiállítás – Millenáris Park, Budapest
- 2002 Salgótarjáni szabadtéri szoborkiállítás
- 2002 VII. Országos Szobrászrajz Biennále, Vigadó Galéria, Budapest
- 2002 „Gyűrődés”, Fészek Galéria, Budapest
- 2003 XVIII. Kisplasztikai Biennále, Pécs
- 2003 „Plastica Dreams”, Múcsarnok, Budapest
- 2004 „Sculpture Grande”, Prága
- 2004 „A tizedik.” A MSZT kiállítása, Szombathelyi Képtár
- 2005 A MKE szobrász tanárainak kiállítása, Médium Galéria, Pozsony
- 2005 „Lebegés”, a Magyar Szobrász Társaság kiállítása, Ökollégium Art Galéria, Budapest
- 2005 „Színes szobor”, Művészetmalom, Szentendre
- 2005 „Arcpoétika”, Várfok Galéria, Budapest
- 2006 „Az Út 1956-2006” Múcsarnok, Budapest
- 2007 5. Nemzetközi Vasöntő Művésztelep, Salgótarján
- 2007 6. Zalaszentgróti Szimpózium
- 2007 2. Particum Biennálé, Szabadtéri Szoborkiállítás, Szolnok

Díjak

- 1995 XIV. Kisplasztikai Biennálé, Pécs, Képző – és Iparművészeti Lektorátus díja
- 1996 Barcsay emlékérem
- 2001 A Haladás művészete – az AUDI és a Várfok Galéria pályázata, I. helyezés

Publikációk

Plasztikai határesetek. Szabolcs-Szatmár-Bereg Megyei Tudományos Közalapítvány Füzetek, 14., Nyíregyháza, 2000

Richard Deacon. Szabolcs-Szatmár-Bereg Megyei Tudományos Közalapítvány Füzetek, 18., Nyíregyháza, 2002

Plasztikai határesetek. Térformálás-tárgyformálás. Építészet/elmélet 4. Budapest, Terc kiadó, 2002

Summary

Gap

Communicating statues and statue-like objects. Analogies in the relation of sculpture and design.

The shaping of my own sculptural career so far has considerably been influenced by the view and the way of thinking of designers. As a result of this effect I have changed from my earlier figures of organic form system to another, object-focused, more abstract shape-creation. It is abstract as much as line itself as abstraction exists. But this, with its silhouette evokes the spectacle. A sculptor does not approach to his object in the same way as a designer.

The sculptor always creates some kind of world-model and strives for totality. The experience of this research can help students of sculpture who are interested in objective culture and are able to imagine their artistic conceptions to appear in objects, or it can also assist students of designing to acquire the sculptural mentality. The aim is the creation of an own world of forms, where rules are formulated by the creators themselves fitting them to their own personalities.

Computational projecting widespread in design cannot do without the knowledge of three-dimension form, and as a permanent control it helps designing. Form shaping based on virtual 3D modelling can bear some sculptural quality only if it respects the aspects of it. These are: material, gravitation, statics and size. To experience these is possible only by starting out of natural studies. An accidental accession onto the way leading from studies up to interference is impossible.

The most substantial analogies between sculpture and design (form-projecting) are of formal nature. If a statue is not of descriptive nature, the function of an object is not unambiguous, or its creator deliberately trades upon this vagueness of the recipient, the two special fields can completely overlap each other. The interference, however, has got other kinds too, where the analogies push them farther from each other. These can be of conceptual, archetypical, magic or anthropomorphic characters. If the object is fit to bear as much of these as possible, it will have a chance to be able to express the unity of existence and become art.

Resulting from my doctoral studies, my sculptural work has set out to a new direction. From that time on the objects I live among and with have made up the space of my sculpture. This space provides the scene for the experience of the most everyday human relations (passing judgement, defencelessness).

Thesis

I.1 First Thesis: Sculpture is an integrating visual language between the diverse spatial creative artistic forms.

The language of sculpture and within this - especially nowadays - the vital view has become a capital organizing principle. It pervades and connects the various fields of design, architecture and fine arts. It has got two prime reasons.

Its first reason is a social one. The Utopian view of the 20th century modernisms - and constructivism joined with it - became empty by the sixties of the 20th century. The demand of society for the popular way of thinking resulted in the pluralism of styles with the appearance of late-modern and post-modern styles. The succeeding deconstructivism at the end of the millennium had a future of promise ahead because of the possibilities of computational designing; but as a result of the social and natural catastrophes after the turn of the millenary, this visual view became indefensible and its place was taken by a more life-like, organic artistic approach.

We are witnesses of a trend today, which does not offer any Utopias, but wants to be based on

common experiences, and this is – quite apart from cultures – the inborn experience of nature. In design and architecture alike, it is the equivalent of the organomorf approach.

“Through the union of surface and structure a new kind of organic geometry comes into being. The earlier homogenous geometric gratings melt and split up into pieces and turn into natural and topographical formations.”¹

The other reason is related to the shaping of organic Geometry. The plastic conception is supported by computer programmes (cyberorg), and the necessary numeric data are calculated with incredibly great speed. This is why they seem to be more competitive courses.

I.2 Second Thesis: Art is a retarding factor

In order to augment purchasing eagerness, several groups of producers carry out pseudo alterations on their products. In lots of cases, reconstruction results in qualitative degradation on their objects. The pursuit of the features of unique and novelty at any price appear as an aspect of estimation in big cities and competitions (planned obsolescence², here it is to be noticed that such tendencies can be observed within fine arts too)

In contrast with this accelerating process some people became conscious of the necessity of retarding. The nature-conscious view of life, too, involves retarding self-restraint, as a consequence of which we set higher value on our things already in hand.

¹ Slézia, 2008, p58

² Lissák, p169

Eco-design's demand made on materials is: durability i.e. long lifespan. The reconstructed classical design products, the facsimile editions have become increasingly marketable.³

The strongest design trends of our days are also individual tendencies. Mass products are less and less successful and the demand for authentic products is increasing. The industrial background necessary for it can be ensured by post-industrial industry. Design has exceeded functionalism today, and it has become more emotional. This way it can more easily create connections both with the users and the fine arts.

The piece of art brings some kind of personal time into design. The statue modelled after the object raises the appliance from obsolescence, passes it off as durable, and transforms it thus into a value. My competence is to speak of antiquating as a social phenomenon. In stead of the compulsive large-scale production, the functional and aesthetic quality has to be emphasised as a value of fine art (sculpturally or pictorially), and it can be represented in this language, too. The big motor companies have realized the sense of it, and this is why they bring "museums" (centres) into being for the display of their own models. Of course, this will enhance again the reputation of the trade mark, which will result in economic consequences.

It can mean as much as the reasonable connection of economy and culture. Further on it will be a decision of artistic freedom, whether it wishes to grasp the opportunity.

I.3 Third Thesis: The object divested of its function, appearing as an artistic form

Objective reality is also an experiential subject matter of art. If it is to become an artistic form (for example: a statue), it has to be transformed. The visual power of the object found (ready made) will intensify by the emphasis and removal. The new context will contribute to the recipient's interpretation. If the object, however, is taken out of its context, or the context changes around it, it will lose this added attribute and its communicative power will tighten.

The reason for it is the lack of interference. If the object as aesthetic article is able to turn the attention to the fields of artistic totality, it will become a piece of art. Was the mission of art only to change the way of looking at things, the object deprived of its context would lose its curio, and could not bear other qualities in itself.

³ Zalavári, 2008, 32. p118-120

Formaműveletek. Analógiák a szobrászat és a design kapcsolatában⁴

	MŰVELETEK	MAGYARÁZAT	PÉLDÁK	
			SZOBRÁSZATI	DESIGN
S T Ú D I U M	tapasztalatszerzés			
	természeti formák másolása			
	tér másolása			
	analizálás			
	átmenet	a figuratívban lévő tárgy és absztrakt egyensúly megbomlik, a forma kerül előtérbe		
B O N T Á S	geometrikus bontás	erővonalak, szilárd szerkezet, a síkok tudománya		
	organikus bontás	oldás, organikus jel		
	keverve			
Á T H A T Á S		analógia, az egyidejűség jele		
	forma-formával	geometrikus áthatás, organikus áthatás	P.Picasso, J.Lipchitz O.Zadkine,H.Laurens A.Archipenko F. Wotruba G. Vantongerloo, Csáky J Jakovits J., Martyn F. Lossonczy I.	Bauhaus Gaetano Pesce
	tér és forma	geometrikus áthatás organikus áthatás, a tapintható anyag és a köztes tér azonos hangsúlyt kap	konstruktivizmus futurizmus Boccioni, Duchamp-Villon, Barta Lajos E. Chilida	Bauhaus, Eileen Gray Max Bill Archizoom E. G .Asplund G. Summers Gio Ponti Alvar Aalto Bruno Munari
	fogalom és forma	pl.: repülés és madár	C. Brancusi	Sori Yanagi

⁴ A táblázathoz Molnár Sándor: A festészet tanítása és Herbert Read: A modern szobrászat c. könyvét is felhasználtam

	MŰVELETEK	MAGYARÁZAT	PÉLDÁK	
			SZOBRÁSZATI	DESIGN
Á T H A T Á S f o l y t.	archetípus és forma	pl.: anya –termé- kenység- természeti formatöredékek	H. Moore	Isamu Noguchi Enzo Mari
	mágikus ikonok és tárgyfragmentek	konstrukció és totem	P. Picasso, E. Wurm Romuald Hazoumé	E. Sottsass, Memphis A. Mendini, P. Starck
	mozgó és mozdulatlan	a valóságos mozgás belép	A. Calder	Charles és Ray Eames Joe Colombo
	anyag és tér	a szubsztancia anyagtalanná válik, tér lesz	Naum Gabo, Moholy- Nagy László	Carlo Mollino C. Boeri
	természeti erők –em- beri test	a természeti erők vitalizmusa antropo- morfizmussal	Henry Moore Germaine Richier	Archizoom A. Jacobsen V. Panton Gaetano Pesce S. Calatrava Zaha Hadid
	indusztriális elemek- ember	totemmé alakul át a gépember	Eduardo Paolozzi	Riccardo Dalisi
	indusztriális elemek- organikus folyamatok	ipari anyagok az alkotás során organikus folyama- tokat jelenítenek meg- ez a jelenkor új vitalizmusa, hig-tech	Richard Deacon Tony Cragg	Alberto Meda P. Rizzatto Cini Boero Marc Newson Ross Lovegrove Karim Rashid