

Vadas József

## AZ OLASZ ÉS A SKANDINÁV DESIGN METSZÉSPONTJÁBAN

*Borz Kováts Sándor műanyag bútorairól*

1970 decemberében a magyar belsőépítészek országos tárlatot rendeztek az Ernst Múzeumban.<sup>1</sup> Ez volt a maga nemében az első ilyen akció, s mindjárt számvetésnek készült: a negyvenöt alkotó többnyire reprezentatív munkáit – középületek, éttermek, színházak, szállodák, üzletek enteriőrjeit – mutatta be, ebből adódóan szinte kivétel nélkül fényképeken. Az eseményt a kritika<sup>2</sup> noha barátságosan fogadja, nem hagyja szó nélkül műfaji egyoldalúságát (mondván: lakásbútor szinte alig szerepelt rajta) és nem éppen nézőbarát jellegét (tárgyak helyett zömmel fényképek fogadták a látogatókat).

Visszatekintve mégis látnunk kell az egészében formálisra sikeredett rendezvény történelmi érdemét. Ezen a tárlaton mutatkozott be ugyanis a közönségnek a hatvanas évtized nevezetes – a más művészeti ágakban „nagy” jelzővel illetett – generációjának e területen meghatározó egyénisége, Borz Kováts Sándor.<sup>3</sup> Mindjárt három – ráadásul valóságosan megtekinthető – kollekciónal: két bútorával és a *Vargánya* lámpacsaláddal, amelyek minden egyes darabja a kortárs magyar iparművészetben merőben eredeti – a design legfrissebb felfogását érvényesítő – gyakorlatot képviselt. Közülük is kitűnt újszerűségével az a műanyag szék, amely – ma már világosan látjuk – mind formavilágával, mind szemléletével önmagán túlmutató jelentőségű.

A design akkor már nem volt ismeretlen fogalom a hazai sajtóban; a vezető napilapoknál diplomás (jobbára fiatal) művészettörténészek gondozták a kritikai rovatot. Borz kivételes teljesítményére ennek ellenére egyedül a *Magyar Nemzet* újságírója, Fekete Judit figyelt fel.<sup>4</sup> Ha lehet, még pozitívabban reagált kollekcijára a kiváló építészettörténész, Vámosy Ferenc, aki a kiállítás apropóján alapos helyzetértékelést adott a kortárs magyar belső-építészetről.<sup>5</sup> Átfogó tanulmánya (két fénykép kíséretében) a fiatal nemzedék reprezentánsaként elemzi Borz munkáit. S mintha csak őt követte volna az iparművész-szakma is: javaslatára a műanyag széket és a hozzá tervezett asztalt az állam hamarosan megvásárolta. Így ma mindkettő – a magyar design úttörő műveként – az Iparművészeti Múzeum tulajdona.<sup>6</sup>

1970-ben Borz Kováts Sándor mindössze harmincéves, de már tevékeny alkotói munkásság áll mögötte. Németh István és Szrogh György növendékeként 1964-ben szerez belsőépítész-diplomát az Iparművészeti Főiskolán; azt követően két évig Szegeden, egy építőipari vállalatnál (CSOMITERV<sup>7</sup>) tervező. De többre vágyik, minthogy e vidéki nagyváros és szépen gyarapodó környéke kommunális intézményeinek vonzó külső-belső adjon.

Már diplomamunkája nagy összefüggésekben gondolkodó alkotóra vall; új Iparművészeti Főiskolaként nem egyszerűen modern épületegyüttest vizionált, vele egyszersmind az oktatás rendszerében is alapvető – a nagyipari tervezőtevékenységre a nevezetes ulmi Hochschule für Gestaltung szellemiségében felkészítő – változtatásokat szorgalmazott. 1966 őszétől így lesz az „új Bauhaus” programjával gyökeres reformra vállalkozó Pogány Frigyes<sup>8</sup> rektorsága (1964–1973) alatt tanársegéd az alma materben. Az oktatásba bekapcsolódva saját műhelyt hoz létre, ahonnan a soron következő években egymás után kerülnek ki az általa tervezett munkák: a *Toboz*<sup>9</sup>, majd a *Vargánya*<sup>10</sup> lámpacsalád, aztán a csővázis karosszék és asztal<sup>11</sup>, végül a már ugyancsak említett két műanyag bútor. (Ez utóbbi három kollekció szerepelt az Ernst Múzeum említett tárlatán.)

Az 1949-ben felsőfokú tanintézmény rangjára emelt Iparművészeti Főiskola – az ország gazdasági szerkezetét nagy léptékben korszerűsíteni hivatott politikához igazodva – eredendően az ipar számára kívánt tervezőket képezni. Ezt az elképzelést csak pozitívan értékelhetjük. A vállalati önállóságot és a piac szerepét minimálisra redukáló tervutasításos szocialista gazdaság azonban az ötvenes-hatvanas években még nem (vagy csak ritka kivételes esetben) igényelte a folyamatos innovációban és a maximális minőségben érdekelt designereket. Ezért a diplomás alkotók – a műszaki vezetők designnal kapcsolatos tájékozatlansága/értetlensége és ennek következtében a tervezést ellehetetlenítő körülmények folytán – mind nagyobb számban hagyták el az üzemeket. Vagy – kollégáik keserű tapasztalatai láttán – már eleve nem vállalták a gyári munkát. Inkább saját műhelyt alapítottak, ott dolgoztak. Az évek múlásával ezt egyre könnyebben megtehették, mert a hatvanas évek derekától gazdaságilag és politikailag egyaránt konszolidálódó országban az iparművészet viszonylagos szabadságot élvezett. Nem csupán stílári értelemben, egzisztenciálisan is.

Az iparművészek egyedi-kisszériás lakberendezési-lakásfelszerelési tárgyainak értékesítésével az e célra életre hívott Iparművészeti Vállalat, illetve annak voltaképpeni tulajdonosaként a tevékenységtől elsősorban megszépítő funkciót váró magyar állam nem csupán az üzletek szegényes kínálatát bővítette. A szisztéma egyszersmind a gyárakból kiszorult vagy kiábrándult tervezők megélhetéséről is gondoskodott. S bár az akkori viszonyok között ez a fajta tevékenység igencsak jövedelmezőnek bizonyult, Borz Kováts Sándort nem a pénzkeresés motiválta. Merőben más elképzelések vezették, amikor lámpák gyártásába és az Iparművészeti Vállalaton keresztül azok forgalmazásába fogott.

Pályatársainak többségével ellentétben az ő célja nem a huszadik század derekán már korábbi szerepét veszített kézműves iparművészeti tevékenység felelevenítése, hanem éppen ellenkezőleg: a nagyszériás terméktervezői módszerek és az azok sikerét szemléltető prototípusok kimunkálása volt. A műhelyében gyártott termékekkel erre kívánta felkészíteni növendékeit is.



1. Borz Kováts Sándor műanyag széke és „Vargánya” állólámpája. Fotó az Ernst Múzeum 1970-es belsőépítészeti kiállításán, 1970. dec. 19–1971. jan. 9.



2. Borz Kováts Sándor műanyag széke. Iparművészeti Múzeum. 1969–71



3. Rodolfo Bonetto: Melaina szék, Driade, 1968–69



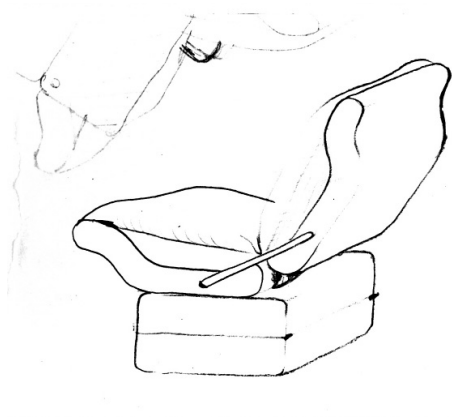
4. Giancarlo Mattioli (Gruppo Architettonico Urbanisti Citta Nuova): „Nesso” asztali lámpa, Driade, 1967

Ahogy önvallomásában írja: „Hogy oktatói munkámnak némi hitelt szereztek és egyáltalán: mert érdekelt, használati tárgyak tervezésével kezdtem foglalkozni, elsősorban egy nagy bútorgyárunk számára, tekintve, hogy abban az időben gyakorlatilag semmiféle tervezői, illetve kutatómunka nem folyt a Főiskolán belül a tanárok körében.”<sup>12</sup> Amilyen bátor és elszánt volt, olyan szerencsés is: történelmileg nézve jó pillanatban fogott hozzá terveinek megvalósításához. Ahogy ebben az 1971-ben kelt önéletrajzában írja: 1965-ből származik az első (még elvetélt) világítótest-kísérlet, 1968-tól pedig a lámpák gyártása (az alkatrészeket legyártó kisiparosok közreműködésével) saját műhelyében már üzemszerű formában folyik.

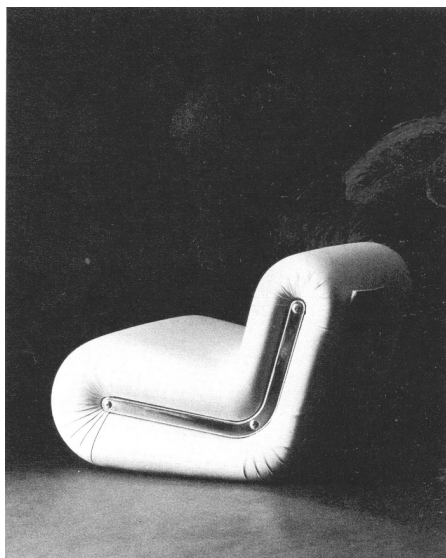
A hatvanas évek második fele Magyarországon nem pusztán a kádári konszolidáció (magyarán az 56-os forradalmat követő kataklizma életszínvonal-emelkedésben és a szigorú ideológiai előírások lazulásában megnyilvánuló oldódásának) időszaka; a rendszer egzserszmind megújulással is kecsegtet. Ezt új gazdasági mechanizmusnak nevezik el a politikusok; kidolgozása 1964-től folyik, bevezetésére 1968-ban kerül sor. Célja a vállalati önállóság és a piac szerepének növelése – két olyan feltétel, amely kidolgozóinak szándéka szerint a magyar ipar nemzetközi versenyképességét növelve tovább erősítené a gazdaságot, közvetve tehát ösztönözhetné az innovációt és annak részeként a designt.

A hagyatékában fennmaradt kéziratokban nincs nyoma annak, hogy ezt a feltételrendszert Borz tudatosan elemezné és a bennük érlelődő változásokat értékelné; az azonban egyértelmű, hogy tájékozódik. Világosan látja a hazai termékkála elmaradottságát: „a Főiskola Építészeti Tanszékére visszakerülve döbbsentem rá (s nem is gyakorlati indítékokból) a nagy tömegigényű design-termékek társadalmi jelentőségére és tulajdonképpen a hiányára.”<sup>13</sup> Ebben nyilvánvalóan segítik a külföldi példák, láthatón él a nemzetközi színtérré nyitó ország e téren kínálta lehetőségekkel. 1968-ban Finnországban jár tanulmányúton, Ausztriában és Svájcban is megfordul, továbbá a Főiskolára járó nyugati szakfolyóiratok és -könyvek révén tájékozódik a szakmában zajló folyamatokról.

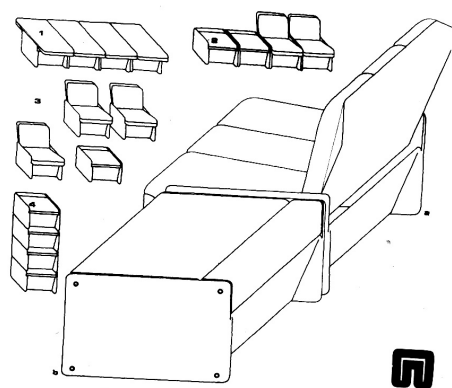
Van miről. A hatvanas-hetvenes évek fordulóján ugyanis döntő átalakulás megy végbe a design világában. 1945 után a két évtizedig piacvezető skandináv országoktól az olasz formatervezés veszi át a kezdeményezést. Az előbbi rangját olyan nagy alkotók alapozták meg még a két háború között kibontakozó életművükkel, mint a finn Alvar Aalto, a svéd Erik Gunnar Asplund vagy a munkásságát Svédországban kiteljesítő osztrák Josef Frank, s olyanok teljesítették ki a második világháborút követően, mint a dán Arne Jacobsen, Hans Wegner, Poul Henningsen, a finn Tapio Wirkkala, Kaj Franck, Maija Isola. Bár az olasz iparművészetnek is voltak figyelemre méltó előzményei (gondoljunk csak Gio Ponti art deco munkáira a harmincas évekből), a design területén az első jelentős alkotások (a Castiglioni fivérek Arco világítótestétől Marco Zanuso és Richard Sapper Kartellnak tervezett



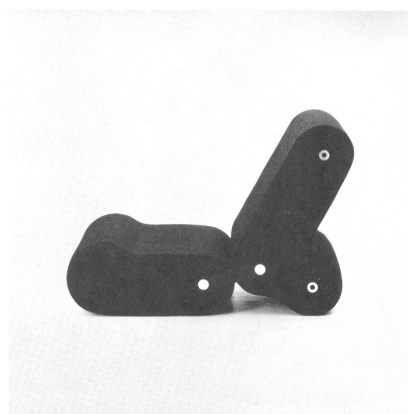
5. Borz Kováts Sándor: Összecsukható szék vázlat, 1971–72 körül.  
(A művész özvegyének tulajdona)



6. Rodolfo Bonetto: Bumerang ülőbútor, Flexform, 1969–70



7. Borz Kováts Sándor: Többfunkciós bútorcsalád terve, 1971.  
(A művész özvegyének tulajdona)



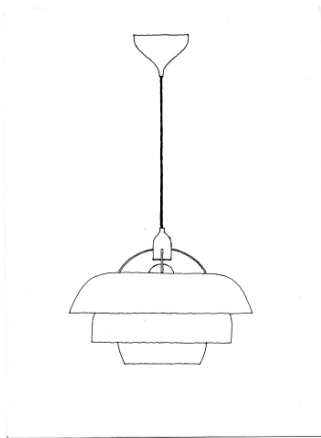
8. Joe Colombo: Többfunkciós elemes bútorcsalád, Sormani, 1959

műanyag székén át Vico Magistretti Ecosse lámpájáig) későbbiek: Borz főiskolás éveiből valók. Az áttörést hozó termékek pedig (Joe Colombo különleges bútorkonstrukciói, a De Pas, D'Urbino, Lomazzi triász Blow fotelja és Zsák széke, Ettore Sottsass Valentine írógépe, Lívio Castiglioni Boalum lámpája és Achille Castiglioni Spirale hamutartója) már a hatvanas évek végén készültek. Hogy e folyamat betetőzésekképp az olasz design 1972-ben sikerrel triumfáljon. Azon a New York-i Museum of Modern Artban rendezett The New Domestic Landscape kiállításon, amely a nemzetközi szintéren hosszú időn át számára vezető pozíciót biztosított.

Borz, aki 1972-ben tanulmányutat tesz Erdélyben és ugyanakkor a Makovecz Imre<sup>14</sup> vezette organikus építészek egyik kísérletébe is bekapcsolódik<sup>15</sup>, magától értetődő módon orientálódik a skandináv kultúra felé, hisz már főiskolásként is a népművészetből (a kézművességből) szervesen kifejlődő design iránt érez vonzalmat. Egy 1963-ban fogant írása, amely a lakáskultúra helyzetével foglalkozik, egyértelműen vall erről: „Jó néhány éve feltűnést kelt a skandináv irányzat Európában és Amerikában is, és Dániát mint ennek kiemelkedő képviselőjét a vezető »bútorország« hírébe hozta. Népművészetükből és kézműves hagyományukból kiindulva alakul ki náluk egy organikus formált bútorirányzat, amelynek különösen fa ülőbútorai szinte szobrászi igényel vannak megformálva.”<sup>16</sup>

Borz nem láthatott a jövőbe; nem sejtette, hogy mire műhelyében ő maga is lámpák és bútorok tervezésébe, illetve készítésébe fog, a hangsúly fokozatosan Északról Délre tevődik át. S ettől nem függetlenül a fa (egészében a természetes anyagok) helyébe a színes és látványos, könnyen és változatosan formálható műanyag nyomul. Mi már azt is tudjuk, hogy – paradox módon – ennek a fejleménynek a kulcsfigurája ugyancsak egy skandináv tervező volt, a dán Verner Panton. Munkásságával mintegy hidat képezve a két kultúra között.

Amikor 1968-ban Borz Finnországba látogat, minden bizonnyal találkozik Eero Aarnio nevezetes – gömb és tojás formájú – műanyag bútoraival, amelyek 1962 és 1967 között születtek, és amelyekben nem nehéz felfedeznünk a finn származású, de már Amerikában nevelkedett Eero Saarinen egy évtizeddel korábbi Tulipán-foteljának egzakt mértani formák felé hajló utódait. Tudjuk, hogy ismerte és nagyra értékelte Yrjö Kukkapuro kacsalábúnak becézett Karusseli forgószékeit is (1964/65). Az a skandináv mester azonban, aki a műanyagnak a korábitól merőben különböző értelmezést adott, egy harmadik figura. A számukra is utat mutató Panton, aki főiskolai tanulmányait követően néhány évig a még rétegelt lemezzel tervező Arne Jacobsen irodájában dolgozott. Hogy aztán, immár saját stúdiót alapítva, virtuózan játékos és fantáziadús, már-már futurisztikus víziót keltő konstrukcióival enteriőrjeivel<sup>17</sup> merőben új irányt szabjon – már nem is csupán a mindig mértéktartóan artisztikus skandináv designnak. Ha évszámot kell mondanunk, ez 1967 és 1970 között történt, amikor az élet majd minden fontos szektorá-



9. Borz Kováts Sándor: Függlámpa terve, 1968 körül. (A művész özvegyének tulajdona)



10. Vico Magistretti: Cetra függlámpa, Artemide, 1969

ban (a gazdaságtól a politikán át a művészetekig) mind Nyugat-Európában (főleg Francia-, Olasz- és Németországban), mind Kelet-Európában (elsősorban Prágában) a fennálló status quo forrongásokhoz vezető átértékelődése vette kezdetét. Abban az időben tehát, amikor a háború után felnőtt első nemzedék tagjaként e generáció korábitól sok mindenben alapvetően különböző felfogását nyilvánvalóan érzékelő Borz is a maga műanyag bútorainak tervezésébe fogott.

Hogy a dán design szellemisége megigézte, arról nem csupán korábban idézett sorai tanúskodnak. Egy csupán tervben létező öttagú lámpacsalád<sup>18</sup> egyértelműen Poul Henningsen ötvenes évek végi, gerezdesen strukturált konstrukciójának tanulmányozásáról, mi több közvetlen hatásáról tanúskodik. A következő – a *Vargánya* – család viszont már lényegesen egyszerűbb, mondhatni letisztultabb formáció; a vágott félgömb nem köthető egyetlen személyhez: nem annyira Panton oeuvre-jében jelenik meg (az 1970-es Pantella lámpa, látványát tekintve, inkább csak epizód), sokkal jellemzőbb az Artemide 1967-es Nesso produkciójára<sup>19</sup>, amely igen sikeres és népszerű termék volt, hamarosan a New York-i Museum of Modern Art állandó kiállítására is kikerült. Az olasz befolyás több mint véletlen: nem korlátozódik ugyanis a lámpákra. Borz néhány bútorvázlata (összecsukható műanyag bútor, 1971, elemes bútorcsalád a Bútorértékesítő Vállalat pályázatára, 1971<sup>20</sup>) Colombo

elgondolásainak<sup>21</sup> rokon voltára enged következtetni. A Borz egyik korabeli vázlatán szereplő összecukható szék pedig annak a Rodolfo Bonettónak a Bumeráng<sup>22</sup> pihenőszékét idézi, akiről a műanyag fotel kapcsán még lesz szó. Annak ugyan semmi konkrét bizonyítéka, hogy Colombo vagy Bonetto, illetve Panton munkáit Borz ismerte és azokból merített volna (egyik tervező neve sem bukkan fel az írásaiban (a kortársak<sup>23</sup> emlékezetében Borz kapcsán mindenekelőtt a finn design inspirációja maradt meg); az azonban vitathatatlan: munkáiban mintegy az olasz és a skandináv design eredményei szintetizálódnak. S az is, hogy ennek a szintézisnek a talán legsikerebb katalizátora a nemzetközi szintén Panton volt.

Hogy a dán alkotó a példájával hatott-e Borzra, tehát nem tudjuk, nem tudhatjuk. Az bizonyos, hogy amit csináltak, az analóg. A magyar művészek 1968-tól több éven át egy golyólabas fém állványbútor-család állt tervezőtevékenységének központjában; ez szerepelt 1972-ben azon a design problematikáját felvető nevezetes – Tíz kísérlet című – kamarakiállításon is, amelyet Pohárnok Mihállyal közösen szervezett<sup>24</sup>. De azt követő munkáival – műanyag bútoraival – egyértelműen túllépett rajta. Sajnálatosan korán – 1973-ban – lezárult élete mintegy alkotói testamentumaként mind anyagával, mind formavilágával e két utolsó tárgy egyértelműen a dán mester munkássága irányába mutat. Jobban mondva: a hatvanas-hetvenes évek akkor már elsősorban az olasz design képviselőit mozgósító egyetemes kihívására – a műanyag bútor megteremtésére – kíván választ adni. Még hozzá teljességgel egyéni módon. A kor adekvát eszközeivel, de saját stílusában, amely már sem dán, sem olasz mesterekhez nem kötődik.

A terv 1969-ből való, a gipszmodell a következő évben készült el, az ülés kényelméről gondoskodó kárpitozott betét pedig 1971-ben. Ez utóbbit Görényi Judit<sup>25</sup> belsőépítész készítette. A kerek asztal fehér, a fotel piros színű, kemény poliuretán habból készült, szilárd kéreggel; minthogy felszerszámozásra nem volt módja (anyagi lehetősége), fröccsöntés helyett üvegszálás technológiával, s kivitelezését tervezője maga végezte a gyáli Agroplast Műanyagipari Szövetkezetben. A család megőrizte annak emlékét, hogy Borz a modellben sokat ült-fészkelődött; ily módon székét plasztikaként is formálta – ez az, amiért a dán bútorokat már diákként csodálta. Akármelyik korabeli darabbal – Joe Colombo, Vico Magistretti, a Marco Zanuso-Richard Sapper páros vagy éppen Verner Panton róla elnevezett székével<sup>26</sup> – hasonlítjuk össze, azt látjuk, hogy mindtől alapvetően különbözik. Nem a hagyományos (négylábos) konstrukció, ugyanakkor nem is a Panton-féle konzolos típus (1959–60), hanem Wright késő szecessziós Hordó-székének (1907)<sup>27</sup> íves támasztékát fejlesztette tovább a műanyag számára. Csupán egyetlen korabeli darabbal – Rodolfo Bonetto Driadének készített és Melaina névre keresztelt – karszékéhez (1968-69) hasonlítható. Rokon módon építkezik az asztal<sup>28</sup> is, amelyet egy hengerből és rajta lapként egymásba illesztett két kerek lemez összeillesztéséből alakított ki. Nem mondom, hogy bravúrosan

könnyed alkotás; formailag lehetett volna még érlelni rajta. De a jelentősége így is vitathatatlan: a konzervatív magyar iparművészet ellenében vele nem egyszerűen a design megvalósíthatósága mellett érvelt. Egyúttal a forma-tervezés azon nagy hatású trendjéhez is kapcsolódott, amelynek mibenlétét maradandó érvénnyel elsőként Verner Panton tudatosította munkáival, és amelynek fő képviselői a hetvenes évtizedben már jobbára az olasz alkotók közül kerültek ki.

## JEGYZETEK

- <sup>1</sup> Belsőépítészek. Országos Kiállítás. 1970 november-1971 január.
- <sup>2</sup> FEKETE Judit: Belsőépítész kiállítás az Ernst Múzeumban. Magyar Nemzet. 1971. január 8. 4. E. M.: Belsőépítész kiállítás. Népszabadság. 1971. január 9. 7.
- <sup>3</sup> Borz Kováts Sándor belsőépítés (1940-1973).
- <sup>4</sup> „Az ipar még nem fedezte fel és így a kiállításon egyedi tervezésű és gyártású tárgyakként láthattuk Kováts Sándor Borz lámpáit és műanyag székét.” FEKETE i. m.
- <sup>5</sup> „Meg kell még említeni... Borz Kováts Sándort (a kiállításon a már harminc év feletti legfiatalabbat), aki lámpáival, műanyag bútoraival a fiatalabb generáció tárgyalgó tevékenységét is jól reprezentálja.” VÁMOSSY Ferenc: Belsőépítész kiállítás – belsőépítés hivatás. Magyar Építőművészet. 1971/4.
- <sup>6</sup> Műanyag szék (ltsz: 72.76.1) műanyag asztal (ltsz: 72.77.1).
- <sup>7</sup> Csongrád Megyei Tervező Vállalat.
- <sup>8</sup> Pogány Frigyes építész, építészettörténész (1908–1976).
- <sup>9</sup> Toboz, 1966. Az Iparművészeti Vállalat forgalmazta.
- <sup>10</sup> Vargánya, 1966. Az Iparművészeti Vállalat forgalmazta.
- <sup>11</sup> Csövázás karosszék és asztal, 1968–1970. Iparművészeti Múzeum (ltsz: 71.169.1–2.).
- <sup>12</sup> Egy designer Magyarországon, 1971. Kézirat. A művész özvegyének tulajdona.
- <sup>13</sup> Uo.
- <sup>14</sup> Makovecz Imre építész (sz.1935), a magyar organikus építészet nemzetközi rangú képviselője.
- <sup>15</sup> A Gerle János, Makovecz Imre és Sáros László által jegyzett pályázati felhívás így kezdődik: „Tégy javaslatot egyetlen ember – reálisan valójában önmagad – számára szolgáló minimális környezetre”. Minden valószerűség szerint erre készítette Mészéj modulrendszerét, amelynek mottója: „Egyetlen ember fikció.” (A rajzos kézirat a művész özvegyének tulajdonmában.) PASSUTH Krisztina: „Minimális környezet” pályázat s a pályázat eredménye. In: MAKOVECZ Imre (FRANK János bevezető tanulmányával). Budapest, 1988.
- <sup>16</sup> Lakás-mód, lakás-kultúra. Kéziratot jegyzet, 1963. A művész özvegyének tulajdona.
- <sup>17</sup> Panton fontosabb munkái: Kegél 1 (1958), Plau 75 (1960), Panton-szék (1959-60), Lakótér a kölni Visiona kiállításon (1970), Pantella-lámpa, 1970.
- <sup>18</sup> A függőlámpa-család tervei a művész özvegyének tulajdonában.
- <sup>19</sup> Design: Giancarlo Mattioli/ Gruppo Architetto Urbanista Citta Nuova.
- <sup>20</sup> Mindkét terv a művész özvegyének tulajdonában.
- <sup>21</sup> Joe Colombo: Hengerszék-család, Flexform, 1969–70; Kétrészes többfunkciós bútor, Sormani, 1969–70.
- <sup>22</sup> Rodolfo Bonetto (1929-1997) designer. 1961–65 között az ulmi Hochschule für Gestaltung tanára. Hatszor nyerte el a Compasso d’Orót. A szék a Flexform terméke, 1969.
- <sup>23</sup> Pohárnok Mihály (munkatársa), Stefániai Edit (a művész özvegye), Csikszentmihályi Péter építész.
- <sup>24</sup> Résztvevői: Deákné Blázsek Gyöngyvér, Horváth László, Jahoda Maya, Minya Mária, Semsey Gabriella, Soltész György, Szekeres Károly, Fészek Klub, 1972.

<sup>25</sup> Görgényi Judit (sz. 1940) iparművész.

<sup>26</sup> Vico Magistretti: Selene, Artemide, 1969; Marco Zanuso–Richard Sapper: K4999, Kartell, 1964; Joe Colombo: 4867, Kartell, 1968.

<sup>27</sup> 1937-ben némileg módosított rajta, ekkor adott Wright végleges formát a bútorának.

<sup>28</sup> Bizonyos tekintetben ez is szembesíthető Rodolfo Bonetto hasonló darabjával (gyártó: Bernini, 1969). A Quattro quarti, mint a neve is mondja, négy negyed kör alakú elemből áll, s ezek változatos módon kapcsolhatók egymáshoz: polc, pad és asztal egyaránt összeállítható belőlük.