

X 73 : 061

73

clm:

ORNAMENTALIZMUS ÉS HORROR VACUI

ny: publicitika enállítároköl, művelétköl

Az idén 150 éve annak, hogy Londonban megjelent az első nagyszabású és rendszerezett – már sok előzetes kutatásra támaszkodó – ornamentika-gyűjtemény: az építész Owen Jones *A díszítés nyelve* című munkája (magyar kiadása: *Ornamentika*, Budapest, 2004, CSER Kiadó). Vezető volt ez az 1854-ben újrafelállított londoni Kristály-palota kiállításához, mely a különböző kultúrák díszítőelemein keresztül kívánta bemutatni a civilizáció történetét. Akkor már létezett Londonban – Jones közreműködésével – a később a Díszítőművészet Múzeuma illetve South Kensington Museum néven Magyarországon is ismert Museum of Manufacture (1852), melynek anyagát Lechner Ödön majd Zsolnay Vilmosmal együtt tanulmányozta. Owen Jones szerint a díszítés iránti vágy egyidős az emberiség legkorábbi civilizációs lépéseivel. Alapelvei szerint a díszítőművészet az építészetből származik, azáltal, hogy az építész a statikai, téráthidaló elemeken és tetőformákon felhasználja a díszítést, aminek alapja a stilizált természeti formák geometriai mintába rendezése, ami pedig koronként és stílusokként-kultúránként más és más. Maga is alkotó lévén az új (díszítő) stílus kifejlődésén elmélkedett, példákat adva könyvében néhány természeti formára is, melyekből a természet törvényei (arányosság, egyensúly, szimmetria) megismerhetők, hogy egy új stílus alapjaivá válhassanak. Legfőbb példája a gesztenyefa levele, ami mellett nem mehetünk el anélkül, hogy az új stílus magyarországi megteremtőjének, Rippl-Rónai Jó-

K: Keresni Katalin

zsefnek *Piros ruhás nő* című, felső részén vadgesztenyelevelekkel borított faliszőnyegét meg ne említenénk (1897). A Párizsban készült, a budai Andrassy-palota ebédlőjét díszítő hímzés része volt egy egész enteriőrön végigvonuló, új ornamentális rendszernek.

Akkoriban – 110 évvel ezelőtt, és 130 évvel azután, hogy a művészettörténet mint stílustörténet és stílusfejlődés alapjait megvetette J. J. Winckelmann. Alois Riegl, a bécsi művészettörténeti iskola neveltje történeti és fejlődési rendszerbe szedte az ornamentikát is (1893), *Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik* című könyvében. Előbb dekonstruálta az általa szélsőségesekként illetve szobatudósokként megnevezett, ornamentikával foglalkozó elődei egymásnak ellentmondó téziseit: az ornamentikának a művészet-materialisták (Gottfried Semper követői) által feltételezett anyagi és technikai eredetét, mely a nemzeti művészetek spontán-autochton születését is feltételezte; és a historikai módszer által feltételezett fejlődést a természetutánzó (növényi) ornamentikától a stilizálóig. Majd – elfogadván a mérsékeltek és néhány kortársa vélekedését – egy-egy alapforma (palmetta) és struktúra (inda) megjelenését és terjedését-vándorlását, módosulásait vizsgálta meg, felölelve az ókori világ egészét, s helyet adva kora vélekedésének, miszerint a szimbolizálás is primordiális lehet az ember művészi (így ornamentális) teremtő hajlamában. Riegl korát, a századforduló művészetét (a szecessziót, a szimbolizmust) és művészettudományát tehát alapvetően foglalkoztatta egy olyan művészi forma története, melyet addig másodrendűnek tekintettek. De mi történt ezután? A modern stílust hajlamosak voltunk olyan puritanizmussal jellemezni, mely száműzte eszköztárából a díszítményt. – Az ornamentika bűn – írta Adolf Loos bécsi építész 1910-ben. Ám ha tágabban tekintjük a modern kort – például a 18. század közepétől –, ahogy jelentős építészeti szakkönyvek teszik, akkor annak kezdeteitől fogva,

a mérnöképítészet gyönyörű, csipkés vasszerkezeteitől a historizáló, ám új technológiákkal készült épületek színes burkolatán vagy sgraffittóin, a szecesszió képzőművészetének, tárgykultúrájának és építészetének természeti, népművészetből származó és geometrikus formaelemein keresztül a 20. századon végig – napjainkig az úgynevezett vizuális művészeteket fantáziadús ornamentikával telítettnek is látjuk, ami talán az ember múlhatatlan, elemi igényét bizonyítja az életkedv kinyilvánítására, a mesterséges környezet élettellel telítésére.

A századfordulót illetően egy párizsi konferencia hívta fel a nemzetközi figyelmet *Ornamentalizmus vagy funkcionalizmus* címmel a két jelenség párhuzamos voltára, Bécs és Budapest építészetét összehasonlítva (2003). Nem feledkezhetünk meg emellett arról, hogy a képzőművészet, melynek kánonja az emberi alakon nyugodott majdnem egészen a 20. századig, nonfiguratív fordulatának alapját, később újjászületését Közép-Kelet-Európa festészetében a népművészeti ornamentika jelentette (Frantisek Kupka, Lesznai Anna; majd Korniss Dezső és az 1960-as évek fiataljai), miközben az art deco festészetében (Kádár Béla) vagy az absztrakt művészetben (Rozsda Endre) ornamentális elemek és struktúrák új képalkotó módszerekként jelentek meg, sőt, alapjaivá váltak a környezettervezésnek és a művészeti nevelésnek is (Jaschik Álmos iskolája, Lantos Ferenc). Majd, a Pattern painting irányzatában – különösebb rendszeralkotó és formaelv nélkül – a felület mozgalmas játékának kialakításához a különféle textilornamentikák nyújtottak példát, egyúttal egy új kolorizmus születését is felvetve, melynek szabályai nem az európai festészet hagyományaiból és tudományos (színtani) újításaiából, de például a keleti szőnyegek színhasználatából erednek.

Ugyanekkor – napjainkban – az ornemens felnagyításával új építészeti, szobrászi és tervezői formavilág is szüle-

tik. Az *Ornamentika* címmel összefoglalt három kiállítás az Ernst Múzeumban 2006 elején, három különböző korszakból eredő életművel, első ízben mutatott példát a modernizmus és ornamentika összefüggésére. A *Budapest, színes város – Zsolnay épületkerámia Budapesten* című kiállítás megnevezni kívánja mindennapi, mégsem tudatosított élményünket. Budapest ugyanis talán a világ legszínesebb városa, s mégis, e páratlan sajátosságára sehol nem hívjuk fel a figyelmet, s az építészettörténeti könyvekben is hiába keressük a róla szóló fejezetet. Pedig a pécsi (majd a budapesti) Zsolnay gyár és a 19. század vége, 20. század eleje építészeteinek együttműködéséből kifolyólag sajátosan színes és díszes város született itt, az épületek homlokzatainak, tetőinek, tereinek a Zsolnay gyárban kifejlesztett technológiákkal készült kerámiaburkolatai, kerámia díszítőelemei révén. A kiállítás ezeket, valamint fotókon az őket hordozó épületeket, legnagyobb építészaink (Ybl Miklós, Lechner Ödön és mások) munkáit, a gyár minta- és fazonkönyveinek kerámiaterveit együtt mutatta be. Az *Építészet és ornamentika – Medgyaszay István* című kiállítás a modern magyar építészet kiemelkedő alkotójának állított emléket. Otto Wagner mesteriskolájából, a bécsi szecesszió formavilágából kinőve Medgyaszay a paraszti építészet díszítőmotívumait tanulmányozta a 20. század elején. Előbb épületeinek faszerkezetein, majd téglá és vasbeton elemein és ugyancsak a Zsolnay gyárban kivitelezett kerámiadíszein jelent meg a monumentális épületformákat varázslatosan könnyűvé változtató, népművészeti eredetű ornamentika, mellyel a modern építészet mindenkor funkcionális, de – talán Béccsel is opponáló – sajátos változatát teremtette meg. A kiállításon – tanulmányrajzain kívül – terveit, ornamentális rajzait és épületeinek fotóit láthattuk. Medgyaszay egykor a gödöllői művésztelep tagjának számított. A ma Gödöllőn élő, marosvásárhelyi (Targu Mures, Románia) kárpittervező, Bódis Erzsébet kortársi, még lezáratlan

életműve mintha csak a gödöllői textilművészet folytatása lenne: a 20. századi magyar textilművészet szerves része. Színgazdag tervein és szőnyegein a népi textilművészet hagyományából önálló, a természetből ellesett motívumokból építkező képi világ bontakozik ki.

A három kiállítással összefüggésben január 24–25-én konferenciát rendeztünk *Modernizmus és ornamentika* címmel, melyen az ornamentika szerepét vizsgáltuk a 19. századtól napjainkig az építészetben, képző- és iparművészetben, meghíva előadónak építészeket, képző- és iparművészeket is, hogy az ornamentika mai, inspiratív szerepéről is fogalmat alkothassunk. Az Iparművészeti Múzeumban tavasszal rendezett, *Horror vacui* című kortárs művészeti kiállítás és kerekasztal témája szorosán kapcsolódott ehhez a kérdéshez. A horror vacui meghatározása ugyan alárendelt szerepet juttat az ornamentikának, mert a meghatározás szerint ahol nincs elég képi invenció, ott töltik ki ornamentikával a felületet, teret. Elfogadva a fent említett koncepciót az ornamentum szimbolizáló funkciójáról, ezt a csak díszítő funkcióra redukált ornamentum-fogalmat elvethetjük. A zongorista Apagyi Mária a zenei díszítményeket és azok életét az előadással – a mű előadásával – hozta kapcsolatba, az improvizációval, azaz a zenemű életre keltésével. Tehát a díszítmény – a zenei díszítmény – az élet jele. (Apagyi Mária előadása az ornamentika konferencián hangzott el.) Minden úgynevezett – nagyon rossz szóval – vizuális művészetben meghatározott formái, helyei vannak az ornamentikának. Ez egy harmadik alapfunkciójára utal, ami a látással kapcsolatos – valószínűleg a látás rendezése ez a funkció. Akár az építészetet nézzük, akár a könyvdíszeket, de akár a középkori vagy reneszánsz festészetet: a keretdíszek, záródíszek, kezdődíszek vagy széldíszek a díszítmények olyan alaphelyeire utalnak, melyek rendszert alkotnak. Egyúttal harmóniát, kiegyensúlyozott egységet hoznak

létre. A díszítmény fejünkben meggyökeresedett jelentésétől el kell tehát vonatkoztatnunk, amint attól a felfogástól is, mely szerint egy felületnek vagy térnek feltétlenül motívumokkal betöltöttnek kellene lennie. Egy kompozíció betöltött vagy ornamentális része ugyanolyan jelentőségű lehet, mint a nem ornamentális vagy betöltetlen, üres rész. A kettőt a képzőművészetben nem lehet elválasztani egymástól.

Az ürességtől vagy az űrtől való félelem és annak kedvelése szorosan egybefügg, együtt a világ egészét képviselik (az életét, a természetét). Az ürességtől való félelem nem régi keletű. Európában – a középkori festészettel foglalkozó szakemberek szerint – a középkori festményeken a kontúrok egymáshoz illeszkednek, azáltal egységes felületkitöltés születik, amit Erwin Panofsky térképszerű felületalakításnak nevezett. Nem sokkal később, a késő középkorban – kora reneszánszban jelent meg az üres felület problémája, amikor a valóságos motívumok elkezdtek szaporodni a festményeken, s ezek a motívumok önállóak voltak, már nem illeszkedtek kontúr szerint egymáshoz. Ekkor, azokon a helyeken, ahol nem voltak motívumok, megjelentek a részben térkitöltő, de másfelől szimbolikus funkcióval is rendelkező – ornamentális – motívumok (muzsikáló vagy valamit tartó angyalok, virágfüzerek, architektúrák). A padlómintázat az előtérben vagy a városi architektúra a háttérben (Masolino festészetében) képes egyrészt olyan területeket betölteni a festményen, amelyek egyébként esetleg üresek lennének, másfelől képes a képnek – a perspektíva szabályai szerinti – rendszert adni. Mások – Raffaello – függönnyel lezárják azt a teret, ahol az ábrázolás, megjelenítés történik a képen. A 19. század fordulatot hozott a kép és a tér felfogásában. Miközben megnőtt az ornamentikával foglalkozó irodalom, azt az örömet is tapasztaljuk a művészetben, ami az üresség szellemi megtapasztalásának az öröme. Ennek gyökerei



Anti Szabó János: TENERI KERT, 2005
(tollrajz, diófafapác, papír)

a 19. század közepén kereshetők, a japán kultúra európai megjelenésével egyidejűleg. A keleti kalligráfia mint képi értékű, rendkívüli koncentrációval született gesztus, épp az Iparművészeti Múzeum egykori igazgatója, Miklós Pál

leírása szerint, semmi kapcsolatban nincs azzal a keretezett világgal, ami az európai képeké (a középkor óta keretezett oltárszekrényekhez igazodtak a képek, majd önállósodva is keretezettek maradtak). Az európai kép jelentése és funkciója természetesen teljesen más, mint annak a gesztusnak, aminek a nyomát képként, kalligráfiként értékeljük. A térrel való szabad kapcsolat vagy a spiritualitásnak a térben és vizuálisan való megjelenítése döbbenetes hatást gyakorolt az európai festészetre. A vászon síkja azonossá vált a korlátlan, tehát keretezetlen és végtelen térrel, amiben itt-ott megjelent egy-egy motívum. Ez a szabad kép a térhez, szabad térhez fűződő új viszonyt alakított ki. Ugyanakkor hódított, amikor a szecesszió ornamentális szemlélete. Nemcsak a festészetben volt a távol-keleti művészetnek ilyen jelentős hatása, hanem a modern építészet tán legnagyobb hatású személyisége, Frank Lloyd Wright révén az építészetben is. Wright Lao Cét idézte, *Az út és erény könyvét*, amelyben a kínai bölcselő többek között arról szól, hogy nem az anyag teszi az edényt, hanem a benne lévő űr az edény lényege. Ez egy más szemlélet, mint amit az európai szemléletben megszoktunk. Wright ebből kifolyólag az építészet számára is a tér mint építészeti alapfogalom meghatározását nyújtotta. Korunkban mintha mindez megváltozna. A *Horror vacui* című kiállítás természetesen az ürességtől való félelmet mutatta meg korunk jellemzőjeként, de nem csak azt, hiszen például Orosz István grafikai az üres és telített részek megfordíthatóságával szemléletváltásra ingerelnek: a pozitívként és negatívként értelmezett felületek felcserélhetősége – saját szemléletünk, érzékelésünk, látásunk megváltoztatása is – megszabadíthat a horror vacuitól.

