

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Képzőművészeti Mesteriskola

# **Kerámia épületelemek a ma építészetében**

DLA értekezés  
Szöcs Éva Andrea

Témavezető: Schrammel Imre keramikus, egyetemi tanár

**2006**

## **Tartalom**

<b>Kerámia épületelemek a ma építészetében .....</b>	<b>1</b>
<b>Tartalom .....</b>	<b>2</b>
<b>Bevezető .....</b>	<b>3</b>
<b>I. Fejezet. KONTEXTUS</b>	
<b>A kerámia épületelemek fogalmi, történeti kontextusa.....</b>	<b>8</b>
1. 1. A társművészet fogalma.....	8
1. 2. Az építészeti kerámia fogalma.....	11
1. 2. Előzmények. Történeti áttekintés .....	12
1. 2. 1. Kezdetek .....	12
1. 2. 2. Ókor .....	13
1. 2. 3. Kis-Ázsia, hellén, római .....	15
1. 2. 5. Reneszánsz.....	17
1. 2. 6. Barokk, rokokó, klasszicizmus .....	18
1. 2. 7. Historizmus, szecesszió .....	20
1. 2. 8. Kerámia a századforduló Magyarországon.....	20
1. 2. 9. Modernizmustól napjainkig .....	21
1. 2. 10. Épületkerámia Magyarországon a 20. század második felében .....	27
1. 3. Az I. fejezet összegzése .....	28
<b>II. Fejezet. BEILLESZKEDÉS</b>	
<b>Az épületkerámia beilleszkedése az építészeti együttes kompozíciójába.....</b>	<b>30</b>
2. 1. Az építészeti alapelemek befolyása a térérzetre .....	31
2. 1. 1. A padló.....	31
2. 1. 2. A tető.....	33
2. 1. 3. A falak.....	34
2. 1. 4. Oszlop.....	39
2. 1. 5. Bejárat, kapu .....	40
2. 2. A mozgás, az idő.....	42
2. 3. Fény, színek .....	45
2. 4. A II. fejezet összegzése.....	50
<b>III. Fejezet. HELYKERESÉS.....</b>	<b>52</b>
<b>Az épületkerámia helye napjaink építészetében .....</b>	<b>52</b>
3.1. Univerzális rendszer és ornamentika .....	53
3. 2. Az építészet mint fikció, a technikai médiumok hatása az építészetre .....	57
3. 3. Társművészet az urbanizációban .....	62
3. 4. Kerámiából készült társművészeti alkotások – pró és kontra ....	66
3. 4. 1 Az anyag jellege.....	67
3. 5. Kísérletek, tervek, válaszok .....	74
<b>Zárszó.....</b>	<b>81</b>
<b>Köszönetnyilvánítások.....</b>	<b>85</b>
<b>Irodalomjegyzék.....</b>	<b>86</b>

## ***Bevezető***

Amikor az előember felmarkolt egy darab agyagot a földről, rájött, hogy az tökéletesen képlékeny, akarata szerint formázható. Ez az anyag más, mint a többi – a csont, a fa, a kő –, abban az értelemben, hogy azoknak már eleve adott az alakjuk, méretük és csupán részeik lefaragásával alakíthatóak. Az agyaggal való munkálkodást méret és adott forma nem korlátozza. El lehet venni belőle, hozzá lehet tenni és a darabok továbbra is szorosan illeszkedtek egymáshoz. Bármilyen kialakítható belőle úgy, hogy előzőleg nem volt „forma”.

Az előember arra is rájött, hogy égetés után a kialakított forma állandósul. Az agyag ezen vonásával nem csak a gyakorlati életben vált hasznossá, hanem ezáltal valami többet mutatott meg. Az ember alakító és átalakító hatalmát vetítette előre, általa a természet teremtő erejéhez hasonló folyamatot ismételt meg, saját akarata szerint. Létrehozni a „semmitől” olyasvalamit, ami túlmutat a szorosan a megélhetéshez köthető tevékenységeken – legyen az akár egy fazék készítése –, a mágikus történésekhez volt hasonló. Ugyanakkor az agyaggal való munkálkodás a forma és anyag, állandóság és változás gondolati modelljét hozta létre. Amióta az előember ezeket a látszólag egyszerű jelenségeket felismerte, az agyag — más kifejezőeszközök mellett — a civilizáció kibontakozásának folyamatos lenyomatát őrzi.

Gordon Childe<sup>1</sup> kimutatta, hogy a gyakorlati tapasztalatból kifejlődött mesterségek, közöttük a fazekasmesterség, erőteljes hatással volt arra az emberi gondolkodásra, ami később a tudomány alapjává vált. Az alkotás folyamata egyúttal az anyag és funkció közötti összefüggésre is egyértelműen rávilágított. Például arra, hogy éles fegyver készítésére a kő, edény készítésére az agyag bizonyul a legalkalmasabbnak<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Gordon Childe (1968): *Az ember önmaga alkotója*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest.

<sup>2</sup> Megállapításaim a paleolitikumra vonatkoznak.

Továbbá az építészetre is érvényes alapfogalmak szintén összeköthetők a mesterségekből adódó tapasztalatokkal. Vegyük például egy edény elkészítését. Az edények tulajdonképpen körülhatárolt kis „terek”, s mint ilyenek, magukban hordozzák a bent és a kint fogalmát, akár csak egy épület. Egy edénynek agyagygyűrűkből való felépítése lényegében egyfajta építészet, hiszen a térhatárolók, a falak emelése az építészeti gondolkodás egyik alapvető tette. De az alkotás folyamata nem állt meg ezen a ponton. A képlékeny agyag megőrzi a belenyomott tárgyak felületének mintázatát. Az agyagnak ezt a tulajdonságát kihasználva az előember különböző motívumokat hozott létre az agyagfelületen. Idővel ezek a természeti környezetre vonatkozó utalások ábrákká, egyfajta ornamentikává lényegültek át. A civilizáció fejlődésének során megjelenítésük rendszeres kísérőjévé vált az alkotás, az építkezés folyamatának<sup>3</sup>. A díszítés gyakorlata nemcsak a környezet tárgyain jelentkezik, hanem túllép a mesterségek határain, kiterjed az építészetre is.

Az építés gyakorlata kialakulásától kezdve összefonódott a társzművészetek alkalmazásával. Az építészet és társzművészetek kapcsolatát kezdetben jellemző szoros viszony állandó átalakuláson ment és megy keresztül. A hosszú folyamat során a társzművészet lassan kiköltözött az építészet mindennapjaiból, a számára kijelölt új lakhelyekre. A korai újkortól<sup>4</sup> kezdődően a társzművészetek egyre inkább önállósultak, ezzel párhuzamosan csökkent az építészetben elfoglalt jelentőségük. A változó világnézetnek megfelelően az addig főként szakrális célokat szolgáló társzművészeteknek egyre sokrétűbb elvárásoknak kellett megfelelniük. Mindeközben adott célok szerint változott a formai és tartalmi megfogalmazásuk is. A társzművészetek az ornamentikától kezdve a funkcionális felhasználáson keresztül az autonóm megfogalmazásokon át számtalan változatban voltak jelen az építészetben, egészen a századforduló környékéig. A korai modernizmus építészete, elveinek megfelelően, lemond a társzművészetek magától

---

<sup>3</sup> Ennek bizonyítására elegendő, ha körülnézünk: nagy valószínűséggel környezetünkben is szerepet kap az ornamentika.

<sup>4</sup>Ez alatt az 1492-től, Amerika felfedezésétől számítandó időszakot értem.

értetődő módon való alkalmazásáról. Ez a paradigmaváltás megszünteti a társművészetek egységes jelenlétét az építészetben, és a felhasználható eszköztár egyik elemévé teszi őket.

Az épülethez, amely egy funkcionális szempontok által meghatározott zárt tér, amit a korszaknak megfelelő technikai tudással hoztak létre, szervesen hozzátartozott az a jelentés, „jelölés”, ami elhelyezte az adott korszak és társadalom világtrendjében. Így valósult meg a szimbólum, funkció és tudás világos egysége, mindenekelőtt az őskorban – ahol ez a legvilágosabban megfigyelhető –, majd az ókor és a középkor építészetében. Ezt követően a három fogalom kezdett különválni.

A különválás kezdete a reneszánsz időszakára tehető, ami egybeesik a művészek társadalmi megítélésének változásával. A lassú átalakulás során voltak korszakok, ahol ez az egység újra megvalósulni látszott, de olyanok is, ahol viszont a fentebb említett fogalmak valamelyike háttérbe szorult az adott kor felfogásának függvényében, valamint anyagi, földrajzi körülményei miatt. Mindezek mellett fontos szerepet játszanak az állandóan változó társadalmi, szociológiai, gazdasági igények is. Ami a három fogalmat illeti, a 20. század közepéig – általános megfogalmazásban – a szimbólum elsősorban a képzőművészetben jelenik meg, a funkció pedig az építészet, a formatervezés területén kapott nagyobb hangsúlyt. A tudás tudománnyá alakult át.

A 20. században a különböző technikai médiumok térnyerése, a globalizáció, az uniformizáltság jelensége és a gazdaságosság mint szempont, jelentős befolyással bírt az építészet alakulására. A 20-21. század előbb felsorolt jelenségei teljesen új irányelveket határoznak meg. Az egységes vezéreszme megszűnt létezni, helyette áramlatok, egyének, csoportok igyekeznek sajátos utakat keresve megfelelni a kor kihívásainak. Ebből eredően a kortárs építészet nagyon változatos és nehezen felfejthető képet mutat. Általánosságban elmondható, hogy az építészet (funkció) hol a képzőművészet (szimbólum+funkció) területére csúszik, hol meg az új technológiák (tudomány+funkció) határozzák meg jellegét<sup>5</sup>. Ennek fényében

---

<sup>5</sup> Elsősorban olyan épületekre gondolok, amelyek a szobrászatban érvényes plasztikai gondolkodást is feltételeznek – olyanok kívülről, mintha „felnagyított szobrok” lennének – , vagy a teljesen

kérdéssé válik a társművészeti alkotások alkalmazásának szükségessége és alkalmazásuk mikéntje.

Jelen írás célja a társművészet, ezen belül a kerámia épületelemek és az építészet viszonyának vizsgálata. Teszem ezt különös tekintettel a jelenre majd a saját munkásságomra vonatkoztatva. A fogalmak körülírását követően fontosnak tartottam konkrét példák segítségével feltérképezni azokat az erővonalakat, amelyek mentén az építészet és a társművészetek kapcsolata átalakult, a kezdetektől napjainkig.

Amennyiben egy alkotás nem önmagában létezik, hanem az épülettel együtt válik teljessé, úgy fontos részletesen kitérni az építészeti alapelemek jellegére és a térérzetre gyakorolt befolyásukra. Egy épületet, teret elsősorban érzelmileg közelítünk meg. Az építészeti alapelemek – az egyén és az adott kultúra függvényében ugyan, de – alapvetően hasonló reakciókat váltanak ki szemlélőikből. Nagy általánosságban elmondható, hogy egy szűk, hosszú folyosó vagy egy monumentális kapu látványa a világ bármelyik részén hasonló érzéseket ébreszt. A reakciók gyökere mélyen, az emberi személyiség kialakulásának több ezer éves történetében található. Ez egy olyan szempont, amelyet nem lehet figyelmen kívül hagyni a társművészetek tervezésénél. A társművészetek szemszögéből nézve egy épületnek vannak kiemeltebb részei. Dolgozatomban főleg azoknak az alapelemeknek a vizsgálatára helyeztem a hangsúlyt, amelyekkel kölcsönhatásban a kerámia valamilyen szerepet játszhat.

A tér érzékelését nemcsak az ösztönök befolyásolják, hanem életterünk, közvetlen környezetünk is. Közvetlen környezetünkben már kikerülhetetlen elemként vannak jelen a tömegkommunikációs eszközök. Felvetődik a kérdés, hogy az egyre inkább elterjedő elektronikus média (a televízió, a film) és a virtualitás által befolyásolt látásmódhoz, az új technológiákhoz és anyagokhoz hogyan kapcsolódhatnak a felsoroltakkal ellentétes műfajhoz tartozó kerámia alkotások?

Végül, de nem utolsósorban, vizsgálódásom tárgya az is, hogy szükség van-e társművészeti alkotásokra a kortárs építészetben? Van-e helye, és ha igen, hol lenne

---

elektronikusan vezérelt épületek működésére.

az, a kortárs építészet megváltozott térképzésében? Kortárs építészet és társművészeti alkotások milyen lehetséges formában tudják érvényesen kiegészíteni egymást? Saját munkásságom alapján kérdésfeltevéseim az általános jelenségeken túl különös tekintettel a kerámiából készült alkotásokra vonatkoznak.

A felvetett problémák a következő, heideggeri gondolattal összegezhetőek:

„De lehet-e a fizikai-technikai módon felvázolt tér, bárhogy határozza is meg közelebbről magát, az egyetlen igazi tér? Lehetséges-e, hogy hozzá képest minden másképp összeillesztett tér, a művészi tér, a mindennapi cselekvés és érintkezés tere csak szubjektíve meghatározott előformái és változatai az egyetlen objektív, kozmikus térnek?”<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Heidegger, M. (1995): *Költemények*. Societas Philosophia Classica, Budapest. 169. o.

# I. Fejezet

## KONTEXTUS

### *A kerámia épületelemek fogalmi, történeti kontextusa*

#### 1. 1. A társművészet fogalma

Társművészetnek egy adott építészeti együttesbe illeszkedő képző- és iparművészeti alkotást nevezünk. Olyan alkotások sorolhatóak ide, amelyek színükkel, megformáltságukkal, tartalmukkal és a téri együttesben elfoglalt helyük által részt vesznek a térszervezésben, hozzájárulnak az épület karakterének kialakításához. Gondolatiságának az épülettel összhangban kell lennie, még olyan esetekben is, amikor látszólag ellentétes formai világot képvisel vagy anyagában más karakterű.

„Kiinduló tételünk, hogy a társművészeti alkotásnak, mint minden kompozíciós elemnek és tényezőnek mindeneke előtt az építészeti mű eszmei mondanivalójából, művészi tartalmából kell kikristályosodnia (...). A társművészeti alkotás a kompozícióban mindeneke előtt kettős szerepet játszhatik:

- a) döntő módon az együttthatás szabja meg célját,
- b) mint az összkompozíció tényezője, egyidejűleg különhatásra, önmagában is teljes művészi élmény felkeltésére alkalmas.”<sup>7</sup>

A társművészeti alkotások szerepe az építészeti együttesben nagyon sokrétű. Lehet szerves része a tektonikának, például statikai feladatokat is elláthat, mint az Erekhtheion kariatidái, de akár önállóan is létezhet egy épületegyüttesen belül, annak jellegéhez igazodva. Továbbá lehet tértagoló, osztó vagy összekötő szerepe egyaránt. Az épület feltérképezéséhez, felfogásához és bejárásához szükséges időt is

---

<sup>7</sup> Pogány Frigyes (1965): *Szobrászat és festészet az építőművészetben*. Műszaki Könyvkiadó, Budapest. 501-503. o.



alakíthatja, a térben elfoglalt helye által.

Legkorábbi előképe az előember által lakóhelyként vagy kultikus célokra használt barlangban található, ahol rajzban, festményben, szoborban képezték le a környezetet, a teret, az időt. A konkrét természeti környezet szolgáltatta a kiindulópontot, a tér sajátos térképzetük szerint jelent meg, az idő szubjektív megélés tárgya volt. Ezek az alkotások egyúttal információt szolgáltattak a törzs múltjáról, rituális szokásairól is. Mágikus, szakrális jellegük kiemelte őket térbeli környezetükkel egyetemben a mindennapokból. A helyet – spirituális lényegét tekintve – kiegészítették, lehetőséget biztosítottak arra, hogy az ember a jelenből kiindulva az örökkévalósággal is megfelelő kapcsolatot alakíthasson ki. Az emberben kezdettől fogva, a térfogalom kialakulásával együtt alakul ki a világról alkotott képe is. Ezt a „képet”, a barlangok falain rögzített ábrák „utódait” később, a folyamatosan fejlődő épített környezetben jeleníti meg. Ezáltal fejezi ki az adott környezethez való viszonyát, az adott korra jellemző világnézetet és a korhoz tartozó vélt vagy valós jelenségeket. A különböző korokra jellemző stílus a társzművészetek alkalmazásának mikéntjére is vonatkozik.

A civilizáció kialakulása és az építészet közötti szoros viszony kezdetét *Mezei Árpád* (1996) az emberi személyiség kialakulásának idejére teszi, aminek fontos tényezője először a barlang mint lakóhely és mint viszonyítási pont. A konvex, egyre változó természeti környezettel szemben a konkáv és körülményeiben állandósult barlang a transzcendens világot jelképezi. A lakótér, az épület is meghatározó szerepet játszik az ember időfogalmának és absztraháló képességének kialakulásában is, úgy, hogy stabil környezetet biztosít, amiben az ember nincs kiszolgáltatva teljesen a természeti környezet változásainak. Amióta megjelent a *kint* és *bent* fogalma a lakóhely tudatában, azóta tudunk a természetről absztrakt módon gondolkodni. Ezáltal válik a lakótér meghatározóvá a kultúra és civilizáció létrejöttében. Kialakulnak a jobb-bal, vízszintes-függőleges szorosan összetartozó, ellentétes fogalompárok, amelyek segítségével az ember elkezd leírható módon tájékozódni a számára ismeretlen világban. Ez a konkáv tér szolgáltatja a világ megismeréséhez nélkülözhetetlen támaszpontot.

Az absztrakt gondolkodásmód az építményekhez tartozó társzművészeti alkotásokban is tükröződik, amelyek az épített környezet által alkotott miliót

kiegészítve többletjelentéssel ruházták fel azt. Leegyszerűsítve: a társművészetek szolgáltatják a falak által határolt (egyszersmind létrehozott) konkáv térben a falakon kívüli – konvex részt körülfogó – környezet tudatát, jelenlétét. Még akkor is, ha ez az építmény külső részén jelenik meg.

Nem volt gyakorlati funkciójuk a szó szorosán vett értelmében, de a „gyakorlati funkció” jelentését tágabban értelmezve: mégis volt. Hiszen olyan útmutatásokkal szolgáltak, amelyek szorosán hozzátartoztak a korszakhoz. Amennyiben kultúránk csak az írott forrásokra, a művészetek egyes ágaira és a „csupasz” épületekre támaszkodna, bizonyára nem lenne olyan gazdag, és kevesebbet tudnánk az elmúlt korok szellemiségéről. Ugyanakkor a világról való gondolkodás nem választható el az éppen aktuális társadalmi viszonyok jelenétől, amelyet az épített környezet tükröz. Ezért a társművészetek jelenléte vagy éppenséggel a hiánya ezt is érzékeltetheti.

Az ember úgy teremt sajátos rendet az általa megélt világban, hogy megkeresi vagy létrehozza valaminek a helyét és megjelöli, megnevezi azt. A megjelölés-megnevezés egyrészt a birtoklás kifejezése, másrészt azonban információhordozó funkciója is van e gesztusnak. Kezdetben a világ spirituális, absztrakt leképezésében játszott nagy szerepet mindaz a forma, motívum, szimbólum, ami az építmény szerkezetében, felületén megjelent, és amelyek az esetek többségében egyben az épület rendeltetésére is utaltak. A társművészetek a kor és benne az épület helyének kifejezőiként elengedhetetlen részei voltak a létesítményeknek.

A későbbiekben az építészet és a művészetek viszonya számos átalakuláson ment keresztül. A „társművészet” szavunk nagyon jól kifejezi az építészet és a hozzá kapcsolódó művészetek viszonyát. Egyik a másik társaként, egységben jelentkeznek egészen a 20. század elejéig. Az utána bekövetkező társadalmi, gazdasági változások magukkal hozták az építészet paradigmaváltásait is. Ezzel együtt értelemszerűen átalakul a társművészeteknek az építészetben elfoglalt helye és szerepe is. Ez az átalakulás egy komplex folyamat része, amely magába foglalja a 20. századi építészetet befolyásoló jelenségek összességét. Az építészet már nem feltételezi magától értetődően a társművészetek jelenlétét, alkalmazásukról inkább sajátos, egyedi esetek alapján beszélhetünk.

## 1. 2. Az építészeti kerámia fogalma

Az épületkerámia – a festészethez és szobrászathoz hasonlóan – részét képezi a társművészet fogalmának. Bár mindkét műfajhoz van köze, lényegileg mégis teljesen más problémákat vet fel. Mit is értünk az *építészeti kerámia* kifejezés alatt?

Amint az elnevezése is jelzi, olyan alkotások általános gyűjtőfogalma, amelyekben közös az, hogy kerámiából készülnek és adott épülethez kapcsolódnak. Mit rejtenek ezen egyszerű definíció fogalmai?

Kiindulhatunk abból a tényből, hogy a kerámia tulajdonképpen égetett „föld”. A bevezetőben említettem, az agyag az első anyagok között volt, amelyeket az ember gyakorlati eszközeinek elkészítéséhez és építkezésre felhasznált. Ezt annak a tulajdonságának köszönheti, hogy könnyen formázható, és hogy száradás, majd égetés után tartósan megőrzi a kialakított formákat.

Mindamellett az agyag majdnem mindenhol megtalálható. Alkalmazására – éppen ezért – szerteágazó példákat találhatunk. Használták kötő- és festékanyagként, edények, használati tárgyak, szobrok és kultikus tárgyak, építmények alapanyagául, valamint a történeti idők kezdetén az írásjelek hordozója volt. Sok esetben a felhasználási módok közül némelyek együttesen jelennek meg, elsősorban az építészetben.

Kezdetben építményeknél csak nyersen, tapasztásra (paticsolás), később kiégetve, szabályos formájúra alakítva használták. De a kettő közötti átmenetre is láthatunk példát Mezopotámiában, ahol a nyers téglákat mázas lapocskákban végződő égetett agyagszegekkel erősítették meg, mint például az uruki Vörös templom esetében **(1. kép)** vagy a széttört agyagedények darabjait nyomkodták a falba, burkolásként.

Az agyagot leggyakrabban a téглаépítészetben használják fel. Ez a legkézenfekvőbb megoldás arra, hogy a kerámia és a társművészeti alkotás az épület szerkezetének szerves része legyen. Legismertebb példája a babiloni Istár kapu, illetve a téglagótika templomai. Mai napig fontos építőanyag a téгла, a tetőfedő cserép. Ez vált az agyag legelterjedtebb felhasználási módjává az építészetben. A felsoroltakon kívül egyéb, építészethez kapcsolódó funkciókat is elláthat. Ezek bemutatásakor a Bretz-Knapp szerzőpáros gondolatmenetét követem.

*Bretz Gyula és Knapp Oszkár*<sup>8</sup> az építészeti kerámiákat felhasználásuk céljai szerint rendszerezték. A szerkezeti kerámiák csoportját a téglák és a tetőcserép alkotják. Az anyag időjárásra és fizikai behatásra ellenálló karaktere a kerámiát burkolatok készítésére is alkalmassá teszi. Ezeket nevezzük burkolókerámiáknak. A belső berendezés kerámiái közé a kályhák, az egészségügyi kerámiák tartoznak. Végül beszélhetünk a díszítőkerámiákról is, ilyenek például a rácsok, párkányok, keretek, mozaikok, faliképek, domborművek, szobrok. Közös vonásuk, hogy az építészeti együtteshez szervesen kapcsolódnak, akár technikai, akár szellemi szempontok szerint elemezzük. Technikai szempontok alatt a felhasznált anyag megfelelő kiválasztását, az építészeti struktúra érvényesítését, időállóságot értjük. Szellemi szempontok alatt pedig azt a tartalmat, ami az épület funkciójához kapcsolódik, hasonló irányból közelíti meg a felvetett alapgondolatot, az épület ritmusához való igazodást.

Természetesen az említett kategóriák átjárhatóak. Dolgozatomban az építészeti kerámiák közül a díszítőkerámiák csoportjával foglalkozom behatóbban. A „díszítőkerámiák” fogalom csak a fentebb felsorolt, funkcionalitás szerinti rendszerezés alapján alkalmazható, hiszen általánosságban a társelművészeti alkotások nem csupán a díszítésre szorítkozhatnak, hanem sokkal összetettebb feladatokat láthatnak el. A továbbiakban ezért az épületkerámia kifejezést elsősorban nem a gyakorlati funkció felőli megközelítés értelmében használom.

## **1. 2. Előzmények. Történeti áttekintés**

### *1. 2. 1. Kezdetek*

A legújabb régészeti kutatások eredményei szerint a paleolitikum vége felé az ember már használta az agyagot: különböző idoloikat, ember és állatfigurákat készített belőle. Ezután kezdte el a gyakorlati életben is hasznosítani ezt az anyagot. Például miután megtanulta a kosárfonást, rájött, hogy tartósabbá teheti, ha oldalait be is tapasztja. Ugyanezt tette az első gyékényből, vesszőből, nádból készült házában

---

<sup>8</sup> Bretz Gyula-Knapp Oszkár (1968): *Építészet és kerámia*. Műszaki Könyvkiadó, Budapest.

oldalfalaival is.

Az ősközösség műveltségét az jellemezte, hogy nem tett különbséget ábrázolt és valóságos között, ezek lényegileg ugyanazt jelentették. Mivel fejlődésének e korai szakaszában az ember kulturális előképekkel nem rendelkezett, a természet szolgáltatta a „mintákat”. Így jelentek meg növényi és állati motívumok a házakon, amelyekből idővel kifejlődtek a díszítőelemek. A feltárt neolitikus települések közül a Délkelet-Anatóliában lévő Catal Hüyük-i leletegyüttes a legjelentősebb. A szárított agyagtéglából készült köz- és lakóhelyiségek feltárása során falfestményeket, domború agyagplasztikákat, szobrokat találtak.

Természetesen mindez szorosan összefügg a természeti, földrajzi adottságokkal. A környezettel való szoros kapcsolat nem csak a rendelkezésre álló építőanyagok használatában tükröződik, hanem abban a világképben is, amit magukban és maguk körül jelenítenek meg. „A vallásos ember számára a tér nem homogén. Törések és szakadások találhatók benne; olyan részeket tartalmaz, amelyek minőségileg különböznek a többitől.”<sup>9</sup> – a még szakrálisan megtapasztalt „inhomogén” univerzumban a társművészetek nagyban hozzájárulnak a formátlanból kiváló „valóságos” terek létrehozásához<sup>10</sup>. Ezért magától értetődően kísérik az építményeket.

Elzártságuk miatt az Európától távol eső területek eredményei nem kapcsolódtak aktívan az európai civilizáció kialakulásába. A történeti áttekintésemben elsősorban az Európához köthető művészeti korszakolást követem. Az Európán kívül eső területek eredményeit csak abban az esetben említem, amennyiben szorosan dolgozatom témájához kapcsolódnak.

### 1. 2. 2. Ókor

Az ókor építésze sok ősközösségi vonást őrzött meg. Ennek a kornak az építésze egyszerű struktúrájú és formailag kevésbé tagolt. Az építmények

---

<sup>9</sup> Eliade, M. (1996): *A szent és profán*. Európa Könyvkiadó, Budapest. 15. o.

<sup>10</sup> Időtartamát tekintve a világ homogénhez közelítő, „káoszként” megélt időszaka az emberiség történetében sokkal rövidebb, mint az inhomogéné.

funkciója, felhasználásuk indítókai világosak. Rendeltetésüknek megfelelően magától értetődően fontos a felhasznált anyag tartóssága, az épületek mérete és a településen belüli elhelyezésük. Az épületeken található díszítmények, illetve azok a „jelek” amelyek az épület előtt álltak, szintén ezt támasztották alá. A társművészet majdnem mindenhol jelen volt.

Elő-Ázsia természeti adottságaiból következik, hogy az agyag főszerepet játszott az építőanyagok között. Az írott forrásokban is több erre vonatkozó utalás található, mint például az alábbi akkád példabeszédben:

„Kőből és szurokból épített házban ülök:

S egyszerre csak egy marék agyag hull fejemre”<sup>11</sup>

Elő-Ázsia ókori épületei már a téglák elterjedt használatáról tanúskodnak. A felhasznált téglák formai változatosságot mutatnak, találunk négyzetes alakút, saroktéglákat, idomtéglaakat és az ósumér korra jellemző egyedülálló plán-konvex téglát. Fontosnak tartom megjegyezni *Hajnóczy Gyula* nyomán, hogy a plán-konvex téglát egyes kutatók (a készítmódja alapján) az áldozati kenyérhez hasonlítják<sup>12</sup>. Használata az akkád dinasztia (i.e.2350-2200) alatt szűnt meg.

Kezdetben csak nyers, napon szárított agyagtéglaakat használtak, majd később kiégetett változatukkal együttesen alkalmazták. Az épület szerkezetét égetett téglákból, a többi részét pedig nyers téglákból építették. Ezeket a falakat már a korai időktől kezdve burkolták. Ehhez hozzájárult az a tény, hogy nagy jelentőségű felfedezés történt, ami megváltoztatta az addigi kerámiagyártást. Felfedezték az ólmos mázat. A porózus, égetett agyag felszínét bekenték mázzal, ami másodszori égetés során vékony, szilárd, üvegszerű felülettel vonta be az agyagot. A tartósság fokozásán kívül ezzel az eljárással az anyag alapszínén túl további színekkel egészíthették ki az épületet. Az új találmány hasznosnak bizonyult mind az építészet, mind a társművészetek szempontjából.

A babiloni építészet virágkorában, az i.e. 6. században már gazdaságosabb és

---

<sup>11</sup> *Akkád példabeszéd* in: Komoróczy Géza (1986, szerk) : *Gilgames* Kriterion Könyvkiadó, Bukarest. 225. o.

<sup>12</sup> Hajnóczy Gyula (1983): *Az építészet története. Ókor*. Tankönyvkiadó, Budapest. 27. o.

időtállóbb, mázas felületű égetett téglákkal falaztak. Ennek egyik legszebb példája a babiloni Istár kapu és felvonulási út, ahol a mázas téglaburkolat domború állatalakokat formáz. Ugyanezzel a megoldással készültek a persepóli „harcosok” később, már a perzsa fennhatóság alatt.

Az ókori Egyiptom építészetben elterjedtebb volt a kő használata, bár az épületkerámiát is ismerték, amit a Tel el-Amarnában talált oszlopborítások, illetve II. Ramszesz palotájában talált díszítőcsempék, mázas téglák bizonyítanak. Az építészet és társzművészetek kapcsolata szoros volt, templomépítészetükből nem hiányoztak a palmafejezetes vagy lótusz bimbóhoz hasonló formában végződő oszlopok, amelyek a mennyezetet tartották. A díszítésmód itt is a természeti formákat követi, például a gyékény vagy palmaág textúráját, de nemcsak ott, hanem a falakon is találkozhatunk természetből merített ábrákkal.

Szahuré piramisegyüttese jól példázza, hogyan járulnak hozzá a társzművészetek az épület céljának megfelelő belső atmoszféra megteremtéséhez. A célirányos szerkezeten túl a hosszú folyosó falain található, a természetet idéző, derűs hangulatú, színes domborművek feloldják a falak merevségét, közvetlenebbé teszik azt. A halotti templom udvarát körülvevő fedett oszlopfolyosó kékre festett mennyezetén szétszórtan plasztikus mintájú csillagok találhatóak.

### *1. 2. 3. Kis-Ázsia, hellén, római*

Az ógörögök által lakott terület kőben gazdag volt, ezért elsősorban ebből építkeztek. Ismeretes volt előttük az agyag megmunkálása, de reprezentatív épületeket ritkán építettek abból. Ezzel szemben elterjedt, főleg az archaikus korra jellemzően a terrakottaborítás. Ennek az volt a célja, hogy az építkezésre használt faszervezeteket időállóbbá tegyék, és persze esztétikai funkciója is volt. Agyagot inkább az épületek tetőfedésénél, tetődíszeknél, akrotérionok, vízköpők, antefixek elkészítésénél alkalmazták. A **2. képen** látható Medúzafőt ábrázoló terrakotta antefix feltehetően egy Taranto közeli archaikus görög templom vagy polgári épület tetejét díszíthette. Eredetileg élénk színekkel hangsúlyozták a plasztikus részleteket rajta. Ez a technológia az időszámításunk előtti hatodik században terjedt el Anatólia nyugati részén, Frígiában. A mítoszokban számárfülesnek mondott Midász király birodalmában ezeket a cserepeket, csempéket művészeti értelemben

továbbfejlesztették. Színezett relieffel látták el őket, ami az erőt, gazdagságot volt hivatott kifejezni.

Az etruszk lakóépületek napon szárított téglából vagy vert agyagból faszerkezettel erősített falakból álltak. A többi területtel ellentétben náluk a kerámia csaknem teljesen kiszorította a követ. Az épületek oromzatát és tetőszegélyét színes terrakotta szobrokkal és díszekkel ékesítették. A homlokzaton, a kapuk íve mellé két oldalról felakasztott emberfejeket ábrázoló bajelhárító szobrok (főként gorgófők) őrzik az etruszk hagyományokat.

A kora-római építészet átvette az etruszk hagyományokat és továbbérlelte őket a hellenizmus szellemében. Etruszk mesterek vezetésével épült a Capitolium dombon az isten-triász ősi temploma. Kőből, téglából és fából épült, az oromzaton és a tetőszegélynél színes terrakotta motívumok díszítették. Idővel és a hellén befolyás erősödésével a kő veszi át a főszerepet az alapanyagok közül. Az építészeti ornamentika java a görögöktől származott, azzal a különbséggel, hogy itt a szerkezeti szerepet betöltő részeket is beborították feliratokkal, domborművekkel, díszítményekkel. Bár készültek antifixek, akrotérionok, domborműves díszítésű zárócserepek, vízköpők és épületpárkánydíszek kerámiából, az agyagot mégis főleg téglagyártásra és cserépgyártásra használták fel. A császárság korától kezdve nagy mennyiségben gyártották a különböző tetőcserepeket, idomtégglákat, amelyek a katonaság műszaki alakulatai révén terjedtek el Európa-szerte.

#### 1. 2. 4 Középkor

Miután az ókori kultúrára jellemző stílusegység felbomlott, hosszú érlelődési folyamat után kialakult egy új formarendszer. A II. századtól a XI. századig a falfestés és a mozaik játszik főszerepet. Nem jellemzőek a kerámiából készült társzművészeti alkotások, viszont a téglá használata igen. Ennek kiemelkedő példái találhatóak Ravennában. Érdekes megoldást alkalmaztak a San Vitale és a San Giovanni in Fonte boltozatának készítésénél. A város műhelyeiben visszamaradt selejtes agyagkorsókat illesztettek egymásba, majd ezt építették be a boltozat szerkezetének megfelelően.

A középkor szellemisége – függetlenül az anyagtól vagy a kifejezés formájától – nélkülözhetetlenné teszi a szimbólumokat, narratív ábrákat megjelenítő társzművészeteket. A korai szétszórtság után a szobrok az épület döntő pontjaira



koncentrálódnak, például a kapukra. Az a megkötöttség, hogy alkalmazkodni kell az építészeti elemekhez, nem hátrány a középkor művészenek, sőt, inkább előny. A megszorítás csodálatosan expresszív plasztikai megoldásokat eredményezett. A társzművészetek elválaszthatatlan részeivé váltak az épületeknek, nem annyira tektonikus szempontból, mint inkább eszmei értelemben.

Ezekben a stíluskorszakokban a kerámiát főként falazásra, tetőfedésre használták, ebbe épültek be a plasztikák. Az Európa északi területein elterjedt, téglagótikának nevezett stílus révén a szerkezeti kerámia a reneszánszát élte. A francia gótika alapján – főleg a ciszterci építészet példáját véve alapul – írták át a jellegzetes szerkezeteket, megoldásokat téglára. Különböző idomtéglaakat gyártottak a szerkezetekhez. Bordatéglaakat, mérműves ablakokat, kapukereteket és záróköveket egyaránt agyagból-téglából készítették (3.kép). Legtöbbször az épület díszítését is téglából alakították ki. A Backsteingotik legszebb példáival Észak-Németország területén találkozhatunk, de elterjed északibb fekvésű területeken is, mint például Skandináviában, Litvániában, Észtországban, ahol mai napig érezteti a hatását az építészetben.

#### 1. 2. 5. *Reneszánsz*

A fejlett reneszánszig kikristályosodott diszciplínák mint az építészet, festészet, szobrászat, nem mosódnak össze. Ennek ellenére a szobrászat jelen van az építészeti kompozícióban, a szobrok beilleszkednek az épület tektonikájába, mozdulataikkal kihangsúlyozzák azt. Általánosságban elmondható, hogy a kerámia is inkább szobrászati megfogalmazásban jelenik meg az építészetben. Díszítő és közvetítő szerepet kap, elsősorban homlokzatok és belső terek kiképzésénél. A kerámia építészeti alkalmazása összefügg a mázak használatával. Egyrészt azért, mert a kor technológiai eljárásai közül a mázas kerámia bizonyult megfelelőbbnek az építészeti célok számára, másrészt pedig színekkel kiegészítve komplexebb, nemesebb megjelenést kölcsönzött, mint a mázatlan terrakotta.

Az olasz reneszánsz épületeken megjelenő majolika faldíszek, keretek, szobrok megjelenése és elterjedése a *della Robbia* család nevéhez fűződik. A családban újra felfedezett és apáról fiúra szálló titkos mázrecept és technika lehetővé tette színes, időtálló alkotások létrehozását. Ennek alapjánál egy ónmáz állt. A

művészcsalád működése előtt Olaszországban nem használtak ónmázat. A színes agyagot vicenzai fehér agyaggal (engobe) vonták be, annak ellenére, hogy a mór és perzsa fazekasok módszereit ismerhették a korábban rövid ideig olasz fennhatóság alatt lévő Mallorca-ról. A 14. századi és 15. századi kék-fehér hispano-mórnak is nevezett stílust a 15. század Olaszországában felváltja a polikróm technika, amit majolikának neveznek. Ezt az elnevezést Mallorca szigetéről kapta, ahol abban az időben fontos piaca volt az ónmázás kerámiáknak. A della Robbia család alkalmasnak tartotta ezt a technikát szobrok, keretek és domborművek készítésére, mert a vékony, fehér máz az éles vonalakat alig fedte el, ezáltal kiemelte a formákat. A színes mázakat, amiket réz-, vas-, mangán- és antimonvegyületekkel hoztak létre, inkább a hátterek, keretek díszítésénél alkalmazták. A családi műhely alapítója, *Luca della Robbia* szobrász az antik művészet átfogó ismeretéről tett tanúbizonyságot a Firenzei Dóm énekeskarzatának márványdomborművének megalkotásánál. Ugyanez a megformálás köszön vissza a kerámiából készült szobrainál. Az Or San Michele falába épített domborművénel, a tondóba Madonna alakját egy boltív alá helyezi, ami a kora reneszánsz munkákban fellelhető épület, város, környezetábrázolás sajátja. A medalion motívummal épületek belsejében is találkozunk, például a Capella dei Pazziban. Az Ospedale degli Innocenti hatására ez a motívum elterjedt – főleg Toszkánában számos homlokzaton találkozhatunk vele. Egyik legismertebb ezek közül a pistoiái Ospedale del Ceppo, ahol nemcsak medalionok, hanem a földszint és emelet között is megjelennek a della Robbia majolikák Andrea fia, Giovanni della Robbia tondókat kiegészítő fríze, tarka alakjaival, egybefüggő színes felületeivel jobban elkülönül az épülettől, mint az Ospedale del Innocenti esetében a medalionok.

Magyar vonatkozású reneszánsz építészeti kerámiára példaként megemlíthetem Hunyadi Mátyás budai palotájának majolika padlóját, a paloták kiemelkedő szépségű kályhacsempéit és a színes tetőcserepeket. Az olcsóbb és egyszerűbb gyártás érdekében nagy részük egy budai kerámiaműhelyben készült.

### *1. 2. 6. Barokk, rokokó, klasszicizmus*

A barokk és rokokó korszakában a kerámia építészeti alkalmazása háttérbe szorult. Annál erőteljesebb a festészet, szobrászat alkalmazása az építészetben. Hollandia mellett Franciaországé volt a vezető szerep az európai kerámiában.

Franciaország inkább a porcelán asztali díszek és különböző használati tárgyak készítésében jeleskedett, míg Hollandia a csempegyártásban nyújtott maradandót. A spanyol befolyás és a Hollandiába költözött olasz keramikusok révén honosodott meg a kezdetben iszlám stílusjegyeket viselő csempegyártás. Különböző technikákkal készült darabok kerültek elő, mint például a benyomott, vésett, mozaikos és inkrusztációs eljárással készült csempék. Majd a 17. században importált kínai porcelántárgyak hatására elkezdődött a népszerű kék-fehér, főként ólmos mázzal festett fali és padlócsempék gyártása. Kezdetben nagyméretű, máz nélküli, kis bélyegzőkkel benyomott palmettás csempék készültek, majd a holland fajanszok kék-fehér színvilágát tükröző falburkoló lapok váltak népszerűbbé. Használatuk kezdetben a német nyelvű területeken honosodott meg, de később elterjed Franciország, Dánia, Spanyolország és Portugália területein is. Például a Hollandiában készült legnagyobb csempekép a lisszaboni Madre Deus templomban található. (4.kép)

A 18. sz. második felében a barokk művészet fokozatosan átalakult. Megszűnik az egységes rendszer, világnézet, amelyben az építészet teljesítette a funkcióját. Az egyedi jelenség alakulása fontosabbá válik. Ez a szemlélet jelentkezik az építészetben is. Az egyedi létezés különválást jelent, tehát az elhatároltságot hangsúlyozó tömegformák kerülnek előtérbe. A határfelületek, a síkok úgy kapcsolódnak egymáshoz, hogy az általuk közrezárt térben bármilyen nagyságú rész független lehet, az egység megbontása nélkül. A fal kezd megszabadulni másodlagos, jelentéshordozó funkciójától. A térszervezés alapvető eszközeként elsődleges szerepet tölt be. A társzművészetek szempontjából azért fontos, mert a későbbiekben a fal akár önálló térszervező elemként létezhet, helyet adva más alkotásoknak is, vagy a fal maga lesz az alkotás. Azelőtt az építészet a formából indult ki, a szerkezet ezt szolgálta. Most mindez változik, a szerkezet hozza létre a formát, bár a 19. század végéig ritkán éltek ezzel a lehetőséggel.

A klasszicizmus szigorú homlokzatain csak ritkán jelenik meg monumentális formában a szobrászat. Elkülönülnek a műfajok, a társuló művészetek antik mintákat követve jelennek meg a homlokzatokon. A heroikus életérzés méltó hordozójának a követ tekintették. A kerámia visszaszorult a díszítésre szolgáló elemek területére.

### 1. 2. 7. *Historizmus, szecesszió*

Az ipari forradalom, az elő-ázsiai építészet feltárása, az antik emlékek, a középkor és Távoll-Kelet értékeinek újra felfedezése a 19. század és a századforduló építészetét is befolyásolták. A társadalmi változások új építési feladatokat termeltek ki. A bankok, áruházak, tőzsdék – a kor reprezentatív épületei – tekintélyességét a díszes külsővel próbálták érzékeltetni. Emiatt értelemszerűen megnőtt a társművészetek iránti igény. A szobrászati díszítések a monumentalitást, a méltóságot hangsúlyozták. Ami a megjelenítést illeti, egységes stílus helyett a formák esztétikai hatásai szerint válogattak. A századelő, a századforduló építészeti szívesen alkalmazták külső-belső tér kialakításához az elmúlt korok formáit.

*Hannes Böhringer* a *Stílus és tárgyyszerűség* című tanulmányában az iparosítást és a historizmust okolja azért, hogy az ornemens „zárvánnyá” válik azáltal, hogy egyre inkább „egy belső funkcionalizmus pusztá áöltözeteként használta fel”. Majd így folytatja: „Minden kornak megvan a maga stílusa, jellegzetes nyelve az európai-izlám ornemens történetileg kötött nyelvcsaládjában, és a historizmus korának a történelmi fejlődés teljes gazdagsága a rendelkezésére állt. De nem hiányzott-e belőle a sajátos Kunstwollen, egy új, önálló stílus? Ezt az önbizonytalanságot kívánta a szecesszió eloszlatni”<sup>13</sup>.

A szecesszió egységes formanyelv létrehozására irányuló összművészeti törekvései szervezettebb egységet mutattak fel az építészet és társművészetek között. A historizmussal ellentétben úgy tűnt, hogy a szecesszió képes egy autonóm stílust létrehozni. A kiindulópontjait illetően rokon irányzatok építésze bőségesen és többféle megközelítésben éltek a társművészetek felhasználásának lehetőségeivel.

### 1. 2. 8. *Kerámia a századforduló Magyarországon*

Az új törekvések Magyarországon is visszhangra találtak. A bécsi Postatakarékpénztár megfelelője Budapesten is megjelenik *Lechner Ödön* tolmácsolásában. De nem beszélhetünk épületkerámiáról anélkül, hogy ne említsem a Zsolnay gyár tevékenységét. Magyarországon a XIX. században lendül fel a

---

<sup>13</sup> Böhringer, H. (1995): *Kísérletek és tévelygések*. Balassi Kiadó-BAE Tartóshullám, Budapest. 8. o.

kerámiatermékek gyártása. Elsősorban *Zsolnay Vilmos és Wartha Vince* nevéhez kötődik, akik szakmai újításaikkal itthon és külföldön egyaránt sikert arattak. A 19. század végére a gipsz és kő helyét felváltja az új anyag, a kerámia. Formálhatósága, plaszticitása, színei miatt sokkal alkalmasabb volt az új építészeti törekvések kifejezésére. Magánházaknál is alkalmazták, de főleg reprezentatív épületeknél, ahol úgy gondolták, a vakolat és stukkók nem fejezik ki az új stílus és az új követelmények igényeit. Az iparosodott, modern nagyváros levegőjének poros-füstös rárakódásai könnyen lemoshatóak, így higiénikus, és eredeti színekben pompázhat az épület – sorakoztatja fel Lechner Ödön az érveit a kerámia alkalmazása mellett<sup>14</sup>. A kerámia kapcsolatára az építőiparral a magyar szecesszió (nemzeti stílus) idejére kitűnő példák az általa és *Ybl Miklós, Hauszmann Alajos, Lajta Béla, Kós Károly, Medgyaszay István* által tervezett épületek. Amint a della Robbia család munkássága a reneszánsz építészetben, úgy a Zsolnay gyárnak a századforduló-századelő Magyarországon betöltött szerepe is bizonyítja, mennyire fontos lehet egy „műhely” tevékenysége az építészet számára. Az építészek mindkét esetben már eleve terveznek a kerámiák alkalmazásával. Erre számtalan példa látható Magyarországon főleg Pécsen, Budapesten, és más városokban is, az akkori országhatárokon belül. A Zsolnay manufaktúra épületkerámiái termékei iránti egyre nagyobb érdeklődést az első világháború szakította félbe.

#### *1. 2. 9. Modernizmustól napjainkig*

Az ipari forradalomnak, a korszak új technikai felfedezéseinek következményeként gyökeresen megváltozik az emberek világlátása. Ezzel párhuzamosan az építészeti gondolkodásra hatással vannak a modern festészet, az expresszionizmus, a kubizmus, az absztrakciók és a *De Stijl* eredményei. A megszokottól eltérő formaképzés, a lineáris perspektíva egyeduralmának megszűnése, a figurativitás háttérbe szorulása és az új építészeti gondolatok, a társzművészetek megjelenésére is befolyással bírnak. Az építészet a funkcióra

---

<sup>14</sup> Mattyasovszky Zsolnay Tamás, Vécsey Esther, Vízny László (2005): *Zsolnay épületkerámiák Budapesten*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.

koncentrál.

*Adolf Loos* például egy sajátos megoldást javasol azzal kapcsolatban, hogyan viszonyuljon a kor építészete a múlthoz, a hagyományokhoz, a kollektív szimbolikához: „Az építészet hangulatokat kelt az emberben. Az építész feladata ezért, hogy ezt a hangulatot pontosítsa. A szoba megjelenése legyen barátságos, a házá lakályos. A bírósági épületnek fenyegető jelként kell magasodnia a titkos bűn elé. A bankháznak azt kell közölnie: pénzed tisztességes emberek kezében, jó helyen és biztonságban van”<sup>15</sup>. A felsorolt elvárásokat jól illusztrálja például a *Chicago Tribune* felhőkarcoló székházának pályázati terve, amely egy toszkán oszlop formáján alapult **(5.kép)** „Az építész csak akkor képes e hatások elérésére, ha kapcsolódik azokhoz az épületekhez, melyek eddig felkeltették az emberekben ezt a hangulatot. (...) ha az erdőben egy hat láb hosszú és három láb széles halomra találunk, melyet ásóval piramis formájúra egyengettek, elkomolyodunk, és valami azt súgja bennünk: itt fekszik valaki eltemetve. Ez az építészet.”<sup>16</sup>

*Charles-Edouard Jeanneret*, ismertebb nevén *Le Corbusier* számára az építészet megújítását a gyökerekhez való visszatérés, a tiszta formák, a geometria alapelveinek használata jelenti. Az alkotás újraértelmezésében rokon gondolatokra talált a formai szempontból új kiindulási pontot kereső avantgárd irányzatokban (futurizmus, dadaizmus, kubizmus). A gépek esztétikája és a tömegtermelés által meghatározott életmódnak nincs megfelelője az építészetben. Ezért a funkcionalizmus és a szabványosítás alapján határozza meg az új építészet elveit. Ebből következik – a gépek mintája szerint – a lakógép fogalma. *Le Corbusier* építészetének egyik kulcsszava a norma és a szabvány. „Ahhoz, hogy a tökéletesség problémáját megoldjuk, normák felállítására van szükség. A Parthenón olyan kiváló minőségű termék, amelyet norma alapján alakítottak ki.”<sup>17</sup>

Ehhez kapcsolódik *Walter Gropius* meggyőződése is, hogy a szabványosítás, az előregyártás révén az építészetnek komoly szerepe lehet a társadalmi szükségletek

---

<sup>15</sup> Loos, A. (2004) : *Ornamens és nevelés–válogatott írások*. Terc Kiadó, Budapest. 208. o.

<sup>16</sup> Uo. 208. o.

<sup>17</sup> *Le Corbusier* (1981): *Új építészet felé*. Corvina Kiadó, Budapest. 115. o.

kielégítésében. Épületeire a modern anyagok használata jellemző, őt tekintik a függönyfal „feltalálójának”. Hozzá hasonlóan *Ludwig Mies van der Rohe* számára is fontos volt az új technológiák, szerkezetek használata, bár felfogásában különbözik Gropius programelvűségétől. Mindkettejük kiindulási pontja a Bauhaus elveiben gyökerezik. A későbbiekben tanárként és egész munkásságukkal nagy hatást gyakorolnak az utánuk következő nemzedékre.

*Frank Lloyd Wright* kihívást látott az iparosításban, annak technikai eredményeit a saját, természethez igazodó látásmódja szerint kamatoztatta. Munkái megvalósításában – bár nem az Arts and Crafts mozgalom elvei szerint, amiktől elhatárolódott – többen, közöttük szobrászok, festő- és iparművészek segítették.

A modern építészet racionális kiindulópontja az, hogy a tervezési feladatban benne van a megoldás. Minden olyan formát száműztek, amely nem volt közvetlen oksági kapcsolatban a szerkezettel, anyaggal és a tervezés funkcionális elveivel. A modernizmus építészeti szerinte egy helyesen kialakított épület vizuálisan magától értetődő. Az építészeti feladatban racionális összefüggések és törvényszerűségek vannak, anyagon, funkción, szerkezeten nincs túlmutató jelentése. Lehetőség szerint nem használnak olyan konvencionális eszközöket, amelyek az adott épülettől függetlenül jöttek létre. Az építészet megpróbálja létrehozni azt az önálló formanyelvet és rendszert, amelyben nincs hely a korábbi időszakban kialakult konvencióknak. A fő rendezőelvek értelmében az építészetben nincs helye szükségszerűen más művészeti ágaknak. *Mies van der Rohe* kijelentése : „a kevesebb több” – ami az egyszerűsége, egyértelműsége és a formai tisztaságra utal, mint általános vezérlő elvre az építészetben – magában hordozza annak a kockázatát is, hogy az építészetet elszigeteli azt az élettől és a társadalom igényeitől.

*Robert Venturi* amerikai építész az elsők között hívja fel a modernizmus tévedéseire a figyelmet. *Mies van der Rohe* „less is more” kijelentését „less is bore”, „a kevesebb unalmasabb”-ként parafrázálta. Szerinte az egységre és ellentmondásmentességre törekvő rendezőelvek nem fedik le híven a sokkal bonyolultabb és összetettebb világ igényeit. *Összetettség és ellentmondás az építészetben* című könyvében azt állítja, hogy nem csak egyféle esztétikai gondolat lehet egy műalkotásban: „A rendtelent, de életszerűt többre becsülöm a nyilvánvaló egységénél. Elfogadom az öncélúságot, és mindenben a kettősséget hirdetem (...). Az életrevaló

építészet több jelentésréteggel bír, ezek lehetővé teszik, hogy a figyelem többfelé irányuljon: a tér és elemei egy időben többféleképpen értelmezhetők és használhatók (...). A befoglalás összetett egységét kell megtestesítenie a kirekesztés egyszerű egysége helyett. A több nem kevesebb.”<sup>18</sup>

Elmélete szerint megengedhető olyan jelentések beillesztése az épületekbe, ami nem csak annak belső rendjéből vezethető le, hanem önállóan értelmezhető, ezzel megkönnyítve a mű és közönség közötti kommunikációt. Az érthetőség fontos szemponttá válik. Híressé vált kérdésével – „Is not the Mainstreet almost allright?” („Hát nincs a Főutcával majdnem minden rendben?”) –, ami Las Vegas reklámokkal zsúfolt főutcájára vonatkozik, rámutat a spontán módon kialakult építészeti terekre, mint érthető, beazonosítható példákra. Elismeri a vernakuláris<sup>19</sup> építészet létezését, mint az artisztikus ellentétét. Az építészet és társadalom közötti távolság csökkentésére irányuló jelenségnek tekinti. A *Tanulni Las Vegastól* című könyvében, ahol a fentebb említett gondolatokat kifejti, példát hoz fel a modernizmusnak és ellentétének illusztrálására: az egyik egy doboz-kaszinó, amelyen díszek, reklámok jelzik a funkcióját, a másik egy kacs alakú bisztró. Az előbbi egy feldíszített doboz, amely alkalmazza a szimbólumokat, az utóbbi maga a szimbólum.

Nagyobb fontosságot tulajdonítanak annak, hogy olyan épületeket tervezzenek, amely alkalmazkodó, és amit a közönség szeret. Venturi elméleteivel hozzájárul a kommunikatív építészet megszületéséhez, illetve a posztmodern építészet kialakulásához. A posztmodernben használt hagyományos stíuselemek nem csak a kommunikációt segítik elő, hanem annak szükségességére is utalnak. Ennek érdekében nem csak a grafikus jelek jelentőségét emeli ki, hanem az épületszerkezetek, építőanyagok jelentését is hangsúlyozza. Elméletére alapozva kijelenthető, hogy két szempontból is kapcsolódhat a kerámia az építészethez: egyrészt mint grafikus jel, másrészt pedig mint jelentéssel bíró anyag.

Mi történik a Las Vegas-i kacsabisztró és például *Santiago Calavatra* 1994-

---

<sup>18</sup> Venturi, R. (1986): *Összettség és ellentmondás az építészetben*. Corvina kiadó, Budapest. 12. o.

<sup>19</sup> Vernakuláris építészet: amerikai kifejezés, jelentése: spontán, az építész beavatkozása nélkül létrejött, közönséges.



ben épült, madarat ábrázoló épülete között (Lyon Airport Station) (6. kép) ? Etelik pár évtized, a posztmodernizmus hullámát lassan felváltja a high-tech. A modernizmushoz hasonlóan az építészek élnek az új technológiák lehetőségeivel, és méretben, formákban addig lehetetlennek tűnő vagy nehezen kivitelezhető épületeket terveznek. A fentebb említett párhuzamban mindkét épület többfunkciós. Egy bisztró, azon túl, hogy kacsza alakú és messziről jelzi, hogy ízletes kacsasültre lehet ott számítani, ugyanakkor jól működhet, mint épület. Santiago Calavatra Lyon-i pályaudvara jelzi, hogy a várost a Saint-Exupéry reptérrel összekötő vonatok terminálja. Mindkettő jel, felismerhető utalásokkal a madár archetípusára, amit az építész következetesen alkalmaz. Némi túlzással akár felnagyított szobrokról is beszélhetnénk – Santiago Calavatra esetében konkrétan erről van szó<sup>20</sup>. Márpedig ebben az esetben is formai tisztaságra törekednek, akárcsak a modernizmus építészei, azzal a különbséggel, hogy közismert formára alapoznak, ami a kultúrában egyetemes szimbólumként is szerepel. A „felnagyított szobor” épületekhez, ami egyébként nem csak Calavatra munkáit jellemzi, a társművészetek nem tudnak hozzátenni szervesen semmit.

Hasonló a helyzet a dekonstruktivista építészet esetében. Az épületek megjelenését az jellemzi, hogy szétbontott elemek újszerű, látszólag rendezetlen módon állnak össze. A síkok, görbe vonalak, felületek a párhuzamostól eltérő szögben kapcsolódnak egymáshoz. Ennek az irányzatnak nincs közös formanyelve, inkább a kiindulópont, tervezési folyamat módszere által nevezhető dekonstruktivistának. A nagyon sajátos formanyelv, amivel a dekonstruktivistának mondott építészek élnek, a komplex, bonyolult terek tervezése elsősorban számítógépes programok segítségével jön létre. Épületeik általában nem igénylik a társművészetek alkalmazását. Ha mégis szükség lenne, akkor az építész tervezi meg azokat is, hasonló módszerrel. Mint például *Frank O. Gehry* halplasztikái, vagy a láncból készült térhatároló fala. Frank O. Gehry, saját bevallása szerint, építészként legfontosabb készségének a kéz és a szem közötti koordinációját tekinti, azt, hogy

---

<sup>20</sup> A Milwaukee Művészeti Múzeum szintén madár alakú.

egy vázlatot modellé, a modellt meg épületté tudja alakítani<sup>21</sup>. Az épületeit meghatározza a tervezésnek ez a módja és az új technológiák alkalmazása. Például, a bilbaói Guggenheim Múzeum épületét egy repülőgépgyártásban használt szoftver segítségével tervezi. Épületeinek kis makettjét digitalizálják, a tervezés további fázisai számítógép segítségével történnek. Ez a módszer megkönnyíti olyan épületek létrehozását, amelyek felnagyított szobor jellegűek.

Az építészetben a nyolcvanas évek elejétől érhető tetten a tervezés módját alapvetően meghatározó, nem hagyományos gondolkodás. Több olyan terv, kísérlet születik, amelyek nem veszik figyelembe a statikát, mechanikai törvényeket és a fikció világában keresnek megoldásokat a kortárs és a jövő társadalom számára. Mindez nem feltétlenül csak formai újítást jelent, hanem az alkotófolyamat egészére vonatkozó kísérleteket érhetünk tetten. Ezek közül egyet emelnék ki.

Az „emerging architecture”<sup>22</sup> elnevezéssel ellátott irányzat az új kihívásokra keresi a megfelelő választ a tudomány segítségével. Olyan épületeket kísérleteznek ki tudományos módszerekkel, amelyek képesek lesznek kielégítően viselkedni az egyre gyakoribb természeti katasztrófákkal szemben. A kiindulási pontot a természetben található biológiai, fizikai törvényszerűségek alapján létrejött struktúrák jelentik. Kutatásaikat kiegészítik az úgynevezett *alulról szerveződő társadalmak* viselkedésének tanulmányozásával (mint például a hangyák szerveződése), ahol számtalan egyed vagy egység egy új intelligenciát alkotva kezd el működni. A különböző tárgyi és anyagkísérletek során képződött formákat, eredményeket számítógépes szimulációval ellenőrzik vagy fejlesztik tovább az építészeti felhasználhatóság irányába.

A fentebb említett áramlatok, példák nem kizárólagosak. A 20. században sokkal több irányzat és törekvés létezett. Kiválasztásuknál a nagy vonalakban fellelhető tendenciák és a társművészetekkel való kapcsolatuk időbeli alakulása jelentették a fő szempontokat.

---

<sup>21</sup> [http://www.arcspace.com/gehry\\_new/](http://www.arcspace.com/gehry_new/) : "I think my best skill as an architect is the achievement of hand-to-eye coordination; I am able to transfer a sketch into a model into the building"

<sup>22</sup> Emergent: szó szerinti jelentése: keletkező, létrejövő, kialakuló.

### 1. 2. 10. Épületkerámia Magyarországon a 20. század második felében

A modern magyar kerámia megalapozói *Gádor István* (1965, Százhalombatta, legényszálló) és *Kovács Margit*. Még nem jellemző az architektúrával szerves egységet alkotó kerámiaplasztika, munkáik inkább faliképként értelmezhetőek. A váltást – ami társművészeti alkotások előfordulásának gyakoriságára vonatkozik – az ötvenes évek második felétől kezdődő tevékenység jelenti, amikor a gazdasági feltételek kedveztek a társművészeti alkotások létrehozására. Létezett egy állami rendelet, amely szerint minden új épület beruházási költségének két ezrelékét kötelező volt művészeti alkotásokra fordítani. Többnyire faliképek, falra applikált munkák születtek, amint a korszak alkotásait összegyűjtő, *Berezky Lóránd* által szerkesztett könyv címe is jelzi: *Muralia Hungarica*<sup>23</sup> A teljesség igénye nélkül sorolok fel egy párat közülük.

Elsősorban azokat említem meg, amelyeknek alapanyaga a kerámia és formai megoldásaik a környező térrel vagy az épület gondolatiságával bensőségebb „párbeszédben” állnak vagy álltak.

*Csekovszky Árpád* kerámiája a kazincbarcikai kórház falán (1968) lehet víz, lehet sejt, de formailag egészen más irányba nyit, mint amit pusztán a fal geometriája nyújthatott volna. *Majoros János* a budapesti Vigadó irodaházba készült plasztikájában (1971), a közbeiktatott pihenőkön kívül, fény-árnyék kontrasztjának segítségével ritmizálja a függőleges formák által dominált falat. *Schrammel Imre* a budapesti Történeti Múzeum reliefjénél (1968) plasztikus eszközökkel ragadja meg a „történetet”<sup>24</sup>. Kialakítása a tér nagyságának megfelelő, távolabbról egy makett, egy térkép rajzolódik ki, közelebbről nézve a részleteken időzhet a szem. Ehhez hozzájárult, hogy a lépcső elhelyezése és közelsége akarva, akaratlanul közel vitte a látogatót a falhoz.

Felhozott példáimban főleg az épületkerámiában iskolateremtő művészeket említettem, de természetesen sokkal több kiváló épületkerámia-alkotás született, mint

---

<sup>23</sup> Berezky Lóránd (1978, szerk.): *Muralia Hungarica. Mai magyar épületdíszítő művészet*. Európa könyvkiadó, Budapest.

<sup>24</sup> 1976-ban eltávolították.

ahányat felsoroltam.

### **1. 3. Az I. fejezet összegzése**

Az általam használt fogalmak körülírása után, a történeti áttekintésben az építészet és a társművészetek viszonyának változásait vázoltam fel, őskortól napjainkig, különböző példákkal illusztrálva. Megkerestem azokat a feltételezhető szempontokat, amelyek szerint ez a változás végbement. A történeti áttekintésben azt tartottam szem előtt, hogyan alakult át az építészet és társművészet kapcsolata egy-egy adott kor igényei, lehetőségei szerint.

Az áttekintés során kirajzolódik egy folyamatosan változó tendencia, ami a társművészetek, ezen belül a kerámia épületelemek alkalmazását illeti. Nagy általánosságban körvonalazódott, hogy a társművészetek a civilizáció és a kultúra kialakulásának korai szakaszában elválaszthatatlanul részei voltak az építészetnek, mondhatni egy magától értetődő egységként alakultak az építmény jelentése, rendeltetése szerint. Ez az egység az ókorban is tetten érhető, bár egyre inkább eltolódott a társművészetek alkalmazása a jelzés irányába, az épületnek a világban és az adott társadalomban elfoglalt helye szerint. A középkorban mindez egy expresszív narrációval, kánonok alapján bővült. A reneszánsz egy átmeneti korszaknak tekinthető az addigi korok szempontjából. A későbbiekben a társművészeteknek egyre inkább a reprezentáció vált feladatává. Ezt követően a modernizmusig szorosabban, majd utána szórványosan, az épület funkciója szerint kísérték végig az építészetet.

A 20. század építészete nagyrészt „formabontó” egyéniségek munkásságának köszönhetően alakul. Ezért állításaim igazolása végett elsősorban nagy alkotó személyiségek munkáit említettem meg, alkotásaikkal mintegy illusztrálva a főbb irányzatokat. Válogatásom tehát a témám szempontjából fontos paradigmaváltást hangsúlyozza, amely az épületkerámia alkalmazását is befolyásolta és befolyásolja a mai napig.

A 20. században jelentek meg azok a technikai, gazdasági tényezők, amelyek napjainkig meghatározzák az építészetet. Mivel még alig léptük át a 21. század küszöbét, fontos volt a társművészetek szemszögéből megvizsgálni ezt a folyamatot.

A társművészetek alkalmazását megnehezíti az a tény, hogy a kortárs

építészet inkább tudati, mintsem érzelmi megközelítést feltételez. A 20. század építésze már nem értelmezhető lineáris folyamatként, heterogén képet mutat. A rögzített viszonyítási rendszerek megszűnésével már nem lehet ezekre hivatkozni, így magának kell megteremtenie mind kiindulópontjainak alapjait, mind a céljait. Részben ezzel magyarázható, hogy a kortárs építészetben megfigyelhetőek az önálló formanyelv létrehozására irányuló törekvések. A 20. századra jellemző jelenségek, mint például az új társadalmi-gazdasági igényeket kielégítő funkcionalizmus, a népességrobbanás, az űr felfedezése és az új kommunikációs médiumok, a virtualitás több más helyspecifikus tényezővel együtt befolyásolják az építészet és a társművészetek viszonyának alakulását.

## II. Fejezet

# BEILLESZKEDÉS

### *Az épületkerámia beilleszkedése az építészeti együttes kompozíciójába*

Az ember ma már nem csak egy hegycsúcsról nézhet szét, megteheti ezt akár egy felhőkarcoló tetejéről is. De honnan fakad az az érzés, amit a magasból elének táruuló látvány okoz? Vagy miért tölt el minket a biztonság érzetével egy benyíló védelme, és miért ébreszt szorongató bizonytalanságot bennünk a jeltelen egyformaság?

A körülöttünk lévő formák, terek, színek különböző módon vannak hatással az emberi pszichére. Azóta, hogy az ember felmagasodott és kezdett megváltozni a függőlegeshez való viszonya, elődeink számára szelekciós előnnyel jártak bizonyos tájak, helyek. Az öröklött válaszokra, tudásra rakódnak rá a későbbi ismereteink. Ezért az építészeti környezet elsődleges benyomásai is ezekhez az ismeretekhez, ösztönökhöz fűződik. Egy tér, egy épület (vagy annak szerkezeti elemei) ránk gyakorolt hatását – a kulturális információkon túl – ezek a több millió év alatt belénk kódolt ösztönös reakciók is befolyásolhatják.

Bár földrajzilag elkülönültek, mégis hasonló feltételek mellett hasonló vonásokat fedezhetünk fel egyes területek építészetében. Ez alatt elsősorban az egyetemes szimbólumok azonosságát, az ember fizikai felépítéséhez és világnézeti hasonlóságokhoz köthető formai megnyilvánulásokat értem. Például hasonló jelentése és jelentősége volt a kapu, az oszlop, a torony formáinak.

Ahogy a természeti környezetből levezetett sok ezer éves tapasztalat alapján ösztönös reakciók lépnek működésbe adott helyzetekben, ugyanúgy bizonyos plasztikai megfogalmazások minden előképzettség nélkül, archetipikusan élnek bennünk.

Ennek illusztrálására egy érdekes példát idézek. 1899-ben egy *Ferdinand Cheval* nevű – örültnek tartott – postás éveken át épített egy általa megálmodott

palotát. *Az álom palotája* névre keresztelt építmény homlokzatán. (7.kép) az uruki Karaindas templomának (8.kép) falaiba illesztett női szobrokhoz hasonló plasztikai megfogalmazás – féloszlop-nőalak – ismétlődik meg.

## **2. 1. Az építészeti alapelemek befolyása a térérzetre**

Vannak terek, amelyek barátságosak, vannak terek, amelyek suttogásra készítetnek, és vannak olyanok is, amelyek szorongást vagy éppen a határtalanság érzetét idézik elő. Azt, hogy milyen mozgást végzünk, milyen irányba, és hogyan érzékeljük azt pszichikai szempontból, az adott tér nagyban meghatározza. Minden építészeti elemnek megvan a maga hatásköre, ami az érzékelést befolyásolhatja. A társzművészetek – ezen belül az épületkerámia – számára lehetséges kapcsolódási pontok szerint kiemelve vizsgálom meg őket.

### *2. 1. 1. A padló*

A bemélyedő, beszakadó talaj az esést, a lefele tartó erőket hangsúlyozza. Ezzel ellentétben a magaslatok az emberben a függetlenség és a feltörés érzetét keltik. A padlónak három fő funkciója van. Egyik helyről a másikra vezet, irányít, elkülönít egy teret a környezetétől és megtart minket. A lábunk alatt található felület két részből áll, a felszínből és a tömegeből. A tömeg a felület domborzatát határozza meg. Például a vízszintes felületek belátható biztonságot, a hullámzó felületek bizonytalanságot keltenek. A felszín pedig a közvetlen érintkezés következtében faktúrájával, anyagszerűségével gyakorol hatást az érzeteinkre. Amikor egyes rítusok részeként virágszőnyeget hintenek az ünnepelek lábai elé, nem pusztán szimbolikus tettek hajtanak végre, de megváltoztatják a járás felszínének minőségét is.

Egy vízszintes, puha, füves területen kellemes és biztonságos a járás, míg egy köves, változó, bizonytalan terep természetesen nem készítet andalgásra. A forma, a talajon látható minták irányítják a mozgást, vizuálisan elhatárolnak vagy összekötnek részeket. A közismert minták közé tartozik például a hajópadló, vagy a középkori templomok mintás kőpadló, vagy a reneszánsz padlóminták. Említhetném akár a haladás irányát önmagukkal kijelölő futószőnyegeket is, mint az adott felületek minőségi különbségéből következő mintákat. Ugyanez az elv érvényesül a japán „típegők” esetében. A talajon elhelyezett kis kövek ritmusát önkéntelenül is

követik a lépések

A mozaikpadló szőnyegekre emlékeztető minták és színek gazdagságával változtatja meg a padló karakterét. A mozaikminták kihangsúlyozhatnak bizonyos részeket a térből, például centrális minta esetében, vagy éppen egységesíthetik a felületet a minden irányban egyformán ismétlődő minták segítségével. Ugyanez vonatkozik más eszközökkel létrehozott mintákra is.

A római Campidoglio hangsúlyosan centrális irányú, középen emelkedik, ezáltal központosítja a figyelmet. A geometrikus minták a perspektivikusan csökkenő vonalak segítségével irányítanak, értelmezik a teret. A reneszánsz festmények kedvelt eszköze a négyzetes padló, ami által az ábrázolt tér hitelesebbé válhatott. A *transparens* padlókat – saját megfigyeléseim alapján – kikerülnek az emberek. Ha mégis rálépnek, bizonytalanul, majdnem félve teszik azt. A tükörpadlók is némi bizonytalanságra készítetnek, nem irányítanak, az általuk keltett illúziókban a talpnak saját tükörképével való találkozása jelenti a valós síkot.

A felszín minősége is számít. A göröngyös, hullámzó felület ingadozó mozgásra készítet, míg a sima (de nem csúszós) felületen ez nem érvényes. Némi merészséggel az autósok által „közkedvelt” fekvőrendőrt is példaként hozhatom fel, ami jó esetben a sebesség csökkentéséhez vezet. Önkéntelenül is lassítunk a felfele vagy lefele tartó felületen, mint ahogyan az sem véletlen, hogy általában nem a lépcsőkön, hanem a vízszintes pihenőkön fűjjük ki magunkat. Tehát a padló mintája, minősége és formája befolyásolja a térérzetet, de legfőképpen a mozgást.

Az épületkerámia számára izgalmas helyet jelent a járófelület. Azon túl, hogy a kerámia mint anyag technikailag megfelel az ilyen jellegű alkalmazásra, a funkcionalitásán túl további jelentésekkel bővíthet. A színek, minták mellett plasztikusan is befolyásolhatják az adott felület, a tér érzékelését. A padlónak ezt a tulajdonságát használtam ki két tervemben: a *Kertnél* japán tipegőkhöz hasonlóan elhelyezett kerámialapok irányítják és ritmizálják a lépéseket, a *Padlónál* inkább a mozgás érzetére gyakorolt hatását céloztam meg.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Lásd: 72-73 o.



### 2. 1. 2. A tető

Egy hatéves kis barátom első alkalommal járt Budapesten. Amikor autójukból meglátta a távolban feltűnő Iparművészeti Múzeum színes cserepekkel fedett tetejét, meglepetten kiáltott fel: „Hát itt lakik a török basa!” Olyasmit látott, ami hasonlított a mesék, rajzfilmek képeiről ismerős épületekre, de legfőként a színes tető látványa volt az, ami ezt a reakciót kiváltotta. A tető messziről jelezte számára – kiképzése és a cserepek által –, hogy ott valamilyen speciális rendeltetésű épület található. Minden művészettörténeti előképzettség nélkül túl nagyot nem tévedett, hiszen Lechner Ödön épületeinél itt a legnyilvánvalóbb az orientális hatás. Az Iparművészeti Múzeum tetejének alakja keleti sátor- és kupolaformákra emlékeztet<sup>26</sup>.

A tető a külső-belső viszonylatában végső lezárása az építménynek. A horizontális térhez kapcsolódva zárja le a függőleges irányban a teret. A függőleges iránnyal, az éggel való formai kapcsolata egy hétköznapi példával illusztrálható. Az esernyőnk akkor a leghatékonyabb, ha boltozatosan fölénk borul. A felfele mutató kis konkáv térben biztonságban lehetünk. Ha véletlenül kifordul, és hirtelen egy konvex tető alatt találjuk magunkat, inkább az esőt, az eget fogadja be<sup>27</sup>. Iránya a föld felé mutat. Amennyiben teljesen vízszintes lenne, az erőtér semlegessé válna, utat nyitna az oldalirányból jövő hatásoknak.

Környezetünkben a tetőket kétdimenziósként érzékeljük. A mennyezet kiképzése, formája és magassága hatással van a benyomásainkra az adott teret illetően. Például a kupola megállásra készlet, önkéntelenül felnézünk azon a függőleges tengelyen, ami a központján keresztül halad. A ferde mennyezet mindig a magasabb oldalára terel, míg a vízszintes ilyen szemszögből semleges.

Mivel a tető az építménynek az éggel, tehát nem az anyagi világgal való kapcsolatára utalt, ezért a funkcionális szereppel egy szimbolikus is társul. Sőt, arra is van példa, amikor az utóbbi kerül előtérbe. Gondoljunk csak a pagodákra, ahol a tető képviseli az építmény hangsúlyos részét. A szimbolikus funkciót az alapforma

---

<sup>26</sup> Moravánszky Ákos (1998): *Versengő látomások. Esztétikai újítás és társadalmi program az Osztrák-Magyar Monarchia építészetében 1867-1918.* Vince kiadó, Budapest.

<sup>27</sup> Például Eero Saarinen: Dulles repülőtér felvételi épülete

mellett a társművészetek segítségével egészítették ki. Ezen belül is találunk szimbólum-célszerűség párosára példát: vízköpőket, sokszor térbe is belenyúló gótikus záróköveket, ereszsatornákat, szélkakasokat.

Már a vaskorban készült kunyhók tetejét is olyan, a természet adta elemek díszítették (például koponyák, szarvak), amelyek az idők folyamán szobrokká lényegültek át. Bizonyos területeken a népi építészetben mai napig alkalmazzák ezt a díszítési technikát. (9. kép) Leszűkítve a tetőhöz kapcsolódó társművészeti alkotások körét az épületkerámiaira, a példákat tekintve inkább az épület külső részén találkozhatunk vele. A történeti áttekintésben említettem az oromdíszek, akrotériorok, cserepek és díszes kúpcserepek alkalmazását a görög, etruszk és római építészetben. Az épületkerámiának ilyen jellegű felhasználására nemcsak Európában, hanem a távol-keleti építészetben is találunk számos példát. (10. kép)

Az antikvitás után a szecesszióban játszott hangsúlyosabb szerepet a tetőhöz kapcsolódó épületkerámia. Amint legelső példám is erre utal, Magyarországon a Zsolnay gyár közismert, színes mázakkal borított cserepei, díszítései emelték ki hangsúlyosan a tető funkcionalitáson túli szerepét.

A kortárs építészetben sok esetben jelentős szerepet kap a tető mint forma, különösképp olyan épületeknél, ahol nagy fesztávolságok áthidalása a cél: például a *Jørn Utzon* által tervezett Sidney-i Operaház esetében, vagy *Luigi Nervi* stadionjainál. Nagy általánosságban mégis kijelenthetjük, hogy a 20. század második felében a tető hagyományos értelemben vett formájában szinte eltűnik. A felhőkarcolóknál a tető kiképzése már nem annyira fontos, közvetlenül nem látható, illetve nem különül el az épület többi részétől. Az is előfordul, hogy anyagában, formájában követi a többi, szintén nem hagyományos kiképzésű szerkezeti elem formáját, mint például a *Coop Himmelb(l)au* csoport által tervezett épületeknél. Az említett okok miatt az épületkerámia mint plasztika a ma építészetében nem foglal el lényeges helyet a tetők kiképzésénél.

### 2. 1. 3. A falak

A társművészeti alkotások legkézenfekvőbb hordozója a fal. Az építészetben ez a felület adott leggyakrabban helyet a társművészeti alkotásoknak. Viszonyukat számos paraméter határozza meg. A falat elsősorban három tényező definiálja: a

mélység a magasság, a szélesség. Amennyiben nem önállóan áll, úgy két végpont, az esetek többségében két sarok között húzódik. Szempontunkból különösen fontos, hogy a két pont között keletkező feszültségmezők melyikében helyezkedik el a társművészeti alkotás. Amennyiben a teljes falfelületet borítja be, akkor a társművészeti alkotáson belül, annak kompozíciójánál kell figyelembe venni ezeket a mezőket. Nagy általánosságban leírhatóak azok a jelenségek, amelyek a fallal mint teljes vizuális mezőnek egyensúlyával kapcsolatosak.

A fal központi mezője, amit a szimmetria határoz meg, stabil. Például egy ott található tárgy vagy tárgyeegyüttes nem feltételez elmozdulást. Amennyiben a tárgyat eltoljuk valamilyen irányba, „összenyomjuk” egyik oldalt, és feszültség keletkezik azáltal, hogy vizuális mező újra egyensúlyba, a tárgy a középpontba „szeretne” kerülni. Függőleges irányban ez a jelenség ugyanígy működik, azzal a különbséggel, hogy a talajhoz közelebb eső pontok kevésbé bizonytalanok, mint a felső sávban elhelyezkedő társaik. De természetesen amennyiben nem egy sima, zárt falról van szó, hanem egyéb tényezők is közrejátszanak (például más tárgyak vagy nyílászárók jelenléte), akkor a fentebb említett feszültségmezők azok viszonylataiban alakulnak át.

Nem mindegy, hogy a fal keskeny és magas vagy széles és hosszú. Egyik megállásra, a másik meg haladásra ösztönöz. A körülhatárolt fal, mint például egy üres szoba fala semmit sem mond, inkább olyan, mint egy vetítövászón, háttér. Passzivitásra készítet. Ezzel ellentétben a görbe íveknek, hullámos falaknak más hatásuk van. A konkáv formák „elküldenek”, távolítanak, a konvex falak „hívnak”, megállítanak. Tehát meghatározzák a két oldalán létrejött tér jellegét. Nézzünk két példát:

*Philippe Barde* svájci művész által készített fal, ami egyben szökőkútként is működik, **(11. kép)** ívelt vonalú. Önmagában áll, a medence határvonalával együtt halad egy darabon, amelynek konvex része átkarolja a medencét, ahova ezen a lépcsőzetes kialakítású falon folyik vissza a víz. Azzal, hogy magasabbra építette ezt a falat, két legyet ütött egy csapásra. A konkáv, külső oldala két irányba terel, de ugyanakkor a 160 centiméteres magasság láttatni engedi a teret, vizuálisan nem zárja le teljesen. A görög színházak nézőterét idéző szökőkút-fal geometrikus szabályosságát az égetett téglák árnyalt színe és maga a víz oldja fel.

Vaclav Serak emlékmű fala konvex hatású, egyenes vonalai ellenére (12 kép). Alakjával behívja a látogatót a kis térbe, amit képez, és amely elmélyülésre, tiszteletadásra késztet. Alkalmazott technikája a csempézéshez áll közel. A fehér alapot inkább festővászonként kezeli, amelyből helyenként kidomborodnak a festett ívekkel összhangban a formák.

A falak felületének is több változata lehet: tükröződő, érdes vagy finom textúrájú. A felületi minőségen kívül a szerkezetéből adódó, vagy a rajta található minták szintén befolyásolják a falfelület érzékelését.

A falhoz kapcsolódó társművészeti motívumokat *Thomas Thiis-Evensen*<sup>28</sup> nyomán három csoportba sorolhatjuk. A szerző az absztrakt, figuratív és az építőanyag tulajdonságai által keletkező mintákat különbözteti meg. Továbbá különbséget tesz a vízszintes és a függőleges mintázatok hatásai között. A vízszintes kompozíciók súlyosságot kölcsönöznek a falnak, nemcsak mintázatuk által, hanem azzal is, hogy viszonyítási pontjuk a föld, és párhuzamosan haladnak a járás irányával. A függőleges mintázatok szabadabb karaktert biztosítanak a falnak, azáltal, hogy kiemelik a falfelület függetlenségét. Természetesen az sem lényegtelen, hogy az adott társművészeti alkotás a fal teljes felületét, vagy csak egy kis részét foglalja el. Amennyiben az utóbbi eset áll fent, akkor a fal ellenpontozásaként is értelmezhető és a figyelem koncentráltabban irányul arra a részre. Az alábbi példa arra az esetre vonatkozik, amikor a fal nagy részét vagy teljes felületét beborítja a társművészeti alkotás.

*Mário Ferreira da Silva* alkotása, ami a Nova Cathedral De Braganca templom oltára mögött található teljes falat betölti, több feladatot teljesít. A hatalmas, egyforma négyzetes elemekkel burkolt felület fókuszpontja a síkból kiemelkedő Jézus alakja. A körülötte található hatalmas sík felületet vizuálisan egyenértékű alakokkal, színekkel oldja fel. Narratív, de inkább a felidézés értelmében, a képzeletet nem korlátozó, visszafogott színekkel létrehozott alkotás. A nagy méretre való tekintettel extrudált samottos grés lapokból áll

---

<sup>28</sup> Thiis-Evensen, Th. (1987): *Archetypes in Architecture*. Scandinavian University Press. Oslo

Az absztrakt minták könnyedséget sugallnak, ha felületükkel eltakarják a fal tömegét. A fal membrán-szerűvé válik, nem szolgáltat információt arról, hogyan lett megépítve. A figuratív minták alatt Thomas Thiis-Evensen elsősorban a falfelületet teljesen elfedő mozaikokat és egyéb murális munkákat érti. Itt a hatást teljesen a reprezentáció függvényének tekinti. Lehet szőnyegszerű, mint a bizánci mozaikok, vagy illuzionisztikus, mint a pompeji falfestmények. Akárcsak az absztrakt minták, a figuratívak is palástolják a fal tömegét. A tömeghatás helyét a figuratív ábrázolásnál a szimbolikus megjelenítés veszi át, az absztrakt minták esetében pedig a különböző síkok és színek optikai térhatásai, mint például *Nino Caruso* 1974-ben készült burkolata a Marseille-i metró aluljárójában (13.kép). A tér kisebb, az alap felszínéből kiemelkedő formáin, a fény-árnyékhatás további tónusokkal lágyítja a felületet. Ezáltal képez hangsúlyos kontrasztot a többi, főleg fémmel burkolt felülettel.

Mindkét esetben „feloldódik” a fal és új térhatás jön létre. Az említett minták nemcsak síkban, hanem reliefként is megjeleníthetők. Ebben az esetben számolni kell azzal, hogy a fentebb említett membránszerű jelleghez képest a falnak egy sokkal súlyosabb, anyagszerűbb megjelenést kölcsönöznek.

Mi történik akkor, ha a társművészeti alkotás nem membránszerűen fedi le a falfelületet, hanem ráillesztett, additív alkotásként működik? Érvényesülnek a feszültség-mezők egyensúlyra való törekvései, illetve a figyelmet koncentráltabban terelik az adott pontra. Thiis-Evensen az ilyen jellegű alkotásokat is három csoportra tagolja, a domborműveknek a fal síkjához való illeszkedése alapján:

a.) Az additív alkotás semleges a fal tömeghatását tekintve, ellenpontozza annak síkját. Átkötő elemként működik a fal, mint térhatároló és annak környezete között, mint például a román kori vagy gótikus épületszobrok.

b.) A konvex dombormű a síkból emelkedik ki. Mivel a fal szerves részeként szerepel, kiterjedését annak felülete határozza meg. Ha a domborművet plasztikus falnak tekintjük, kettősség jön létre a masszív hordozó és az aktív alkotás között.

c.) A harmadik változat a konkáv dombormű, ami a fal síkjában húzódik. Mivel maga az alkotás a fal tömegében jön létre, ezért kihangsúlyozza annak tömegét, masszivitását. Az ókori Egyiptom építészetben alkalmazták elsősorban, mivel megfelelt a monolitikus jellegű építészet irányelveinek.

A kortárs példák közül Ferreira da Silva egyik alkotását emelném ki, amely

érdekes együtttest alkot a 2005-ben felállított, nagyon szigorú geometriával rendelkező fehér harangtoronnyal Trofa-ban. A vakító fehér falakkal éles ellentétet képez a barokkos hangvételű színes kerámiaelemekből álló angyal. Megbontja a vetítívászonyszerű semleges jellegét annak a falnak, amely arányaiban nem olyan nagy, hogy ne érvényesülne a rajta található alkotás. A plasztika nem tömörszerű, a vékony súlytalanságot idéző sávok és a drapériák foltjai fokozatosan sűrűsödnek az angyal alakja fele. Ez egy olyan példa, ahol a társművészet nem szerves része az építménynek szerkezeti szempontból, hanem pontosan a formai és anyagbéli különbségek érvényesítik egymást. Jelként működik, a harangtornyot kapcsolja össze a Mihály arkangyal alakján keresztül a templommal. (14.kép)

Egy átlátszatlan anyagból készült fal mindig súlyosabb hatást kelt, mint egy áttetsző. Egy üvegfal nem hordozhat súlyokat és „nem-létező” hatása van. Általa a kinti és benti környezet összeolvad. Az üveg közelivé varázsolja a kinti világot, de nem valóságosan. Mivel sohasem teljesen vízszintes, a fényekből és színekből képződő látvány az üveg optikai foglyává válik, a fényvisszaverődések, torzulások által. A kép fényviszonyai folyamatosan változnak attól függően, hogy éppen kint vagy bent nagyobb a fényerősség. A tükröződés következtében képernyő jellege van, a környezet és a kép egyidejűleg van jelen. Mindegy, hogy melyik oldalon áll, az ember valamiképpen szereplőjévé válik a látványnak. Ez a típusú fal nem igényli a társművészeteket, hacsak nem az a cél, hogy az említett egyidejűséget és képernyőjellegét megtörje és megjelenjen a képben, az illuzórikus térben egy szilárdabb vonatkoztatási pont. Az információ a tér rendeltetéséről vagy a nagy formából, vagy egyszerűen az üvegen megjelenő feliratról következik. Vannak kivételek, amikor a társművészet és a fém-üveg épület kitűnő összhangot tud alkotni. Ez főként úgy jöhet létre, hogy az építész az adott alkotóval együttműködve alakítja ki az épület képét. Remek példával szolgál az ilyen típusú együttműködésre *Ole Lislrud*<sup>29</sup> munkássága. Ezzel az alkotással, Lislrud is alátámasztja azt a feltételezést, hogy a társművészet a 20. század végén is képes érvényesen kiegészíteni, izgalmasabbá tenni egy épületet. Ugyanakkor azt is, hogy a kerámiához fűződő berögződéseknek nincs helyük. Erre

---

<sup>29</sup> <http://samson.khio.no/lislrud/>

utal az *Előadóművészetek Központjának* kialakítása Aalesundban, aminek az építészei *Sandbakk & Pettersen*. A homlokzatot képező három anyagot – fém, üveget és kerámiát – Ole Lisperud *Partitúra* című, 1998-ban készült alkotása fogja össze. A homlokzatra „átírt” hangjegyek, az üveggel kezdődően kísérik végig az anyagok váltakozását. Jel a képen, áttetsző és nem áttetsző váltakozik úgy részletekben, mint a homlokzat egészén. A *Telenor Corporate Center* nevű tervezett épületénél Ole Lisperud fala uralja vizuálisan az épület külső terét, aminek látványa a bejárat épülettől vezető üvegfolyosón keresztül is végigkíséri a látogatót.

#### 2. 1. 4. Oszlop

Az oszlop az emelkedés és a süllyedés kifejezője. Ugyanakkor az oszlop a függőleges tengely konkrét, tárgyi megjelenítése az idővel ráakodott jelentéstartalommal együtt. Az előző fejezetben említést tettem az oszlop szimbolikus jelentőségéről, ami különböző koroktól, kultúráktól függetlenül megközelítőleg ugyanazt közvetítette. Előbb szakrális szerepet töltött be, majd később vált építészeti támasztóelemmé. Feltételezések szerint egy élő fa volt az előképe, ami egy kultikus helyhez kapcsolódott. Sok régi kultúrában bizonyos fákat istenek lakhelyeként tisztelték. Japánban a mai napig tisztelnek szent fákat. Ugyanakkor a fa, az oszlop a világtengelyt képviselte, ami körül a világmindenség forgott. A világ középpontját szimbolizálta. Kezdetben magányosan állt, szimbólumként jelezte az adott hely szentségét. Léte egyszerre volt képzőművészet, építészet és „információhordozás”<sup>30</sup>

Kialakulásában az antropomorf jellegre történő utalás több nyelvben előfordul, a magyar nyelvben a „lábazat”, „törzs” kifejezésekben tükröződik. A típusok előképei között természetből átvett formák találhatók, mint például a paleolitikum korából származó ahrensburg-stellmoori lábban talált cölöp, amire szarvas koponyáját tűzték, vagy az egyiptomiak sást, lótuszt utánozó oszlopai.

Amennyiben nem a jelképes oldaláról közelítjük meg ezt a formát,

---

<sup>30</sup> Legrégibb példái a menhirek mellett a totemoszlopok, amelyek a világ minden táján megjelentek, legyen az kőből, fából készült vagy a paleolitikum korából származó ahrensburg-stellmoori lábban talált cölöp, amire szarvas koponyáját tűzték.

jelentősége így sem elhanyagolható. Ahol oszlopok tartják fejük fölött a súlyt, ott lehetetlen teljesen elvonatkoztatni tőlük és a formájuktól, mert a biztonságot jelentik számunkra. A tartó funkciója miatt eredendően feszültséget generál, érezhető a súly, a folyamatos energiakifejtés.

Formailag három részre tagolható. Az egyik a lábazat, ami a talajjal olyan szoros kapcsolatban áll, hogy szinte átmenetet képez. A másik vége a fejezet, ami a mennyezetet, tetőszerkezet tartja. A közepe közvetít a két irány, *fel* és *le* között. Alakja és mérete befolyással bír a térérzetünkre és a mozgásra. Ha henger alakú, az erők egy központi tengely körül koncentrálnak, a mozgást is ennek alapján körbe irányítják. Ha a metszete négyzetes, akkor a szélei nincsenek egyenlő távolságra a tengelytől, vastkosabbnak tűnik, és a mozgás az oldalak mentén történik. A viszonylag alacsony oszlopok „összenyomódnak” a talaj ellenállása és a mennyezet súlya között. Ezzel szemben a magas oszlopok mintegy szétfeszítik azokat, az erő széttartó irányokba mutat. A statikai funkción túl a „fal” funkcióját is betöltik az oszlopok, olyan esetekben, amikor nem teljesen zárják le a teret, csak vizuálisan, jelzésértékkel. A tornác, kerengő vagy akár kapuk kialakításánál találkozhatunk olyan oszlopokkal, amelyek „határolnak”. A félnyilvános, az épülethez, bejárathoz átvezető terek egyik fontos alkotóeleme.

A társzművészetek tervezésénél, a fenti szempontokat figyelembe véve módosíthatóak az oszlopok alapszerkezetéből adódó hatások. Társzművészeti alkotás lehet az oszlop burkolata, a felületről kiléphet a térbe, de az is előfordulhat, hogy az oszlop maga a társzművészeti alkotás. Ez utóbbi jelenség legismertebb példái az athéni kariatidák. Feltéve, hogy kerámiából készülnek a kiegészítő elemek vagy maga az oszlop, lehetőség nyílik arra, hogy további plasztikai, színbeli megoldások hangsúlyozzák az építész látványra vonatkozó szándékát. Például *Aldo Rossi* Fukuoka-ban készült *Hotel il Palazzo* (1987) épületénél az acélszerkezet vízszintes vonalai és a kerámiából, fémből készült függőleges oszlopok határozzák meg a homlokzatot (15.kép).

#### 2. 1. 5. Bejárat, kapu

Az épületek és külső környezetük találkozásánál létrejövő határvonala nagyon fontos része az épületnek a társzművészetek szempontjából, mert külső és belső térből



egyaránt értelmezhető. A bejárat, a kapu egy választóvonal, egy zárt határvonal, a falak áttörését jelenti. Bejárat nélkül az épület nem is az, ami, csupán egy zárt forma. Kint és bent fogalma között az átjáró, az átváltás pontja. Az az út, amelyen a két, jellegében teljesen más hely megközelíthető. A nyitott határvonal fogalma olyan mélyen belénk ivódott, hogy néha elegendő csak jelezni azt. Gondoljunk csak a két ledobott melegítőfelső által jelzett kapura, egy rögtönzött labdarúgópályán.

A bejárat – mert először annak kell lennie, mielőtt kijáráttá válna – kiemelkedő szerepet játszik minden kultúrában. Szimbolikus értelmét, amint a történeti áttekintésben többször említettem, a társzművészetek segítségével hangsúlyozták. Az adott épületnek megfelelően tükrözte a kor felfogását is. A hatalmas, monolit építészet esetében, mint az egyiptomi, résként jelentkezik. A gótikában a kapu béléte behív és átvezet, a reneszánszban közvetlenül tárul fel, a barokkban pedig már belépés előtt megelőlegezi a látványt.

A kapu: határ, a kint és bent összekötője és egyben elválasztója is. Mivel ez a „leggyengébb” pontja a falakkal határolt épületnek, védeni kellett. Éppen ezért az építészet története során a kapu igényelte legtöbbször a társzművészetek segítségét. A ráépített díszítmények, szobrok, domborművek a különböző kultúrákban, stíluskorszakoktól függetlenül végigkísérik, mondhatni védik a bejáratokat. A védelem ismertebb példái az asszír Dur-Sarrukin-i palota bejáratát őrző lamasszúk, az egyiptomi Luxor-Karnak-i sfinxek, a babiloni felvonulási út oroszlánjai, a veronai San Zeno kapuját őrző oroszlánok, a kínai Fő kutyák, a Jáki templom oroszlánjai. Kettős funkciója is lehet, mint például a mükénéi Oroszlános kapu esetében, ahol a gyakorlat és az eszmei tartalom szerves egységnek vagyunk tanúi. A háromszögű kompozícióba rendezett, oszlopot közrefogó két oroszlán oldalirányban levezeti a kapu fölé nehezedő kőfal terhét, és egyben védik is a bejáratot.

Formai szempontból a kapuknak több típusa van. Kiindulási pontként vehetjük az ember méretét, arányait, amit a geometria segítségével egy álló téglalappal lehet leírni. Ezt az alapformát tovább lehet bővíteni függőleges és vízszintes irányban, sőt mélységben is ívekkel, oszlopokkal, falvastagsággal egyaránt. Az építészeti elemek, de akár a társzművészetek segítségével, előre nyúlva kiléphet a térbe, meghosszabbítva ezáltal az áthaladás valós és szubjektív időtartamát.

Különbség van a főbejárat és a kevésbé kiemelt bejáratok mérete között abban, hogy egyszerre hány ember léphet át rajtuk. Egyes épületeknél a bejáratot megelőzi még egy átvezető szakasz. Ez lehet út, lehet lépcső. Annak függvényében lehet a társművészet számára feladatot adni, hogy milyen szimbolikus vagy egyéb funkciót kell ellátnia a bejáratnak és a hozzá tartozó átvezető területnek. Nem szükséges közvetlenül az átjáró felületén megjelennie, állhat előtte, mellette olyan távolságban, hogy a szem még összekapcsolja a két formát. A szerkezeti felépítés utalásai mellett hangsúlyozhatja az épület funkcióját, befolyásolhatja a hangulatot és nem utolsósorban a mozgást. Mindkét változatra láthattunk példát a történeti áttekintésben. Ha nyílás, akkor általában a fal függvénye, de ugyanakkor létezhet önmagában is (mint például a diadalívek), vagy jelzésként egy nyitott határvonalon, ahol jelöli az adott teret. A gyöngyösi kollégium udvarára készült pályázatunknál ezt a funkcióját vettük alapul. Egyrészt kijelölte az általunk használt teret, másrészt a többi elemmel ellentétben távolról is látható volt, megelőlegezve a mögötte elhelyezkedő formavilágot<sup>31</sup>.

## 2. 2. A mozgás, az idő

Egy épület terét csak bizonyos időtartam alatt vagyunk képesek feltérképezni, magunkban „összegezni”, mivel a valós fizikai teret csak fokozatos bejárás során tapasztaljuk meg, a valós és a belső intuíciónk szerint megélt időben. A tér tagolása és az idő egymást feltételezik<sup>32</sup>. Egy adott térben megjelenő társművészeti alkotás befolyásolja a tér felfogására fordított időt és a térben végzett mozgást. Fontos az elhelyezése és az, hogy ezáltal milyen irányú elmozdulásra készítet. Az ember fizikai felépítése folytán meghatározott mozgásokra képes. A mozgásunkról kialakult tudatos képünket a fiziológia testvázlatnak nevezi. Ennek segítségével tervezzük meg önnön mozgásunkat. A környezetet saját térfogalmunk, tengelyeink és térbeli helyzetünk által értelmezhetjük. Nézzünk egy folyamatot: ha nem mozdulunk, a szemmozgás határozza meg a látóterünket, ami tovább tágítható a fejmozgás

---

<sup>31</sup> Lásd: 72 o.

<sup>32</sup> Bergson, H. (1923): *Tartam és egyidejűség*. Pantheon Irodalmi Intézet Részvénytársaság, Budapest

segítségével. A testmozgással a látómező iránya szabadon változtathatóvá válik. Legfeljebb a *belső látással*, az érzelmi indíttatású megközelítéssel lehet a figyelmet irányítani. A belső látás alatt azt értem, hogy a világ szubjektív megélése tapasztalatokban csapódik le. Ebből kifolyólag a látványok egy egymásra épülő hálót képeznek. Tehát az újabbakra az előzőleg megélt élmény szerint asszociálunk. A világot is ennek függvényében látjuk és tapasztaljuk, ennek következtében a minket körülvevő terek hatnak az élményvilágunkra. Mindenki tapasztalhatta, milyen meghatározó különbség van egy szűk és sötét kamra, illetve egy hatalmas, világos tér között. Jelen esetben főleg architekturális különbsége utalok, nem csak a pszichikaira, mert adott esetben egy nagy tér is lehet nyomasztóan nagy, és egy kis odú is nyújthat biztonságot.

A mozgásunk és annak sebessége szintén befolyásolja a látásunkat. Másként érzékelünk nyugalmi állapotban bármely képet, mint járás közben. Mindannyian megtapasztalhattuk, hogy vonatablakból nézve hogyan indul el a táj, míg az álló szerelvény ablakából szemünk nyugodtan kalandozhatott az elénk táruló látvány részletein.

A száz éve készült plakátok még értelmezhetőek voltak húsz-harminc km/órás sebességnél: ez épp a ló által húzott kocsi sebessége; míg nyolcvan, kilencven km/órás sebességnél csak egy foltot érzékelnénk belőlük. A mai reklámok úgy készülnek, hogy elsősorban távolról legyenek értelmezhetőek. Hasonló jelenséget példáz a pointillisták optikai színkeverése. Közelről szemlélve egy pointillista festmény kicsi színfoltokra esik szét, távolabbról nézve pedig új színek jönnek létre. Napjainkban a digitális képek pixeleire is ugyanez vonatkozik, „közelről” kis négyzetek, „távolabbról” pedig összeáll a kép.

A 20. század vívmányai lehetővé tették, hogy a látási spektrumunkon kívüli dolgokról is tudomást szerezzünk. Az optikai nagyítások, mikro- és makroszkopikus felvételek alapján fogalmat alkothatunk arról, milyen egy bolygó felszíne, hogyan néz ki egy anyag szerkezete, fogalmat alkothattunk arról, hogyan néz ki egy légáramlás. Ezek az élmények, látványok beépülnek az ismert képek közé, és ugyanúgy asszociációs alapot képeznek, mint a szabad szemmel érzékelhető képek. Egy alkalommal vízzel és agyaggal folytattam kísérleteket. A nagyon oldott agyagba vizet fröcsköltem, szilárd darabokat dobtam bele. A kialakult felszín zavarba ejtően

emlékeztetett a Hold felszínéről készült felvételekre. Ha nem e kor szülöttje volnék, nyilvánvalóan nem asszociálhattam volna a Hold felszínére.

A térben elfoglalt helyünk által befolyásolt látószögünk és mozgásunk alapján értelmezzük az építményeket is. Nem vagyunk képesek egy építményt azonnal teljes valójában fölfogni, szükséges annak bejárása, megtapasztalása. Távolról egy egységes formaként jelenik meg, majd egyre közelebb kerülve hozzá tovább tagolódik újabb részekre, terekre. Ezzel egyidejűleg már csak részekre bontva fejthető fel az építmény teljes felépítése, tektonikája. Az épület felfogásához hozzájárul minden, terekkel kapcsolatos előzőleg megélt tapasztalatunk, illetve a tájékozódásban oly fontos irányok érzékelése. Ezt a „létezést” befolyásolják az adott terek, szerkezeti felépítésük és ezen belül ennek részletei is.

Például egy aluljárónak, egy folyosónak vagy egy átvezető falnak a mozgáshoz kell igazodni. A tér aránylag szűk, tehát az emberi lépések során bontakoznak ki a részletek. Elképzelhetjük, mit érezhetett a babiloni felvonulási utat szegélyező százhusz oroszlán látványának hatására az ott elhaladó ember. De említhetném a barokk kor építészetét, ami széttöri a műfajok határait és kerüli a lezárt formarendszereket. Kompozíciós elve az áramlás és dinamika. Az élmény kibontakozásának időbeli folyamata hosszabb és fokozottabb mértékű, mint általában (előkészítés, fokozás és a végső élmény). A gazdag barokk tér illúziók, látványok sorozatából áll össze. Ezt elsősorban az építészet, a festészet és szobrászat szoros összefonódása eredményezi, sokkal inkább, mint bármikor azelőtt.

A mozgás irányítása a nonfiguratív megfogalmazásokra is ugyanúgy vonatkozik. Például *Nino Caruso* a spanyolországi Gijón pályaudvara előtt található fal burkolatán a ritmusosan ismétlődő, vízszintes, geometriai ihletésű minták jobbra és balra egyformán vezetnek az arra elhaladókat, ugyanakkor harmonikusan ellenpontosítják a felettük található súlyos, függőleges oszlopokat.

*Juan Miró* kerámiafalai a párizsi Unesco székház előtt nemcsak az építészeti teret határolják, hanem a felületen megjelenő ábrákkal fokozzák annak intimitását. Jellemük inkább kontemplatív, megállásra vagy lassításra készítő, úgy az építészeti együttesben elfoglalt helye által, mint az időben lassabban kibontakozó jelentés által. Míg a Caruso falai a haladó mozgás ritmusát *veszik fel* és nem kell kibontani a jelentésüket, addig a Miró-falak szelíden csökkentik a sebességet.

Végül egy olyan példát említenék, amelynél az épületkerámia-alkotást maga a mozgás inspirálta. Schrammel Imre a *Váci Művelődési Ház* félköríves falára tervezett alkotásánál, a fal félköríves formájából következően, mindig csak egy részlete látható. Mivel a látótérben csak szakaszosan van jelen, ezért az alkotás a lépések ritmusához igazodik.

Összegezve: egy adott felülettől való távolságunk, mozgásunk, illetve mozdulatlanságunk befolyásolják az érzékelésünket. A társművészeti alkotások tervezésénél elsőrendű szempont az adott tér rendeltetése. Átvezető, megállító, várakoztató, időző, intim vagy közösségi egyaránt lehet. Amint már említettem a padló és a fal kapcsán, az ember mozgása befolyásolható a környezetben található minták, formák és színek segítségével. Az építészeti szándék függvényében a kerámia elemeknek lehet megállásra készítő, átvezető vagy irányító szerepe. Ennek érdekében fontos szempont a látószög, az épületkerámiának az átlagos emberi magassághoz viszonyított elhelyezése és az a távolság, amelyről látható az adott társművészeti alkotás. Más megfogalmazást igényel egy távolabbról is látható alkotás, mint egy olyan, amely aránylag csak közelről szemlélhető.

### **2. 3. Fény, színek**

A társművészeti alkotás formájának, jellegének kiválasztásánál jelentős szerepet kap a fény, pontosabban a fény iránya, forrása és változásai. A fénnel és az adott térrel pedig az alkalmazott színek kiválasztása függ össze. A fény erőssége, vagy teljes hiánya befolyásolja az adott tér érzékelését. Barlangászás közben többször megtapasztalhattam, hogy elvileg hatalmas termeket gyakorlatilag csak részlegesen érzékelhettem egy vagy akár több fényforrás közvetítésével. A gigantikus tér a fények vonala és kiterjedése mentén szűkült le. Fény hiányában a tér érzékelése hallásra és tapintásra, testünk térfogatára korlátozódott. Ezzel szemben egy fényárban úszó helyiségben a teret tágasabbnak érezzük.

A fény visszaverődik a tárgyakról, különféle átmeneteket képezve. Ezáltal adatokat szolgáltat a tárgyak távolságáról, térbeli helyzetéről, megkönnyítve a térbeli tájékozódást. A természetes fény irányának megfelelően megszoktuk, hogy a fény felülről jön és a tárgyak nincsenek minden oldalról egyformán megvilágítva. Az ettől eltérően (oldalt, lent, a tárgy mögött) elhelyezett fényforrások „becsapják” a szemet,

a méreteket, formákat másként érzékeljük. Ha egyidejűleg több fényforrás erősíti ezt a hatást, a megváltozott tónusértékek módosíthatják a valós formák paramétereinek érzékelését. Például egy plasztikus alkotás esetén, sűrűfényben minden kis kitüremkedés, domborulat hangsúlyosabbá válik, a bemélyedések, negatív formák még kontrasztosabban húzódnak vissza. A szemből jövő, szórt fényenél pedig a nagy formák íródnak be jobban a látványba. A természetes fényenél sokkal szelídebben kapaszkodnak egymásba az árnyékok, míg a mesterséges fény a kontúrokat élezi ki.

Meglepőnek tűnhet a műfaji különbség miatt, de nagyon találónak érztem *Moholy-Nagy László: Látás Mozgásban* című könyvének egy részletét. Filmelméleti fejtegetései egyszersmind olyan szempontokat vetnek fel, amelyeket figyelembe kell venni egy adott térhez kapcsolódó alkotásnál is.

„A fényt alapvető jellege szerint kell alkalmazni, és a film építésének alkalmazkodnia kell az új orientációhoz. A jövő filmdíszleteit úgy kell felfogni, mint egy szerkezetet a mozgás-, a fény- és az árnyékhatások előállítására, akár vázkonstrukciókkal, akár falakkal, síkokkal, felületekkel és textúrákkal az elnyelés és visszatükrözés számára, a fény szervezett szétosztása számára. Az ilyen térfelfogás – nem »háttér« – inkább a mozgó látás eszköze lesz, mintsem a szentimentális naturalizmus díszlete.”<sup>33</sup>

A 20. század megváltozott látásmódját tükrözi az építészetben egyre fontosabbá váló látvány, aminek fontos alkotóeleme a fény. Moholy-Nagy gondolata, miszerint a fénynek anyagként kell jelen lennie egy épületben, egyre konkrétabb formát ölt. Mint például *Jean Nouvel* párizsi *Arab Világ Intézete*, ahol a homlokzat a fény változásai szerint alakul, vagy a berlini *Galerie Lafayette* nagyáruháza, ahol a fény, a képek visszatükröződései meghatározóak a tér érzékelésében.

A társművészeti alkotások egyik fontos jellemzője, hogy a környezetük változó. A múzeumokban elhelyezett műtárgyakkal ellentétben egy „élő” térben foglalnak helyet mint állandó jelenvalók. A látvány követi – a mesterséges fényforrások mellett – a természetes fény változásait is, főként ha az épületkerámia az épület külső részén helyezkedik el. Ezért az épületkerámia-alkotás tervezésénél az

---

<sup>33</sup> Moholy-Nagy László (1996): *Látás Mozgásban*. Műcsarnok-Intermédia, Budapest. 272-273.o.

építészeti környezet fényhatásait a látvány egyik lényeges alkotóelemének lehet tekinteni. A kerámia felületén minden nyom, „érintés”, az anyag természetes faktúrája, minősége látható. Ha felülete nincs az üveg tulajdonságait részben hordozó mázzal lefedve, ami fokozná a fényvisszaverést, az anyag porozitásából adódóan matt, inkább fényelnyelő tulajdonsággal rendelkezik. A fényelnyelés még inkább érvényesül, ha úgy mond „felborzoljuk” a felületet. A különböző alkalmazott textúrák, a fény és árnyék váltakozásai a szemmel könnyen elkülöníthető tartományon kívül aprózzák fel a felületet. Textúrája csak közvetlen közlelről látható pontosan, ezért távolról a fény által körülírt felszín inkább a „puha”, „sima” vagy „érdes” jelzőkkel írható le, ami a taktilis érzékelés asszociálását mutatja. A magasfényű mázak alkalmazásánál a fény visszaverődik, megcsillan, optikailag tovább bontja a formákat. Nagy általánosságban elmondható, hogy a fény a mázas kerámiák esetében inkább a felületet, a mázatlan, matt kerámiánál pedig a formákat hangsúlyozza ki.

Átlagos körülmények között a fény és a színek közvetítése által válik ismertté számunkra a környező világ. A színek kifejező erejét meghatározza az, hogy milyen színekörnyezetben találhatók, hogy milyen kulturális asszociációs lehetőséggel bírnak és végül a befogadó személye, egyénisége is közrejátszik. A színek hatása tovább módosítható, az adott cél szerint a telítettségi fokozataival, az árnyalataival és egymás mellett elfoglalt helyükkel. A színek által keltett benyomásainkhoz hozzájárul minden addig megélt tapasztalatunk és a velük kapcsolatos érzések. Például a vér, tűz színe vörös és meleg. Az ég, a víz színe kék és többnyire hűvös, nyitott. A nap sárga, a fű zöld, a hó fehér, a gyász fekete<sup>34</sup>. Felfogásuk pszichológiai értelemben a hozzárendelt képzettársításokon alapul. *Rudolf Arnheim* ezeket a tulajdonságokat a színek dinamikájaként összegezte<sup>35</sup>.

Mivel az építészetet és a társművészeti alkotásokat elsősorban vizuálisan

---

<sup>34</sup> Szándékosan használtam sztereotípiákat, mintegy jelezve ezzel, hogy nagy általánosságban értendő reakciókra célzok. Ezzel együtt az egyes emberek szubjektív asszociációi nem zárhatóak ki.

<sup>35</sup> Arnheim, R. (1979) : A vizuális élmény: Az alkotó látás pszichológiája. Gondolat Könyvkiadó, Budapest

érezkeljük, a fény mellett a színek szerepe nagyon jelentős. Amennyiben egy majdnem egyszínű felületű, háromdimenziós társzművészeti alkotásról van szó, akkor nyilván a fény modulációján van a hangsúly. Ha több szín jelenik meg egy alkotáson belül, akkor a forma vizuális és pszichológiai érzékelése még árnyaltabbá válik. De mindkét esetben a színek kiválasztásának fontos kiindulópontja a környezet színvilága. Az épített tér tulajdonságai (mint a térarányok, formaviszonyok, a felületi megjelenés) és ezek összefüggései mellett a színek is hozzájárulnak a térérzet kialakításához. Mindezek együttesen hozzák létre a konkrét tér élményét.

A kerámiánál technikailag lehetőség nyílik arra, hogy a színeket számos változatban alkalmazzák, ezért a formával együtt számtalan variációra adnak lehetőséget. Plasztikus megfogalmazás esetén különösen fontos erre odafigyelni, mert bizonyos színárnyalatok megváltoztatják az adott forma érzékelését a térben. Egy domború formát egy világos tónusú, meleg szín hangsúlyoz, míg ezzel szemben egy sötét, hideg szín csökkenti azt. Megállapítást nyert, hogy a meleg színek közelebbieként hatnak, mint a hideg színek, amelyeknek viszont látszólag nagyobb a kiterjedésük, mint az előbbieknél. Az egyiknek tágító, a másiknak szűkítő hatása van, amit a tónus is befolyásolni tud. Természetesen ez csak általánosságban érvényes, hiszen ebben a viszonyítási színnek rendkívül fontos szerepe van.

Nézzünk egy egyszerű példát: fehér falon két félgömb található. Az egyik napsárga, a másik sötétkék. Az utóbbit kisebbnek látjuk. Folytassuk képzeletben a kísérletünket. Ha a sárga félgömb közepére egy sötétkék foltot festek, a fényelnyelés következtében bemélyedésként érzékeljük. Ha a sötétkék formára festem a sárga foltot, akkor az kiemelkedik az alpból. Tehát a felületen megjelenő színfoltokat az alap függvényében plasztikus formaként érzékelhetjük.

Több olyan kísérletet végeztem, ahol az volt a feladat, hogy egy tetszőlegesen választott domború formát hogyan lehet színek segítségével módosítani, kihangsúlyozni vagy éppen ellenkezőleg, „összetörni”. Az előbb említett példán kívül számtalan megoldás kínálkozik, a színárnyalatok tulajdonságainak (általános törvényszerűségeinek) kihasználásán túl a formák alakítására. Hasonló eredményhez jutunk minták segítségével is. Például a sávos mintáknál a szem első reakcióként azok haladási irányát követi.

Visszatérve a kerámiára, meg kell említenem, hogy a színek használatát



bizonyos mértékig korlátozza a technológia és a felhasznált anyag alapszíne. A legelterjedtebb a színes (fedő- vagy áttetsző) mázak használata. A máz alatti vagy fölötti festés lehetősége szintén adott. Az utóbbi alkalmazása az épületkerámiaira nem jellemző, egyrészt a magas költség miatt, másrészt mert kevésbé tartós, mint a mázzal védett felületek. A színezés különböző oxidok és azok kombinációi vagy színtestek segítségével történik.

Mindenekelőtt az első kérdés ezzel kapcsolatosan az, hogy az épületkerámia milyen rendeltetésű és jellegű épülethez készül, zárt vagy nyitott térben lesz-e elhelyezve. Felmerül továbbá, hogy az alkotás szemlélete (gondolatisága) igényli-e a színek alkalmazását. Amennyiben igen, milyen mértékben lehet vagy kell színeket alkalmazni? Főleg a kerámiából készült plasztikus alkotások esetében adódik ez a probléma, amikor a forma bonyolultsága miatt az anyag természetes színén és textúráján kívül sokszor nem szükséges más hangsúly. Bármelyik eset állna fent, akár az anyag természetes színe mellett döntünk, akár egyéb színek használatával élünk, fontos figyelembe venni az adott háttér és környezet színeit, amelyben a kerámia alkotás helyet kap. Szándékainknak, a kifejezni kívánt gondolatnak-hatásnak megfelelően választható a környezetbe belesimuló vagy éppen azt ellenpontoszó színvilág.

Ennek függvényében számolni kell a színek pszichológiai hatásaival is. Például egy kórház előcsarnokában vidám, életre utaló színeket tudok elképzelni, kerülve a vörös és a fekete hangsúlyos alkalmazását, ugyanakkor a higiéniai szempontok miatt a máz használata elkerülhetetlen. *Nemcsics Antal* tanulmányában<sup>36</sup> megállapítja, hogy a különböző nemű és korú csoportok más-más színeket részesítenek előnyben. Ugyanakkor értelemszerű a helyiség funkciójához való alkalmazkodás. A gyerekek például az élénk, telített színeket kedvelik, így egyértelmű, hogy egy nekik szánt helyiség díszítésekor a színek kiválasztásánál az élénk színek dominálnak. De egy tárgyalásokra, konferenciákra használt térbe készült kerámiát nem ajánlatos bíborba, sárgába borítani, ha nem az a célunk, hogy a

---

<sup>36</sup> Nemcsics Antal (2002): *Színek és muráliák a különböző funkciójú terekben: színország törvényei 3.*, Szín és Fény Nemzetközi alapítvány, Budapest.

részrtvevők figyelmét eltereljük. Inkább a távolságtartó, visszafogott színek használata a megfelelő.

Összegezve: a látómezőnkben a fókuszált pont mellett annak környezetét is érzékeljük. A háttér színei vagy az alkotást hordozó szerkezeti elem felülete, textúrája módosítja az alakzatok színeit, tónusértéküket, felfogásukat. Ugyanez vonatkozik a formára, méretre is, amelyek szintén a viszonyítási alapként kezelt háttér függvényében válnak értékelhetővé. Erre vonatkozó következtetését *Kepes György* így fogalmazza meg: „Általános érvénnyel kimondhatjuk, hogy egy képfelület minden optikai értéke az azt körülvevő felülettől a teljes optikai mezőig, a látótér teljességéig terjedő mindenkori háttértől függ.”<sup>37</sup>

#### 2.4 A II. fejezet összegzése

Az építész tudatosan választja meg az adott épületben, épületegyüttesben a társművészeti alkotások helyét, annak függvényében, hogy milyen hatást szeretne elérni, mi a célja vele. Egy épület funkcionalitásán túl eszmei jelentőséggel is bír. Kifejező eszközei a tér- és tömeghatás, architektonika. Az épület kompozíciójába való beilleszkedés mikéntje kihathat a társművészeti alkotás egyedi tartalmára is. Ebből kifolyólag nem lehet figyelmen kívül hagyni a következő szempontokat sem a társművészeti alkotás tervezésénél: a tektonikához való viszonyát, az épülettel való együttthadás viszonylatait (arány, ritmus, textúra), az időbeli viszonylatokat (például lehet előkészítő, fokozó, kísérő). A társművészeti alkotás lehet alárendeltségi viszonyban vagy kompozíciós főszerepben. Például szerepelhet textúraként, tömeget felbontó elemként, tértagolóként vagy előfordulhat önmagában, az összthatas lényeges alkotójaként. Mindenképpen az épület alapgondolatából kell kiindulnia. Tartalmi szempontból tekintve lehet pusztán dekoratív jellegű, elvont, önálló mondanivalóval rendelkező és konkrét valóságot ábrázoló. Fontos a helyét úgy megtalálni, hogy ne jelentsen törést a térélmény kibontakozásában. Tekintve, hogy az épületkerámia alkotás egy építménnyel áll összefüggésben, az egyedi jelentésen túl az általános kompozíciós törvényszerűségek képeznek alapot a további értelmezés

---

<sup>37</sup> *Kepes György (1979): A látás nyelve. Gondolat Kiadó, Budapest. 19.o.*

számára.

# III. Fejezet

## HELYKERESÉS

### *Az épületkerámia helye napjaink építészetében*

Az elmúlt században több tényező merült fel, ami az építészetet és ezáltal a társművészetekhez való viszonyát is meghatározza. Elsősorban a globalizációra, az új technikai médiumok megjelenésére, a hatékonyságra és a célszerűsége mint szervező elvre gondolok. Nem húzhatóak éles határok közéjük, ezek a jelenségek összefüggnek és kihatással vannak úgy egymásra, mint az építészet alakulására. Olyan kérdéseket vetnek fel, amelyek a társművészetek alkalmazására nézve is következményekkel járnak. Felvetődik a kérdés, hogy a megváltozott kontextusban szükség van-e épületkerámiára, és ha igen, hol és hogyan helyezkedhetnek el ezek az alkotások?

A válasz egyértelmű: amennyiben jelenlétük indokolt az épület rendeltetésének megfelelően eszmei és gyakorlati szempontból egyaránt, úgy bárhol elhelyezkedhetnek – csak nem bárhogy. *Pogány Frigyes* 1976-ban a következőket írja:

„Mivel korunk építésze mind nagyobb területre terjeszti ki szervező tevékenységét, ezzel a fejlődéssel ellentmondásban volna, ha éppen a korszerű építészet nem igényelné a társművészetek valamilyen közreműködését az egyre sokrétűbbé váló emberi és társadalmi élet színterén. Ha a társulás szükségességét kétségbe vonjuk, ezt végső fokon csak akkor tehetjük, ha a művészetek szerepét, létjogosultságát is tagadjuk a modern ember életkeretében. Más kérdés természetesen, hogy általában milyen irányban fejlődnek a művészetek, és hogy a kibontakozó szintézis útjai az eddigiektől milyen mértékben és milyen jellegben térnek el. Az elmondottakból természetesen nem következik, hogy kivétel nélkül

minden épület igényli a társművészetek közreműködését.”<sup>38</sup>

Az idézett kijelentés óta hatalmas sebességgel fejlődik a technika és tudomány, egyre nagyobb teret hódít a virtuális lét, ami maga után vonja az építészeti törekvések változását is. Az épületek használati funkciója az elsődleges, a művészi hatást az épület saját formanyelvén belül próbálja érzékeltetni. Szimbolikus és funkcionális az idő során kettévált, a központi elv a célszerűség és/vagy az önálló „nyelv” kialakítása lett. A társművészetek alkalmazásának újabb, a fenti jelenségekhez köthető kihívásokkal kell szembenéznie.

### 3.1. Univerzális rendszer és ornamentika

A bevezetőben említett egyik 20. századi jelenség a technicizmus és a célszerűség elve. Ebből eredően forduloponthoz érkezik az addigi egyértelmű viszony az épületek díszítésével kapcsolatosan. A század első felében egyre többen emelik fel szavukat az elburjánzó, néha oktalanul bőségesen felhasznált ornamentals tömeg ellen, ami ugyanolyan uniformizáló hatással lehet az épületekre, mint a normák szerint való építés.

Az ornamentika alkalmazása az építészetben többször vált vitás kérdéssé. Hannes Böhringer szerint az iparosítás, a historizmus az ornamentikát zárvánnyá alakította, azáltal, hogy egy technikai funkcionalizmus álöltözeteként használta. Az ornamentika a szecesszió egységes eszméjében újra erőre kapott, de ez az erő csak a modernizmus eszméinek elterjedéséig tartott.

Louis Henry Sullivan vélekedése az ornamentikával kapcsolatosan nem egyértelmű. Az ornamentikát fontosnak tartja, épületein gyakran alkalmazza. Szerinte az ornamentals kapcsolatot képez a természet és az emberi gondolkodás között, benne az elnyomott ösztönök nyilvánulnak meg<sup>39</sup>. Az utóbbi eszmék termékeny talajra találnak Adolf Loos esetében, csak éppen ellentétes előjellel. Az *Ornamentals és nevelés* című tanulmányában kijelenti: „A modern embernek, a modern

---

<sup>38</sup> Pogány Frigyes (1976): *A szép emberi környezet*. Gondolat Kiadó, Budapest. 387o.

<sup>39</sup> Moravánszky Ákos (1998): *Versengő látomások. Esztétikai újítás és társadalmi program az Osztrák-Magyar Monarchia építészetében 1867 – 1918*. Vince Kiadó, Budapest. 271. o.

idegzetű embernek nincs szüksége az ornamentalsre – ellenkezőleg, undorodik tőle. A modernnek nevezett tárgyak közül egyikén sincs ornamentum (...). Kivéve a nők tárgyait – ez azonban más fejezet.”<sup>40</sup> De mindezek ellenére elismeri, hogy nem csak pusztán funkcionalizmus az építészet lényege, hanem annál valamivel több<sup>41</sup>.

A pár évtizedes „hallgatást” a posztmodern törte meg. A posztmodern megkísérli az ornamentikát összeegyeztetni a modern törekvésekkel, ez azonban a különböző elemek együttes használatában főleg stílussá vált.

A 20. század végén Böhringer az ornamentika védelmében kijelenti: „Végtelen mustaként, egy darab rendként, ami átláthatóvá teszi az összetettséget, a kimeríthetetlen vonatkozásgazdagságot, az ornamentum tolvátság nélkül a világ végtelen mustájára emlékeztet, ami kimerítően sosem ábrázolható és jeleníthető meg, és ezért csak töredékesen mint dekorációt, díszítményt és elszigetelt dolgokból álló és részeit összekötő ékítményt helyezik el itt-ott, de mindig újra és újra. Az ornamentum számomra mint megkövetés és bocsánatkérés jelenik meg azért, mert egyetlen rendképzet, egyetlen előállított rend sem képes az univerzális rend végtelen mustájához igazodni, és annak komplexitását szükségképpen megrövidíti. Az ornamentum elleplez és strukturál egyszerre. Elrejti egy ruha vagy ház varrás- és törésvonalát, és éppen ezáltal szelíden utal is rá.”<sup>42</sup>

Ma már nem beszélhetünk egységes művészeti eszmékről. A közreműködés problémája egyedi esetek mentén könnyebben megközelíthető. Ezt véve alapul, az ornamentum alkalmazásának mégis van létjogosultsága, amennyiben az a böhringeri gondolatot követi. Olyan esetre gondolok, ha az ornamentum azokat a dolgokat, tárgyakat, amelyek elszigetelten, önmagukban állva a „rendtelenség” részei, összekapcsolja a végtelen rend gondolatával, mintegy emlékeztetve a rend létezésére. Ebben az esetben jelen lehet az épület „varrás- és törésvonalánál”, az építés

---

<sup>40</sup> Loos, A. (2004): *Ornamentum és nevelés-válogatott írások*. Terc Kiadó, Budapest. 201. o.

<sup>41</sup> Lásd: 20. o.

<sup>42</sup> Böhringer H. (1995): *Kísérletek és tévelygések*. Balassi Kiadó-BAE Tartóshullám, Budapest. 8.o.

gondolatát, rendszerét ismételve és ugyanakkor elrejtve azt. Mint például *Victor Horta* belga építész épületein, ahol szerkezeti vagy kompozíciós csomópontokban tűnnek fel a díszítések. Így az applikáció részét képezi az épület gondolatiságának, kifejező eszközeinek.

*Kenneth Frampton* ezt a jelenséget így fogalmazza meg:

„A mai építészetet olyan mértékben határozza meg a technikai hatékonyság, hogy rendkívül korlátozott a játéktér önálló jelentéssel rendelkező városi forma létrehozására. A motorizáció elterjedése, valamint a telekspekuláció önkényes játéka azt eredményezi, hogy a tervezésnek be kell érnie csupán egyes, a termelés parancsához igazodó elemek alakításával, vagy olyan külsődleges forma létrehozásával, mely megkönnyíti a piaci értékesíthetőséget, illetve fenntartja a szociális ellenőrzést. Az építészeti gyakorlat ma egyre inkább polarizálódik: egyszerre van jelen az ún. »high tech« eljárás, mely kizárólag a termelésen alapul, illetve a homlokzatok ezt ellensúlyozó díszítése, mely az univerzális rendszer nyers realitását hivatott elkendőzni.”<sup>43</sup>

Feltéve, hogy így van, a társművészetek alkalmazása egy lehetséges kiút a technikai hatékonyság által diktált „univerzális rendszerből”, de nem valószínű, hogy ez az út az építészeti téralakításával való szorosabb együttműködés irányába vezet. Ha rendeltetése csupán az elkendőzés lenne, akkor az épület lényegéhez, funkciójához, tektonikájához, téralakításához nincs túl sok köze. Nem egymás társaivá, hanem inkább egymás „hordozóivá” válnak. Ezzel együtt nem kérdőjelezem meg a létjogosultságát és nem zárom ki annak a lehetőségét, hogy a bárhol alkalmazható (akár előregyártható elemek alapján), technikailag bevált, hasonló építkezési gyakorlatból következő „egyformaságot” a társművészetek segítségével fel lehet oldani. De a *Kenneth Frampton* által említett esetben fennállhat az a veszély, hogy a társművészeti alkotás pusztán toldalékká<sup>44</sup> válik. A cél, a fenti esetben, az

---

<sup>43</sup> Frampton, K. (2004): *Kritikai regionalizmus: az ellenállás építészetének hat pontja*. In: Kerékgyártó Béla (szerk.): *A mérhető és a mérhetetlen*, Typotex, Budapest. 292. o.

<sup>44</sup> Nem minősítést takar a kifejezés, hanem arra a helyzetre utal, amikor nincs szerves kapcsolat közöttük.

egyedi arculat hangsúlyozása a gazdasági, technicista elvek által vezérelt általánosabb építészeti megfogalmazással szemben. Ebből kiindulva több megközelítés lehetséges.

Az egyik az, amikor a társuló alkotás teljesen vagy majdnem teljesen független a kifejezést illetően. Az épület szerkezeti elemeinek valamelyikén foglal helyet és ott önállóan fejt ki hatását. Pontosan ezáltal – Frampton szavaival élve – ellensúlyoz, elkendőz valamit, ami önmagában nem nyújtja az óhajtott vizuális élményt. Eszmei tartalmával saját teret alakít ki, ami nem feltétlenül azonos az épület eszmei mondanivalójával. Például egy kubus oldalára függesztett szobor megbontja a felület egyhangúságát, vizuális fókuszpontot jelöl ki, de nem illeszkedik hozzá szervesen. Például *August Endell* által tervezett müncheni fotószalon<sup>45</sup> homlokzatán lévő színes domborműnek nincs köze az épület szerkezetéhez (16. kép). Bár vonalvezetésében követi a hasonló jellegűre kialakított ablakok vonalát, mégis fő feladata a tagolatlan homlokzat díszítése.

A társművészeti alkotás akkor is lehet ráillesztett, ha eszmei tartalma azonos az épületével, kifejezi az épület rendeltetését, hangulatában alkalmazkodik hozzá, de megjelenésében különálló. Nem állíthatom azt, hogy *Filippo Brunelleschi* által tervezett *Ospedale degli Innocenti* nem lenne remek épület *Andrea della Robbia* tondói nélkül. De azt igen, hogy nagyszerűen kiegészítik egymást. A tondók nem pusztán ornamentikaként vannak jelen, hanem kompozíciós szerepet is betöltenek azáltal, hogy ritmikus ismétlődésben követik és egyben hangsúlyozzák a homlokzat tagolását. A medalionokon megjelenő kis figurák (pólyás lelenc gyerekek) jelzik az épület rendeltetését is. Ugyanez vonatkozhat akár az egész homlokzaton végighúzódo alkotásokra is, mint például *Otto Wagner* által tervezett bécsi *Majolikaház* esetében. A burkolat, annak ellenére, hogy „csak” lefedi a homlokzatot, mégis a látványos megoldás következtében vizuálisan kiemeli az épületet környezetéből, sajátos egyediséget kölcsönözve számára.

Egy építményhez való szerves illeszkedés alatt azt értem, amikor a társművészeti alkotás részét képezi az épület szerkezetének. Közismert példái a

---

<sup>45</sup> 1944-ben megsemmisült.



román és gótikus templomok zárókövei. A fontos statikai csomópont kiemelten kezelt plasztikai szempontból, amelyhez szimbolikus jelentés is társult. Hasonlóan szerves egységnek lehetünk tanúi Karaindas templománál. A szobrok úgy illeszkednek a falakhoz, hogy nem csak esztétikai, hanem gyakorlati szempontok is érvényesülnek. A falsávok által közrezárt fülkékben hengeres testű (szintén agyagból készült) nőalakok feloldották a fal monotonitását és egyúttal jelentősen megnőtt a fal statikai szilárdsága is.

A kérdéskör természetesebb sokkal árnyaltabb tárgyalást igényelne. A felvázolt lehetőségek inkább a nagy irányvonalakra utalnak. Az eddig leírt változatok tartalmát és beilleszkedését tekintve az ornamentika átmenetet képezhet a kapcsolódási módok két véglete között. Az „univerzális rendszert” (Frampton) az „univerzális rend” (Böhringer) egy darabjának segítségével fel lehet oldani.

### **3. 2. Az építészet mint fikció, a technikai médiumok hatása az építészetre**

A 20. század második felétől a televízió, a mozgókép, a virtualitás egyre inkább átszövi a közvetlen életterünket. Ez a jelenség következményekkel jár az ember világlátására – ezáltal közvetve az épített környezetre is –, ugyanis az új médiumok lehetővé tették a térnek, időnek, helyeknek egy addigitól eltérő érzékelését, felfogását

Már a fotográfia, mozgókép megjelenésével felbomlik a világ közvetlen megéléséből fakadó vonatkoztatási rendszer egyeduralma, amihez a későbbiekben az újabb kommunikációs médiumok megjelenése is jelentősen hozzájárul. A „látászög” kitágulása azt eredményezte, hogy egyre kevésbé lehet csak a közvetlen környezet által közvetített információkra támaszkodni. A film és a televíziózás elterjedése a képi világ értelmezésének uniformizáltságához vezet. Világszerte nagyjából ugyanazokat a filmeket, képeket látják az emberek, és úgy értesülhetnek helyekről, eseményekről a különböző technikai médiumok közvetítésével, hogy mindehhez nem szükséges a személyes részvétel. Ezzel együtt jár a közvetlen megtapasztalással járó kritikai magatartás levetkőzése. A médiák által használt képi nyelv ezért lehet olyan „hiteles”. *Villém Flusser* szerint:

„A technikai képek azt a látszatot keltik, hogy nem szimbolikusak, vagyis nem konvencionális kodifikáción alapulnak, miként a tradicionális képek és

szövegek. Azt a látszatot keltik, hogy kauzális kapcsolatban vannak a leképezett jelenettel; úgy, mintha a jelenet volna az ok és ők maguk az okozat. Azt a látszatot keltik, hogy üzenetük vételéhez nem szükséges kibetűzni őket; hogy nem képesek »hazudni«; hogy »objektívek«. Ez veszélyesen megtévesztő.”<sup>46</sup>

Hasonló következményekkel jár a számítógépek által szolgáltatott virtuális világ, ami a világról tetszés szerint begyűjthető információk mennyiségét az addigiakhoz képest a sokszorosára emelte. Irányíthatósága hatalmas vonzerőt gyakorol. A virtuális tér nem függ időjárástól, helyszínektől és nem függ a környezettől sem. Mindössze gépekre és megfelelő hálózati kapcsolatokra van szükség, így bárhol megjeleníthető és használható.

A technikai médiumok nemcsak átvitt értelemben, hanem a szó szoros értelmében hatást gyakorolnak arra a látásmódra, ami a terek felfogására irányul. Hiszen a médiumok által közvetített képek a „kamera” szemszögére és szempontjaira korlátozódnak, a képek értelmezése eszerint történik. Mindennek folyamánként egyre nagyobb hangsúlyt kap a látvány<sup>47</sup>. Ez alól az építészet sem kivétel, ott is tetten érhető az ilyen irányba való eltolódás, például úgy, hogy a meghatározott útvonalakon kitáruló látványra alapoznak. Megjelenik az a tendencia, hogy az épületek a médiumok által ismert képi megoldásokat alkalmazzák, azaz a térbeli egység képekké esik szét egy adott látványterv szerint. Mint ahogyan például Jean Nouvel építészetében jelentkezik.

Az ilyen jellegű épületek felfogásában újból a technikai médiumok jelentik a többletet. Segítségükkel olyan távolságból és szögekből láthatjuk az épületeket, amelyeket fizikai korlátainkból kifolyólag nem tapasztalhatunk meg. Ehhez jönnek segítségül a virtuális tervek, fotók, légifelvételek, építészeti filmek.

A nyolcvanas évektől kezdve egyre több szó esett elméletben inkább a fikcióhoz tartozó építészeti kísérletekről. Ezek a kísérletek nem annyira a formai újítást célozzák meg, hanem inkább az alkotói folyamatot. *Peter Eisenman* szerint a

---

<sup>46</sup> Flusser, V.: Képeink. *2000 Irodalmi és művészeti folyóirat* 1992. február, 60-61. o

<sup>47</sup> Flusser, V.: *A technikai képek mindensége felé*. <http://www.artpool.hu/Flusser/flusser.html> (ford. Maleczki József, 2001)

„klasszikus” építészet a végéhez ért. A klasszikus elnevezéssel a 15. századtól kezdődő építészeti területet illeti<sup>48</sup>, amit három „fikció”, az ábrázolás, az ész és a történelem határoz meg. Az ábrázoláshoz a jelentés eszméjét, az észhez az igazság eszméjének kodifikálását, a történelemhez a változással szembeni időtlenség eszméjének helyreállítását kapcsolta. Mivel az építészet már nem utalhat a korszellemeire, és „az ábrázolás, az ész és a történelem megszűntek olyan önmagukért való értékeket közvetíteni, amelyekkel az építészeti alkotás legitimálható lenne”<sup>49</sup>, a változást elkerülhetetlennek tartja. Eisenman szerint a megoldás az, ha az építészeti önmagát diskurzusként kezeli: „egy művi közegben egyesíti a jelentésmentességet, a tetszőlegességet és az időtlenséget”<sup>50</sup>. Az építészet maga válik fikciójává, önmagát jeleníti meg, önmaga válik okká. A jelen építésze egy alkotói folyamatként válik értelmezhetővé, olvashatóvá. Bár teóriáit ő sem tudta teljesen átültetni a gyakorlatba, mégis nagy hatással van a kortárs építészeti kísérletekre.

Az alkotói folyamatra alapozó kísérletek természetes vagy már nélkülözhetetlen eszközei a számítógépes programok. Nemcsak a tervezésben, hanem az alkotásban is nagy szerepük van. Felgyorsítják a folyamatokat, sőt részt vesznek benne, mint „alkotó”, olyan módon, hogy az építész által meghatározott algoritmikus műveleteket végezzék. A számítógéppel tervezett épületek esetében olyan szerkezeteket hozhatnak létre, amelyek korábban nem léteztek, és a különböző változatok működése tesztelhető, szimulálható. Azonos törvények érvényesek rá, az emberi térfogalom szempontjából, mint a valós terekre. Amiben különbözik, az az, hogy a newtoni fizika megsemmisül, nincs visszafordíthatatlan idő (párhuzamosan fut, de nem azonos a reálissal), nincs nehézkedés, nincs súrlódási együttható. A lépték relativizálódik, az anyagok a virtuális térben felületté válnak. Az ilyen épületeket a program segítségével be lehet járni, meg lehet nézni, a vizuális érzékelés

---

<sup>48</sup> A modern építészeti stílusjegyei ellenére szintén a klasszikus építészetbe sorolja. Véleménye szerint a modern építészet a funkciót ábrázolta, és ez a szándék a tervezés alaptételeként egyenértékű az előző korok stílusidézetével.

<sup>49</sup> Eisenman, P. (2004): A klasszikus vége: A kezdet és a vég vége. In: Kerékgyártó Béla (szerk.): *A mérhető és a mérhetetlen*, Typotex Kiadó, Budapest. NJ: 319-339. 328. o.

<sup>50</sup> U.o. 330. o.

a kamera „szemével” történik.

A technikai médiumok hatásai jelen vannak a kortárs építészetben. *William J. Mitchell* építészeti és képelméleti szakíró szerint a virtualizáció és a globalizáció hatására az építészetnek gyökeresen át kell alakulnia, szinkronba kell kerülnie a korrall:

„Az építészetelmélet klasszikus alappillérei egyszerűen jelentőségüket veszítik. Nincs nehézségi erő (ha csak a programozó nem dönt úgy, hogy szimulálja), tehát súlyok és terhek nem szolgálhatnak racionális kiindulásul a szerkezeti elemek méretezéséhez, formáihoz és arányaihoz. A szerkezeti kifejezés és őszinteség eszméi jelentőségüket veszítik. Nincs szükségszerű megkülönböztetés a fent és a lent, vagy a vízszintes és a függőleges elemek között. A modulort ugyancsak el lehet felejtetni: a kibertérben a test tetszőleges arányú és méretű megtestesülést jelent”<sup>51</sup>

Manapság bevett gyakorlat az építészirodáknál, hogy épületeiket szoftverek segítségével tervezik meg, ami alapvetően megváltoztatja a tervezés folyamatát, sőt az épület arculatát is. Az új technológiák megjelenése kialakít egyfajta technokrata hozzáállást is az építészek részéről. Ezek a technológiák újabb és újabb szerkezeti megoldásra kínálnak lehetőséget. Olyan épületek készülhetnek, amelyek egyre kevésbé függenek a fizikai korlátoktól. Általánosságban (természetesen vannak kivételek) megszűnik az építész kapcsolata a helyi hagyományokkal, a reprezentatív épületeket nemzetközi csapatok hozzák létre, így egyfajta globalizáció vehető észre az építési gyakorlatot tekintve.

Annak ellenére, hogy számos virtuálisan megtervezett épület csupán terv marad, és kevés hányaduk valósul meg, mégis kikerülhetetlenül jelen vannak az építészetben mint diszciplínában. Teóriákat és új törekvéseket illusztrálnak és támasztanak alá. A hagyományos tervrajzokkal ellentétben terük megtapasztalható és virtuálisan megélhetővé válik. A kibertér jelenlétével az emberek mindennapjaiban és főleg a felnövekvő nemzedékek esetében számolni kell, ilyen értelemben a virtuális építészet a maga nemében túllép a terv szerepén. Példaként említhető *Greg*

---

<sup>51</sup> Mitchell, W. J. (2004): A virtualitás poétikája. In: Kerékgyártó Béla (szerk.): *A mérhető és a mérhetetlen*, Typotex Kiadó, Budapest. NJ. 368-378, 371 o.

Lynn "embryological house"-ja<sup>52</sup>, ami egy olyan épülettervezet, amelyhez ő csak egy alapformát, kiindulópontot ad, amiből majd a számítógép a környezeti tényezőknek és a vásárló kívánságainak megfelelően megtervezi a házat<sup>53</sup>.

A fentiekben felsorolt jelenségek ellenére az ember csak szubjektív módon és a sejtjeibe beépült tudáshalmaznak megfelelően tud az új technikai vívmányokhoz viszonyulni, mert bármennyire is a technikai képek és a virtualitás rabja lenne, meghatározza a teste és az, amit általa megtapasztal. Még akkor is, ha azt egy fölösleges nyűgnek érzi<sup>54</sup>.

De mi az összefüggés az előbb említett jelenségek és a társművészetek – a kerámia között? Ha a jövőt a számítógépes tervezéssel előállított épületek határozzák meg, akkor a társművészeteknek, az épületkerámiáknak, a hagyományos megközelítés értelmében problémássá válik az alkalmazásuk. Több okból is. A „fikcióra” alapozott épületeknél a létrehozott formák elsősorban a fém, üveg, műanyag tulajdonságaira alapoz. Vagy, amint az előbb Greg Lynn kapcsán említett példa alapján is kiderül, a tervezési folyamatban a társművészet nem kap helyet mint választási lehetőség. Paradox módon mégis, Greg Lynn vagy az *emerging architecture* elvei alapján készült tervek nézegetve pár organikus forma ismerős volt. Terveikhez (az utóbbi esetében nyilvánvalóan) a természetben végbemenő folyamatokat veszik alapul. Bizonyos értelemben „újrajátsszák” őket. Ez akkor is érvényes, ha nem létező struktúrákból indulnak ki, csupán hasonló módszereket használnak az elemek összekapcsolásánál, a deformációk, az elhajlások szabályainak kialakításánál vagy a rész és egész összekapcsolásánál. Ha a természeti folyamatok tanulmányozásából indulunk ki, akkor mégis van közös alap. Az anyag – jelen esetben a kerámia – mint bizonyos folyamatok modellezője analóg módon hasonló struktúrákat képes létrehozni. Tehát formaképzési lehetőségeiben nem áll olyan távol

---

<sup>52</sup> Embrió ház, <http://www.glforn.com/>

<sup>53</sup> A „Blob”-nak elnevezett (Binary Large Object) számítógépes építészet kitalálása az ő nevéhez fűződik. Sokszögű, gömbbe írható formák összekapcsolására alapozott modellezési technikára alapoz.

<sup>54</sup> A főként virtuális térben élők zsargonjában az emberi testet negatív előjellel „húsnak” nevezik, mint egy fölösleges igényekkel rendelkező dolgot.

az előbb említett épületektől. Így harmonikusan beilleszke­dhet annak terébe, sőt szerkezetébe. Ilyen értelemben véve a számítógépes programok segítségével létrehozott építészeti ille­tően két megközelítést látok lehetségesnek. Természetesen leegyszerűsítve és sarkítva, hiszen átmenetek lehetségesek a kettő között. Az egyik az, amikor az építészeti elgondolás közelít a kerámia mint anyag sajátos lehetőségeihez. Pontosabban úgy, hogy figyelembe veszi azt a tulajdonságát, hogy a szerkezetben is jelen lehet (fal, padló, oszlop), akár ismétlődő elemekként, akár egyedi megoldásként. Bármelyik változat eleve beilleszthető az épület tervébe, és egyúttal a társ­művészet szerepét is betöltheti. **Korszerű technológiák alkalmazásakor „gyárthatóvá”, kiszámíthatóvá válik.**

A másik eset az lehet, amikor az építész helyet ad (hagy ki) a tervezésben az épületkerámia számára. Ilyenkor csak additív alkotásként<sup>55</sup> szerepelhet, ugyanis ez az anyag elsősorban nem a „képséghez” kapcsolható, tehát virtuálisan lényegének nagy része nem közvetíthető.

Láthattuk, hogy az általános társadalmi, gazdasági változások és az új médiumok lassan megváltoztatják a látást, az érzékelést. A folyamatosan képek, reklámok, hangok által bombázott környezetünkben megemelkedett az ingerküszöb. Nagyon nehéz azt a légkört megteremteni, amiben az embernek „ideje” van elmélyülni az alkotások elemzésében, anélkül, hogy a következő teendőire ne gondolna. Az építészethez tartozó társ­művészetek befogadására fokozottabban érvényes, mivel nincs meg az a speciális tér (galéria, múzeum), ami kifejezetten erre a célra alkalmas. Az egyik csak akaratumk szerint látható, a másik pedig állandóan jelen van a különböző rendeltetésű építmények terében, azzal együtt él. Ezért azokat a szempontokat, amelyek a megváltozott életmódhoz kapcsolódnak, nem lehet figyelmem kívül hagyni az épületkerámiák tervezése során. A továbbiakban erre is keresek lehetséges megoldásokat.

### **3. 3. Társ­művészet az urbanizációban**

A 20. század társadalmi-gazdasági változásai az épített környezetet újra meg

**Megjegyzés [SEA1]:** Vagy inkább AZ URBÁNUS KÖRNYEZETBEN?

<sup>55</sup> A kifejezés nem jelent értékítéletet. Ez a társítás csupán a jellegét változtatja, nem a minőségét.

újra átalakítják. *Richard Sennett*<sup>56</sup> rávilágít a vidék és városok közötti világnézeti különbségre. Ezt a különbséget az egységes világkép felbomlásával, a puritánság megjelenésével magyarázza. A puritán amerikai bevándorlók az egyén problémájával küzdve hozzák létre a semleges város alapjait. Megjelenik a könnyen megépíthető, ám egyéniségmentes, bárhol alkalmazható instant szerkezet, a raszter város. Nincsenek közterek, nincs központ, mindent behálóz egy ismétlődő derékszögben csatlakozó utca-épületrendszer, ahol csak csomópontok vannak. A 20. században ez a vízszintesen terjedő raszter elkezd felfelé nyúlni, függőlegesen terjeszkedni. Az „egyforma kubusok” három irányba terjeszkednek. Az azonosság nagyban hozzájárul az amúgy is meglévő tájékozódási bizonytalansághoz. Nem a térkép alapján történő tájékozódásra gondolok, hiszen az egyszerűbbé válik a város vonatkozásában, hanem arra, ami a Világban való tájékozódásra utal. Megszűnik a magasság szakrális szerepe, mint ahogyan például a gótikus templomnál létezett. Átlényegül egy technicista, teljesítményorientált szerkezetté. Helyét a megkülönböztethetetlen, az egész világon azonos, gyorsan átalakítható irodahelységek veszik át. A magasság szakrális régióját a felhőkarcolók töltik ki. Az épület egésze kívülről formatervezett, de belül az egyforma ideiglenesség uralkodik. Általában a méretei és felépítése miatt a tér nem fogható fel a maga teljességében, inkább csak szekvenciálisan, gyakran egy tengely (lift, lépcső) képezi az átjárást. Könnyen lehetséges, hogy a látogató az épületnek csak egy részét ismeri meg, és az is, hogy nem érnék új élmények, ha a többi szintet is bejárná. Vannak arra irányuló kísérletek, hogy az egyhangúságot ellensúlyozzák, de a hatalmas méretetekből azonban az következik, hogy csak kis mikrovilágok jöhetnek létre. Az irodaépületek általában nagyon egyszerű szerkezetűek, egyéni hangot inkább a forma egészével<sup>57</sup> próbálnak képviselni.

A nagy épületeknél, felhőkarcolóknál a legkézenfekvőbb építőanyag az üveg, a műanyag és a fém. Alkalmazásuk megszüntette a nagy falfelületeket. Az állandóság is mellékes szempont. Ami esetleg létszükséglet ebben a környezetben, az

---

<sup>56</sup> Richard Sennett (1997): A semleges város. *Café Babel*, 2. 11-25. o.

<sup>57</sup> Mint például a Londoni Swiss Re torony, vagy a Kuala-Lumpur pagodára emlékeztető felhőkarcolója.

az információ, a gyors tájékozódás vagy az egyhangúság feloldása. Az utóbbi feladatot, nagy általánosságban az üveg-fém épületeknél az üvegfalon át látható kép veszi át, amelyen keresztül látható a város, de az is ugyanolyan „virtuálisan” érzékelhető, mint ami a számítógép képernyőjéről köszön vissza. A társművészeti alkotások számára ilyen esetben nincs hely az épület szerkezetén, viszont a belső terekben annál inkább, amennyiben az alkalmazkodik az adott követelményekhez.

Ilyen jellegű épület számára terveztem a modulokból álló, szétbontható és tetszés szerint összerakható, tehát változtatható, alkalmazkodó tételválasztó falat<sup>58</sup>.

A 19. század után, az érzékelépszichológia kutatásainak egyik folyamányaként az érdeklődés kiterjedt az épületek közötti térre is. Tehát az építész, akarva akaratlanul a külső teret is formálja. A tér nemcsak az épület belső terét jelenti, hanem az egyes épületek közötti teret is, amelyekből a települések hálója szövődik. A város szerepe és felépítése napjainkra megváltozott, ami új szempontokat, kérdéseket vet fel. *Rem Koolhaas* az *SMLXL* című *Bruce Mauval* közösen jegyzett könyvének előszavában<sup>59</sup> a városok, a népesség megnövekedésével együtt járó identitásvesztéséről beszél. A központ túl kicsivé válik ahhoz, hogy mindenki részesülhessen belőle. A konzerválásra és a (rejtve bár, de) modernizációra irányuló törekvések megszüntetik a hitelességét. Önmaga szimulakrumává válik. A város bővülését destrukturaltság jellemzi, és a periféria felé halad. A jelleg nélküli város az unalmas, de élő (valóságos) terület. Az identitás kényszerzubbonyától megszabadított város a tabula rasa-ból jön létre. Nem állandó, változó, egyformán unalmas és egyúttal érdekes. Azonos szerkezeti egység ismétléséből jön létre. Az élet átkerülésével a kibertérbe a jelleg nélküli város marad meg, ami a működés és a változtathatóság elvei szerint épül. Ezzel párhuzamosan megnő a történelem – a központ („Patyomkin-város”) – iránti érdeklődés, mivel a kor, ami a jelleg nélküli várost életre kelti, nem képes új aurát teremteni. Megnő a már meglévők értéke.

*Schneller István* a következő mondataiban a települések hasonló jellegű

---

<sup>58</sup> Lásd [x o.](#)

<sup>59</sup> Koolhaas, R. (2004): A jelleg nélküli város (The Generic City) In: Kerékgyártó Béla (szerk.): *A mérhető és a mérhetetlen*, Typotex, Budapest, NJ. 381-397. o.



funkcionalizmusára utal:

„A funkcionalista elrendezés nem tükrözi az emberi, társadalmi viszonyokat, pusztán a tér működését teszi lehetővé. Közhelyszerű az a megállapítás, hogy egy település vagy településrész térbeli világának alakulása nagymértékben függvénye a társadalmi-gazdasági viszonyoknak, s az is magától értetődőnek tűnik, hogy a település a társadalom „térbeli lenyomata”. Látnunk kell azonban, hogy a fejlődés jelenlegi fázisában épített környezetünk térbeli világa nem (vagy csak nagyon áttételesen) tükröz emberi-társadalmi viszonylatokat.”<sup>60</sup>

Az otthon folyamatosan alakul a benne „történő” ember által, mint egy ruha viselés közben. Tágabb értelmezésben ugyanezt elmondhatjuk a városról is. A nagy szabásvonalon túl, az előbbi hasonlatnál maradván nézzük meg közelebről a ruha foltjait is. Két jelenségre hívnám fel a figyelmet, amivel nagy általánosságban találkozhatunk az épített környezetünkben. Az egyik a reklámok jelenléte. Ha a dolgozat témájának szempontjából nézem, a könnyen változtatható jelek, reklámok (fény és poszter formában) és cégtáblák minden fajtája az, amik sokszor átveszik a társművészetek jelölő szerepét. Persze a probléma sokkal komplexebb, hiszen az egyik időtlen, folyamatosan együtt él az épülettel, a másiknak alapvető tulajdonsága a folyamatos változás, az állandó cserélődés. Ami állandó, az a reklám jelenléte. A homlokzatokon, bejáratokon, a tájban, sőt néha beépül magába az épületbe is<sup>61</sup>.

A másik jelenség, ami a maga változó jellegével – ennek ellenére állandó jelenlétével – folytonosan emlékeztet az embernek a helyek és dolgok birtokbavételére, megjelölésére irányuló ősi késztetésére, az a graffiti. Nem véletlen, hogy a graffiti első megnyilvánulásait a Senett által említett egyformaság fémjelezte amerikai külvárosok falain kell keresni. Merész volna ebből az egy szubkulturális jelenségből egyenesen arra a következtetésre jutni, hogy igenis szükség van a többletjelentésre az építészeti térben, de az mégis bátran megkockáztatható, hogy az egyformaság uralma ellen a legkönnyebben fellépni egyedi elemek alkalmazásával

---

<sup>60</sup> Schneller István (2002): *Az építészeti tér minőségi dimenziói*. Librarius Kkt. Kecskemét. 45. o.

<sup>61</sup> Bár nem reklám, de azonos technikai megoldást alkalmaz *Jenny Holzer* alkotása az osloei Telenor székház homlokzatán, ami egy folyamatosan futó elektronikus szöveg.

lehet. Az „egyénytés” vágyát ékesen illusztrálják a fákba vésett szívecskék, falakba karcolt ábrák, szignók, a festékszórókkal felvitt tegek<sup>62</sup> – az ily módon „díszített” környezet hatására a szemlélőben felmerül a kérdés, hogy nem működhetnének-e a „kollektív jelölés” egyik kifejezőjeként maguk a társművészeti alkotások?

Visszatérve a részletektől az általános értelemben vett urbánus környezetre, nézzük meg, milyen szerepe lehet az épületkerámiának? A fém-üveg, high-tech környezetben kissé atavisztikusan hathat a kerámia, de talán éppen ez az ellentét lehetne a kerámia alkalmazására egy magyarázat. Ezenkívül a társművészeti alkotásoknak egy város referenciális pontjainak kialakításában, a terek rendezésében, értelmezhetőségében lehet szerepe. Ugyanakkor rehabilitációs funkciót is betölthetne. Ezt a gondolatot a budapesti Nyugati-pályaudvar aluljárójának egyik része inspirálta, ahol felvetésem szerint egy hajlatban, amely mindkét oldalról látható, a jelenlegi dekoráció helyén egy színes, akár „ülóbútorként” is használható kerámia alkotás megváltoztatná az átjáró hangulatát.

Az urbánus terek vonatkozásban több léptéket látok az épületkerámia számára. Vagy a kisebb méretű részletgazdag épületkerámiát, ami közvetlenül egy kis, szűk térből adódó közelséggel tárja fel magát, vagy a nagy formákra, kontrasztokra összpontosítót, ami nagyobb léptékű építményeknél, főleg távolról látható. Középen szűk az elhelyezkedés lehetősége. Ez a változat inkább az autonóm jelenlét számára kedvez, az adott térhez alkalmazkodva.

### **3. 4. Kerámiából készült társművészeti alkotások – pró és kontra**

A kerámia mindig jelen volt a kultúrában. A betöltött szerep fontossága koronként nyilván változott, de jelenléte az építészeti környezetben, művészetben és a tárgykultúrában tagadhatatlan. A második fejezetben tárgyalt 20-21. századi jelenségek tükrében a korábbi szerep megváltozott. Ha ezt a változást az építészet vonatkozásában nézzük, és előfeltételként elfogadtuk azt, hogy a társművészeti alkotásoknak van létjogosultsága és helye napjaink építészetében, feltevődik a következő kérdés: miért éppen kerámiából készüljön a társművészeti alkotás? Milyen

---

<sup>62</sup> A graffitis szubkultúra szlengjében a nevet, monogramot jelenti.

szerepet tölt be most a kerámia? Ha körülnézünk, hol láthatjuk ezt az anyagot?

Elsősorban asztalainkon, különböző helyiségek burkolataként, mindennapos használati tárgyak anyagaként van jelen. A jelen építészetében főleg burkolatként, tetőfedőként és építőanyagként alkalmazzák. Ha nem a széleskörű felhasználás irányából nézzük, akkor a formatervezés területén láthatjuk viszont. De létezik egy keskeny határvonal is, amikor a célszerűség háttérbe szorul, vagy akár teljesen megszűnik, és helyét a tartalom veszi át. A történeti példákat felelevenítve és némiképp általánosítva kijelenthető, hogy a kerámia alkalmazása mögött mindig megbújt egy funkcionális szempont is. Látszólag paradox módon éppen a 20. század második felében találunk egyre több olyan kerámiából készült alkotást, amelyek teljességgel mellőzik a gyakorlati értelemben vett használhatóságot.

*Pekka Paikkar*<sup>63</sup> finn keramikus például az „építést” egészen más irányból közelítette meg. A *Tető fölött* nevet viselő alkotásaiban az égetett, meghajlított agyaglapokat helyezte egymásra. Ezáltal a szabályos formába kényszerített, látszólag véletlenszerűen meghajlított lapok között keletkező szellős hézagok könnyedséget kölcsönöznek a nagyméretű munkának. Ezt a színválasztás is elősegíti, az alumínium-oxiddal színezett fehér lapok légies hatást keltenek. Az alkotóelemek álcserépek, nézője a jól ismert formákra asszociálhat **(17. kép)**

### 3. 4. 1 Az anyag jellege

Felvetődik a kérdés: hogyan lehetne az anyag sajátosságait építészeti környezetben kamatoztatni? Az épületkerámia alkotások, mivel adott paraméterekkel rendelkező épülethez kapcsolódnak, nem lehetnek teljesen öncélúak. Az egyik kiindulópontunk az lehet, hogy melyek azok a területek, ahol a kerámiát nem válthatja fel érdemben más anyag. Vegyünk például egy olyan esetet, amikor egy meglévő szerkezeti formához kell alkalmazkodni. Mivel tetszés szerint formázható, a kerámia könnyen idomulhat bármilyen alakzathoz. Ezzel a *Sarok* című munkámban kísérleteztem, amikor a nagyszámú, porcelánból öntött, még plasztikus állapotú madár alakú formát dobáltam a műhely sarkába. Majd az egyik változatot kettévágva

---

<sup>63</sup> <http://www.saunalahti.fi/~paikka1/netissa/>

azt vizsgáltam meg, hogy ütközés után hogyan alakult át a formák belső tere és milyen új alakzatok képződtek. Ezek a figuratív formák, egymásba kapcsolódva felvették egymás eséstől torzult alakját, együttesen pedig a sarok geometrikus alakját, egyben „kifordítva” azt. (18.kép)

De ez a tulajdonsága – a más formákhoz való idomulása – önmagában még nem elegendő az építészeti alkalmazáshoz. Hiszen más anyagok (mint például a beton, a műanyag) is képesek felvenni bármilyen formát. Mégis miért a kerámia? Mi az, amire ez az anyag képes?

Előbb nézzünk meg egy szempontot is, amelyek az épület rendeltetésével állnak összefüggésben. Egy ideiglenesen felállított épületen (például kiállítási pavilonnál) nem célszerű kerámiából készült társművészeti alkotásokat alkalmazni. Egy beláthatatlan ideig álló építmény esetében már érdemben használható, ugyanis időtálló. Ez a tulajdonsága bizonyított, mázas vagy akár mázatlan változatában, amit – e dolgozatban is említett – több ezer éves példák támasztanak alá.

A társítás módjában is lehetnek különböző változatok. A kapcsolódási pontokat, a társulás módozatait és azok változatait az előző fejezetekben már tárgyaltam, de vizsgáljuk meg még egyszer a lehetőségeket, kifejezetten a kerámiára vonatkoztatva.

Az egyik változat az, amikor az épületkerámia szerkezeti elemként járul hozzá az épület tektonikájához. Első megközelítésben álljon itt két építési eljárás, a téglá- és a vályogépítéset. *Mezei Árpád* szokatlan párhuzamát idézve:

„A digitális módszer minden jelenséget elemi tényezőire bont, és a jelenséget a tényezőkből állítja elő annak megállapítása alapján, hogy a tényezők milyen arányban társulva alkotják a jelenséget. Az analóg módszer a jelenséget mint egészet kezeli. (...) A sárkunyhó, az agyag építmény analóg eljárással készül, a téglaház digitális. Azonban az alaposabb vizsgálat megmutatja, hogy a két eljárás összetartozik. A téglá maga mint föld, víz, levegő, tűz keveréke – analóg. Digitálissá úgy válik, hogy a kiszáritás által szabályos alakra formálható.”<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> Mezei Árpád (1996): *Építészelméleti könyvecske*. Kiadja N&n, Budapest és Ági Clark, New York. 64-65. o.

Tehát egy adott egységből, esetünkben formából komplex szerkezetek hozhatóak létre. Ez nem újdonság. Már láttuk ékes példáját Mezopotámiában is, hogy egy alapelem – további formával vagy felülettel bővülve – szervesen beépülhet egy építménybe. Az elgondolás nem új, de ez az alapelv napjainkban is érvényesíthető. De nem csak a téгла, hanem bármilyen elem – olyan is, amelyik nem vesz részt közvetlenül az épület szerkezetében – képezheti az úgynevezett digitális eljárás alapját. Egy szembeötlő példával élve: hasonlítsuk össze a Portois&Fix Bútorgyár üzlet- és bérház épületének<sup>65</sup> Zsolnay gyártmányú csempékből álló burkolatát (19.kép) egy számítógéppel készült kép felnagyított részletével (20.kép).

Amíg a digitálisnak éppen az a lényege, hogy tetszés szerint pontosan megismételhető, kiszámítható, addig az analóg ilyen értelemben nem az. Nem tartozik konkrét épülethez, de fontosnak tartom megemlíteni, mint az analóg építés egyik példáját, *Marian Heyerdahl* alkotását. (21.kép). A *Gambiai projekt* nem egyértelműen emlékmű, szobor vagy szakrális építmény – valójában mindhárom egyszerre. Egy elhagyott hangyaboly agyagos alapanyagából építette fel hagyományos módszerrel, vályogvetéssel, felrakással a kunyhó formáját idéző építményét. Nyilvánvalóan meghatározóak az adott körülmények, csak éghajlati szempontokból megfelelő helyen lehet ekkora építményt létrehozni nyers agyagból. Különben nem tartós. Más éghajlati viszonyoknak megfelelően az agyag kizárólag égetés után használható fel építészeti célokra. Ennek az a hátránya, hogy az égetés korlátozza az „analóg” épületkerámia elemek méretei.

További módja a társulásnak az, ha a kerámia alkotás az épület szerkezetén foglal helyet. A kerámia egyik előnye az, hogy ha az épület valamelyik elemén foglal helyet, szükség esetén nagy felületeket képes elfoglalni anélkül, hogy túlságosan megterhelné a tartószerkezetet. Itt nem csak burkolásra gondolok, hanem a plasztikákra is. Mivel a kerámiaszobrok tulajdonképpen vékony falakkal körülvett kis terek, ebből az következik, hogy súlyuk a kővel, betonnal szemben nem számottevő. A falhoz vagy más építészeti elemekhez való illesztések módja szükség szerint alakítható az elem hátoldalán, például akasztani is lehet az elterjedtebb

---

<sup>65</sup> Építész: Max Fabiani, 1900-ban épült.

„ragasztós” megoldások mellett. Ha ez nem lenne fontos szempont, akkor a másik két anyaggal szemben van egy másik előnye is, mégpedig az, hogy könnyen tisztítható és kopásálló. Az előbbi főleg olyan épületeknél előnyös, ahol a fontos a higiénia (például kórházaknál), illetve ahol nagymértékű a szennyeződés. Utóbbi tulajdonsága pedig ott lehet fontos és előnyös, ahol nagy igénybevételnek van kitéve, például járófelületek esetében.

A praktikumán túl az anyag sajátos karakteréből adódóan ellenpontoszhatja a felhasznált egyéb építőanyagokat, téglapépület esetében pedig éppen az összhang miatt ideális. Ellensúlyozó és harmonizáló funkciójára is láthattunk példát az előző fejezetekben. Hátránya, hogy alkalmazása nagy felületeknél sokkal költségesebb, mint az említett kő vagy betoné.

Van olyan eset is, amikor a kerámia alkotás nem illeszkedik fizikai értelemben az építményhez, hanem annak külső vagy belső tereihez gondolatiságában és formailag kapcsolódik. Ebben a viszonylatban az alkotás némileg független lehet, az épületkerámia elnevezés ilyen esetben az épület és kerámia alkotás párbeszédére utal. A kerámia alkotásokra vonatkozó általános sajátosságok ugyanúgy érvényesek, mint a fentebb említett két kapcsolódási módozat esetében. Ezek a jellegzetességek határozzák meg részben a kerámia mint társművészet alkalmazása ellen vagy mellett szóló érveket.

A kerámia alkalmazásának másik fontos aspektusa az emberi pszichére gyakorolt hatása. A fémmel, műanyaggal, üveggel, betonnal szemben sokkal melegebb, otthonosabb hatást kelt, ilyen értelemben a fával rokon. Az anyag karaktere miatt „meleg” benyomást kelt, ami jó kontrasztot képezhet az úgynevezett hideg anyagok világával, ezért az épület felfogásában, gondolati, pszichés megközelítésében játszhat nagy szerepet. Ugyanakkor meg kell jegyeznem, hogy tapasztalataim szerint a magas fényű mázak használatánál megjelenő tükröződés, a fényvisszaverő képesség rokoníthatja az általam hideg anyagoknak nevezett felületével. Amennyiben az lenne a cél, hogy az üvegfelületek jellegével legyen összhangban, a technológiai lehetőségeihez képest a cserépfelületet csökkenteni, a mázréteget pedig növelni lehet. Például különböző olvadáspontú mázak alkalmazásával. Az üveg és a mázak egyik alkotóeleme (a szilícium-dioxid) azonos, így a máz használata a kerámia hatását szintén az üveg hatásához közelítheti. A máz

vastagsága eltakarja a hordozó felület egyenetlenségeit, ezáltal egységesebb felszint kölcsönöz számára. A vastag mázréteg használata részben a cserép formáját is meghatározza, például az élekről „lecsúszik” a máz.

Mindezek ellenére az égetés során végbemenő fizikai-kémiai folyamatok nyomai, az, hogy van egy tökéletesen nem ellenőrizhető rész a technológia során, semmiképp nem engedik átcsúszni a kerámiát az úgynevezett hideg anyagok kategóriájába<sup>66</sup>.

#### 3. 4 .2 Az anyag működése

Az agyag – a bevezetőben már említett, az emberi gondolkodás fejlődésében is közrejátszó folyamatnak köszönhetően, vagyis az ember alkotókedve és - képessége által – a formátlanból bármilyen alakot fel tud venni, biztosítva annak érzetét, hogy el lehet jutni a káosztól a rendig <sup>67</sup>. Az agyaggal való munkálkodás utolsó mozzanatainak végeredményét minden alkotó kíváncsisággal várja. Ez pedig az égetés. A készülő tárgyat el kell engedni órákra, sőt napokra, hogy az alkotótól teljesen függetlenül, a négy alapelem, a föld, a víz, a tűz és a levegő együtthatalmának révén záruljon le az alkotófolyamat. Ennek során végbemennek mindazok a fizikai, kémiai reakciók, amelyek során a tárgy végső állapotát elnyeri. Mindamellett, hogy az égetésnél egyedül az említett elemek együtthatalmának a főszerep, részben mégis lehetséges ezt a folyamatot is befolyásolni. Egy példát említenék, ahol a tűz, az égetés mint alkotótárs vett részt a munkában: A *Tartó* című munkámnál az egyik felén kissé vastagabbra öntött majd kiszengélt 90 cm magas porcelánlapokat olyan szögben helyeztem be újra a kemencébe, hogy azok égetés során az óhajtott formát vegyék fel. Ezt csak hozzávetőlegesen lehetett befolyásolni. A lapok kemencében elfoglalt helyzetén és falvastagságuk alakításán kívül az öntés irányával tudtam a hajlítást befolyásolni (22.kép)

A technológiai eljárások közül az egyik lehetséges út az, amikor a kerámia (agyag, porcelán) végső formáját egy gipszforma segítségével éri el. A gipsz,

---

<sup>66</sup> Még a lehető legjobban ellenőrzött technológiai folyamatoknál, gyári körülmények között is meg-megjelenik a véletlen. Igaz, ez esetben a „véletlen művét” selejtnak hívják.

<sup>67</sup> Lásd: 3. o.

köztudottan alkalmas arra, hogy felületekről, formákról pontos levonatot őrizzen meg, ezáltal a kerámia is képes erre. Meg tudja mutatni a „nem láthatót”, például egyes formák belső terét. Ugyanakkor képes (egy anyag viszonylatában) pillanatok, állapotok megörökítésére.

Az agyagnak megvan az a képessége, hogy adott esetben modellálhatóak, reprodukálhatóak egyes természeti folyamatok. Ha az esztétikai megközelítést kizárhatnánk a kerámia alkotások megítéléséből, akkor akár tudományos modellekről is beszélhetnénk. Példaként Schrammel Imre az emberi test formáival, üregeivel való kísérletezését tudom említeni. Az anatómiai pontossággal megmintázott testek összepréselés során ott engedtek a külső erőnek, ahol az ember is a legtörékenyebb. Említhetném a *Lábnym* című alkotást is, ahol főleg a gravitáció és a víz hatásai rögzültek egy mozdulat „pillanatfelvételében”. A *Nyomhagyás* sorozatban az elmúlás folyamatát „gyorsítja” fel és állítja meg egyben. A művész „saját sorsunk lenyomatát” látta bennük.<sup>68</sup>

Ide vonatkozó kísérleteim közül az agyag és víz együtthatásának a tanulmányozását említeném. A különböző koncentrációban használt folyékony-szilárd anyag kettőse által (például fagyasztás, gyors szárítás) előidézett repedéseket, nyomokat végül égetéssel rögzítettem.

Mindenekelőtt nem szabad elfelejteni, hogy ez az anyag nem passzív, hol ellenáll, hol megengedő Csak saját fizikai törvényszerűségei szerint *együttműködve* hagyja alakítani magát. A „megengedő” hozzáállás anyaghoz, a kísérletezés, a tudomány és művészet (akár építészet) kézzelfogható találkozásához vezet.

Ami az építészeti alkalmazást illeti, beszélnünk kell az anyag jellegéből, „működéséből” adódó hátrányokról is. Ez nem egy egzakt anyag. A fentiekben említettem az okokat. Az esetek többségében nem tökéletesen kiszámítható és nagy a hibák lehetősége A másik hátránya a méret. Az anyag sajátosságából adódóan a legjobb statikai segédeszközök (bordák, hengeres, íves formák) alkalmazásával is csak bizonyos mérethatáron belül lehet mozogni, amit a kemencék nagysága is

---

<sup>68</sup> Schrammel Imre (2003): *Schrammel*. Kiadó: Baranya Megyei Múzeumok igazgatósága, Janus Pannonius Múzeum, Pécs. 31. o.



meghatároz. Ezért a nagy felületeknél, tömegeknél (több köbméter, négyzetméter) vagy csak darabokból lehet összeilleszteni, vagy más segédanyagokat (például betont, fém) lehet használni alapként vagy a rögzítéshez.

#### 3. 4. 3 Az anyag emlékezete

Be kell vallanom, ha egy szobrot nézek, de főleg ha kerámiából készült alkotást, ellenállhatatlan kényszert érzek arra, hogy megérintsem, a látás által közvetített információkat tapintás által egészítsem ki. Valószínű, hogy nem egyedül vagyok ezzel a késztetéssel, hiszen kiállítótermekben többször láttam hasonló jelenetet, amikor a látogatók, titokban végigsimítottak, megtapogattak egy-egy kerámiából készült alkotást. Elgondolkodtam azon, honnan ez a vágy?

Bármilyen műalkotás elkerülhetetlenül valamilyen anyag közvetítésével érzékelhető. A természetből származó anyagok öntudatlanul magukon viselik geológiai vagy biológiai értelemben vett keletkezésük történetét. Ezzel együtt láthatóak, érezhetőek rajtuk az alkotó valamikori jelenlétének nyomai. Az agyagnál ez többszörösen tetten érhető. Akár a szó szoros értelmében is vehető, mert az agyag felülete minden nyomot, még a nyomok törlésének a nyomát is megőrzi, ugyanúgy, ahogyan az agyagot formázó kéz mozdulatát is. Ebből fakadó élményét osztja meg *Nádas Péter*:

„Aztán nekiláttam a tapasztásnak. Láttam már tapasztást, régen, de soha nem csináltam.

Amint megtettem az első mozdulatokat, s kenni kezdtem a tenyeremmel a finom, de idegen illatú sarat, a tenyerem csúszása alatt éreztem meg azt az ismeretlen kezet, amely ezt a szénapadlást évtizedekkel ezelőtt rendesen és szakszerűen fölszarazta. Miként egy őskori lelet. Csúszott a tenyerem a tenyerének negatívján. Tenyerem párnája tenyerének helyére illeszkedett. Libabőrös lettem e régvolt tenyérpárna érzékelésétől. Mentem utána. Előtte még a szomszédaimat faggattam, miként kell csinálni, de tőle tanultam meg, aki előttem megcsinálta. A tanulásnak ilyen mélységesen mély élményével még soha nem ajándékozott meg a sors. Boldog lettem tőle és elővigyázatos.”<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Nádas Péter (2000): *Évkönyv*. Jelenkor Kiadó, Pécs. 94-95. o.

A formátlanból lett forma a bevezetőben felvázolt történetéhez még egy fontos adalék a konkrét „emlékezés”, ami nemcsak a felületi nyomok értelmezése által jön létre, hanem magában az anyagban keletkezik. Mire „emlékszik” az anyag? Egy ismert és egyszerű példával élve: ha egy agyagrudat nyers állapotában elgörbítünk, megcsavarunk, majd újra kiegyenesítve kerül a kemencébe, az égetés során kissé meggörbül, mintegy „emlékezve” a vele történt eseményre. Ennek illusztrálására ismét Schrammel Imre munkásságából emelnék ki egy példát: az átlótt porcelántömböket (*Robbantott pillér, Bumm, Belső robbanás*), amelyeknek a lövedék becsapódásakor keletkezett – jelentősen megnőtt – térfogata „igyekezett” a visszafordíthatatlan robbanás nyomának megőrzésén túl az eredeti állapotba visszatérni.

Tehát az agyagnak ez a tulajdonsága, még az emberi beavatkozás után is érvényesülhet. Természetesen mindezt szándék szerint, különböző technikák alkalmazásával ki lehet küszöbölni.

A teret nem csak vizuálisan tapasztaljuk meg, hanem egyéb érzékszerveink közvetítésével is. Például tapintással, hallással. Akusztikailag a hangokat tompíthatja vagy felerősítheti, ami az elemek alakja és ismétlődése által befolyásolható. A kerámia tapintás útján is közvetlenebb kapcsolatot tud létrehozni egy adott térben azáltal, hogy alapanyaga az ember számára tapintásra kellemes. Tehát a kerámia nagy szerepet játszhat a racionális térképzés elvontságától az érzelmekkel felfogható élmény megtapasztalásában.

### **3. 5. Kísérletek, tervek, válaszok**

A dolgozat elején említettem az előember feltételezett viselkedését az agyaggal szemben. Nincsenek pontos ismereteink arról, hogy mi és hogyan történt. A gyermekkor „tudatlanságában”, amikor fogalmam sem volt az előember viselkedéséről, valószínűsíthetően hasonló érzéssel fedeztem fel a felmarkolt agyag engedékenységét és ellenállását. Az anyaggal való foglalatosság közben tárultak fel sorra a tulajdonságai. Ez egy folyamat, ami a mai napig tart.

Ha jellemezni kellene a munkásságomat, akkor a kísérletezés lenne a legtalálhatóbb kifejezés rá. A tanulmányaim alatt több anyag- és formakísérleteket végeztem, ezekben nem annyira a végeredmény volt a fontos, hanem a párbeszéd,

maga a történés. A különböző feladatok megoldásai során néha szándékosan, néha meg inkább intuitív módon engedtem, hogy alkalomadtán a környező tér is közrejátszon az alkotás folyamatában. Elsősorban olyan példákat hozok fel az alábbiakban, amelyek közelebb vittek a tér, a térhez kapcsolódó jelenségek megértéséhez. Sajnos az installálásukról nem maradt fenn dokumentum, csupán az alkotóelemek egyes darabjai és az általuk szerzett tapasztalatok.

Előfordult, hogy más médiumokkal hoztam összefüggésbe a kerámiát az adott térben, mint például a fény. Az *Írás* (1993) egy kis térben felrakott kerámialapokból állt. A porcelánból és samottos masszából készült felületeken, az ékírás formavilágából merített jelek, háromszögek, háromszög alakú kimetszések jelképezték az írást. A tárgyak a térben megvilágítás segítségével váltak „olvashatóvá”, amihez az általuk létrehozott árnyékok is hozzájárultak.

A következő, fénnel, képpel összefüggésbe hozott *Az abszint* (1997) című munkám *Edgar Degas* azonos című festményének az átírása. A képen látható női alakot életnagyságban megmintáztam, majd a róla készült gipszformákba sokszorosított madárformákat dobáltam, amelyek összedolgozva kiadták az életnagyságú alakot. Az üregekké vált, áttört, felfüggesztett női alakra diavetítő segítségével rávetítettem a festmény képét, ami a képen megjelenő női alakkal azonos beállításban kitakarta saját magát. Tehát hiányzott a képről. Ami maradt, az a kerámiába átültetett, így „aktualizált” forma.

A *Zoomorf és Antropomorf* munkámnál előrevetült az épületplasztikánál is érvényes időbeliség és a lépték kérdése. Az ötletet egy valós látvány adta. Egy magas hegy tetején ülve néztem a lenti völgyben haladó birkanyáját. Ahogyan az akadályokat kerülgetve időnként szétváltak kisebb csoportokra, majd újra összeverődtek, egy folyamatosan mozgó és változó alakzat jött létre. Erre az élményre alapozva, egyenként mintáztam kis állatokat (amelyek inkább egy típust képviselnek inkább, mintsem egy konkrét állatot). Az elhelyezésük egy emberi formát követett, a fej irányába mutató haladási iránnyal. Így alakult ki az antropomorf jelleg, ami közletről nézve zoomorfá változott (23. kép)

A *Számok* kilenc, az adott számnak megfelelően átlukasztott félgömbből állt. Egy gyalogút mentén helyezkedtek el, a rajtuk megjelenő számok növekvő sorrendjében. Lépésről lépésre követni lehetett a minták változását, amelyeket a

számok általános szimbolikája szerint alakítottam ki. Az agyag simára döngölt felületét selyemfényű vöröses mázzal vontam be, azért, hogy színben és faktúrában elkülönüljön a fütől, a mintákat fehér engóbbal rajzoltam rá. A füves környezettel a lyukak által képezett üregeken kitüremkedő növényzettel kapcsoltam össze.

A következő munkámnál megfordítottam a sorrendet, olyan értelemben, hogy nem egy konkrét, de adott jellegű<sup>70</sup> épülethez próbáltam alkalmazkodni. Egy viszonylag egyszerű szerkezetű, rendeltetését gyorsan változtatni tudó, üveg-fém építmény belső terében kaphatna helyet. Ilyen helyre terveztem egy szétszedhető, összerakható modulokból álló térelválasztó falat. Tetszés szerint terjeszkedhet bármelyik irányban, átalakítható az egyforma elemek helyének változtatásával, igény szerint alkalmazható. Ebben hasonlít az ilyen típusú épületek szerkezetéhez. Át lehet látni rajta és főleg térszervező szerepe van. Nem fal, a szokványos értelemben. Konkrét épület hiányában azt a feladatot adtam magamnak, hogy olyan munkát tervezek, amely alkalmazkodni tud több helyszínhez, mérethez, úgy, hogy mindeközben funkcionális marad. Kiindulópontként a fentebb említett épülettípusok pár alapvető tulajdonságát vettem alapul. Ugyanakkor nem szerettem volna ismételni az épület geometriáját, ellenkezőleg, célom ennek feloldása volt. A legkézenfekvőbb ellentétnek az organikus formák használata tűnt, munkám ugyanakkor antropomorf utalásokat tartalmaz. Alapul vettem egy korábbi kísérletemet, amelyben az elemek az emberi csontozat (combcsont, vállcsont) illeszkedése szerint kapcsolódtak egymáshoz. Ezt továbbgondolva találtam ki egy gömbszerű befejezést, amely ennek formáját, méretét követő negatív formába illeszthető. A befoglaló formának egyik oldala tágabb, a másik keskenyebb, így elforgatva megtartja a benne elhelyezett gömböt. A következő feladat magának az elemnek a megtervezése volt. Itt nem csak az esztétikai szempontokat kellett figyelembe vennem, hanem a statikai funkciókat is. Azért, hogy tetszés szerint bővíthető legyen, négy karral láttam el, amelyek enyhén különböző irányokba görbülnek. A négy kar mentén egy-egy tompa él fut, amelyek középen összefutnak. Az élek mentén az anyag az öntés során vastagabbá válik. Erre azért volt szükség, hogy az aránylag karcsú és nyers állapotban

---

<sup>70</sup> Lásd: 62. o.

sérülékeny csuklókat megerősítsék. Az elemet a nagyszámú sokszorosítás és teherbírás érdekében magas tűzű (1300° C) öntőmasszából készítettem. Mázat nem használtam, azért, hogy érvényesüljön a forma, az anyag természetes felülete, színe. Az sem volt utolsó szempont, hogy az anyag szemcsességéből adódó enyhén érdes felületen jobban egymásba kapaszkodnak az elemek. Összerakva egy hálót képez, amely helyenként sűrűbb, helyenként levegősebb. Átlátható, a mögötte található háttér töredékesen jelenik meg. Adott esetben a megvilágítás által az árnyékok újabb „mintát” hozhatnak létre a környezetben.

Mivel a kerámiatárgyak nem csak vizuálisan közelíthetőek meg, hanem fizikai megtapasztalással is, ezért egy pályázat kapcsán felmerült a használhatóság kérdése. Tervünkben<sup>71</sup> az interaktivitás vált egyik fő irányelvvé. Olyan tárgyakat képzeltünk a két kollégium által határolt térbe, amelyeket a hallgatók konkrétan használhatnak is. Pályázati tervünk – amit *Csíkos Kert*nek neveztünk el – egy olyan szoborcsoport elkészítése volt, amely az esztétikai és egyéb szempontokon túl egy „belakható” közösségi teret hoz létre, egy aránylag semleges területen belül. Funkcionális szobrokat képzeltünk el, amelyeken a hallgatók ülhetnek, játszhatnak, beszélgethetnek.

A tér „bejárata” egy kapu, amelynek figyelemfelkeltő, behívó szerepe van, ezért úgy helyeztük el, hogy az épülethez közeledve mindkét oldalról jól látható legyen. A két fal és a keleti oldal magasabb szintje által határolt intimebb részben kaptak helyet az ülőszobrok. A szobrok alakját, az egyetem fő profiljához igazodva a növényvilágban található közismert formák (levél, taplógomba, babszem) inspirálták. A taplógomba asztallá és ülőhellyé átvált többszemélyes változata a klubhelyiség elé került volna, az északi oldalra. A két babszem-ülőkét a legvédettebb részre terveztük, a személyesebb kapcsolatok számára. Mindhárom elemcsoportot a japán tipegők mintájára kialakított ösvények kötik össze egymással és környezetükkel. Az útvonalak pontosítását a kialakítás utolsó fázisára hagytuk volna, alkalmazkodva az ösztönös mozgás irányaihoz. Tervezésüknél figyeltünk arra, hogy a tárgyak ne legyenek sérülékenyek, és a használat során se okozzanak balesetet. Az organikus,

---

<sup>71</sup> A társszerző: Várbíró Kinga Evelin.

letisztult formák alapszíne az érett terrakotta. A kétoldalt álló épület alapszínei, az ég kékje és növényzet zöldje visszaköszönnek az élénk színű csíkozáson. A csíkok feloldják a formák funkcionalitásból adódó zártságát, az elemeket vizuálisan összekötik. A szobrok anyagának kiválasztásánál figyelembe vettük a biztonságot, teherbírást, időtállóságot, amit a beton alap nyújt, ugyanakkor a fagyálló kerámiaburkolat a természeti környezettől nem idegen. A szoborcsoport különösebb karbantartást nem igényel. Formailag funkcionális, pihenésre, játékra és játékos asszociációkra alkalmas. Az adott környezetbe vidám, hangulatos színfoltként illeszkedik be, amit reményeink szerint szívesen vettek volna birtokba a hallgatók.

A következő témám egy olyan burkolat tervezése volt, amely több feladatot is el tud látni **(23. kép)**. Nagy méretű felületeket képes lefedni úgy, hogy akár megszakításokkal, az elemek csoportosításával a felület tovább tagolható legyen az épület szerkezete szerint. Ezzel együtt ismét az interaktivitást céloztam meg, a mozgás által generált látvány változásával. A virtuális világból tanult reakciókra, arra, hogy irányíthatóvá, befolyásolhatóvá válhat akaratunk szerint egy kép, adok egy lehetséges választ.

Mivel nem egy meghatározott épülethez tervezem, úgy még alkalmazkodóbbnak kell lennie. Egy általános elgondolásra volt szükség. A burkolat olyan épületeknél alkalmazható – külső és belső terekben egyaránt –, amelyek viszonylag egybefüggő, zárt fallal is rendelkeznek. Az elemek méretét annak függvényében célszerű megállapítani, hogy milyen távolságból és haladási irányból láthatóak. A téglaburkolathoz hasonlóan legyen képes igény szerint nagy felületeket is lefedni, ezért ismétlődő és egyszerű formájú elemekben kellett gondolkodnom, úgy, hogy ne legyen túlzottan anyagigényes, sorozatgyártásuk technológiailag ne jelentsen különösebb nehézséget. Amennyiben nem kielégítő az anyag eleve adott természetes színe és faktúrája a kifejezés szempontjából, úgy a formája, felülete kínáljon több lehetőséget arra, hogy más anyagokkal (például mázak, engóbok, matricák) egészüljön ki, tehát legyen változtatható a kívánt végeredmény szerint.

Kiindulópontként egy gyermekkori játék jutott eszembe, amikor a harmonikaként összehajtott papír egyik oldalára egy ábrát, a másik oldalára pedig egy másikat rajzoltunk. Kissé kinyitva, oldalról szemléltük a keletkező új képet, ami minden szemszögből nézve mást mutatott. Kerámiára átírva ez a jelenség hasonlóan

működik. A kép hordozója egy harmonikaszerű felület, két egyenes lapból formázott elemekből áll össze, ami metszetben egyenlőszárú háromszöget alkot. A mellékelt tervben egy elem magassága 30 centiméter.

A látvány nemcsak a kép, hanem az elemek segítségével is tetszés szerint változtatható. Az elhelyezés történhet vízszintes irányban, ami a horizontalitást erősíti fel, vagy függőlegesen, ami vertikális irányban kapcsolja össze az alapot a végpontokkal. Ha mindkettő egyidejűleg megjelenik, a benyomás az *op-artos* képek hatásához válik hasonlónak. Nagy felületnél a perspektivikus torzulás ezeket az irányokat felerősíti. De ha ennek kiküszöbölése a cél, az illuzórikus látvány is létrehozható az elem lapjai által közrezárt szögeknek fokozatos módosításával. Ugyanilyen módszerrel, kissé elhajlítva az elemeket, oldallapjai harántirányban is elmozdulhatnak, ezáltal a burkolat egy dinamikusabb „képet” hoz létre.

Technológia szempontból viszonylag egyszerű az elemeket kivitelezni és sokszorozítani. Az alábbi eljárás kisebb felületek esetében alkalmazható, amihez kézzel elkészíthetőek az elemek, egyéb esetben gyári technológiára kell átírni.

A tervezés után az ábrát – méretarányosan felnagyítva – és az alapanyag lapjait fel lehet csikozni az elem egyik oldalának valós szélessége szerint. Ezt követi az „átrajzolás”. Nem szükséges mindkét oldalon ábrának lennie. Sőt, a színes képet felválthatja egy áttetsző fényes máz, ami a fényes-matt ellentétessége által rajzolja ki a képet, így további színek nélkül is alakítható a látvány.

A méretre elkészített gipszforma alapján egységesíthető a két oldallap által közrezárt szög és annak rögzítése az elem oldalainak az összeragasztásával. A torzulás megelőzésének érdekében ajánlott a hátoldalra két ívelt bordát is hozzáilleszteni. Ugyancsak itt lehet kialakítani az elem hátoldalát, amivel a falhoz rögzül majd. A hátoldal nem lenne zárt (így a levegő is szigetel), hanem az oldallapok vízszintes irányú meghosszabbítása által hozom létre a kívánt tapadófelületet.

A hatékonyság kedvéért a hosszú, függőleges sávokat összeragasztás után lehet keresztben szétvágni. A nagyobb, méretarányos egységektől haladva osztható tovább a sátozott alakú forma (amikre előzőleg felkerültek a szintén sávokra „vágott” képek) az alkotóelemek oldalainak valós magasságáig. A két lap által bezárt szögnek kísérleteim szerint legkevesebb: 60, legtöbb: 90 fokosnak kellett lennie

ahhoz, hogy a két kép elkülönüljön egymástól.

Az oldalakra rajzolt kép a néző haladása szerint változik. Az egyik ábra akkor értelmezhető, ha jobbról, a másik, ha balról látják. Középről pedig egy harmadik, amelyen mindkettő látható, de más megfogalmazásban. A néző részt vesz a látvány kialakításában, egységében a kezdeti kép nem létezik. A haladás sebességétől és irányától függően alakul, sőt (például járműből) akár „filmszerűen” mozgásba is hozható. Helyváltogatásra készíti a nézőt, jobbról-balra, majd vissza, eltávolodni és közel menni így jön létre, erre provokál. Ezáltal lesz a néző részese annak a látványnak, abban az időben, amit az alkotással közösen hoznak létre.

A vizuális érzékelést a szemlélő sokszor a taktilissal bővíti ki. De hogyan érintheti meg közvetlenül a tárgy a nézőt? A taktilis érzék, bár látszólag egyre kevesebb jelentőséggel bír az ember számára, egyféleképpen biztosan elkerülhetetlen. A járás során. Még a legvastagabb talpú „holdjáró” cipő talpán keresztül is érezhető a talaj formája, minősége. Nem lehet arra ösztönözni az embert, hogy megérintsen valamit, ha nem akarja. Viszont a lépések során finoman megérintheti a tárgy az embert. Ezt az „érintést” helyezi előtérbe az a tervem, ami egy speciális padló kialakításáról szól. Az építészeti alapelemek érzetekre gyakorolt benyomásainak tárgyalásánál említettem adott felszín karakterének a hatásait. Egy hepehupás talajon meglehetősen nehéz határozott léptekkel haladni valamilyen irányba. Egy helyenként enyhén emelkedő talaj átmenetet képez a zavaró egyenetlenség és a teljes biztonságot nyújtó sík között. Tervem egy ilyen átmenetet képező padló, amely alapjában vízszintes, de szétszórtan, bizonyos részein emelkedik, darabjaiban igény szerint igazodhatnak a standard burkolók formájához. Az emelkedő-süllyedő hatást az alacsonyan elhelyezett súrlófény fokozhatja. A padló-fal találkozásnál helyenként az élek lágyításával képezhető egy átmenet. Ugyanakkor a teljes felület megmarad a kezelhetőség és a használhatóság keretein belül (például kerek kocsikkal is zökkenőmentesen lehet közlekedni rajta). Az alig észrevehető emelkedések inkább csak kis elbizonytalanodást eredményeznek. A járófelület maga lenne a társművészeti alkotás.

Az ókor óta létező járófelületen használt minták elsősorban informatívak,



amint részletesebben a második fejezetben említettem<sup>72</sup>. Az általam elképzelt padló elsősorban nem minták, hanem formák segítségével hívna létre egy olyan ösztönt, ami a hétköznapiak kis „bizonyosságában” elkényelmesedett és direkcionált figyelmet célozza meg. Nem informál közvetlenül, hanem felkészít valamire, amit már nem lehet a közömbösség felsőbbbségével fogadni. Hova lenne jó ez? Olyan helyekre, ahol a fontos lehet a befogadói attitűd. Például egy zömében kísérleti darabokat játszó színház előterében, amikor ki kell billenteni a nézőt, átvezetve a bizonytalanon, vagy akár egy kortárs művészeti galéria járófelületén is hasznos lehet. Ez a tervem inkább egy alternatíva a társművészetek „jelző” funkciójának alkalmazására.

### ***Zárszó***

Jelen írásban nagy vonalakban kísérem végig az építészet és a társművészetek viszonyának alakulását. Az épület – jellegéből eleve következő téralkotásán túl – szimbolikus tartalma és jelentéshordozói segítségével emelte ki az embert a természeti környezetéből. A 20. század elejéig az úgynevezett narratív építészet által valósult meg ez a transzponálás. Az adott korra, világnézetre vonatkozó jelentésrétegek – a társművészetek – követték az épület szerkezetiségét, tektonikáját. Az ipari forradalom, a városok fejlődése és az új technológiák, anyagok megjelenése megváltoztatták az építészettel szemben támasztott igényeket és hozzáállást, amire a historizmus esztétizáló válasza már nem volt kielégítő.

A korai modernizmust az építészeti gondolkodás paradigmaváltása fémjelzi. Az építészetnek jelenben gyökerező kiindulópontokat kellett találni. Részben az új utak keresésének szándéka megmagyarázza az utána következő törekvések sokszínűségét. Ezeket a kiindulópontokat elsősorban a megváltozott gazdasági, szociológiai szükségletek, az új technológiai megoldások nyújtották. Ezzel egyidejűleg az egységes világgép megszűnésével, az individuum, az individualitás kerül előtérbe. A „közös nevező” hiányában keletkező űrt a globalizáció és a hatásait

---

<sup>72</sup> Lásd: x oldal

erősítő új kommunikációs médiumok töltik be.

A jelenben gyökerező általános szempontok által vezérelt építkezés nem reagálnak megfelelő mértékben az emberek alapvető, lelki igényeire. A technikai vívmányok büszkeséggel tölthetnek el, de nem válunk „boldogabbá” általuk. Az ipari forradalom után az ember számára egy addig kevésbé ismert vagy teljesen ismeretlen világ és benne új „dimenziók” tárultak fel. A régebben érvényes, emberi lépték szerint beláthatónak tűnő környezet illúziója felbomlott. A világ képe kiszélesedett, a kvantummechanikától a DNS-láncon keresztül az űrkutatásig, a relativitás elméletétől a klónozásig és mesterséges intelligencián át folyamatos felfedezésekkel bővül. Nem mi lettünk lassúbbak, hanem a környezetünkben egyre több az információ, egyre gyorsabb reakciókra van szükség. Ugyanakkor ez az a világ, amely látásunkat, felfogásunkat nagymértékben befolyásolja. Abban, hogy a természet működéseinek törvényeit a technizmus ne eltakarja, hanem ellenkezőleg, annak megértését segítse elő összefüggéseiben, a tudománynak és a művészetnek nagy szerepe van. Abbéli igyekezetünkben, hogy egyre bővülő ismereteinket a világról, a belső, alapvető emberi tulajdonságokkal összhangba hozzuk, elmarad, vagy nagyon kevés idő marad a világ *élményszerű* megélésére. Ha hiányzik a dolgok folyamatában történő megismerés, az egészből mindig csak egy kis részt vagyunk képesek látni.

A világ mai társadalmi, gazdasági és szociológiai jelenségeinek fényében a bensőségesség, az „emberibb” kialakítása fontosabb szemponttá kellene váljon. Nem csak fizikai vonatkozásban, hanem eszmei szempontból is. Főleg azért, mert egy közösség számára meghatározó a környezet, amelyben él: egyaránt tükrö és alakítója is az adott közösségnek. Ha azt feltételezzük, hogy a 20. század változásaival együtt az ember lényeges, belső (szellemi) szükségletei nem változtak meg alapvetően, akkor egy **hiányossággal** nézünk szembe.

*Martin Heidegger az Építés, Lak(oz)ás, Gondolkodás* című előadásában egy nagyon fontos szempontra hívja fel a figyelmet:

- „1. Az építés tulajdonképpen lakozás.
2. A lakozás az a mód, ahogy a halandók a földön vannak.
3. Az építés mint lakozás olyan építéssé bontakozik ki, amely ápol, ti. a növekedést – és olyan építéssé, amely építményeket hoz létre.

Ha átgondoljuk ezt a háromféleséget, egy célzást értünk meg és

megjegyezzük a következőket: ameddig nem vagyunk tudatában annak, hogy minden építés már önmagában lakozás, még fel sem tudjuk helyesen tenni a kérdést, még kevésbé tárgyilagosan eldönteni, hogy mit jelent valójában az építmények építése. Nem azért lakunk, mert építettünk, hanem építünk és építettünk, amennyiben lakozunk, ami azt jelenti, *amennyiben lakozóként létezünk.*<sup>73</sup>

Az építés egymaga sohasem formálja a teret. Dolgokat, mint helyeket hoz létre. A lényege a lakozás lehetővé tétele, ami a lét alaptulajdonsága. Az építészeti tér a lakozás által válik helyé. Mindennek parabolájaként egy élő népballada, a Kőműves Kelemenné balladája merült fel bennem:

„Tizenkét kőműves azt a törvényt tette,  
Melynek felesége hamarabb jön ide,  
Rögtön megfogassék, bedobják a tűzbe,  
A szép fehér hamvát keverjék a mészbe.

Rögtön meg is fogták, betették a tűzbe,  
A szép fehér hamvát keverték a mészbe.  
Ezzel állították magas Déva várát,  
Csak így nyerhették el annak drága árát.”

Minden embernek megvan a háttértörténete, amit magával visz élete során, ami olykor a halál után is fennmarad<sup>74</sup>. Ez az elgondolás érvényes népekre, kultúrákra, kiterjesztve a környezetre érvényes lehet helyekre, épületekre is. A heideggeri értelemben vett „lakozás” gondolatához való közelítés egyik lehetséges

---

<sup>73</sup> Heidegger, M.(2002): *Építés, lak(oz)ás, gondolkodás*. In: Schneller István (szerk): *Az építészeti tér minőségi dimenziói*. Librarius Kiadó, Kecskemét. NJ. 257-270. 260. o.

<sup>74</sup> Még halál után is fontos az emberi kultúrákban a hely. Adolf Loos az építészet végső metaforájának a sírt (sírhelyet) tekinti. A koporsó is egy ház, a sírhely is, a halotti urnák is mind *lak-helyet* jelképeznek. A halál után is megmarad a hely, ahol „lakozunk”, ami a halottkultusz, az utógondozás által válik „helyé”, azonos értelművé az élők számára is.

módja a *háttértörténethez*<sup>75</sup> való kapcsolódás. Az úgynevezett háttértörténet kifejezésében, az elmúlt évezredekben a társművészetek és az építészet szakmaközi együttműködése nagyban hozzájárult.

Felvetődött a kérdés, hogy *most* képes-e a társművészet és ezen belül a kerámia épületelemek alkalmazása arra, hogy a környezet „emberibbé”, otthonosabbá alakulhasson? Kiderült, hogy a létező problémákat nem képes megoldani, de talán részben közreműködhet a környezet „otthonosabbá” tételében.

Ha az épített környezet a kor tárgyi lenyomata, úgy a társművészetek ennek kiegészítő részleteivé válhatnak. Részesei lehetnek az építészeti együttes átfogóbb értelmezéséhez, megéléséhez és megtapasztalásához felhasznált eszköztárnak.

---

<sup>75</sup> Tágabb értelmezésben használom a szót, nem a történetiséghez való kapcsolódás értelmében.

### ***Köszönetnyilvánítások***

A disszertáció létrejöttéhez nyújtott segítségért hálás köszönettel tartozom:

Schrammel Imrének, Longauer Csabának, Pete Krisztiánnak, Gál Gabriellának folyt. köv.

|

## *Irodalomjegyzék*

**Arnheim, Rudolf** (1979) : A vizuális élmény: Az alkotó látás pszichológiája, Gondolat Könyvkiadó, Budapest.

**Bai Ming** (2005, szerk.): World-Famous ceramic Artists studios, 2. Volume of Europe, Hebei Fine Arts Publishing House, Beijing.

**Baudrillard, Jean** (1992): A képek isteni jelentésnélkülisége, Délután, 2-3. 8.

**Bereczky Loránd** (1978, szerk.): Muralia Hungarica. Mai magyar épületdíszítő művészet, Európa Könyvkiadó, Budapest.

**Bergson, Henri** (1923): Tartam és egyidejűség, Pantheon Irodalmi Intézet Részvénytársaság, Budapest.

**Böhringer, Hannes** (1995): Kísérletek és tévelygések, Balassi Kiadó-BAE Tartóshullám, Budapest. 8.

**Bretz Gyula-Knapp Oszkár** (1968): Építészet és kerámia, Műszaki Könyvkiadó, Budapest.

**Childe, Gordon** (1968): Az ember önmaga alkotója, Kossuth Könyvkiadó, Budapest.

**Eisenman, Peter** (2004): A klasszikus vége: A kezdet és a vég vége. In: Kerékgyártó Béla (szerk.): *A mérhető és a mérhetetlen*, Typotex Kiadó, Budapest. NJ: 319-339. 328.

**Eliade, Mircea** (1996): A szent és profán, Európa Könyvkiadó, Budapest. 15.

**Flusser, Villém** (1992): Képeink, 2000 Irodalmi és művészeti folyóirat, 1992. február, 60-61.

**Frampton, Kenneth** (2004): Kritikai regionalizmus: az ellenállás építészetének hat pontja. In: Kerékgyártó Béla (szerk.): *A mérhető és a mérhetetlen*, Typotex, Budapest. 292-305.

**Hajnóczy Gyula** (1983): Az építészet története. Ókor, Tankönyvkiadó, Budapest. 30.

**Heidegger, Martin** (1995): Költemények, Societas Philosophia Classica,

Budapest. 183.

**Heidegger, Martin** (2002): *Építés, lak(oz)ás, gondolkodás*. In: Schneller István (szerk): Az építészeti tér minőségi dimenziói, Librarius Kiadó, Kecskemét. NJ. 257-270.

**Kepes György** (1979): A látás nyelve, Gondolat Kiadó, Budapest. 11.

**Koolhaas, R.** (2004): A jelleg nélküli város (The Generic City) In: Kerékgyártó Béla (szerk.): A mérhető és a mérhetetlen, Typotex, Budapest, NJ. 381-397.

**Le Corbusier** (1981) : Új építészet felé, Corvina Kiadó, Budapest. 115.

**Loos, Adolf** (2004) : Ornamens és nevelés–válogatott írások, Terc Kiadó, Budapest. 201.

**Mezei Árpád** (1996): Építészetelméleti könyvecske, Kiadja N&n, Budapest és Ági Clark, New York.

Mattyasovszky Zsolnay Tamás, Vécsey Esther, Vízny László (2005): *Zsolnay épületkerámiák Budapesten*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.

**Mitchell, W. J.** (2004): A virtualitás poétikája. In: Kerékgyártó Béla (szerk.): *A mérhető és a mérhetetlen*, Typotex Kiadó, Budapest. NJ. 368-378, 371 o.

**Moholy-Nagy László** (1996): Látás Mozgásban. Műcsarnok-Intermédia, Budapest. 272-273.

**Moravánszky Ákos** (1998): Versengő látomások. Esztétikai újítás és társadalmi program az Osztrák-Magyar Monarchia építészetében 1867 – 1918. Vince Kiadó, Budapest. 271.

**Nádas Péter** (2000): Évkönyv, Jelenkor Kiadó, Pécs. 94-95.

**Nemcsics Antal** (2002): Síkország törvényei, Kiadja a Szín és Fény Nemzetközi alapítvány, Budapest.

**Pogány Frigyes** (1965): Szobrászat és festészet az építőművészetben, Műszaki Könyvkiadó, Budapest.

**Pogány Frigyes** (1976): A szép emberi környezet, Gondolat **Kiadó**, Budapest.

**Sennett, Richard** (1997): A semleges város, Café Babel, 2. 11-25. o.

**Schneller István** (2002): Az építészeti tér minőségi dimenziói, Librarius Kkt. Kecskemét.

**Schrammel Imre** (2003): *Schrammel*. Kiadó: Baranya Megyei Múzeumok igazgatósága, Janus Pannonius Múzeum, Pécs. 31.

**Szilágyi N. Sándor** (1986, szerk.): Gilgames, Kriterion könyvkiadó, Bukarest, 225.

**Thiis-Evensen, Thomas** (1987): Archetypes in Architecture, Scandinavian University Press, Oslo.

**Venturi, Robert** (1986): Összetettség és ellentmondás az építészetben, Corvina kiadó, Budapest. 12.