

Fekete György

Művészi ipar, iparművészet, kraft és dizájn

■ Ritkán beszélünk róla, de az iparművészet történelmi és művészettörténeti előzménye az a művészi ipar volt, ami a XIX. század közepe idején, a céhrendszer kézműves tevékenységének felbomlásakor a felfejlődött gyáripar technikai eszközeivel hozott létre művészetileg is értékelhető termékeket. (Ennek támogatására épült például a budapesti Iparművészeti Múzeum.) A nagy városfejlesztések ideje volt ez, sugárutak kezdték átszelni a településeket, közvilágítás fényesítette az esti utcákat, a föld alá is benyomult a tömegközlekedés, kávéházak, színházak kapui nyíltak ki a polgárok előtt. Az épületek természetes módon áhítoztak egyre gazdagabb részletek iránt, és az enteriőrök stiláris változatossága alapvető kívánsággá vált. A divatvilág széles választéka a kirakatok sokaságában kellett magát. Megindult tehát a tömegtermelés, egy időben a szépségre és az értékesre való vágyakozással.

Az ipar okosan reagált a kettősségre. Kitérítette kereteit, technológiai lehetőségeit, tudomásul vette és kiszolgálta az egyéni kívánságokból adódó kisszériás gyártási igényeket. Az ilyen természetű szerkezetek, megjelenési formák biztosítására pedig neves művészeket kezdett foglalkoztatni, hogy a színvonalat megtarthassa. A létrejött üzemekben a gépi és az igényes kézi munka szimbiózisa valósult meg. Példaként a pécsi Zsolnay gyárat lehet említeni. A vállalatok sorában lakatos, kőfaragó, mozaikkészítő, asztalos üzemeket találunk, edény- és üveggyárakat, textilüzemeket és sokféle háztartási és divateszközt gyártókat, hogy csak a legismertebbeket említsük. Termékeiket jelentős múzeumok mutatták be, s nem kevesek a világkiállítások díjazott sztárjai közé is rendre bekerültek.

A művészi iparnak nem voltak műtárgyak előállításával kapcsolatos illúziói, annak ellenére, hogy sok akkor született tárgy az idő ítélete – s nem érdemtelenül – oda sorol. Ebben az időben a vizuális egység megteremtése volt az igazi cél, és az ipari-művészeti területek határmezsgyéinek finom összesimítása.

Természetesen az ipar nagyiparrá válásának folyamata nem állt meg. A stílusok kifáradtak, a népesség növekedésével az igények tömegesedtek, a gyártási területek specializálódtak, és a világkereskedelmi mozgások óriási versenyt generáltak. A két világháború hatalmas pusztításai pedig kapukat nyitottak az újdonságok terjedésére és a divathullámok világméretűvé válására. Ez volt az az idő, hozzávetőlegesen az elmúlt század első harmada körül, majd a század közepén, amikor az ipar olyan művészeti közreműködést igényelt már, ami a kigondolóját saját életvitelébe kívánta integrálni. Logikusan jött létre ekkorra tervezőművész fogalma mintegy tucatnyi gyári műfajban, s mellette az az iparművész alkotási forma, amelyik egyedi tárgyak készítése mellett harmonikusan volt képes illeszkedni különféle gyári és szövetkezeti struktúrákba. Ekkor derült ki igazán, hogy a klasszikus alapokon nevelkedett iparművész tud valamit, amit a pillanatonként változó, blöfföket is bőséggel felvonultató más, divatos művészeti ágak már nem tudnak. Alaposan ismeri az anyagok eredendő tulajdonságait, a számukra kifejlesztett technológiák lényegi sajátosságait, rendelkezik rajzi, festési, mintázási, modellezési képességekkel. Ismeri a kísérletek módszereit, kockázatát és a létrejött eredmények gyakorlatias hasznosítási lehetőségeit. Tapasztalatai folytán érti az egyedi és a tömegtárgyak közötti különbözőségeket, de azokat nem minőségi kategóriaként kezeli, hanem a tárggyal szemben támasztott használati igény természetesen következményeként. Ez a mai napig annak ellenére így van, hogy a hazai művészeti felsőoktatás „reformlépései” ennek értésétől távolodni látszanak.

Jó tapasztalni ugyanakkor, hogy az iparművészeti műfajok történeti és szerencsére kortárs anyagait is a világ iparművészeti múzeumai folyamatosan gyűjtik, rendszerezik, a művészettörténet folyamataiba illesztik. A megőrzött tárgyaknak ugyanis nélkülözhetetlen szociológiai értékük is van, mert összegzik az ember mindennapi

környezetének sajátosságait, izlésfokát, anyagi állapotát, szellemi változatosságát, a divat szerepét. Mindezt a kor technikai adottságaival való szimbiózisban és a szokások uralkodó beidegződései szerint teszik. Nyugodtan le is írható, hogy iparművészet nélkül nincs lakás, öltözködés, étkezéskultúra, nincs utca- és kertkultúra, színház, templom, könyvtár, iroda, iskola, de hangszer, játék, sportszer sem volna, és nem lennének szívhez szóló ajándékok sem. Iparművészet nélkül meghalnának az ünnepek is.

Az eddig tárgyalt tág fogalomban természetes helye van annak a fontos részterületnek, amit az utóbbi időben az egész világon kraft szóval különböztetnek meg. A képzőművészet ugyanis erősen csökkentette érdeklődését a mindenki számára látható, valóságos világ iránt, látóköréből jelentős mértékben kikerült az emberábrázolás, s növekvőben van az egyre elvontabb asszociációk képi, plasztikai magánszférákban való leképezése. Valószínűleg ebben van az egyik magyarázata annak, hogy az átlagember értése és érdeklődése is párhuzamosan csökken az ilyen természetű művek és kiállítások iránt, s a művek a gyűjtők és a kontrollálhatatlan műkereskedelem „depóit” gazdagítják.

A kraft, mint művészeti megközelítési mód, mint műtárgytípust jelentő definíció viszont a sokat tudó iparművészeti felkészültség birtokában olyan falikárpitokat, kerámia és üveg kisplasztikákat, bőr-, fa-, papírtárgyakat hoz létre, melyek technikailag tökéletesek, szellemi mondanivalójuk van, üzeneteket közvetítenek, s egyediségükkel, színvonalukkal a valóságos műtárgyak közé sorakoznak. Ki kell mondani: egyszerre iparművészeti és képzőművészeti alkotásokról van szó, a hovatartozás álságos kérdésének felvetése nélkül.

A krafttal ellentétes oldalon, s természetesen nem elenségesen jött létre, mint történelmi szükségszerűség, a dizájn fogalma és egyre szélesedő gyakorlata. A kifejezés kezdetben csak angol nyelvterületen volt honos, nem is jelentett többet, mint magát a tervezést. Megelőlegését tehát mindannak papíron, számításokban, melyeknek alapján a gyártás realizálódhatott. Mi sem természetesebb, hogy idővel kialakult a dizájn sokféle filozófiai vetülete, miszerint jelentősége kezdett túlnőni a vázlatceruza, a számító- és másológépek és a kereskedés primer tennivalóin. Ez az átváltozás abban az időben történt, amikor a világ fejlettebb felén, a gazdasági nagyhatalmakban óriási ipari fellendülés kezdődött, eredményeként pedig kialakult a kontinentális mértékű tömegfogyasztás. Következésképpen a kézműves, kiszeriás megoldások és a nagyipari termék létrejöttének metódusai külön utakon kezdtek járni.

A dizájn kezdeti szakaszait alapvetően a formatervezés bevezetése jellemezte. Vagyis a technológiai meghatározott termékek külső megjelenését kellett szebbé, érdekesebbé, piacképesebbé tenni. A formatervezés irányába megindult szakosodás az iparművészet osztódásához vezetett, programszerűen a gyáripari tervezés felé. Tervezőinek feladata lett az egyedi és kézműves tervezésben, kivitelezésben szerzett tapasztalatok részbeni hasznosítása, átértékelése, a művészet körébe tartozó tennivalók újrafogalmazása a kifogástalan termék létrejöttének érdekében. A cél megváltozása a hozzá vezető utat „építette” át.

A fentiek szellemében az iparművészeti, képzőművészeti főiskolák, egyetemek fokozatosan megalapították dizájn szakirányukat. Ezek szakmai tartalma kezdetben konform volt az adott ország iparának összetételével, hogy az ott kvalifikáltak munkáltatása zökkenőmentes legyen. Majd külön dizájn egyetemek alakultak, melyekben sokféle tervezési terület tudnivalóira lehetett szert tenni. Az itt végzettek „forgalomképessége” meg is nőtt. Szerencsés esetben az átjárhatóság tanulmányi feltételei is jelen vannak. Ideális esetek ott tapasztalhatók, ahol a művészeti képzés technikai és szellemi feltételei nem lettek áldozatai technológiai nyomásoknak és a szponzorálásba beszálló vállalati érdekeknek.

Volt pillanat, amikor úgy tűnt, hogy a dizájn fogalma alá az építészet és benne a belsőépítészet is besorolódik. Ez azonban csak néhány helyen, s jobbra személyes ambíciók oldalvizén történt meg – szerencsére. Az új építkezések volumene bármilyen mértékben is növekedett, ipari jellege erősödött, mégis a tervezési megbízások speciális programjai szinte minden épületet egyedi terméként előfeltételeznek, mivel a feladat teljesítését erős invenciók, személyes megbízói kívánságok befolyásolják. Sem az építészet, sem az enteriőrtervezés nem gondolhat villámgyors „termékváltásra”, azonnali divatkövetésre. Talán ez a viszonylagos elhatárolódás azért is tapasztalható a dizájntól, mert a fogalom egyre gyakrabban olyan területeket is kezd lefedni, amelyek komolysága, erkölcsi alapállása az építészet számára nehezen vállalható. Sajnos, ez nem jelenti azt, hogy a gyorsan eldobható tárgykultúra körül és felett ne volna jele az eldobható építészet felbuklásának is, ami a kor egyik újabb ellentmondása lehet. A tünetet előrelépésnek csak a változó építési technológiákat felhasználó nagyvállalkozások tekinthetik. Szinte biztos, hogy éppen a túlzottan eliparosodott építészet-dizájn ellenhatásaként erősödött meg világszerte az organikus és ökoépítészet, azzal az alapelvvel, hogy nem kíván részt venni a természeti és mesterséges világ

végletes elkülönítésében. De tekinthetjük hasonló jelenségnek, az egyediség iránti igény fellobbbanásának azokat a hatalmas, érzékelhető szobrászati értékkel is rendelkező „góliát épületeket” például az arab világban, melyek tervezési szemlélete nem sorolható a tömegcikkekéhez. A belsőépítészetben belül a bútortervezés viszont a világdízájn egyik eredményes határterületévé lett a tömegtermelés üzleti sávjában.

A dizájn természetéből fakad, hogy mérnöki és tervezőművészeti oldalról egyaránt, de nem egyforma mértékben töltődik. Ideális esetben egymásra hatásuk folyamatos és gyümölcsöző, mert egy új technikai ötlet új formát kíván, fordítottjaként pedig egy meglepő formai ötlet vezet új műszaki megoldások felvetéséhez. A dizájn tervezői hátterének sokfélesége tükrözi a feladatok többretegűségét. Ez az egyszemélyes tervezőtől a hatalmas létszámú és nemzetközi összetételű fejlesztő intézetekig tart. Az előbbi tipikusan a pályázati ötletfelvetésekre épít, míg az utóbbi a világméretű üzleti verseny követelte termékvalóságok háttérapparátusa, melynek munkájában minden részfeladatra specialisták állnak rendelkezésre.

A termékek tömegszerűsége nagy felelősséget ró a dizájnra, következésképpen a dizájnra is. Az egy vagy kis példányszámú termékek ugyanis még megengedhetik maguknak a viszonylagos tökéletlenséget, mert korrekciójuk, cseréjük egyszerűen lehetséges. A tömegtermék azonban nem lehet ellentmondásban az általános használati kívánalmakkal, az ergonómiai korlátozottságokkal, a mozgás, a kezelés, a karbantartás, az alkatrészcsere tömegességével. A dizájn kisérleteknek ezért jelentős ideje, pénze, szellemi energiája irányul arra, hogy a műszaki tartalom és a megjelenés formaharmóniában legyenek.

A műfajnak igen szigorú erkölcsi kötelezettségei vannak. Sokszor csak volnának. Nem lehet gátlástalan résztvevője a sokszor indokolatlanul felgyorsított termékcsereknél akkor, amikor az új típus nem tartalmaz előnyöket a használhatóságban és az árban. A kívánatosabb forma nem fedhet el gyártási fogyatékoságokat, hamisításokra nem vállalkozhat. Így nem vehet részt felesleges tárgyak létrehozásában. A dizájn elméleti megközelítéseknek nincs helye öncélú filozofálgatásoknak, öngazolásoknak, hanem alapkérdések tisztázására szükséges vállalkozni, hogy a mára gigantikus méreteket öltött szerepvállalás jelentősége kétségbevonhatatlan legyen. Mindezek ellenében született meg az áldizájn, ami a valódi presztízséből él, annak erényei nélkül.

A dizájn nemzetközi szakirodalma megszámlálhatatlan alkotói filozófiával és szellemi hovatartozás-terminológiával rendelkezik. Ezek egyik végpontját azok az

elméletek képezik, amelyek művészi mivoltát nem csak megkérdőjelezzik, hanem programként definiálják. A másik végponton azok helyezkednek el, akiknek állítása szerint a dizájn a XXI. század adekvát vezető művészeti megnyilvánulása. Közöttük tucatnyi más magyarázat létezik. Lenyomatai a világ művészeti felsőoktatásában is sok helyütt tetten érhetők. A szakirodalom antidizájnrol is tudósít. Tervezői és használói álláspontként sehol sem vált lényegessé. Ideológiájának alapja a „nekem más kell, mint másoknak” gondolata, mint az emberi szabadságjogok ilyen irányú értelmezése.

A dizájn termékek jelentősebb darabjait kezdetben iparművészeti múzeumok gyűjtötték, mint a korábbi tárgyi eredmények szerves folytatásait. Ma már hatalmas műszaki múzeumok adnak otthont járműveknek, híradástechnikai cikkeknek, gépeknek, műanyag termékeknek. Nem példa nélküli, hogy az iparművészeti múzeumok a tervezési és modellezési előmunkálatokat állítják ki a dizájnra jellemző megközelítésekből. Az igazán előremutató módszer valószínűleg az, amikor az egyedi és tömegtermékek úgy szerepelnek párhuzamosan egymás mellett, hogy szemlélésükkor természetükből adódó különbözőségeik nem értékülönbségként jelentkeznek, hanem szándékos választhatóságként.

Az elmondottakból szeretném, ha kitűnne, hogy az iparművészet, benne a kraft és szomszédságában a dizájn szerepvállalásaiban ugyan természetesen különbözőek, értékükben, szükségességükben azonban egyformán nélkülözhetetlenek, mert egymással nem helyettesíthetők, Nem a teóriák a fontosak tehát, hanem a végcél, a termék, a mű, s a bennük megfogalmazott gondolat. Nálunk szerencsére élnek olyan tervezők és kézműves képességekkel megáldott készítőik, akik megbízásaik jellegéből adódóan tudnak egyedi vagy iparilag előállított tárgyakat, műveket kigondolni, megvalósítani, vagy alkotói csoportokban együtt dolgozni, mert képzettségük, nyitottságuk és alkalmazkodó képességük erre alkalmassá teszi őket. Így tud az ipari termelés korszerű intelligenciája és a tartalmas művészi előképzettség egy kicsiny és szegény ország keretei között is érvényesülni akkor, amikor termelő országból szolgáltató országgá váltunk. Ebbéli rugalmasságunk akár hatalmas tőke is lehet a következő években, mert a *vagy-vagy* bűnös gyakorlatát az *is-is* mai, életszerű fenntartásával korlátozhatjuk.