

VÁNDORZOMÁNC

A Variációk a Színes városhoz – Zománcművészeti kísérletek Bonyhádon (1967–1972)
című pécsi kiállításról

Egy kiállítás létrehozására sok minden alkalmat adhat. Például a kiállító művészek vagy a gyűjtemény körülményeinek szerencsés alakulása, valamely évforduló, vagy ösztönzőül szolgálhat hozzá a szakmai érdeklődés megélénkülése. Ám azok mögött az események, tényezők mögött, amelyek a felszínen az alkalmat megteremtik, rendszerint mélyebb, az új figyelmet (legyen az szakmai, kereskedelmi vagy a tágabb közönségtől jövő) kiváltó okokat is találhatunk. Nincs ez másképpen a JPM Modern Magyar Képtárban 2020 novemberétől 2021 egész tavaszán és nyarán látható időszaki kiállítással sem, amelyet *Variációk a Színes városhoz – Zománcművészeti kísérletek Bonyhádon (1967–1972)* címmel a budapesti acb Galéria közreműködésével rendeztek meg, és amelynek témájára a bonyhádi zománc szimpóziumok ötvenéves évfordulója természetes módon terelte a figyelmet. A pécsivel egy időben a budapesti galéria Lantos Ferenc műveit állítja ki, valamint online kiállításként rövidfilmet mutat be, amelyben Keserü Katalin tart „tárlatvezetést” a Budai Arborétumban ideiglenesen kihelyezett bonyhádi zománcművek között. 2019-ben a galéria már feldolgozta a téma egy részét, a restaurált alkotásokat a budapesti Vasarely Múzeummal közösen rendezett kiállításon mutatták be.¹

Ám e rendezvények mellett is igen fontos volt, hogy az elkészült zománcművek számos terv kísérletében pécsi kiállítóterben, más szempontok alapján rendezve, más művek mellé állítva is megjelenhessenek. Nagy András kiváló kurátori munkája ezt a feladatot végezte el. Az alkotások a pécsi kiállításon továbbra is a Victor Vasarely-féle városkonceptió által inspirált kísérletekként jelennek meg, ahogy ezt a kiállítás címe is jelzi, ám ugyanilyen hangsúlyt kap a zománcképek kapcsolódása a pécsi avantgárd hagyományába. Vagyis a kiállítás több különböző aspektust kapcsol szerencsésen össze, több rétegben szövi egybe a művek és a kísérleti alkotótelep által érvényesen feltehető kérdéseket.

A Lantos Ferenc által szervezett Bonyhádi Zománcművészeti Alkotótelepnek, az ország első iparművészeti alkotótelepének úttörő szerepe volt abban, hogy a zománc elhagyta hagyományos, ötvösséghez kötődő iparművészeti funkcióját és ebből adódó jellegét, és egyrészt az építészethez szorosan kötődő murális alkalmazott művészetként jelent meg, másrészt mint anyag és technika elindult a műfaji önállósodás felé. Vagyis e kiállítás műveinek nagy részét kettős látószögéből kell néznünk: már megszületésükkor is egyszerre kívántak dekoratív és szerkezeti elemként is az építészethez kapcsolódni, ugyanakkor az autonóm táblakép vagy akár plasztikai mű izgalmas lehetőségét is látták benne – persze alkotókként eltérő mértékben húzva egyik vagy másik irányba. Lantos már '68-ban világosan megfogalmazta ezt a műfaji kettősséget: „Az új technika önálló kép és több lapból álló dekoratív igényű kompozíció kialakítására egyaránt alkalmas. Ilyen értelemben tehát határeset a hagyományos táblakép és a nagyobb felületeket díszítő iparművészeti alkotások

¹ Az acb Galéria évek óta kitüntetett figyelemmel fordul a Pécsi Műhely alkotóinak munkái felé – lásd Pinczehelyi Sándor, Ficzek Ferenc és Hopp-Halász Károly egyéni kiállításait –, valamint más pécsi művészek is általuk léptek ki a félhomályból. – Nádor Katalin fotóit a galéria az idei londoni Frieze Masters virtuális mustráján mutatta be, ahol ezen alkotásokkal a legjobb 15 stand közé válogatták.

között.”² Ugyan a ’68-as tíznapos tábor neve „Épületzománc Alkotótábor” volt, és a résztvevők, Lantos, Major Kamill (az ő révén alakult ki a gyárral a kapcsolat), Bak Imre, Bertalan Sándor, Fajó János, Gyarmathy Tihamér, Papp Oszkár és Pauer Gyula negyven építészeti alkalmazásra szánt mintadarabot készítettek, mégis az ekkor készült alkotások sokféleségében a meghívott művészeknek a zománccal való technológia kísérleteit, az eltérő anyagban is korábbi, illetve későbbi munkásságuk jellegzetességeit láthatjuk inkább. Pauer Gyula *Murális kompozíciója* és Major Kamill cím nélküli műve ebből az évből a gyár udvarán talált selejtárukból alkotnak a piros és a kék kontrasztjára, szórópisztolyos technikával elért szín- és tónusátmenetekre épülő hegesztett relief kompozíciókat. Újabb példa, hogy a talált tárgy művészi átlényegülése egyáltalán nem kötődik a még hétköznapi státuszú objektum tárgyi értékéhez. Pauer különböző méretű merőkanalak félgömbjeiből „meteorit-erdőt”, Major pedig főleg edényfűlekből és fogókból az acéllemez síkjából kilépő „kozmosz robbanás” képét teremti meg. Lantos ebben a táborban zománccszobrot is készít, egy egymásra fordított színes keverőtárlakból épített oszlopot. Az Európai Iskola pécsi származású tagjának, Gyarmathy Tihamérnak, aki két évtizedes kényszerszünet után kezdhetett újra dolgozni, két munkája látható a kiállításon. E zománcképeken inkább a médium festői jellege hangsúlyos, ecsettel és karcolással is alakítja a művész a geometrizálástól mentes, egy másba égetett rétegeket. A ’68-as munkákon a kísérletezőkedv, a sokszor a szinte véletlenszerűnek utat engedő szabad alakítás is érezhető az inkább szerkezeti lehetőségek variánsait kereső munkamódszer mellett.

A pécsi kiállítás érdeme, hogy az acb Galéria jóvoltából idekerült művek mellett saját anyagából olyan műveket válogat, amelyek rávilágítanak egy technológiailag új műfaj formái hagyományba ágyazottságára, azokra a szálakra, amelyek közvetve vagy sokszor nagyon is közvetlenül alakították az itt dolgozó művészek szemléletét. Apáti Abt Sándornak az 1908-ban a Zsolnay gyár megbízásából készített, a hat évtizeddel későbbi művekkel meglepő rokonságot mutató falicsempe-terveinek kiállításával a pécsi dekoratív épületkerámia nagyszerű hagyományára hívja fel a figyelmet. De nemcsak az iparművészeti örökségre reflektál, hanem kiemelten figyel arra a képi gondolkodásbeli és ebből következő formai tradícióra, amely a pécsi művészetet a 20. században jelentőssé tette, a Gábor Jenőtől Martyn Ferencen és Lantoson át a Pécsi Műhelyig ívelő hagyományra, amelynek rokonsága a zománccműhely adta közös program által különösen szembeötlő. Gábor Jenőnek egy kései, 1964-es, konstruktivistaként szerkesztett, színes négyszögekből építkező finom képe nyilván nemcsak mint a háború utáni geometrikus absztrakció helyi példája került be a műtárgyak közé, vagy mert Gyarmathy az ő tanítványa volt, hanem azért is, mert e kép által világos formai út vezet vissza a Bauhaus-iskoláig. Gábor Jenő gyűjtötte a Bauhaus-könyveket, így azokban az években is közvetlenül tájékozódhattak a weimari és dessauai elképzelésekről a pécsi művészek, amikor az egykori bauhauslerék közül senki nem dolgozott a városban. Azért is illeszkedhetett Lantos és rajta keresztül a ’69-től szintén Bonyhádon dolgozó Pécsi Műhely³ alkotóinak művészetfelfogása oly természetesen Vasarely városkísérleteihez, mert a Pécsen eleven Bauhaus-hagyomány egyszerre kínálta a formai absztrakció többféle továbbvitelét, valamint az autonóm és az alkalmazott művészetek hierarchia mentes felfogását, aminek célja, hogy a művészeti ágak ötvöztetésével elért tervezés a teljes emberi környezetet átalakítsa.

Nehéz lenne mindazon szálakat egybefogni, amelyek csak e kiállítás kapcsán a Bauhaushoz vezetnek. Csupán rövid utalásokban: Vasarely maga is számos módon kap-

² H.E.: Zománckísérletek a bonyhádi gyárban. Tolna és Baranya közös tervei. *Tolnai népművészet*, 1968. szeptember 1. 7. idézi: Orosz Márton: Planetáris folklór a zománccgyárban. In: *Égetett geometria! Burnt Geometry*, kiáll. kat., Budapest, acb Research Lab, 2019, 6–28., 18.

³ Ficzek Ferenc, Halász Károly, Kismányoky Károly, Pinczehelyi Sándor, Szelényi Lajos és Szijártó Kálmán ekkor még az Iparművészeti Stúdió tagjai, ’70-ben vették fel a Pécsi Műhely nevet.

csolódott a Bauhausnak az iskolán kívül is szétterülő nagy áramába. Pályáját Bortnyik Sándor „Műhelyében” kezdte, a „magyar Bauhaus” eszmeiségét és formaiságát sajátítva el. Közismert, hogy 1963-ban az a párizsi Denise René Galéria szervezett közös kiállítást Kassák Lajos és Vasarely műveinek, amelyik Josef Albers alkotásait elsőnek mutatta be (1957) Franciaországban. A Bauhausban konstruktivizmus és neoplaszticizmus szintézisben tudott működni (mondhatjuk kissé elnagyoltan), Theo van Doesburg 1931-es halála után a csoport tagjainak egy része a párizsi Abstraction-Création csoporttal egyesült. Világos kapcsolat teremtődött ezzel a figyelmet a struktúra, az architektúra irányába terelő konstruktivizmus és az összetett vizuális eszközökkel a látvány aktivizálására törő újabb geometrikus absztrakció között. A Bauhausban induló kísérletező, szintanokra és észlelépszichológiára is építő progresszív designoktatás nyomán Vasarely művészete arra épült, hogy egyszerű statikus formák és színek erejéből hogyan alakítható ki egyfajta „dramatikusság”, amelyre optikailag dinamikus percepció a válasz. Míg az op-art, konkrét művészet vagy az újgeometria egyéb más ágainak képviselői se az amerikai, se az európai szintéren sokszor nem voltak tudatában ennek a hatásnak, Pécsen ez a vizuális kísérletekben tudatosan kibontott hatás volt. Itt nem szükséges külön hangsúlyozni, milyen mély közvetlen és közvetett hatással voltak az építészeti, urbanisztikai progresszivitást képviselő pécsi bauhauslerék erre az időszakra is.

A város hivatalos kapcsolata szülőttével, Victor Vasarelyvel egy '66-os múzeumi szerződéssel kezdődött, '68-ban pedig 42 szitanyomat adományozott a művész a városnak. A kiállításon öt, a múzeum tulajdonában lévő munkája szerepel, négy op-artos és formacsoportokat permutációval variáló alkotása mellett látható *Tridim* című plasztikai műve, amely elforgatással kapcsolódó kockaidomok felszínén különböző színű négyzethalók kiterítésével teremt komplex, mozgásképzetet keltő látványt. Lantos számára azonban Kassák volt a meghatározó minta abban, hogy a szűken értett képzőművészet helyett, ahogyan ő nevezte, „környezetművészetben” gondolkodjon. A vizuális környezet átalakítását egy objektívnek tételezett vizuális nyelv eszközeivel látta lehetségesnek, és mivel a művészi megismerést a tudományos megismeréssel analóg viszonyban lévőnek gondolta, úgy vélte, e nyelv egyetemes érvénye alkalmassá teszi a művészet demokratizálására. „Nincs úgynevezett nagy művészet és alkalmazott művészet – nyilatkozta Lantos –, ellenben van egy vizuális rendszer, ami általánosan érvényes [...] a többi pedig mind alkalmazás, a festészet éppen úgy, mint a tárgyformálás.” Ezen általános érvénye nemcsak alkalmassá teszi rá, hanem feladatául is adja e művészetnek, hogy a környezet átalakítása által az emberi tudatot is formálja. „A művészet – mondja Lantos – közhasznú nyelv, amely ha megfelelő sűrítettséggel és színvonalon jelenik meg, kollektív, demokratikus művészet lehetőségeit hordozza.”⁴ Igen hasonló volt tehát az ő elképzelése Vasarely „planetáris folklór” programjához, ami egy egyszerre egyetemes, ugyanakkor a lokális tradíciókra is építő „tisza kompozíciókból” – értsd négyzetes alapon geometrikus színes és kontrasztáló „színformákból” – álló vizuális világ, amely természetes módon képes valamennyi plasztikai művészet szintézisére, ami nem más, mint maga a színes város. Az a szocialista kultúraideológia, amelynek az absztrakció tabu volt, az építészetbe integrálódó zománcképeket mint társadalmilag hasznosakat el tudta fogadni. Persze kellett ehhez az akkori Pécs nyitottsága is, hogy egy magas szintű vizuális kultúra alkalmazott megjelenését a népművelési program lehetséges területének tekintették. Az ipari termeléshez, a sorozatgyártáshoz igazodó alkotásokra való törekvés nem csak Vasarely sokszorosítható műveiben, ahogyan ő nevezte multiplikiáiban volt jelen. Az 1961-es zágrábi kiállítással induló Nouvelle Tendance név alatt szerveződő, különböző nemzetközi csoportokból álló laza szövetség is egyre nagyobb figyelemmel fordult az új ipari anyagok és technológiák

⁴ H.E. [Hallama Erzsébet]: Egy vizuális rendszer sikere. Lantos Ferenc kiállítása elé. *Dunántúli Napló* 1976. okt. 13. 3.

felé, a tömeggyártás és tömeges terjesztés lehetőségei irányába. Ám, tudjuk, ez korántsem jelentette azt, hogy a klasszikus avantgárd utópizmusa változatlanul élt volna tovább a háború után is. Vasarelynek a hatvanas évek közepén kidolgozott programja *A boldogság színes városáról* (Cité polychrome du bonheur) már akkor is naivnak értékelt kivétel. Az ekkor dolgozó művészek nagyrészt sem nem forradalmárok, sem nem városalapítók, a kompozicionális elrendezést programozásnak hívják,⁵ a kibernetika újdonsága kelti a hevesebb izgalmat, és az alkotó tevékenység kiterjesztése, korukkal együttműködésben, ekkor inkább „lefelé stilizálást” jelent, a konkrét tárgyi környezetbe való belépését a művészetnek. Lantos és Vasarely programjai Kassákon és a Bauhaus élő hagyományán keresztül tudtak Bonyhádon néhány évig keretet adni egy új kísérletnek.

A zománckép nagyrészt eleve többszattú, kisebb – rendszerint 45x45-ös vagy 30x30 cm-es – acéllemezek összeillesztésével készül, így eleve az alapforma ismétlődésére épül, szinte megkívánva, hogy modulációkból alakítsanak ki ritmusrendszert az alkotók. Másrészt szabadságot ad a tekintetben, hogy az elemeket mekkora és milyen formátumban illesztik össze (például Pinczehelyi és Szijártó hagyományos táblakép-formát elhagyó munkái), valamint abban, hogy olyan felületet alakítanak-e ki, ahol az egymás melletti lemezeken folytatólagosan jelennek meg a képkötő elemek, összefüggő egységet hozva így létre (például Halász), avagy a kialakított formarend műveletei egységenként változnak-e (például Lantos). Lantos művészetének volt alapvetése a rendszerelvű variációs képkötői módszer – a kiállításon ez legtisztábban a DÉDÁSZ-frízen és annak kiállított tervein látható –, ő elsősorban mestere, Martyn hatására, a természeti formák belső összefüggéseinek keresése során jutott el az alapvető geometrikus alakzatokra való redukcióhoz, a logikai kapcsolatokat konkretizáló formarendszerhez. Számára, még ha csak tisztán vizuális programként tekintünk is a zománcképekre, ideális műfajt jelentettek a nyitott, expanzív, folytatható kép létrehozásához. A struktúraelvű művek problematikája szinte mindig kapcsolódik a szerialitáshoz, ezért szinte magától adódik az alkalmazott művészetek felé való kiterjeszkedésük.

A Pécsi Műhely tagjainak kompozícióin világosan megfigyelhető az alapvető eltérés a klasszikus absztrakció és az újgeometrikus megoldások között. Kissé egyszerűsítő, de talán még helytálló az az állítás, hogy például a de Stijl három alapelemre támaszkodott: formailag a négyszög, színek tekintetében a három alapszín, míg kompozicionálisan az aszimmetrikus egyensúly jellemezte képeiket. Ám itt egy jóval több alapelemből álló szótárat látunk. A diagonálisok, a kör és annak metszetei, valamint a vertikális és horizontális irányokból induló összetett ívek rendszere, mint Halász Károly „pálmaleveles” képén, e munkákban mind képszerkesztő alapegységek lehetnek. Koncentrikus, sugaras, egymást kitakaró vagy additív elrendezésben jelennek meg ismétlődő elemek vagy változatlan formában és változó színekkel, vagy az elem szisztematikus változtatásával. Az ilyen képépítkezés eredménye, hogy nem egyetlen domináns struktúra, hanem az elemek közti kapcsolatok rendszere határozza meg a kompozíciót. Nemcsak Lantos, hanem Pinczehelyi, Fajó vagy Ficzek művei között is találunk ilyet. A nézői tekintet nemigen talál kapaszkodót egyetlen központi elembe, hanem előfordul, hogy két egyformán fontos fókuszpontra osztódik a képsík (például Pinczehelyi), vagy sok munkán a fókusz teljesen felváltja a ritmus, vagy a módosuló formák vagy színek határozott iránykijelöléséből adódik. Lehet ez a centrumból kiinduló (például Ficzek), vagy a síkot az olvasás irányának megfelelően ritmizáló megoldás (például Kismányoky). A művek legtöbbje redukált formakészlettel dolgozik, egyszerű elemek kombinációjából teremtve meg azt a világosságot és nyitottságot, ami, táblaképként is tekintve e művekre, minimálissá vagy feleslegessé teszi a keret szerepét. Épülethez idomulva pedig lényegi tulajdonságuk, hogy vagy a képszerkezet nyitottsága, vagy a homogén

⁵ Lásd például az olasz „Gruppo N” csoportot.

felületek belső sugárzása által mintegy kiáramlanak a külső térbe. A világító, élénk színekkel dolgozó zománctehnika jól megmutatja, hogy a szín a leginkább a viszonyok által determinált eleme a képnek, legyen akár finom tónusmoduláció (például Halász), akár a legtisztább komplementerek kontrasztja (például Lantos), a szín képes arra, hogy ok és okozat szimultán jelenlétét demonstrálja. Ám a remek fekete-fehér kompozíciók (Pinczehelyi, Szijártó) azt bizonyítják, hogy még a minimális elemekből épülő kép esetében sem szükséges szín a mozgalmasság, a perceptuális összetettség eléréséhez. De a hasonlóságokon túl lépve tekinthetünk akár úgy is a zománcképekre, mint amelyek világosan mutatják az egyéni formaképzésbeli különbségeket. Például Ficzek Ferenc a felszín tagolásával teret formál, felszabdalt körlap és téglalap formájú sablonok elcsúsztatott ismétlődései eltérő raszteres rétegekben jelennek meg képén, egymást fedések bonyolult játékaival törve meg a síkot. Halász Károly, egyedülként, figurális alakzat sorolásával, elforgatásával, pozitív és negatív változatának ritmusos váltásával ér el egészen pop-artos hatást. Míg Lantos munkáiban a képmező a hangsúlyos, addig Kismányoky Károly formatöredékekből a színek plasztikai energiáit kiaknázva szervez az egész képet egységesítő, a képteret folytonos elmozdulásokra kényszerítő rendszert.

A Pécsi Műhely tagjai (Ficzek, Kismányoky, Szijártó és Pinczehelyi) az utolsó bonyhádi alkotótáborban elkészítették azt a négy nagyméretű zománcképet (a tervek egy évvel korábban Mecseknádasdon készültek), amelyeket '72-ben az egykori Megyei Fiúnevelő Otthonban (Megye utca) együtt helyeztek el beltéri muráliaként, teljesítve ezzel a zománctszimpóziumok célkitűzését: a tiszta absztrakció örök vizuális nyelvén történő díszítését és ezzel minőségi megemelését egy olyan térnek, amely maga is a nevelődés helyszíne. E négy falkép nemcsak a közös kísérletező műhelymunka kiemelkedő példája, hanem talán a legpazarabb a középületek homlokzatán, illetve belső tereikben elhelyezett és még megőrződött munkák közül, így talán nem nagy bátorság együttesüket a bonyhádi program főművének tekinteni. A kiállításához kapcsolódó programként Szijártó Kálmán nagyméretű képe már átkerült a múzeum állandó kiállításába, ezt követi majd a három másik kép is. Ezek a múzeum előterében kapnak majd helyet, és ezáltal, úgy gondolom, ténylegesen is azt a kettős pozíciót nyerik el, amit Lantos megfogalmazásában fent idéztem: úgy lehetnek teret szervező, díszítő muráliák, hogy egyben autonóm képekként is elismerést kapnak.

Ám bármennyire is fontos e munkák méltó múzeumi elhelyezése, bármennyire is látványos az egész kiállítás, mégis teljesen érthető, és visszatekintve pozitív fordulatként értékelhető, hogy a Pécsi Műhely tagjai nem álltak bele hosszabban nagyméretű, végtelenül variálható, iparilag kivitelezhető dekoratív plasztikai rendszerek modelljeinek kidolgozásába, ami úgyis standardizálódó rutinyakorlattá vált volna számukra. Jól tették, hogy a tiszta geometriát kivitték az erdőbe, a bányába, majd nagyjából ott is hagyták. De ha ez így van, akkor mi adhatja mégis a bevezetőben említett figyelem mélyebb okát? (Ezzel most nem azt szeretném kérdezni, hogy miért tűnik szinte törvényszerűnek, hogy a műkereskedelem piacán mindig a három-négy évtizeddel korábbi műveknek van felütésük.) Két dolog merül fel bennem. Az egyik Lantos programjának tétje. Mert ha a módszerrel vitatkozunk is, Lantos nagy célkitűzése ma még érvényesebb: azért akar a természet feladatát megvalósítani, hogy a természetet a művészet feladatává alakítsa, a természeti törvényeket a művészi forma törvényeivé átiró vizuális nyelvet megteremtteni, majd aztán ezt az építészetbe, sőt az egész vizuális környezetbe integrálni, hogy ezzel természet és kultúra, természet és modernitás polaritásának összhangját hozza létre. Ma nem a négyzetbe rajzolt kör modulációs lehetőségeiből fakadó logika mentén gondolkodunk erről, de egyre erősebb a késztetés, hogy ne csak keressünk, hanem fel- és elismerjünk olyan belső szabályokat, amelyekhez igazodva városaink talán még egy távolabbi jövőben is élhetőek lesznek. A másik szűkebben építészeti kérdésnek tűnik, de persze mint minden fontos művészi kérdésben, ebben is ott van egész kultúránk lenyomata. Ma nem a színes, hanem az okos város az

urbanisztika egyik hívószava, mintha épületornamentika tekintetében néhány rövid életű és/vagy egyes alkotókhoz kapcsolható kitérő ellenére, a változó város- és építészeti koncepciók dacára még mindig a modernitás uszályában lennének. Adolf Loos híres-hírhedt írása 1908-ból, amely bűnözéssé nyilvánította az ornamentikát, kijelentve, hogy „mivel az ornemens már nem függ össze szervesen a kultúránkkal, nem is jelenti többé kultúránk kifejeződését”,⁶ a modernista építészeti reflexió- és józanság-igényét fogalmazta meg a felszín csábításával szemben, amiben persze Le Corbusier vagy akár Gropius és Mies van der Rohe is osztozott. A modern építészeti, úgy gondolom, azért is fordultak el az addig az épület egyik alapvető dimenzióját képező ornamentikától, mert inkább az építészeti elidegeníthetetlen médiuma, a tér került figyelmük középpontjába. Ma drámai változásnak lehetünk szemtanúi; bár még mindig a szerkezet, az anyag és a fenntarthatóság primátusa irányítja a tervezést, egyre több kortárs építész a burkoló formának, a felszínnek ad elsőbbséget, s ezzel beköszöntött az ornamentika újrafelfedezésének új korszaka.⁷ De míg a posztmodern épületek esetében retrospektív elem volt az ornemens, ma innovatív. Az új ornamentika elválaszthatatlan az új digitális tervezési és kivitelezési lehetőségektől (CAD és CAM technológiák), olyan mintázatok, anyagok tervezése és megvalósítása előtt nyitva meg az utat, ami korábban elképzelhetetlen volt. Az ornemens szerepe kétirányú lehet: egyfelől kiemelheti, hangsúlyozhatja az épület átfogó szerkezetét, így a stabilitás, az állandóság érzetét erősíti. Másfelől töréspontokat, átmeneteket, hiányokat mutathat meg, s ezzel éppen a szerkezet feloldódásának irányába hat. A kortárs ornemens kétségkívül ezen utóbbihoz tartozik, s talán egyik legfőbb funkciója, hogy az anyaghoz, anyagisághoz való, hihetetlen sebességgel változó viszonyt kutassák általa is. A felszín sokszor olyan vizuális komplexitással bír, hogy destabilizálja a tárgy és a néző/befogadó pozícióját, mintha egyetlen kontinuumnak lennének részei, amely elhajlik, fordul, csavarodik, áramlik, különböző intenzitású mezők kapcsolódásaiból rendeződve össze.

Vasarely és Lantos ornamentikája a modulációval létrejövő formai kapcsolatok rendszerén alapult, a természetben rendet kereső és a formák által rendet teremtő vízió volt. Mai hipermodern, mélységesen ornamentális társadalmunk egészen más formák és formátlanságok által teremt meg a maga rendjét; nagy komplexitású rendszer lévén hálózatokban, s ahogyan mondják, a káosz peremén létezik. Vagyis folytonosan újraszerveződik, újra és újra átírva, felülírva minden korábbi kapcsolódási módot. Nem absztrakt geometriával, hanem bonyolult algoritmusokkal leírható rend ez. És talán éppen ez adja e kiállítás fordított aktualitását, hogy az itt kiállított munkák éppen most válnak véglegesen múzeumi anyaggá. Mint autonóm táblaképek egy izgalmas korszak és műfaj szép példái, de mint az építészeti lehetséges elemei már a múlthoz tartoznak.

⁶ Adolf Loos: Ornemens és bűnözés. In: uő.: *Ornemens és nevelés. Válogatott írások*, Budapest, TERC, 2004, 154–163., 159.

⁷ Persze már két évtizede tart ez a folyamat, az elmúlt néhány évben inkább már a folyamatot részleteiben bemutatató és elemző szakkönyvek sora jelenik meg, számos konferencia foglalkozik a témával. A kilencvenes évek végén készült el például Frank Gehry Guggenheim Múzeuma Bilbaóban vagy Herzog & de Meuron épülete, az Eberswalde-i Technical School Library (1997), amely az ornamentika visszatérésében emblematikus épületnek számít. Evan Douglas brooklyni Choice Market Caféja belső tere 2010-ből, a Foreign Office Architects leicesteri John Lewis áruháza 2010-ből vagy Francis Soler terve Párizsban a Kulturális Minisztérium számára 2004-ből olyan épületek, amelyek eddig nem látott módon képesek épületek teljes felületét komplex ornamentikává alakítani.