

# Kép architektúrája és az architektúra képe

Derékszög és hullámvonal, ráció és érzelem

**Üveges Gábor**

Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem,  
Rajzi és Formaismereti Tanszék

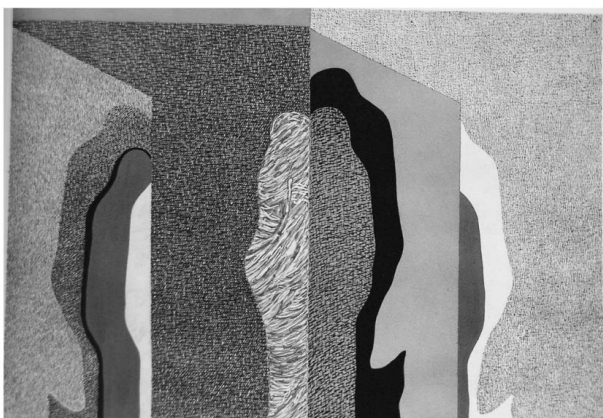
## Abstract

*Formulating questions in a similar vein often produces similar answers in architecture and fine art. Buildings, pictures and sculptures, which speak the same visual language and explore the same territories of how to develop forms and structures, often present us with similar visions about the world and about reality.*

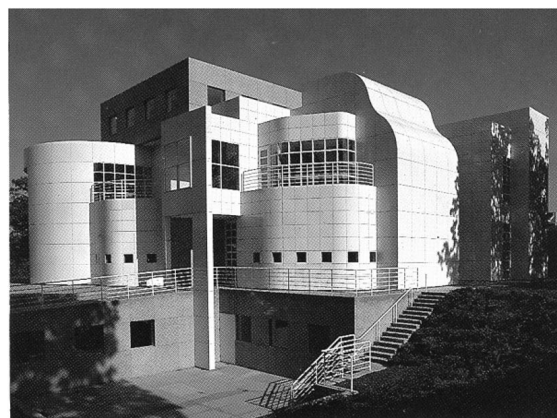
*The works of the Hungarian painter Pál Deim, the American architect Richard Meier and the Japanese architect Kazumasa Yamashita offer several analogies. The central idea behind the works of all these artists is the accommodation of the opposites in one composition, which is most vividly demonstrated by the “semantic clash” between the strictly geometrical structure and the organic guitar or the schematic representation of human form (the right angle and the waving line).*

*In architecture, the line of predecessors starts with Michael Graves, it continues with Corbusier and ends with Amédée Ozenfant and the Cubist movement of the beginning of the century. In painting we can retrace our steps back to the same source by starting from Jenő Barcsay's art and proceeding via the works of Pablo Picasso and Georges Braque.*

Térben, időben és műfajban is távoli műveket látunk egymás mellett. Többek közt, egy 1968-ban Szentendrén festett olajképet, egy 1985-ben Amerikában felépített épületet és egy japán építész 1979-ben Tokióban épített házát. A művek formai hasonlóságuk miatt kerültek egymás mellé, de kérdés, hogy ez a hasonlóság miből fakad, mi köze lehet a Szentendrén élő Deim Pálnak a vele nagyjából egyidős amerikai Richard Meierhez, vagy a japán Kazumasához, és egyáltalán mi köze lehet egy olajképnek épületekhez.



*Deim Pál  
Csend, 1968*



*Richard Meier  
Des Moines Art Center, 1982-85*

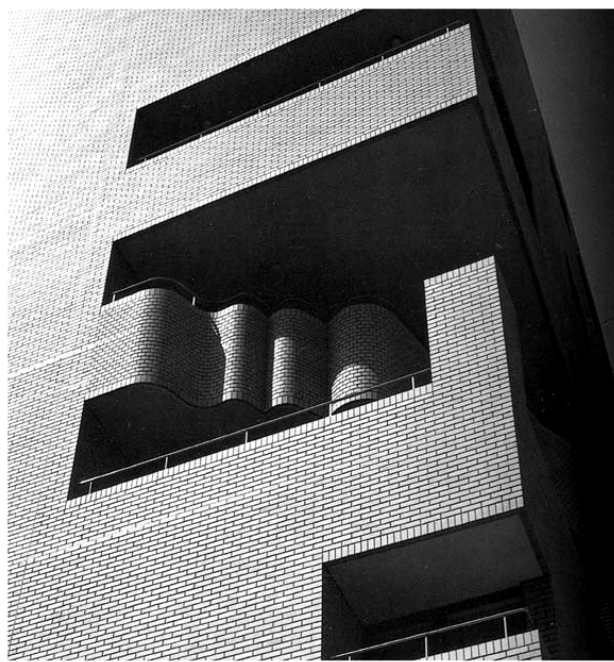
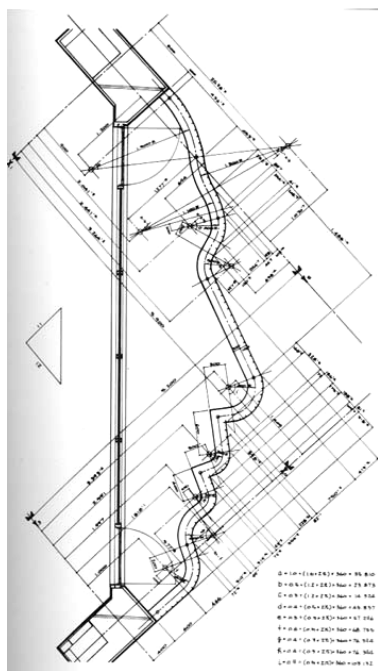
A művek nagymértékű formai hasonlósága egyáltalán nem véletlen, hanem egy hasonló szellemi pozíciónak, egy hasonló tér és forma szervezési koncepciónak a megnyilvánulását jelenti, egyrészt építészeti másrészt festészeti kontextusban. Ha Deim Pál és Richard Meier művét vetjük össze, nyilvánvaló, hogy egymástól teljesen függetlenül jutottak nagyon hasonló szellemi és formai konklúzióra. Az egymásra való hatás teljesen valószínűtlen. Deimről tudható, hogy az inspirációt számára egy másik szentendrei festő, Barcsay Jenő művészetete jelentette, hogy „a Barcsay féle szerkezetes képépítésből levonható tanulságok” mentén haladva „talált rá egyéni motívumára a térsíkok közé szorított bábura.”<sup>1</sup> A hatvanas évek magyarországi viszonyait ismerve,

egyébként is elképzelhetetlen, hogy ismert volna egy fiatal amerikai építész, de hiába is ismert volna, mert Meier első jelentős ilyen formajegyeket mutató épülete (Atheneum, New Harmony, Indiana) csak sokkal később, 1975-ben kezdett épülni.

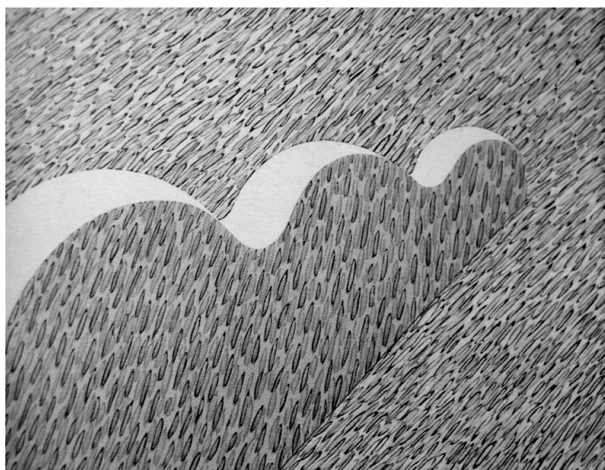
Meier-ről is elmondható, hogy valószínűtlen, hogy ismert volna egy fiatal szendendrei festőt a vasfüggöny mögül. Róla tudható, hogy a hatvanas évek második felében (mikor Deim Szentendrén megfestette a Csend c. sorozatát) a Five Architects New York-i építész csoport tagjaként „Le Corbusier purista korszakát fogadta el kiinduló pontnak”<sup>2</sup>, ennek megfelelően fehér épületeket tervezett és csak később kezdte az íves formák erőteljesebb használatát, miután Charles Jenks szerint a Graves által 1972-ben épített Synderman ház óriási hatást gyakorolt rá. Innen eredeztethető a fehér szín korábbi kizárólagossága után a nála is megjelenő polychromia és a későbbi művei fő témájaként állandósuló „dialektika a rendezett utópia és a rendkívüli realitás között”<sup>3</sup>, ami formailag leglátványosabban „az ideális négyzettrács és a szabálytalan gitárforma közötti szemantikai összeütközésben jelentkezett”<sup>4</sup>.

Pontosan ugyanez a formai és szemantikai összeütközés az, amit a Deim képek is tematizálnak, teljesen függetlenül Meiertől és Gravestől, de egyáltalán nem függetlenül Barcsay Jenőtől, akinek életművében ez a problematika másképpen ugyan, de számos esetben szintén felvetődött, természetesen ott sem előzmények nélkül. Az előzmények a kubizmus időszakához vezetnek vissza, ahol Picassonak és Braque-nak egyaránt gyakran használt motívuma volt az absztrahált hegedű vagy gitárforma beépítve a kubista csendélet kemény geometriájú struktúrájába. Más művészek mellett a purista kiáltványt Le Corbusier-vel együtt megfogalmazó Ozenfant is számos hasonló felépítésű művet alkotott és maga Le Corbusier is számos 1920-ban festett képén koncentrált erre a problémára. Le Corbusier építészetéből később sem szorultak ki a lágyabb, organikus formák (a Bauhaus és a De Stijl keményebb redukciós gyakorlatával szemben), amit egy japán kommentátor a modernizmus déli-latin szárnyának általában véve engedékenyebb, kevésbé szigorúan aszketikus attitűdjével magyaráz.

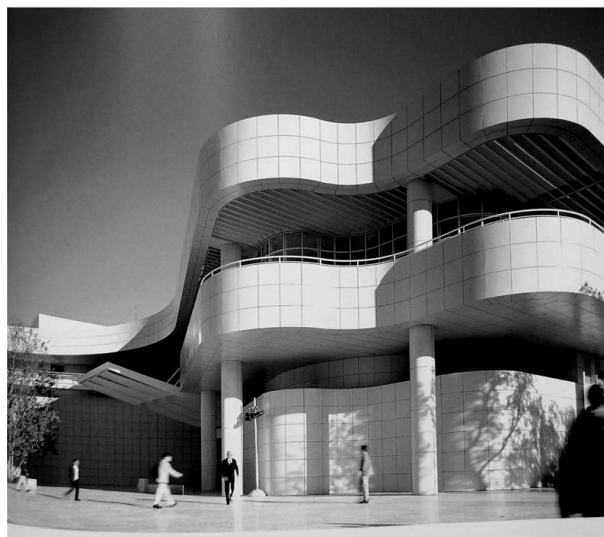
Ami Meiernek a gitárforma, az Deimnek a bábuforma, formailag mindketten ellentétezzék vele az általuk létrehozott struktúra szigorúan éles geometriáját, szellemi értelemben pedig az ellentétek egy műbe integrálásának problematikáját vetik fel. Ugyancsak ez a kérdés foglalkoztatja a posztmodern antropomorfizmus jegyében Kazumasa Yamasitát 1979-es Tokyo-i épültén. Az emberi arc profilja kevésbé felismerhető módon van jelen, mint korábbi Kyoto-i arc-házán, az ívek áttételesen utalnak az emberi testre, hogy humanizálják az absztrakt geometrikus formákat. Az ellentétek egy műbe integrálásának kérdésére keres választ Kishio Kurokava Simbiosis elmélete is a biológiából vett példával érvelve a pluralizmus mellett az ortodox modernizmus monizmusával szemben. Poétikusan szép az elgondolása egy szimbolikus szürke színről a „Rikuyu szürkéről”, amit egy XVII. századi Edo mesterről neveztek el. A Rikuyu szürke több más jelentése mellett „mint az összes szín keveréke jelképezi az ellentétek szintézisét, kelet és nyugat, a magas kultúra és a camp, vagy más ellenpólusok, de mindenek felett a technológia és a tradíció szimbiózisát.”<sup>5</sup>



*Kazumasa Yamashita  
Hivatali épület, Tokyo, /a balkon a tulajdonos profiljával/ 1979*



*Deim Pál*



*Richard Meier  
Getty Center, 1987*

A hullámvonal és a derékszögű forma ellentéte és harmóniája, ami mind Deim, mind Meier, mind Kazumasa számára alapmotívum; az organikus világ és a geometria egymásba írhatóságának, kibékíthetőségének és együttélésének lehetőségét veti fel, ami lényegében a természet és kultúra, a ráció és érzelem, „a szerkezetesség és szimbolizáció”<sup>6</sup> összeegyeztethetőségét tematizálja.

Érdekes, hogy ehhez a formavilághoz Deim saját korábbi formanyelvének szegényítésével, redukciójával jutott, míg Meier saját korábbi sokkal reduktívabb formanyelvének gazdagításával. Deim nyilvánvalóan szándékosan megállt a redukció egy bizonyos fokán és nem követte korának internacionalista képzőművészeti tendenciáit, a minimál és a koncept-artot önfelszámoló radikalizmusukban. Így történhet meg, hogy ami a Deim életművön belül a legredukáltabb és legaszketikusabb szélső érték, az a minimalizmus felől nézve még mindig maga az érzéki forma és szingzardagság. Richard Meier egy sokkal reduktívabban aszkétikus szellemi pozícióból (ha nem is minimalizmuséból) visszalépve a fehérség után szint használva, a simaság után a textúrákkal játszva, az egykarakterű formák struktúrái után egy dualista felfogást képviselve érkezett vissza ahhoz a ponthoz, ahol Deim Pál művészete már korábban elfoglalta szellemi pozícióját. Formai szempontból mind Deim, mind Meier mértéktartóan egyensúlyoz a két pólus között és finoman elutasítják mind a modernista redukciós stratégiák extremitásig vitelét, ingerszegénységét és esztétikai sterilitását, mind pedig a másik véglet „érzéki gusztustalanságait”. Sem a kép sem az épület nem egy karakterű formák egysége, hanem két ellentétes pólus, két ellentétes forma karakter szimbiózisára épül, úgy, hogy sem az egyik sem a másik nem válik kizárólagossá.

Míg Meier korábbi épületei a húszas évek modernizmusának semleges fehérjén keresztül a nyugati racionalizmus tiszta fényét idézik, addig a Des Moines Art Center épületén a szín, mint az érzelem, az érzéki princípium megjelenése kontrasztot jelent a fehér neutrális, logocentrikus természetével szemben. A meleg szürke gránit ráadásul durva felületű, így texturális hatásával is izgalmasan ellenpontoszza a hófehér porcelán felületek simaságát, bizonyos taktilis érzeteket keltve, testiséget sugallva kiemeli a sima fehér felületek éteri testetlenségét. A Deim kép esetében is az egyik legfontosabb élményforrás a finoman érzéki raszteres felületek közötti különbségtétel, az anyagot-anyagiságot asszociáló felületek puha testisége, személyes érzelmessége, amely ellensúlyozza a szerkezet szigorú geometriáját. Meiernél további raszter rendszert hoznak létre a különböző méretű fehér négyzetek elegáns variációi az épület burkolatán.

„A kontraszt az öt különböző méretű négyzet között – a legkisebb téglától a legnagyobb gránit panelig – újra Josef Hoffmann érdeme, aki 1979-ben kezdett hatni Meierre. Ez akkoriban volt, amikor a Szecesszionista Revival megjelent nemcsak Meier, de Graves, Gwathmey, Maki és mások építészetében, különösen Otto Wagner bécsi munkáitól inspirálva. Meier ráadásul fin – de siecle urakat kezdett rajzolni kamásnival és hölgyeket hosszú szoknyában. Ezért Kenneth Frampton levonta a konzekvenciát, hogy a műben „nosztalgikus szándék” van egy vágyakozás a visszatérésre „az udvarias polgári illemhez”.... Amikor felhoztam előtte ezt a finom dorgálást – folytatja Jencks – Meier különös választ adott: „a századfordulós Bécs világa sokkal műveltebb, kreatívabb, esztétikailag egységesebb volt, mint a mi világunk, és ezért olyan modell, amit érdemes követni.”

Akármilyen meglepő is, de úgy látszik, hogy egy szentendrei festő inspirációs forrása mégsem esik olyan nagyon távol egy amerikai építésztől, amennyiben az a századfordulós Bécsben találja meg részben ezt az inspirációs forrást. Azon túl, hogy abban az időben Bécs és Szentendre ugyanannak a birodalomnak két, persze össze nem mérhető városa volt, mégis talán bizonyos közép-európai vonások New York-ból nézve

azonosíthatóak, talán azon túl is, hogy ugyanazt a császárzsömlét lehet kapni, és ugyanolyan a thonett hintaszék a lakásokban. Talán van egy közös attitűd, valami közös életszemlélet, valami közép-európaiság a kelet és nyugat közti határzónában, amelyik érzi a kihívásokat, reagál is rájuk, de egyensúlyt igyekszik teremteni, és távol igyekszik magát tartani minden fajta radikalizmustól.

Ezen a feltételezésen túl mind az épület mind a kép az ortodox modernizmushoz képest kevésbé szigorúan racionalista, megenged intuitív, csak vizuális relevanciától függő megoldásokat is. (Az épületnél a négyzetraszter intuitív kezelésében és másutt is, a képnél a raszterek manuális kivitelezéséből fakadó szabálytalanságban, az ipari jellegű perfekció kerülésében).

Mindkét mű egy alapvető dualitást enged megjelenni és egyik princípiumot sem hagyja kizárólagossá válni. Egyensúlyra törekszik mindkét alkotó és nem a szélső pólusokat ostromolják. Az ellentéteket integrálják egy műbe, a racionalitást nem adják fel, de hagyják megjelenni „a természet atribútumait, a szabálytalanságot, az érzelmet, a mozgást, ugyanígy az emberi ész rendteremtő természetének szinonimáit, a geometriát”, a fehér színt, a négyzetrács rendszert is. A képen megjelennek a regionalizmus (a szentendreiség tradíciójának) jegyei, míg az épületen a századfordulós bécsi építészet hatása (ha implicit módon is), és mindezek a helyi kötődések nem veszélyeztetik a művek egyetemes értékét. A művekben a késő modern szemlélet jegyében egy humanizált rendet mutat fel, és egy nagyon hasonló szellemi pozícióhoz érkezik el Deim Pál festésze és Richard Meier építésze egyaránt.

## Jegyzetek

<sup>1</sup> *Andrási, Pataki, Szűcs, Zwickl: Magyar képzőművészet a XX. Században, Corvina, 1999. 156.o.*

<sup>2</sup> *Kenneth Frampton: A modern építészet kritikai története, Budapest, Terc, 2002. 408.o.*

<sup>3</sup> *Charles Jencks: Architecture Today, London, Academy Edition, 1988. 86.o.*

<sup>4</sup> *Uo.*

<sup>5</sup> *Uo., 243.o.*

<sup>6</sup> *Wehner Tibor: Mindig a bábu In: Új művészet 2002. dec., 22.o.*

<sup>7</sup> *Jencks: Architecture Today, 247.o.*