Performa 5 | 2017. szám
kultúratudományi és társadalomfilozófiai folyóirat

Főszerkesztő: Vajda Mihály

Szerkesztőbizottság:

Antal Éva

Fogarasi György

Kicsák Lóránt

Körömi Gabriella

Kukla Krisztián

Kusper Judit

Nemes László

Simon Attila

Szabó Csaba

Széplaky Gerda

Takács Ádám

Válastyán Tamás

Kiadja: Eszterházy Károly Egyetem Bölcsészettudományi Kara

Felelős kiadó: Dr. Pintér Márta dékán

Kapcsolat: performa@ektf.hu

ISSN 2498-731X

Webmester: Faa Balázs

Kerékgyártó Béla

Invenció a kortárs építészetben – három példa tükrében

„Sem a természet tudományos kutatások által felszínre hozott igazságai, sem a történelmi igazság (és a diszciplina történelmi konstrukciója) nem elégségesek építészet létrehozásához, amelyet egy új valóság létrehozásának vágya hajt. Történelmi előzmények vagy tudományos kutatás csak az extrapoláció vagy a projekció előfeltételeül szolgálhatnak, így az építészek tudományos vagy történészi amatőrizmusra vannak kárhoztatva."[1]

Ki a szerző?

Derrida a *Psyché – A más föltalálása* című előadásában az invenciót az emberhez mint szubjektumhoz kötődő, váratlan eseményként írja le. Ugyanakkor ahhoz, hogy egy találmány találmánnyá váljon, szerinte „meg kell kapnia a találmány státuszát, […ami] szerződést, ígéretet, elköteleződést, intézményt, jogot, törvényes rendet, legitimációt feltételez".[2] Kérdés, hogy ez az intézményi összetevő csak a legitimáció és kanonizáció utólagos aktusában érvényesül-e vagy pedig már a létrehozás eredeti – egyéninek vagy természetinek látszó – aktusának is feltétele, illetve konstitutív eleme. Derrida világosan megfogalmazza, hogy mindkettőről szó van, tehát nemcsak az elismeréshez szükséges a státuszszabályozó feltételek létrehozása, „hanem főleg azért, hogy önmagát föltalálásként megtörténtté tegye, azaz hogy váratlanul bekövetkezzék". Bár a találmánynak (leleménynek) kívül kell helyeznie önmagát a létező (kanonizált) szabályokon, meg kell szegnie őket, egyben újraírnia, kibővítenie a szabályok körét. Ily módon válik általánosan hozzáférhetővé, bizonyos értelemben ismételhetővé, jellemzője a „közös rendelkezésre állás" lesz.

Derrida a feltalálásnak mint produkciónak két fajtáját különbözteti meg: a fabulát vagy fikciót mint művészetet és a gépezetet mint technikai találmányt. De, teszi hozzá, „léteznek olyan alakzatok, amelyek mindkét értéket magukban foglalják". Miközben azt joggal állíthatjuk, hogy maguk a művészeti alkotások is egyesítik a két oldalt, megvan a saját

[1] Alejandro Zaera-Polo – Maider Llaguno: *Aircraft*. In: Michael U. Hensel – Fredrik Nilsson (szerk.): *The Changing Shape of Practice. Integrating Research and Design in Architecture*. Routledge, 2016. 134.
[2] Jacques Derrida: *Psyché – A más feltalálása*. Fordította Kicsák Lóránt. Kéziratban.

technéjük, a derridai megállapítás különösen releváns az építészet szempontjából, amelyik egyesíti magában a művészeti és a műszaki oldalt. Ugyancsak érdekes az építészet szempontjából (is) a premodern (az igazságot felfedező) és a modern techné megkülönböztetése, mely utóbbi egy gépezet feltalálását jelenti. Az építészetben a premodern techné a klasszikus hagyomány szabályrendszereként és kifejezéskészleteként „az igazság állandó letéteményese", míg a modern techné számára megszűnik a szabályok, a nyelv magától értetődő érvényessége. A modern invenció paradox jellege, hogy „ma a korábbiakhoz képest […] összehasonlíthatatlanul nagyobb mértékben programozva van, azaz a legkülönfélébb hatósági előírások és elvárások nagyhatalmú mozgásának van alávetve".[3] Ugyanakkor viszont alapjai sokkal kevésbé rögzítettek, azokat minden invenciózus beavatkozásnak újra kell gondolnia-alkotnia – épp ez a modern vagy kortárs invenció egyik, ha nem a legalapvetőbb kritériuma.

„[A] legkülönfélébb hatósági előírások és elvárások" kiemelése különösen fontos az építészet szempontjából, hiszen itt legalább a modern professzió kialakulása, a 19. század óta a tervezői tevékenység képzettséghez és jogosultsághoz kötött, mely utóbbi feltétele gyakorlati jártasság és ennek igazolása. A tervezési folyamatot sok előírás szabályozza (a beépítésre, a technikai feltételekre, sőt adott esetben a megformálásra vonatkozóan), illetve intézményes eljárásokhoz kötött (tervpályázatok, tervtanácsok, engedélyeztetés stb.).

Mégis, a fentiek ellenére az építészeknél úgyszintén individuális alkotók neve alatt futnak a projektek, ami az individuális terv, a tervezési folyamat jelentőségét húzza alá. Az építészet sajátos összetettsége, projektív és dokumentált természete sajátos lehetőségeket kínál az invenció működésének vizsgálatára. Közelíthetünk az *intenció*, az alkotói program, megnyilvánulások felől, amelyek az alkotói szándékokat, ötleteket, elképzeléseket foglalják össze. Ezeket vizsgálhatjuk objektivációi felől is a tervrajzok, skiccek, makettek formájában. És természetesen vizsgálható a megvalósult produktum, részben a publikációk, részben – s ez az igazán fontos – a helyszínen való tanulmányozás, bejárás alapján. Az *inspiráció* azokat a forrásokat, előképeket, ösztönzéseket jelenti, amelyek elindítják vagy befolyásolják az alkotói gondolkodást. Az *invenció* maga az alkotói „megoldás", amely a folyamat és a megvalósulás integratív egységében tárható fel.

Az építészeti invenció kérdéseit három kortárs építész, illetve építésziroda felfogásának és néhány munkájának bemutatásával vizsgálom. A három út közös jellemzője, hogy a modern építészet korszakát követő helyzetre reagálnak. Az első építész, David Chipperfield útja rövidre

[3] vö. J. Derrida: *Psyché*… Kéziratban.

fogva és leegyszerűsítve azt a kérdést veti fel, hogy milyen lehetőségei vannak az építészetben a hagyomány folytonosságának megőrzésérenek, hagyomány és korszerűség összekapcsolásának. A Herzog & de Meuron iroda munkásságával kapcsolatban az építészeti formálás művészeti lehetőségei kerülnek a középpontba: az, hogy a képzőművészekkel, illetve a művészettel folytatott párbeszéd milyen inspirációkat jelent az építészeti tervezés számára, mit tud kezdeni az építész/et a globális medializáció korában a mindent elözönlő képekkel. A harmadik irodával, a Foreign Office Architects-szel kapcsolatban merülnek fel közvetlenül a digitális korszakkal és ennek építészeti eszközeivel kapcsolatos olyan kérdések, mint hogy mennyiben változtatják meg e médium által kínált lehetőségek az építészeti tervezés és kivitelezés hagyományos módjait, milyen mértékben alakítják környezetünket, s hogyan változik meg magának az építésznek a feladat- és szerepköre.

A hagyomány és a kontextus mint az invenció forrása (David Chipperfield)

„A kőműves, aki latint tanult."
(Adolf Loos)

David Chipperfield saját elmondása szerint olyan egyetemen kezdte meg tanulmányait, amely távol állt a modern építészettől, diplomáját viszont a londoni AA-n (Architectural Association School of Architecture) szerezte, ahol a kortárs és kísérleti építészet állt a középpontban. Pályáján e kettős, ellentétes indíttatás között igyekszik egyensúlyt találni. Kortárs építészetet művel a modern építészet eszközeivel, de nem osztja a múlttal, a hagyománnyal való radikális szakítás, a mindenáron innovációra-törekvés attitűdjét, az egyéni önmegvalósítás előtérbe helyezését.[4]

Chipperfield a 80-as években alapította meg saját irodáját és valósította meg első projektjeit. Pályáján a 90-es években, a berlini Museumsinsel rendezésére kiírt pályázat megnyerése jelentette az áttörést. A Neues Museum 12 éven át tartó, sok vitát kiváltó helyreállítása végeredményben nagy sikert aratott. Berlin és Németország kulturális hagyományai és miliője azért is jelentett egyfajta felszabadulást számára, mert a kortárs brit építészet lehetőségeit túl szűknek érezte a rövid távú üzleti szempontok dominanciája miatt. Ugyanakkor az angol építészeti kultúrából magával hozott egyfajta pragmatizmust, az adott

[4] Rafael Moneo: *The Architect's Profession today: an Alternative in Globalised* Times. In: David Chipperfield 2010-2014. figure and abstraction. *El Croquis* 174-175, 356-373.

feladat résztvevőivel és tényezőivel való folyamatos párbeszéden és egyeztetésen alapuló módszert, illetve a mesterség, a craft iránti mély elköteleződést. „Az építészek mondhatnak, amit csak akarnak, filozofálhatnak tetszésük szerint. De ami végső soron számít, az az épület a maga fizikai valójában.”[5]

Common ground: ezt a címet választotta a 2012-es Velencei Építészeti Biennálé kurátoraként a két évente sorra kerülő, legfontosabb építészeti seregszemle mottójaként, de ez saját építészeti magatartását is jól kifejezi. Létezik-e a közös alap, közös nyelv, amely a globalizáció körülményei között képes közvetíteni a különböző világok között? El lehet-e kerülni a túláltalánosított kódok, a generativitás veszélyeit és a sajátos feltételeknek megfelelő megoldást találni? A konszenzuális alapok keresésével összhangban fordult Chipperfield a klasszikus tradícióhoz, mint olyan nyelvhez, amely Európa több nagy kulturális korszakában, több évszázadon keresztül jelentett közös alapokat, s tulajdonképpen a klasszicizmus jelentette azt az utolsó korszakot, amikor a hagyomány folytonossága magától értetődőnek számított – vagy legalábbis a határán állt annak a reflektív fordulatnak, amely a hagyományok és a stílus választhatóságát, s ezzel együtt relativitását képviselte. A jelentésadás és jelentés-tulajdonítás ez utóbbihoz kapcsolódó kényszere idegen Chipperfield számára, pedig ez a globális építészet ikonikus példáiban ma szintén nagyon erősen jelen van. Az építészeti beavatkozás jellegét szerinte a mindenkori környezet, a kulturális kontextus szabja meg: „Ha egy város intakt, választhatsz valami nagyon absztrakt, minimalista megoldást, de ha nem az, akkor a formájával kell segítened rajta.”[6] Különösen fontosak azok a középületek, amelyek egy adott kultúra folytonosságát, egy adott közösség emlékezetét és identitását hordozzák.

Németország különleges terepet és ösztönzést jelentett számára, ahol a klasszicizálás összekapcsolódott a modern kulturális identitás kérdéseivel. Chipperfield külön szerencséje – amit persze elsősorban saját teljesítményének köszönhet –, hogy e klasszicizáló hagyomány kulcsfontosságú épületeinek helyreállításában, illetve megépítésében vállalhatott és vállalhat szerepet: közülük a Neues Museum már említett felújításáról csak a müncheni Haus der Kunst folyamatban lévő helyreállításával összefüggésben esik szó, s emellett még a Marbachban, a Schiller Múzeum mellett a megépült Modern Irodalom Múzeumra térek ki némileg részletesebben.

A Neues Museum és a Haus der Kunst születési körülményei és további sorsa ellentétesek, de sok szálon kapcsolatba hozhatók egymással. A Neues Museum a berlini

[5] Rafael Moneo: *The Architect’s Profession today…* 361.
[6] Tunon, Emilio: *Beszélgetés David Chipperfielddel a kontextus megértésének különböző módjáról.* In: David Chipperfield 2010-2014. figure and abstraction. *El Croquis.* 174-175. 15.

Museumsinsel nagyszabású politikai és művelődési programjának részeként jött létre a 19. század közepén. A második világháborúban súlyosan megrongálódott, s háborús romként érte meg 1989-ben a rendszerváltó fordulatot. A müncheni Haus der Kunst közvetlenül Hitler ambíciói és intenciói alapján épült, amely a német művészet fővárosává akarta emelni Münchent. Hitler két antikizáló emlékcsarnokot is terveztetett a „hősök" (a sörpuccs áldozatai) emlékére, illetve a múzeum közelében állt a náci főhadiszállás, az ún. Barna Ház is. A múzeum épen vészelte át a háborút, a Barna Házat bombatalálat semmisítette meg, míg a két emlékcsarnokot az amerikaiak robbantották fel. A háború utáni nemzedék a múzeum monumentalitásának redukálására törekedett: a múlttal való szembenézés jegyében megszüntették a podesztra emelt épületre felvezető széles lépcsősort, illetve az épület elé a homlokzatot „elrejtő" fasort telepítettek.

Chipperfield mindkét esetben az épületek aktuális állapotából indult ki, amely fizikai állagukat éppúgy magában foglalta, mint a bennük rögzült történelmet, közösségi jelentéseket. A Neues Museum helyreállításának döntő tényezőjét az a helyi műemlékvédők által is támogatott törekvés jelentette, hogy meg kell őrizni a történelem nyomait, vagyis meg kell őrizni az eredetiből megmaradt részeket, töredékeket, de nem szabad visszaállítani őket úgy, mintha a háborús pusztítás, majd ezt követően a romok természet általi birtokba vétele meg sem történt volna. A tervező e felfogást magáévá téve az épület rekonstrukciójában az alapító eszme, az intézmény és velük egy egész kultúra mélyen ellentmondásos és tragikus sorsát mutatta fel, és ily módon az emlékezés kultúrájának kiemelkedő alkotását hozta létre.[7]

A Haus der Kunst felújítására Chipperfield másfajta javaslatokat terjesztett elő, mint amit a német emlékezeti kultúra képviselői vártak tőle: pragmatikusan magára az épületre, az épületben és környezetében rejlő lehetőségekre koncentrált: a jó minőségű és jó állapotban lévő épület városban betöltött helyének tisztázására, illetve kortárs művészeti múzeumként és rendezvényközpontként való működésére. Ennek jegyében kívánja visszaállítani a felvezető monumentális lépcsősort, illetve eltávolítani a homlokzatot takaró, említett fasort. A belső terekben a téri és vizuális kapcsolatok, illetve a többfunkciós használat (kiállítási és rendezvényterek) kialakítására törekszik. Értetlenségét fejezte ki a kritikákkal, így a neves építészettörténész, a dokumentációs központ igazgatója, Winfried Nerdinger kifogásaival szemben, amelyek a történelemmel való konfrontáció, a kritikai feldolgozás elmulasztását vetették a szemére. Hozzátartozik a történethez, hogy a háborúban lebombázott említett náci

[7] Részletesebben: Kerékgyártó Béla: *„megmutatni a sebeket – begyógyítani a sebeket". a neues museum felújításáról.* In: Somogyi Krisztina – Klobusovszki Péter (szerk.): *Középületek közvetlen közelségben*. BME Építészmérnöki Kar Középülettervezési Tanszék, 2017. 170-183.

főhadiszállás, a Barna Ház helyén néhány éve a nemzeti szocializmus történetével és utóéletével foglalkozó dokumentációs és információs központ épült. Ez külön is felveti azt a nyilvánosságot is élénken foglalkoztató kérdést, hogy szükség van-e a náci múlt valamilyen megjelenítésére magán a múzeumépületen. Chipperfield és a koncepcióját védők úgy vélik, hogy az efemer applikatív gesztusok hamar elavulnak, s ily módon szembekerülnek az épület, az építészet időtállóságával. A ház mint múzeum a háború óta követett kiállítás- és művészetpolitikájával már „kiegyenlítette a tartozását", s ezen az úton fog haladni a jövőben is. Egy másik, az ilyen típusú épületek értelmezéséhez és értékeléséhez kapcsolódó általános dilemma, hogy mennyire határozza meg őket az épületek születésének kontextusa, építettőik szándékai és a hozzájuk kapcsolódó használati módok. Lehet-e immanens módon, csak az építészeti eszközök elemzése alapján különbséget tenni a klasszicizálás különböző válfajai között. Például, a két világháború között Skandináviában, az olasz fasizmusban, a német nemzeti szocializmusban vagy a szovjet szocreálban egyaránt megfigyelhetők voltak klasszicizáló tendenciák. A náci építészetet illetően az elemzők egy része a parancsuralmi monumentalizálás jegyeit vélte azonosítani e korszak hivatalos építészetének, így a Haus der Kunstnak a redukált és rideg kifejezésmódjában, mások szerint különbségeket csak a történelmi-társadalmi tényezők, vagyis az épületekhez képest külsődleges kontextus alapján lehet megtenni, maguk az épületek nem „hibáztathatók".[8] Ez a Németországban máig nem lezárult vita képezi a hátterét a Haus der Kunst felújítása körüli kontroverziáknak is.

A marbachi Modern Irodalmi Múzeum Schiller szülővárosában a költő tiszteletére létrehozott múzeum- és emlékműegyütteshez kapcsolódó, önálló épület. Marbachban a 19. század második felétől kezdve épült ki egy, az akkori városon kívül fekvő magaslaton a Schiller emlékmű, majd ugyanitt építették meg 1903-ban a Schiller múzeumot. Ezt követően az intézmény folyamatosan növekedett, a második világháború után külön épületet kapott a német irodalom nemzeti archívuma, és megépült egy vendégház is. Ebbe az együttesbe kívántak egy új múzeumépületet elhelyezni a 20. századi és a kortárs németnyelvű irodalom számára. A pályázatot Chipperfield irodája nyerte meg 2004-ben, s 2006-ban fel is avatták az épületet. Elhelyezése, megformálása nem volt egyszerű feladat, hiszen a tervezőnek ügyelnie kellett arra, hogy ne nyomja el az eredeti múzeum épületét, másrészt viszont markáns módon megkülönböztethető legyen tőle. Chipperfield a görög klasszicizálás vonalát követve egy kompakt, mégis a körülményeket és feltételeket messzemenően figyelembe vevő megoldást választott; a magaslat kiemelt helyzetét, s ugyanakkor a változó terepviszonyokat kihasználva

[8] Nagy vitát váltott ki a 70-es években Leon Krier Speer könyve, amely a posztmodern szellemében rehabilitálni igyekezett a speeri klasszicizáló építészetet.

helyezte el az épületet. Egy szint a föld alá került, hogy az épület ne érje el az eredeti épület magasságát, rá egy széles talapzat épült, amely a tulajdonképpeni kiállítótereknek ad helyet. Ezen széles teraszok között peripterosszal körbevett, templomszerű épület emelkedik, amely a közönségforgalmi tereket tartalmazza, s ahonnan széles kilátás nyílik a tájra. Innen lehet lejutni a kiállítások szintjére, amelyek a kiállított anyagnak megfelelően tompított fényű és szigorúan ellenőrzött klimatikus termekben találhatók. A sötétség és világosság váltakozása ezen a szinten is megtalálható, mivel minden mesterséges megvilágítású terem legalább két természetes fénnyel megvilágított térrel, kifelé megnyitott loggiával áll kapcsolatban. Az épület típusának megfelelően monumentális jellegű ugyan, de a viszonylag szerényebb lépték és az alkalmazott építészeti eszközök csökkentik ezt a hatást. A felépítmény az áttört, filigrán oszlopsornak és az üveghomlokzatnak köszönhetően inkább pavilonszerű, az oszlopok karcsú, minimális keresztmetszetű, derékszögű támaszok. Az anyaghasználat itt is visszafogott, de választékos: az építész kagylós mészkő mellett látszóbetont és világosszürke tónusban tartott műkő elemeket választott, amelyekhez sötét színű trópusi fa elemek társulnak. S mindezek a kivitelezés precizitásával együtt képeznek visszafogott eleganciát.

A Német Irodalmi Múzeum a hagyomány szigorú megkötések közötti szabad és invenciózus továbbírása, s a felújításokkal együtt a német kulturális örökség újraértelemzését és megerősítését jelenti.

Az ornamentika reneszánsza (Herzog & deMeuron iroda)

> „Nem vagyunk alávetve valamely áthagyományozott kánon eleve adott nyomainak, sem olyan diktátumnak, mint Le Corbusier szerkesztővonalai. Szabadok vagyunk, csak saját lábunkon állunk. Elfogadhatjuk ezt a kihívást, és a mind gyorsabban és agresszívebben ránk törő képeket új, képszerű építészeti terekké alakíthatjuk. … A döntő momentumot saját észlelési energiánk jelenti. Ez dönti el, hogy a külső hatások határoznak-e meg bennünket vagy mi hatunk aktív módon a világra.”[9]

A Herzog & de Meuron építésziroda munkássága a svájci, nemzetközileg is magasra értékelt építészeti kultúrába illeszkedik, amelynek a precíz, a legkisebb részletekig megoldott tervezés

[9] Jacques Herzog: *Firmitas.* In: Gerhard Mack: *Herzog & de Meuron 1992-1996.* Birkhäuser, 225.

és kivitelezés a jellemzője. Képzésük és pályájuk indulása a 70-es években egybeesett a funkcionalizmus posztmodern kritikájának és az építészet autonómiájának az újrafelfedezésével. Aldo Rossi rövid, de annál nagyobb hatású zürichi oktatási professzorsága idején az iroda későbbi vezetői és névadói, Jacques Herzog és Pierre de Meuron Rossi asszisztensei voltak. Tervező működésük szempontjából azonban különösen a képzőművészetek inspiráló hatását hangsúlyozzák. Herzog megfogalmazása szerint az építészet túlságosan ki van szolgáltatva a külső követelményeknek és elvárásoknak, s ezek szorításában sokszor inkább reaktív módon viselkedik, ahelyett, hogy a képzőművészetek módjára cselekvő választ adna a kortárs kihívásokra. Különösen a Joseph Beuys-szal való személyes találkozás volt számukra alapvető élmény, de az amerikai minimalizmus (Donald Judd) vagy a pop art (Andy Warhol) ugyanúgy fontos szerepet játszottak munkásságukban, mint a svájci-német művész, Rémy Zaugg-fal való hosszú, személyes együttműködésük. Építészeti munkáik mellett, illetve azokra támaszkodva rendszeresen készítenek kiállításokat (sőt, korai munkásságuk kifejezetten a képzőművészeti kísérletezés jegyében zajlott).

Négy évtizedes pályájukon kirajzolódnak a művek és az alkotói módszerek egyes korszakokra jellemző vonulatai, amelyek a sorra megjelelő monografikus összefoglalások interjúiban, illetve tanulmányaiban explicit formában is megfogalmazódnak, így – csak utalásszerűen említve – a tektonika, az ornamentika vagy a táj kérdéskörei.

A 80-as évek munkái az építészeti eszközökkel és kifejezéssel való szigorú és invenciózus kísérletezést mutatják, amelyek a funkcionalizmus külső elvárásait és a szubjektivizmus buktatóit elkerülve az anyagokkal és a konstrukciós módokkal kísérleteztek, s ily módon eljutottak az építészet alapjait érintő kérdésekig. A koncepciózus munkák a látvány és a reflexió eltérésére alapoztak: mintha a modern építészet módjára közvetlenül megmutatnák a szerkezetet, ami azonban a súlyos és a könnyű, a tömör és az átlátszó, a rakott és a vázas elemek ütköztetésével, kifordításával a szemlélőt gondolkodásra késztették.

A 90-es évek hirtelen kitáguló, dinamikus növekedést mutató időszaka és saját karrierjük kibontakozása lépték- és irányváltást hozott magával. A Ricola raktárépületének üveghomlokzatára felvitt képek „szolgált[ak] kísérleti laboratóriumul annak eldöntésére, hogy milyen mértékben szolgálhat az ipari szerializáció a kép és az ikonográfia újra bevezetésének médiumául az építészetbe”,[10] s ezt követően egy sor épületen próbálták ki a különböző lehetőségeket. Az épület megjelenésének és szerkezetének, a külsőnek és belsőnek a korábbi bonyolult összjátéka itt elkülönítéssé válik, amely a posztmodern kettős kódolás elméletét idézi,

[10] Rafael Moneo: *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects*. The MIT Press, Cambr./Mass., London,2004. 391.

amely szerint az épület mint tároló vagy doboz és a homlokzati megjelenés mint a jelentés hordozója elválnak egymástól.[11] Robert Venturi és Denise Scott-Brown Las-Vegas könyvében ez, a szemiotika divatját követve, a jelszerűség hangsúlyozását jelentette, akár verbális jelek, akár az építészet hagyományából vagy köznyelvéből kiemelt, azokra utaló konvencionális építészeti elemek formájában. A H&dM iroda esetében a megoldás szofisztikáltabb, a képi megjelenés tudományos-kísérleti vagy képzőművészeti formáihoz kapcsolódik, reflexív, többszörösen alakított-közvetített formákat jelent.

A cél érzéki vagy sokkhatás, amely kizökkenti az épített környezet érzékelését a mindennapi rutinok keltette egyhangúságból. Ez a törekvés Walter Benjamin sokszorosíthatóság tanulmányában megfogalmazott nézetét idézi, amely szerint az építészet a befogadók szétszórt figyelme számára mintegy háttérként, mellékesként jelenik meg. A figyelem „felrázására" Herzog és de Meuron a vizuális műfajok, a fotó és a film, a szekvencialitás hatásmechanizmusát veszik igénybe. E projektjeik közül a (kelet-)németországi Eberswaldében található főiskola könyvtárára térek ki némileg részletesebben.[12]

A 19. században alapított erdészeti iskolát (később főiskolát) az NDK idején megszüntették, s 1992-ben alapították újra. E fejlesztés részeként létesült a könyvtár épülete, amelyet a H&dM iroda között 1994 és 1996 között tervezett, a kivitelezés pedig 1997 és 1999 között zajlott. Az épület egy felöltöztetett betonkubus vagyis szó szerint megfelel a kettős kódolás elvének. A tervezők elképzelése szerint kemény, hideg külső és meleg, faburkolatú belső jellemezte volna az épületet. A költségvetés alacsony volta miatt azonban a belső jóval egyszerűbb formában valósult meg, ami – egykori kelet-német területről lévén szó – öntudatlanul is a genius loci-t fejezi ki. Az épülettípus átmeneti jelleget mutat egy egyszerű raktárépület és egy középület között: a szerkezet egymásra pakolt, egyforma szintekből áll, a homlokzata beton és üveg, amelyet a rájuk felvitt képek tesznek különlegessé.

A képi program kialakítására Thomas Ruff fotóművészt kérték fel, akivel szintén régóta együtt dolgoznak. Ruffra építészeti fotói nyomán figyeltek fel, s kérték meg saját épületeik fotózására, majd ebben a projektben egy tematikus képi válogatás elkészítésére. Ruff gyűjteményében „talált képek", sok esetben pixeles, gyenge minőségű újságkivágatok is találhatók, mivel a gyűjtés során nem a fotó minősége, hanem formai-technikai jegyei, illetve a tömegkulturában betöltött szerepe volt a fontos Ruff számára. A kiválasztott képek tartalmilag

[11] Robert Venturi – Denise Scott-Brown – Stephen Izenour: *Learning form Las Vegas.* MIT Press, Cambridge MA,1972., revised 1977.
[12] Az épületről szóló kismonográfia: Gerhard Mack – Valeria Liebermann: *Architecture Landscape Urbanism 3: Eberswalde Library Herzog & de Meuron.* Architectural Association, London, 2000.

kapcsolódnak az épület kulturális funkciójához: témaköreik – technika, tudomány, művészet, építészet, társadalom és politika, mindennapi élet – a könyvtárra, mint a tudás tárolójára utalnak. A képek témáiban keverednek a hétköznapi és a történelmi jelentőségű események, így a berlini fal vagy a német egyesülés képei, illetve a magas és a tömeg/névtelen kultúra jelenetei. Ruff a képeket újrafotózta és felnagyította. Ezeket a képeket vitték fel szitanyomással a homlokzat több mint ezer előregyártott beton, illetve üveglapjára. A kialakításban a tervezők a pop art szerializációs eljárását követték, a képeket horizontális és vertikális sorokba rendezték. Tizenhét horizontális csík veszi körül az épületet, melyekben minden kép hatvanhatszor ismétlődik. A betonpanelek mérete 1500 x 715 mm, az üveg paneleké pedig 1500 x 1190 mm. Az utóbbiakra festmények másolatait nyomták.

Külön megoldandó technikai és művészi problémát jelentett, hogy hogyan oldják meg a képek felvitelét az előregyártott elemekre. Az építészeti hagyományban előképül szolgálhattak a sgraffitok, amelyek Herzogék számára városuk, Bázel városházájáról vagy Semper egyes svájci munkáiról is ismertek voltak. A tervezők egy olyan innovatív eljárást dolgoztak ki, amely során a szitanyomásnak a kép mintázata által nem érintett részeit a beton megkötését késleltető anyaggal kezelték, így a sablonról a felesleges rész lemosható, illetve lekaparható volt. Ily módon egy sajátos, mélységgel is rendelkező faktúra jött létre. Épp ez, a fotó és a nyomat anyagszerűsége, a mindkettőre jellemző szemcsésség volt ösztönző Herzogék számára, ugyanakkor a durva, pixeles felület a digitális médiumot is idézi. De az asszociációk körébe tartozhat az is, hogy a felülnyomott beton panelek hasonlítanak a nyomdai sablonokhoz, amelyekről a fotók egykor készültek.[13]

A „tetovált” homlokzat valóságos és virtuális értelemben is rétegzett, de a külső itt határozottan elválik az épület belsejétől. Ugyan a beburkolás módja és képei utalnak az épület rendeltetésére, funkciójára, de az épület működése, a szerkezetek, az alaprajz, a térformálás mikéntje háttérben maradnak. Ekképp az épület mintegy megtestesítője a digitális kultúrával kapcsolatban sokat emlegett „new flatness”-nek vagyis mélység nélküli felszínnek. Ez a munka egyik elindítója lett az ornamentika „újrafelfedezésének”. Az ornamentika aktualitását és válfajait elemző Farshid Moussavi szerint, a globális kultúrában az építész hatóköre egyre inkább a homlokzat alakítására szorítkozik, és függetlenedik attól, hogy mi történik az épület belsejében.[14]

---

[13] Vö. Valeria Liebermann: *'Reflections on a Photographic Medium', 'Memorial to the Unknown Photographer', or'Vlsual Diary'? Thomas Ruff's Newspaper Photos.* In: G. Mack – V. Liebermann: *Architecture Landscape Urbanism 3…* 56.

[14] Farshid Moussavi – Michael Kubo (szerk.): *The Function of Ornament.* Actar, Barcelona, 2006. 5.

Digitális kultúra – digitális építészet

„Az építészetnek nincs többé szüksége bevett koncepciókra, szimbólumokra és ideológiákra."[15]

A digitális médium, illetve a digitális eszközök mélyreható változásokat indítottak el az építészetben is, habár ezek hatóköre ma még nem teljesen világos. Az elmúlt mintegy két és fél évtized azonban elegendő tapasztalatot jelentett ahhoz, hogy a fejlődés néhány fő fázisát és összetevőit rögzíteni lehessen. Erről tanúskodnak azok az áttekintő munkák, szöveggyűjtemények, illetve az az eddig háromrészes kiállítás is, amelyet a kanadai Építészeti Központban szerveztek *The Archeology of the Digital* címmel.[16] Valójában kérdés, hogy mi tekinthető digitális építészetnek? Vajon a tervek feldolgozásának mára általánosan elterjedt eszközei és módszerei már azok-e vagy csak akkor beszélhetünk róla, ha az eszközökben rejlő kreatív lehetőségek kihasználásról van szó?

A digitális korszak tulajdonképpeni kezdete az építészetben a 90-es évekre tehető, az előzmények azonban természetesen messzebbre nyúlnak vissza. Az 1960-as években, részben már a számítástechnikához is kapcsolódva, megjelentek azok a tervezéselméleti-módszertani törekvések, amelyek a digitális tervezés szellemi előzményeit jelentették. Ezek a posztfunkcionalista elméletek az építészeti nyelv természetét, a tervezési folyamat belső mechanizmusait kutatták és eljárásait rögzítették. Két olyan építész-teoretikust érdemes megemlíteni, Christopher Alexandert és Peter Eisenmant, akik elméleti és gyakorlati munkáik révén évtizedek óta az építészeti gondolkodás meghatározó szereplői.[17] A tervezési folyamat általuk különböző módokon kidolgozott „objektivált" eljárásai, mintázatai ösztönzést jelentettek a digitális programozás és tervezés számára.

Áttekintő tanulmányában az amerikai építész és teoretikus Stan Allen 1989-et olyan jelképes dátumnak tekinti, amikor egyszerre zajlottak gyökeres változások a politikában, társadalomban és a digitális technológiában. A digitális technika által felgyorsított információcsere a diszciplína nemzetközi jellegét globálissá tágította. Ebben az időszakban

---

[15] *Foreign Office Architects: The Digital and the Global. Yokohama International Terminal.* In: Mario Carpo (szerk.): *The Digital Turn in Architecture 1992-2012.* John Wiley and Sons Ltd, Chichester, 2013. 58. (eredetileg: *AD* 1996/július-augusztus)

[16] http://www.cca.qc.ca/en/search?query=Archaeology+of+the+Digital&filters=%7B%7D
A kiállítás kurátora Greg Lynn volt.

[17] Csak az itteni összefüggésben legfontosabb művüket említve: Christopher Alexander – Ishikawa – Murray Silverstein et al (szerk): *A Pattern Language*. Oxford University Press, New York, 1977. és Peter Eisenman: *Diagram Diaries*. Thames & Hudson, London, 1999.

fogalmazódtak meg mérvadó elméleti tanulmányok és programok valamint kísérleti projektek.[18] Mérföldkőnek számított ebben a tekintetben az AD folding száma, benne Greg Lynn fontos tanulmányával.[19] Lynn itt a kortárs elméleti térképen próbálta meg elhelyezni a digitális építészetet. Úgy vélte, hogy a megelőző időszak fő irányai csődöt mondtak vagy nem elégségesek: a posztmodern vagy a regionális irányzatok az építészeti formák integritását valamilyen rögzített állandóhoz kapcsolva próbálták fenntartani, elutasítva ilyen módon a heterogenitást. Az avantgárd építészeti törekvések viszont heterogén, töredezett (fragmentált) és ellentétek által feszített formai rendszerekkel foglalkoztak. A digitális építészet a folytonos, hajtogatott és görbült felületekkel a heterogén erőket integrálni tudja.

> „Ahogy korábban a kontextusban rejlő belső konfliktusok összetettség és ellentmondás formáját öltötték, a jelenlegi törekvések az adott helyszínek, anyagok és programok folytonos, hézagmentes (smooth) hajtogatására irányulnak, az individuális identitások megtartása mellett. […] a kapcsolódások szabadabb áramlását valósítják meg."[20]

Ebben a korai fázisban a digitális technika hatása elsősorban a forma területén érvényesült, és a folytonos felületek és a bonyolult biomorf formák iránti érdeklődés állt a középpontban.

Ennek az inkább spekulatív programnak a gyakorlati kipróbálására rövid időn belül megnyílt a lehetőség. Két nagyléptékű terv is született a 90-es évek közepén. Mindkettő közlekedési épület, s ennek megfelelőn mindkettő az átmenő, áramló mozgásra épül: a Foreign Office Architecture yokohamai kikötő terminálja (1994/95 – 2002), illetve a holland UN Studio arnhemi multimodális csomópontja (1995-2015) – közülük az elsőre térek ki egy kicsit részletesebben.

A yokohamai kikötő épületére kiírt pályázaton 688 iroda indult, a nyertes a két fiatal spanyol építész, a fentebb az ornamentikával kapcsolatban már említett Farshid Moussavi és Alejandro Zaera-Polo által vezetett, londoni székhelyű Foreign Office Architects lett. Zaera-Polo a Harvardon elsőként készítette diplomáját digitális eszközökkel a 90-es évek elején, ahol aztán évről évre egyre inkább teret hódított az új technológia. Az aktív és kreatív módon használt új technológiák, új szervezeti formák és stratégiák megnyitották az utat a kisebb és

[18] Stan Allen: *The Future That Is Now.* In: Joan Ockman – Rebecca Williamson (szerk.): *Architectural School. Three Centuries of Educating Architects in North-America*. The MIT Press, Cambridge MA, 2012.
[19] Greg Lynn: *Architectural Curvilinearity: The Folded, the Pliant and the Supple.* In: Mario Carpo (szerk.): *The Digital Turn in Architecture 1992-2012*. John Wiley and Sons Ltd, Chichester, 2013. 28-47. (eredetileg: AD 1993/március-április)
[20] Uo., 34.

mozgékony irodák számára nagyobb léptékű és bonyolult megbízások elnyerésére, melyeket korábban szinte kivétel nélkül nagy infrastrukturális háttérrel, személyes kapcsolatokkal rendelkező irodák szereztek meg.

Az *áramlás* fogalma több értelemben is a korszak hívószavává vált: mint az anyagi és térbeli szerveződések vagy, mint a kommunikáció, a csere felgyorsulása által kiváltott folyamatok gyűjtőneve. A szabadon áramló tér már a modern építészetnek is központi kulcsszava volt, ez most a külső és a belső egymásba átmenő, folytonos felületet alkotó formálásává tágult, amely képes felvenni az erők játékát, a mozgás dinamikáját, s amely lehatárolt és a környezetétől elhatárolódó objektum helyett tájszerű építménnyé válik. Ez az absztrakció a korlátlan alakítás utópikus illúzióját keltette az induló generációban, amely – mint ebben az esetben a FOA építészei – meg voltak győződve arról, hogy „[a]z építészetnek nincs többé szüksége bevett koncepciókra, szimbólumokra és ideológiákra." A formák egymásba átmenő, evolutív jellegét kvázi természeti-biológiai folyamatként igyekeztek megragadni, amit munkáik post festa osztályozásában filogenezisként írtak le.[21] Szerintük a projektek fejlődését jelentős mértékben nem a tervezői szándékok irányítják, hanem – részben az új eszközök által generált módon – kvázi organikus formációkként formálódnak meg. Az így létrejövő megoldások csoportozatait stílusmegjelölések helyett a populáció és fajok (species) fogalmával írták le, s ebben a kvázi természeti, öngeneráló folyamatban a tervező szerepe is újradefiniálódik: a tanulmányban elidegenített és folyamatosan alakuló szerzőségként határozzák meg.

Az áramlás meghatározó koncepció volt a Yokohama kikötői terminál tervezésénél is, hiszen egy olyan gyakorlati célú, közlekedési épületről volt szó, amely lényege szerint átmenő jellegű, az érkező és induló utasok áramlásán alapszik. A közlekedés épületei – a repülőterek, a gyorsvasút állomásai, a multimodális csomópontok – a globális érintkezés, az olcsó légiközlekedés, a megnövekedett mobilitás, a tömegturizmus hatására az egyik korszakos épülettípussá vált, amelyet a francia antropológus, Marc Augé sokat idézett elemzése nem-helyeknek nevezett el, utalván e terek globális uniformitására.

A pályázat világos korszakhatárt jelzett, mert a nyertes pályázaton kívül sok más iroda is a tájszerű megformálással, folyamatos formával kísérletezett. A FOA nyertes terve szoros kapcsolatot alakított ki a városi kontextus, a helyszín és az „épület" között, amely egy tároló épület (shed) és a terep (ground) hibridizációja. Azért kell idézőjelbe tenni az épület szót, hiszen

[21] Albert Ferré – Michael Kubo – FOA (szerk.): *Phylogenesis. foa's ark. Foreing office architects.* Actar, Barcelona, 2003.

inkább egy összetett tereptárgyról, egy belső térből folyamatosan külső tájba forduló strukturáról van szó, amely ily módon egyszerre tölti be a fogadóépület és a városi köztér funkcióját. E bonyolult struktúrát a tervezési eszközök és a koncepció újdonsága és eredetisége tette lehetővé. A tervezés folyamatáról maguk az építészek is részletesen beszámoltak, sőt az egész tervezési folyamatot dokumentáló könyv is készült a projektről.[22] Mint Zaera-Polo elmondta, ez volt a tervezés hőskora, amikor még elég kezdetleges digitális eszközökkel, programokkal tulajdonképpen látványtervek sorát hozták létre, amelyet a tervezési folyamattól elválva a kivitelezőnek le kellett fordítania.

Első lépésnek az alapfunkció, a mozgás diagramjának megszervezését tekintették, amelynek itt valóban generáló szerep jutott. Egy többirányú, önmagába visszatérő, többfajta választást lehetővé tevő közlekedő rendszert alakítottak ki. A második lépés magának az építmény jellegének eldöntése volt: mint írják, terepszerű, horizontális építményt akartak, nem kapu-, illetve jelszerű épületet, hanem olyan folytonos felületet, amelyben a külső és a belső átmegy egymásba, s az egész építmény tájként viselkedik. Ehhez viszont harmadik lépésként meg kellett oldani a szerkezetet. Egy hagyományos, támaszokkal operáló szerkezet nem lett volna összhangban azzal az elgondolással, hogy a teret és szervezésmódját a közlekedőrendszer diagramjából eredeztetik. Ezért a szerkezeti rendet görbült felületekből hozták létre, a bordázott lapokkal mint hullámzó felülettel teremtettek kapcsolatot a két terepszint között, amely biztosítja a szükséges szerkezeti szilárdságot. Az alsó szinten a redőzött fémlemez, mint kifejező látványelem is megjelenik. A nagyobb teherbíró képességet kívánó területeken a felületeket nagymértékben meghajtották és összekapcsolták a rámparendszerrel, amely párhuzamos vonalként követi a móló két oldalát. Ilyen módon a szerkezet és a közlekedőrendszer komplex módon összekapcsolódik, hatékonyan teljesítve az eredeti célkitűzést, hogy a közlekedő határozza meg a tér egész szerveződését. A tervezők alapvetően kevésfajta anyagot használtak: az acél és a fa a horizontális szerkezet meghatározói, míg a vertikalitást képviselő üveg és a korlátok szinte beleolvadnak a horizontális struktúrába. A kivitelezésben egyként szerepet játszott a digitális tervezés és a hagyományos kézművesség: a nagy külső felület méretezését digitálisan végezték, a leszabást, összeillesztést viszont 500 ács, köztük templomépítők.

A projekt átütő sikere egy újfajta építészeti módszernek, illetve az integratív tervezési koncepciónak és megvalósításnak szólt. A közlekedési csomópont generikus funkcióját

[22] Vö. A. Ferré – M. Kubo – FOA (szerk.): *Phylogenesis…* 226-257.; Albert Ferré – Tomoko Sakamoto – Michael Kubo – FOA (szerk.): *The Yokohama Projekt. Foreign Office Architects*. Actar, Barcelona, 2002.

azonban nem lehetett minden további nélkül átvinni különböző feladatokra. Az egyik résztvevő, Jesse Reiser úgy fogalmazott visszatekintő kritikájában, hogy Yokohama megépítését követően ugyan egy sor folytonos felület alkotta épület terve készült el a 90-es évek végén, de aztán amilyen hamar jött, olyan hamar le is csengett ez a hullám. „A folytonos felület, amely az ember minden elnyomó korlátoktól való megszabadítását ígérte az áramló térrel, még totalizálóbb logikának bizonyult, mint azok az építészeti modellek, amelyek meghaladását ígérte.”[23] A részletezettség, a differenciáltság, a használati funkciók és kifejezés sokféle változatát nem pótolhatta egyetlen funkcióra kitalált megoldás. Jól látható ez az UN Studio fentebb említett arnhemi multimodális csomópontja esetében, ahol az újszerű szerkezet, az egymásba átmenő terek ürességet, a részletek megoldatlanságát, a használhatóság deficitjét mutatják. Ez arra is utal, hogy az építészet komplexitása nem helyettesíthető csupán technikai eszközökkel, egyetlen nagyvonalú gesztussal.

Az új eszközökhöz kapcsolódó, teljes körű formai változást vizionáló utópiák, úgy tűnik, reálisabb, plurálisabb szcenárióknak adják át a helyüket. Az építészetnek mozgósítania kell mind a hagyományból, mind az innovációkból fakadó energiáit, hogy meg tudjon birkózni a globális léptékváltás, az új urbanizációs hullám és a környezeti terhelés okozta kihívásokkal. S ebben nem nélkülözhető az alkotói invenció ereje.

Képek forrása:

[23] http://jeffandarch.com/Withholding-Structure

Paul Ludwig Troost. A Német Művészet Háza, oszlopcsarnok

Forrás: Albert Speer (szerk.): Neue Deutsche Baukunst. Volk und Reich Verlag Berlin, 1940, 29.

David Chipperfield: A Modernek Irodalmi Múzeuma Marbachban. Építés közben (2005)

Forrás: Wikimedia, Mussklprozz fotója

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MarbachLiteraturmuseumModerne.jpg

Herzog & de Meuron, Könyvtár Eberswaldeban. A homlokzat részlete

Forrás: Wikimedia, Immanuel Giel munkája, CC BY-SA 3.0,

https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=323641

Foreign Office Architects, Yokohama kikötői terminal

Forrás: Wikimedia, Satoru Mishima fotója