



EDZETT ÜVEGFALAK,  
KERET NÉLKÜLI NYÍLÓ ÉS TOLÓAJTÓK,  
EGYEDI MÉRETŰ ZUHANYKABINOK,  
ÜVEGKORLÁTOK ÉS JÁRHATÓÜVEGFELÜLETEK



**DUALGLASS**

Dual Glass Kft.  
2243 Kóka, Nagykátai út 133.  
info@dualglass.hu  
www.dualglass.hu  
70/398-4845

Egyedi zuhanykabinok:  
Mala Garden, Regency, Atlantisz, Aurora,  
La Riva, Liszkay Pincészet

Tárolók, vitrinek:  
Jurisics vár, Aquincum Múzeum,  
Szántó Kovács János Múzeum

Üvegportálok:  
Vodafone, Dockyard, Játék-Vár



**MEGDUPLÁZOTT ÉLMÉNY**  
ADALÉKOK A LIGET-PROJEKT HIÁNYZÓ  
ESZTÉTIKAI DISKURZUSÁHOZ

Szóveg:  
Széplaky Gerda



*Immár évek óta zajlik a vita arról, hogy hová, milyen koncentrációban kell, illetve lehet, sőt, egyáltalán szükséges-e ma múzeumot építeni Magyarországon. A Liget-projekt, azaz a Budapesten létesítendő Múzeumi Negyed körüli vitában, számtalan szempont felmerült az ökológiai problémáktól az urbanisztikai, társadalmi, turisztikai megfontolásokig, ám esztétikai kérdések alig kerültek elő. Jóllehet új, szimbolikusnak szánt múzeumépületekről esztétikai attitűd nélkül aligha lehet gondolkodni. Rövid értekezésem célja a hiányzó esztétikai diskurzus előtérbe állítása.*

A KORTÁRS MÚZEUM- ÉS GALÉRIA-  
ÉPÍTÉSZETBEN OLYANNYIRA RADIKÁLIS  
FORMAI MEGVALÓSÍTÁSOKKAL  
TALÁLKOZUNK, MELYEK SOKAK SZEMÉBEN  
EGYENESEN A TÁRSADALMISÁGBÓL  
EREDEZTETETT ÉPÍTÉSZET ETHOSZÁNAK  
A LEROMBOLÁSÁT JELENTIK

A kortárs architektúrákkal kapcsolatosan alighanem általános benyomás, hogy azok egyre leplezetlenebbül törnek az autonóm műalkotás rangjára. Egy rendhagyó formavilágú épületet szemlélve könnyen az az érzésünk támad, hogy az inkább egy szép szobor. Szoborként pedig nem építészeti jelentést hoz létre, hanem esztétikait. Mint ismeretes, az építészeti alkotás abban különbözik más művészeti ágak alkotásaitól, hogy nem pusztán esztétikai kontextussal rendelkeznek: praktikus és társadalmi képződményként előzetes adottságok szövevényébe ágyazódik, s így számtalan jelentés generálására képes; a technikai megalkotottság mozzanatai éppúgy meghatározzák, mint a konkrét helyből – az urbanisztikai térből, a természeti környezetből – eredő összefüggések vagy a társadalmi diskurzusok. Nem alkotható ezektől független esztétikai jelentés. A 20. századvégi és a kortárs építészetben azonban azt tapasztaljuk, hogy a művészeti formaképzés problémái háttérbe szorítják a társadalmi és a funkcionális vonatkozásokat. Mindez értelmezhető a 20. században végbement művészeti paradigmaváltás következményeként is.

Az építészeti paradigmaváltás vizsgálatához aligha választhatnánk kiválóbb terepet, mint a múzeumépítészet narratíváját. Hiszen itt a legprogresszívabb esztétikai törekvések jelentek meg, sőt, a kortárs múzeum- és galériaépítészetben olyannyira radikális formai megvalósításokkal találkozunk, melyek sokak szemében egyenesen a társadalmiságból eredeztetett építészet ethoszának a lerombolását jelentik. Az építészeti „fordulat” párhuzamosan következett be a képzőművészetben végbement paradigmaváltással – adekvát módon kínálkozik ezért a múzeum- és galériaépületek vizsgálata, amelyek a műalkotás rangjára törve mintegy rivalizálni kezdenek a bennük bemutatott képzőművészeti alkotásokkal.

#### PARADIGMAVÁLTÁS?

A kortárs múzeumépítési hullámot Frank O. Gehry indította el a bilbaói Guggenheim Múzeummal (1997), legalábbis abban az értelemben, hogy létrehozta azt az új épülettípust, amelyben a funkcionalizmus kérdései háttérbe szorulnak az esztétikum mögött. Ugyanakkor a társadalmiság kontextusa továbbra is meghatározó, a múzeum továbbra is megmarad olyan szimbolikus épületnek, amely ki tudja fejezni egy adott közösség kulturális önreprezentációját. Gehry bilbaói architektúrájának megjelenésig evidencia volt, hogy a múzeumépület – ha külső megjelenésében szépen lassan búcsút intett is az addig uralkodó építészeti tipológiának – belső tereit a műtárgyak ideális bemutatásának szolgálatába állítja. Vajon mi idézte elő a változást?

Megkerülnék a kérdést, ha néhány dekonstruktivistának bélyegzett „sztárépítész” elrugaszkodott gesztusával válaszolnánk. A kortárs múzeumépítészeiről szóló egyik tanulmányában Wesselényi-Garay Andor arról ír, hogy a különböző építészeti felfogást tükröző architektúrák egy skála két végpontján helyezhetők el – és ebben kétségtelenül igaza van. Állítása szerint az egyik végpontra „azok az építészeti törekvések helyezhetők, amelyek a műalkotás aurájában feloldódva (az aura részeként) határozzák meg a múzeum enteriőrjét.” A másik végponton pedig olyan épületek találhatók, amelyek „önmagukat semleges térként definiálva – a bennük kiállított műalkotásokra helyezik a hangsúlyt.” (1.) Előbbire példaként Frank Gehry és Zaha Hadid múzeumait említi, utóbbira Peter Zumthor bregenzi Kunsthausát, illetve Weber és Hofer Lentos múzeumát. Azzal azonban már kénytelenek vagyunk vitázni, hogy a formaképzést csak az előbbi esetben kellene úgy tekintenünk, mint ami autonóm művészeti státuszra tör, utóbbiban pedig „a műtárgyak elhelyezésével, installációjával nyeri el valódi rendeltetését” a tér. Inkább csak azt ismerhetjük el: „a vasbeton-üveg architektúrájú, minimalista cipősdobozok” megfelelnek annak a galériaterről szóló ideológiai konstrukciónak, amelyet Brian O’Doherty a „White Cube” metaforájával írt le, s amely a műtárgyak köré kiüresített, neutrális tereket álmodott. Ugyanakkor manapság azt tapasztaljuk, hogy a „fehér kocka” modernista modellje érvényét veszítette – éppenséggel a paradigmaváltáson átesett múzeumépületek írják újra a művészeti bemutatás ceremóniáját. Néhány évtizeddel ezelőtt a fehér, ideális tér önmagában is lelkesedéssel tudta eltölteni a galériába belépő látogatót, mert a tér – a „cool designnal” egyesülve – felkínált valamit „a templom szentségéből, a bíróság formalitásából, a kísérleti laboratórium misztikumából”, így hozva létre „az esztétika egyszeri csodakamráját” (2.) Ma már azonban a művészeti térrel szembeni elvárásunkat a performativitás határozza meg, mely kétségtelenül összefüggésben áll a kortárs építészetben (és hangsúlyosan a múzeumépítészetben) bekövetkezett paradigmaváltással – ha egyáltalán paradigmaváltásról kell beszélnünk, s nem inkább csak performatív fordulatról.

...MANAPSÁG AZT TAPASZTALJUK, HOGY A „FEHÉR KOCKA” MODERNISTA MODELLJE ÉRVÉNYÉT  
VESZTETTE – ÉPPENSÉGGEL A PARADIGMAVÁLTÁSON ÁTESETT MÚZEUMÉPÜLETEK ÍRÁJK ÚJRA  
A MŰVÉSZETI BEMUTATÁS CEREMÓNIAJÁT

Az a folyamat, amely először az exteriőrt érintő formaképzési szabadságban nyilvánult meg, s amely elvezetett a plasztikus tömegképzés igényéhez, valamint az enteriőr térképzési toposzainak az átírásához, a Ronchamp-i kápolnával ért el a csúcspontjára. Le Corbusier már jóval korábban, 1923-as teoretikus munkájában, a Vers une architecture-ban megfogalmazta azt, hogy az építészeti alkotás lényege az érzékek letaglására irányuló szándék: „az építészeti látványban az elemek, térfogatuk, sűrűségük, anyaguk minősége vesznek részt, minthogy ezek igen különbözők, de igen meghatározott benyomásokat ébresztenek a nézőben (Le Corbusier/I. m. 163-164.)” A nézőre gyakorolt benyomás pedig nem más, mint a befogadó „megtestesülését” (embodiment) előidéző esztétikai hatás: „Élettelen anyagokból, többé-kevésbé hasznos program alapján, amelyen azonban túlléptetek, olyan kapcsolatot hoztatok létre, amelyek meghatnak (Le Corbusier/I. m. 173.)”

A hatáskeltésre irányuló törekvést azonosíthatjuk az építészeti performativitással, különösen, ha ehhez az azonosításhoz az előadás metaforáját hívjuk segítségül. E szerint az épületek maguk is előadások, akár a színházi darabok vagy a képzőművészet élő műfajai, eljátszott zeneművek. Az épület – materiális és kulturális adottságaival – a saját létrejövetelét viszi színre. A színrevitel az előzetes fizikai adottságok és térbeli sajátosságok bemutatásával veszi kezdetét. A bemutatás során a térformák és az ornamentikus motívumok kompozíciójából felszabaduló érzéki energiák felélesztik a befogadó szunnyadó érzékiségét, „megtestesítve” a tereket többnyire automatikusan használó emberi testet. Mindez azt jelenti, hogy az épület előzetesen még nincs „kész”, majd csak az esztétikai viszonyulás és a praktikus használat hozza létre – a performatív befogadói folyamat eredményeképpen. A társadalmi-nyilvános térben álló épületek (mint előadások) „nyilvános színházakként” is működnek, gesztusaik és performatív hatáselemeik révén döntő szerepük lesz a kultúra formálásában (3.).

A hatáskeltés igénye persze mindig is jelen volt az építőművészetben. A performatív fordulat inkább csak annyit jelent, hogy a hatáskeltés fokozása immár az egyik legfontosabb alkotói törekvéssé lép elő. A hatáskeltés fokozása kedvéért a 20. század építészeti hajlandóak lemondani az építészetben korábban uralkodó törvényekről és alkotási eszményekről – azért, hogy a térformálás eszközeihez hozzáadhassanak új, anarchitektonikus (nem-építészeti) karakterű tényezőket, olyan energiaforrásokat, melyeket a művészet más ágaitól, valamint a természettől kölcsönöznek.

Ebből a szempontból lényegtelen, hogy éppen Gehry dekonstruktív formavilágával szembesülünk-e, mely idegen morfológiájával, váratlanságával kétségtelenül felkavaró hatást gyakorol a befogadóra, vagy a Peter Zumthor építészetét jellemző egyszerűséggel és letisztultsággal. Zumthor munkáiban szintén az anyagok elsőleges érzékelésére, a formák ikonográfiai jelentésképző funkciójával szemben a hatásra helyeződik a hangsúly. „[M]iért olyan csekély a bizalmunk a terekben, melyek valódi terekké válhatnak; olyan terekben, melyek téralakító foglalatja és térjellege – meghatározó anyagszerűsége, belső formája, üressége, világossága, levegője, szaga, befogadó- és rezonanciaképessége – a mi gondunk?” – teszi fel a kérdést a svájci építész (4.). A szintén svájci alkotópáros, Jacques Herzog és Pierre de Meuron architektúráin válik a hatáskeltés szándéka a leginkább transzparenssé, hiszen felületi ornamentikaként közvetlenül a homlokzaton jelenik meg.

Ha a kortárs építészetet a különféle típusú performatív törekvések bemutatása mentén akarnánk leírni, egyvalamit közösnek találunk bennük: a hatáskeltés szándékát – függetlenül attól, hogy ez a totális testi letaglózottság vagy a minimal artból ismerős redukció élményét eredményezi. Az utóbbi évtizedek múzeumépítésze számtalan példát szolgáltat a performatív térképzésre.

#### KORTÁRS MÚZEUMOK – STEVEN HOLL, ZAHA HADID, SANAA

A rendhagyó kiállítási enteriőrre, amely az installálás, azaz a funkció kívánalmait figyelmen kívül hagyja, az első példa Frank Lloyd Wright Guggenheim Múzeuma (1943-1959): az architektúra itt fehér spirálként emelkedik a levegőbe a New York-i Ötödik sugárúti telken. A centrális geometria az épület belső terében is folytatódik: a látogatók egy lassan emelkedő spirális feljáró két oldalán sétálva tekinthetik meg az ideiglenes kiállításokat. A műalkotás és a kiállítási tér itt egymással rivalizál – fokozva a performatív hatást. Wright épülete után azonban még évtizedeket kell várni, amíg beindul az a múzeumépítési hullám, amely immár a kortárs művészetet is turisztikai értékkel ruházza fel. Ghery említett galériája után sorra épülnek Észak-Amerika és Európa nagyvárosaiban a múzeumok, majd a hullám áterjed más földrészekre, sőt elmaradt régiókra is.

A következő ikonikus múzeumépület Steven Holl helsinki Kiazma Múzeuma (1992-98), amely Maurice Merleau-Ponty filozófiai gondolatait fordítja át térformákba, középpontba állítva a kiazmus jelenségét. Holl kiemelt jelentőséget tulajdonít a különböző formák és struktúrák, a különböző minőségű, halmazállapotú, különböző atmoszferikus képességekkel rendelkező anyagok egymásba illesztésének – szerinte az építészet a világegyetem egyes elemeinek a kereszteződését hivatott létrehozni. Architektúráit a tapasztalati észlelés fokozásának szolgálatába állítja, úgy gondolja ugyanis, hogy az építészet az a művészeti ág, amely a befogadó minden érzékszervére hatást tud gyakorolni. A Kansas Cityben épült Nelson-Atkins Művészeti Múzeum egymásba kapcsolt kubusait (1999-2007) leginkább a fehér, áttetsző homlokzat karakterizálja, mely éjjeli megvilágításban speciális „éjjeli térbeliséget” hoz létre maga körül. A belső itt is, akár a Kiazma Múzeumnál, a lecsendesített doboz-formát maga mögött hagyó, performatív tér: örvénylő, kaotikus kompozícióval. A kínai Nanjing Sifang Művészeti Múzeum (2003-2011) a kínai és az európai festészeti hagyományban tükröződő látásmódok, a párhuzamos perspektíva és a centrális perspektíva kereszteződését kívánja megvalósítani a föld horizontjával párhuzamosan tekergető épülettéssel, s a magasba emelkedő, távlati perspektívát kínáló nyúlványával. Az architektúra szobrászati formaképzése révén kívülből performatív tér tapasztalatokat generál.

A megszokottól eltérő, ezért felkavaró erővel rendelkező tér tapasztalatok legszebb példáját persze a dekonstruktív épületek nyújtják. Már ha elfogadjuk, hogy egyáltalán létezik ilyen irányzat (a Deconstructivist Architecture című, MOMA-beli kiállítás, mely a dekonstruktivizmus legfontosabb képviselőit mutatata be, éppenséggel azt bizonyította, hogy nem létezik) (5.). Legalábbis a hét szarépítész műveinek egymás mellé állítása nem az egységes építészeti elveket tette nyilvánvalóvá, hanem a közöttük lévő stílári különbségeket, amit pályáik későbbi alakulása is igazolt. Az építészeti dekonstrukció az épí-

3. Az építészeti performativitásról lásd: Branko Kolarevic and Ali M. Malkawi (ed.): Performative architecture. Beyond instrumentality. Routledge, New York-London, 2005.; Andrew Ballantyne: Architecture. A very short introduction. Oxford University Press, Oxford, 2002.; Széplaky G.: Performatív építészet. In: Antal-Kicsák-Széplaky (szerk.): Performatív fordulatok. Liceum, Eger, 2015.

4. Peter Zumthor: A szépség kemény magva. In: Moravánszky Á. – M. Gyöngy K. (szerk.): I. m. 267.

1. Wesselényi-Garay Andor: Az új hely – Múzeumláz az ezredfordulón. Artmagazin, 2009/1. 35-41.

2. Brian O’Doherty 2013 (1976): A fehér kockában. A galéria-tér ideológiája (Erhardt Miklós fordítása). In: <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=877>

5. Deconstructivist Architecture (Kurátor: Philip Johnson, Mark Wigley). MOMA, New York, 1988. A dekonstruktivista építészeiről lásd: Mark Wigley: The Architecture of Deconstruction: Derrida’s Haunt. MIT Press, London, 1995.

tészeti formanyelv struktúrára való rákérdezés révén azok lebontásához vezet el. Peter Eisenman dekonstruktivista korszakában egyenesen úgy vélte, hogy az architektúra maga egy processzus, a létrejövés folyamata – írás (writing architecture). Az architektúra nem kész, előzetesen meghatározott és ezért könnyen olvasható jelekből áll, ellenkezőleg, kiter a jelentésadás gesztusa elől. A nehezen kódolható „írásjelek” hozzák létre az idegen morfológiájú térstruktúrákat, megütköztetve erejű plasztikus formákat.

A dekonstruktivizmus ideológiáján azonban a MOMÁ-ban kiállított építészek legtöbbje túllépett, s kidolgozott egy saját építészeti nyelvet. Így volt ezzel a nemrégiben elhunyt Zaha Hadid is. Első művészeti múzeumát, a Kortárs Művészeti Múzeumot Észak-Amerikában építette (Center for Contemporary Art, Cincinnati, Ohio – 1997/2003), melynek egyfajta újragondolása a MAXXI (2010). A római kortárs galéria reprezentálja Hadid teljes építészeti szókincsét – ebben összegződnek poétikai törekvései.

Az épületbe belépve, már az átriumban szembetűnnek a kompozíció fő elemei: a meggörbített betonfalak, a felfüggesztett fekete lépcsőház, a nyitott, természetes fényt beeresztő mennyezet. Ezekből az elemekből kereszteződő és örvénylő térstruktúrák jönnek létre, melyekben egyszerre fejeződik ki egy darabokra tört geometria (dekonstruktivista vízió), s a Hadid védjegyének tekinthető „fluiditás”-karakter, mely a modern élet kaotikusságának, megragadhatatlanságának, folyékonyságának a kifejeződése. Mint ismeretes, ez az épület az olasz főváros egyik peremkerületébe került, ahol egy már létező kontextusba kellett belesimulnia: a görbített-símított betonfalnak egy hajdani katonai laktanya neoklasszikus homlokzatával és örvénylő keltett párbeszédbe lépnie. Hadid kezeit ez az adottság nem kötötte meg – építészeti kezdettől fogva a rendkívüli bátorság jellemezte. Architektúráit mindig is hangsúlyossá merte tenni a városi szövetben: egy hatalmas urbánus szönyeg szövnőjeként nem félt szokatlan, csak rá jellemző csomózásokat alkalmazni. Ezzel az épületével

is mintha egy mesebeli perzsaszőnyeg felnagyított rojtját alkotná meg éppen – a levegőbe repülő, elvágott fonalszálak révén feloldódik a városi blokkhelyzet zártsága. A magasba emelkedő épületszárnyak egyúttal arra is jók, hogy panorámaszerű nézőpontokat teremtsen – a teret több perspektívájúvá alakítva át.

De a MAXXI kapcsán a legfontosabb kérdés számunkra az, hogy abban milyen enteriőrök jönnek létre. Maga Hadid azt vallja, és erre kétségtelenül bizonyosságot jelent a római épület, hogy egy múzeumi belsőnek nem egymástól elkülöníthető dobozokból kell állnia, hanem az egymásba kapcsolódó terek folytonosságából, mert csak így teremthető meg az – akár tematikus, akár monografikus, de – egységes koncepciót tükröző kiállítások ideális helyszíne. S bár a MAXXI modern kiállítástechnikai apparátusa lehetővé teszi például a falak mozgását (a keresztgerendákra erősített pengetartókra ráakaszthatók válaszfalak, paravánok), ugyanakkor az architektúra erőteljesen hagyatkozik az előzetes „koreográfiára”, a művészeti komponált térre: az egymásba futó, gördülő falak, az emelkedő-süllyedő padlózat, a beáramló nappali és esti fények testi érzékekre gyakorolt, felkavaró hatására. Hadid felfogásában a múzeum nem „tárgy-tartály”, hanem olyan dinamikus és interaktív tér, amelyet áramlások, ösvények, átfedések teremtenek meg, s amely művészeti térképzése révén maga is performatív erőttöbbletet hordoz.

A múzeumépületek városi szövetbe való beillesztésére számtalan példát hozhatnánk fel – arra ellenben keveset, hogy egy múzeum egy természetlen, városon túl eső területen épüljön fel, mégpedig azzal a kifejezett szándékkal, hogy megváltoztassa a „hely szellemét”. A SANAA lenti múzeuma ilyen: egy iparilag fejlett város mellé, egy 20 hektáros, az 1960-as évek előtt szénbányaként használt területen épült fel. Mint ismeretes, a SANAA az egyetlen építészeti iroda, amellyel a magyar állam szerződést kötött, s megbízta a Városligetben felépítendő Új Nemzeti Galéria terveinek kidolgozásával. A japán építésziroda tervezte többek között a kanazavai XXI. századi Kortárs Művészeti Múzeumot, a New York-i Új Kortárs Művészeti Múzeumot, illetve az amerikai toledói Művészeti Múzeum Üveg pavilonját. Az iroda két építész, Kazumo Sejima és Ryue Nishizawa egyaránt Toyo Ito-tanítványok, ilyen módon alapvetően fontos számukra a térbeli áthallások és a transzparencia megteremtése. Toyo Ito azt mondta róluk, hogy ők a „funkcionális topológia építései”. Mégis inkább „aurákat nagyító” művészekként szokás meghatározni őket, akik funkciók, emberek, terek auráit rajzolják meg. Tervezőkor nem a helyiségek helyét határozzák meg, hanem mintegy megépítik a hozzá tartozó aurát. Amivel nem egyszerűen felszabadítják a terek használatát, hagyományos rendjét, hanem valami elementárisan újszerűt adnak hozzá: az absztraktat, az eredetileg nem láthatót.

A Lenti Louvre Múzeum egy 360 méter hosszú, acél- és üvegszerkezetű, alacsony épület, amely a földön szétterülő, nyílt elhelyezkedésével mintegy átveszi a hatalmat a természettől: erődként uralja az egykori bányaterületet. Szárnyaival, szerkezetével a Louvre palotáját idézi, s emelkedettséget kölcsönöz a helynek. Fényezett alumínium homlokzata visszatükrözi a parkot – ez terem folytonosságot épület és táj között. A tetők részben üvegből vannak, amelyek egyfelől fokozzák a belső tér fényhatását, másfelé lehetővé teszik, hogy a kiállított műalkotások (a Louvre gyűjteménye) kapcsolatba kerüljenek az éggel. A természetes fény mennyisége mindazonáltal szabályozható, ami révén tovább fokozható a belső fény-árnyék játékok kompozíciós hatása. A fény váltakozásának, viszonylatának a hangsúlyozása az idő tapasztalatát vezeti be a térbe: érzékelhetővé teszi nemcsak az évszakok, hanem a napszakok, órák váltakozását is.

Azaz itt is performatív enteriőr teremődik, jóllehet a kompozíció nem felkavaró erejű térformákból szerveződik. Ám a belső atmoszféra érzékekre gyakorolt hatása, valamint a külső, természeti térrel való közvetlen párbeszéd erőteljesen befolyásolja a kiállított műalkotások befogadását. A befogadás színházi előadássá válik, ahol a tér nem pusztá háttér, hanem a performatív esemény része.

### GEHRY GALÉRIÁJA EGY KÖZPARKBAN – ÖSSZEGRÉS

A külső térformák és a belső atmoszférius kompozíció együtthatását Frank Gehry új múzeuma, a Louis Vuitton Gyűjtemény számára tervezett galéria (2004-2014) szemlélteti legjobban, amely Párizs 1860-ban létesített közparkjában, a Jardin d'Acclimatation-ban kapott helyet. Az építés megkezdését ugyanúgy heves civil tiltakozások kísérték, mint ahogyan a városligeti beruházást – de a franciák végül, láthatólag, megszerették az épületet, s nem melleleg hívó szót (és bevételi forrást)

jelent a látványosságra áhítozó turisták számára is. Jelentős különbség azonban, hogy a párizsi parkban csupán egyetlen múzeumot helyeztek el, azt is egy tisztáson, amely így nem számolja fel az erdős-ligetes jelleget. Az architektúra körül távlatokat kínál, szabad tér nyílik: olyan aura-mező, melyet a szobrászati formaképzést megvalósító, kortárs építészeti műtárgyak megkívánnak maguk körül.

A galériaépület a művész dekonstruktív architektúráinak sorába illeszkedik. Távlati perspektívából, melyet a park itt lehetővé tesz, egy óriási vitorlás hajó formakompozíciója bontakozik ki. A hajó látványa a festészetből ismert vizuális topozokat idézi meg. De a hajó-forma nem ismeretlen a modern és kortárs építészetben sem, előzményként említhetjük Le Corbusier épületeit vagy Utzon sydney-i Operaházát. Gehrynél is megjelent már ez a motívum korábban, éppen a bilbaói múzeumépületben. Ennek ellenére tévedés lenne az architektúrát pusztán a figuratív törekvésekből eredeztetni, s azt feltételezni, hogy itt egyszerű elbeszélő építészetről van szó.

Ha megnézzük a kompozíció vázlatrajzait, az első szkeccseket, akkor azt látjuk, hogy azok egytől egyig kusza erővonalakból megalkotott, expresszionista grafikák. Ezeknek az örvénylő vonal-strukturáknak semmi közük a hagyományos ház-eszme rendszerezettségéhez. Inkább vad természeti erőket idéznek, netán az emberek lelkeiben zajló tombolást. Frédéric Migayrou az épületről írott elemzésében (6.) több képzőművészeti alkotást is bemutat, melyeknek építészeti parafrázisaként fogható fel az architektúra. A bemutatott alkotások egytől egyig a mozgást jelenítik meg (természeti jelenségek, csatajelenetek) (7.). De asszociálhatunk egy belső csatára, a lélekben dúló indulatokra is. Vagyis a külső megjelenésben felfedezett vizuális-figuratív motívum nem tekinthető pusztán egy konkrét forma metaforájának, indokoltabbnak tűnik azt, általánosabban, a dinamizmus jelenségével azonosítani. Nem csak a külső megjelenésben, hanem a belső térkompozícióban is a kiszámíthatatlan térstruktúrák, az eddig nem ismert irány- és erővonalak, a dekonstruált, a szimmetriától, a harmóniától eloldott, feldúlt formák jelentik a szervezőerőt. Az architektúra belsejében közlekedő ember zavarba jön a rá boruló üvegfalak kusza konstrukciójától, az elsőre áttekinthetetlennek tetsző térszerkezetektől, a magasba vezető lépcsők végtelennek érzett sorától, amelyek egy tudatosan huzatossá komponált helyre vezetnek. Mégpedig egy nyitott tetőre, amelyen kiszolgáltatottá válik a természet erejének: a szabad légáramlásnak, szélnek, viharoknak, esőnek. A befogadó itt éppenséggel azt élheti át, hogy az őt körbevevő világ veszélyessé válik. Míg az épület éggel érintkező tetőjén a sajátos dinamika szerint megalkotott fa, fém és üvegszerkezetek fizikai értelemben biztonságot nyújtanak neki, addig esztétikai és érzéki értelemben felkavarják, védtelenné teszik, szánt szándékkal kizökkentik az otthonosságából. Az épület eltávolítja őt a berögzült tértapasztalatoktól, s idegen erővel és elemekkel szembesíti. Ugyanakkor ez az idegenség a befogadót nem taszítja a szorongás háttorzongató tapasztalatába. Ellenkezőleg: a kompozícióból áradó performatív erő átjárja, átleskesíti – magával ragadja az a művészeti többlet, amely az éppen feltároló, korábban soha nem tapasztalt, radikálisan új térbeli világban megtapasztalhatóvá lesz.

Az épület mindazonáltal kiválóan „működik”: a közlekedő tereken, a nyitott tetőfőren, azaz a művészeti értelemben vett élménytereken túli praktikus helyek funkcionálisak, a galéria lényegét jelentő kiállítóterem a kiállítási bemutatás érdekeit szolgálják. Az enteriőrben ilyen módon kettősség tapasztalható. S bár csak a közlekedő terek lesznek a felkavarodás esztétikai élményére komponálva, melyek az egyes műalkotások szemlélését nem befolyásolják, ennek ellenére azt mondhatjuk, hogy az architektúra által kiváltott építészeti hatás rivalizál a bemutatott képzőművészettel, hiszen óriási szoborként maga is képzőművészeti alkotássá válik. De miért is ne válna azzá? Vajon nem éppen erre törekszik az építész kezdetektől fogva – mióta csak felismerte saját reprezentációs lehetőségeit? S vajon nem éppen a mind progresszívebbé váló kortárs múzeumépítészeti tanítva egyre makacsabban a közönséget arra, hogy az architektúrát ne pusztán háttérbe húzó, funkcionális térnek tekintse, hanem erőteljes esztétikai hatásokat kiváltó, autonóm műalkotásnak?

6. Frédéric Migayrou: Naumachia. A construction of movement. In: Uő (szerk.): Frank Gehry: The Fondation Louis Vuitton. Fondation Louis Vuitton, Paris, 2014. 28-37.

7. Lásd például: Joseph William Turner: Evening: Cloud on Mount Rigi, seen from Zug (akvarell, papír, 1841 körül); John Constable: Coast scene with breaking cloud sun (1830 körül); Louis Philippe Crépin: Combat between the French frigate La Bayonnaise and the English frigate The Ambush December 14. 1798. (olaj, vászon, 1800)

*A PERFORMATÍV FORDULATOT  
REPREZENTÁLÓ KORTÁRS MÚZEUMI  
ARCHITEKTÚRÁK TÚLLÉPNEK TEHÁT  
A WHITE CUBE HŰVÖS DÍSZLETET KÖVETELŐ  
IDEOLÓGIÁJÁN, CSERÉBE MEGDUPLÁZZÁK  
A MŰVÉSZETI TAPASZTALATOT*