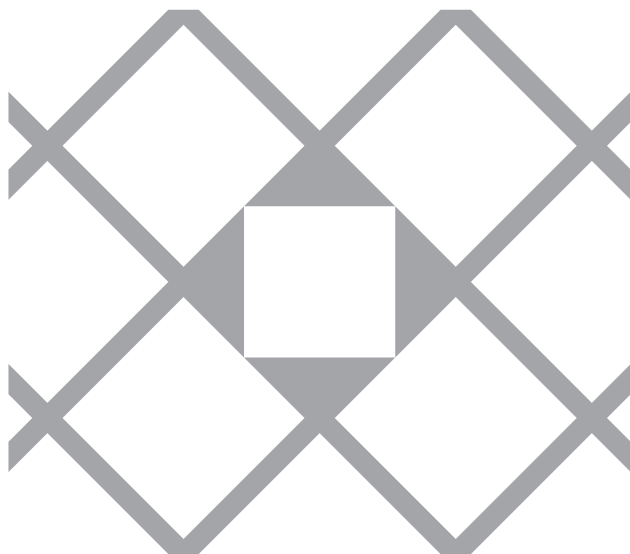


Szőcs Éva Andrea

*Az épületkerámia helye napjaink
építészetében*



(Részlet a „Kerámia épületelemek a ma építészetében” című DLA értekezésből)

Az elmúlt században több tényező merült fel, ami az építészetet, és ezáltal a társművészetekhez való viszonyát is meghatározza. Elsősorban a globalizációra, az új technikai médiumok megjelenésére, a hatékonyságra és a célszerűsége mint szervező elvre gondolok. Nem húzhatóak éles határok közéjük, ezek a jelenségek összefüggnek és kihatással vannak úgy egymásra, mint az építészeti alakulására. Olyan kérdéseket vetnek fel, amelyek a társművészetek alkalmazására nézve is következményekkel járnak. Felvetődik a kérdés, hogy a megváltozott kontextusban szükség van-e épületkerámiaira, és ha igen, hol és hogyan helyezkedhetnek el ezek az alkotások?

A válasz egyértelmű: amennyiben jelenlétük indokolt az épület rendeltetésének megfelelően eszmei és gyakorlati szempontból egyaránt, úgy bárhol elhelyezkedhetnek – csak nem bárholyan. Pogány Frigyes 1976-ban a következőket írja:

„Mivel korunk építészete mind nagyobb területre terjeszti ki szervező tevékenységét, ezzel a fejlődéssel ellentmondásban volna, ha éppen a korszerű építészet nem igényelné a társművészetek valamilyen közreműködését az egyre sokrétűbbé váló emberi és társadalmi élet színterén. Ha a társulás szükségességét kétségbe vonjuk, ezt végző fokon csak akkor tehetjük, ha a művészetek szerepét, létjogosultságát is tagadjuk a modern ember életkeretében. Más kérdés természetesen, hogy általában milyen irányban fejlődnek a művészetek, és hogy a kibontakozó szintézis útjai az eddigiektől milyen mértékben és milyen jellegben

térnek el. Az elmondottakból természetesen nem következik, hogy kivétel nélkül minden épület igényli a társművészetek közreműködését.”¹

Az idézett kijelentés óta hatalmas sebességgel fejlődik a technika és tudomány, egyre nagyobb teret hódít a virtuális lét, ami maga után vonja az építészeti törekvések változását is. Az épületek használati funkciója az elsődleges, a művészi hatást az épület saját formanyelvén belül próbálja érzékeltetni. Szimbolikus és funkcionális az idő során kettévált, a központi elv a célszerűség és/vagy az önálló „nyelv” kialakítása lett. A társművészetek alkalmazásának újabb, a fenti jelenségekhez köthető kihívásokkal kell szembenéznie.

Univerzális rendszer és ornamentika

Az egyik 20. századi jelenség a technicizmus és a célszerűség elve. Ebből eredően fordulóponthoz érkezik az addigi egyértelmű viszony az épületek díszítésével kapcsolatosan. A század első felében egyre többen emelik fel szavukat az elburjánzó, néha oktalanul bőségesen felhasznált ornamentals tömeg ellen, ami ugyanolyan uniformizáló hatással lehet az épületekre, mint a normák szerint való építés.

Az ornamentika alkalmazása az építészetben többször vált vitás kérdéssé. Hannes Böhringer szerint az iparosítás, a historizmus az ornamentikát zárvánnyá alakította, azáltal, hogy egy technikai funkcionalizmus álöltözeteként használta. Az ornamentika a szecesszió egységes eszméjében újra erőre kapott, de ez az erő csak a modernizmus eszméinek elterjedéséig tartott.

Louis Henry Sullivan vélekedése az ornamentikával kapcsolatosan nem egyértelmű. Az ornamentikát fontosnak tartja, épületein gyakran alkalmazza. Szerinte az ornemens kapcsolat képez a természet és az emberi gondolkodás között, benne az elnyomott ösztönök nyilvánulnak meg.² Az utóbbi eszmék termékeny talajra találnak Adolf Loos esetében, csak éppen ellentétes előjellel. Az *Ornemens és nevelés* című tanulmányában kijelenti: „A modern embernek, a modern idegzetű embernek nincs szüksége az ornemensre – ellenkezőleg, undorodik tőle. A modernnek nevezett tárgyak közül egyiken sincs ornemens. (...) Kivéve a nők tárgyait – ez azonban más fejezet.”³ De mindezek ellenére elismeri, hogy nem csak pusztá funkcionális az építészet lényege, hanem annál valamivel több.

A pár évtizedes „hallgatást” a posztmodern törte meg. A posztmodern megkísérli az ornamentikát összeegyeztetni a modern törekvésekkel, ez azonban a különböző elemek együttes használatában főleg stílussá vált.

A 20. század végén Böhringer az ornamentika védelmében kijelenti: „Végtelen mustraként, egy darab rendként, ami átláthatóvá teszi az összetettséget, a kimeríthetetlen vonatkozásgazdagságot, az ornemens tolvakság nélkül a világ végtelen mustrajára emlékeztet, ami kimerítően sosem ábrázolható és jeleníthető meg, és ezért csak töredékesen mint dekorációt, díszítményt és elszigetelt dolgokból álló és részeit összekötő ékítményt helyezik el itt-ott, de mindig újra és újra. Az ornemens számomra mint megkövetés és bocsánatkérés jelenik meg azért, mert egyetlen rendképzet, egyetlen előállított rend sem

képes az univerzális rend végtelen mustrajához igazodni, és annak komplexitását szükségképpen megrövidíti. Az ornemens elleplez és strukturál egyszerűre. Elrejt egy ruha vagy ház varrás- és törésvonalát, és éppen ezáltal szelíden utal is rá.”⁴

Ma már nem beszélhetünk egységes művészeti eszméről. A közreműködés problémája egyedi esetek mentén könnyebben megközelíthető. Ezt véve alapul, az ornemens alkalmazásának mégis van létjogosultsága, amennyiben az a böhringeri gondolatot követi. Olyan esetre gondolok, ha az ornemens azokat a dolgokat, tárgyakat, amelyek elszigetelten, önmagukban állva a „rendetlenség” részei, összekapcsolja a végtelen rend gondolatával, mintegy emlékeztetve a rend létezésére. Ebben az esetben jelen lehet az épület „varrás- és törésvonalánál”, az építés gondolatát, rendszerét ismételve és ugyanakkor elrejtve azt. Mint például Victor Horta belga építész épületein, ahol szerkezeti vagy kompozíciós csomópontokban tűnnek fel a díszítések. Így az applikáció részét képezi az épület gondolatiságának, kifejező eszközeinek.

Kenneth Frampton ezt a jelenséget így fogalmazza meg: „A mai építészetet olyan mértékben határozza meg a technikai hatékonyság, hogy rendkívül korlátozott a játéktér önálló jelentéssel rendelkező városi forma létrehozására. A motorizáció elterjedése, valamint a telekspekuláció önkényes játéka azt eredményezi, hogy a tervezésnek be kell érnie csupán egyes, a termelés parancsához igazodó elemek alakításával, vagy olyan külsődleges forma létrehozásával, mely megkönnyíti a piaci értékesíthetőséget, illetve fenntartja a szociális ellenőrzést. Az építészeti gyakorlat ma egyre inkább polarizálódik: egy-

szere van jelen az ún. »high tech« eljárás, mely kizárólag a termelésen alapul, illetve a homlokzatok ezt ellensúlyozó díszítése, mely az univerzális rendszer nyers realitását hivatott elkendőzni.⁴⁵

Feltéve, hogy így van, a társművészetek alkalmazása egy lehetséges kiút a technikai hatékonyság által diktált „univerzális rendszerből”, de nem valószínű, hogy ez az út az építészeti téralakításával való szorosabb együttműködés irányába vezet. Ha rendeltetése csupán az elkendőzés lenne, akkor az épület lényegéhez, funkciójához, tektonikájához, téralakításához nincs túl sok köze. Nem egymás társaivá, hanem inkább egymás „hordozóivá” válnak. Ezzel együtt nem kérdőjelezem meg a létjogosultságát és nem zárom ki annak a lehetőségét, hogy a bárhol alkalmazható (akár előregyártható elemek alapján), technikailag bevált, hasonló építkezési gyakorlatból következő „egyformaságot” a társművészetek segítségével fel lehet oldani. De a Kenneth Frampton által említett esetben fennállhat az a veszély, hogy a társművészeti alkotás pusztán toldalékká⁴⁶ válik. A cél, a fenti esetben, az egyedi arculat hangsúlyozása a gazdasági, technicista elvek által vezérelt általánosabb építészeti megfogalmazással szemben. Ebből kiindulva több megközelítés lehetséges.

Az egyik az, amikor a társuló alkotás teljesen vagy majdnem teljesen független a kifejezést illetően. Az épület szerkezeti elemeinek valamelyikén foglal helyet és ott önállóan fejt ki hatását. Pontosan ezáltal – Frampton szavaival élve – ellensúlyoz, elkendőz valamit, ami önmagában nem nyújtja az óhajtott vizuális élményt. Eszmei tartalmával saját teret alakít ki, ami nem feltétlenül azonos az épület eszmei mondanivalójával. Például egy kubus

oldalára függesztett szobor megbontja a felület egyhangúságát, vizuális fókuszpontot jelöl ki, de nem illeszkedik hozzá szervesen. Például August Endell által tervezett müncheni fotószalon⁷ homlokzatán lévő színes domborműnek nincs köze az épület szerkezetéhez. Bár vonalvezetésében követi a hasonló jellegűre kialakított ablakok vonalát, mégis fő feladata a tagolatlan homlokzat díszítése.

A társművészeti alkotás akkor is lehet ráillesztett, ha eszmei tartalma azonos az épületével, kifejezi az épület rendeltetését, hangulatában alkalmazkodik hozzá, de megjelenésében különálló. Nem állíthatom azt, hogy Filippo Brunelleschi által tervezett Ospedale degli Innocenti nem lenne remek épület Andrea della Robbia tondói nélkül. De azt igen, hogy nagyszerűen kiegészítik egymást. A tondók nem pusztán ornamentikaként vannak jelen, hanem kompozíciós szerepet is betöltenek azáltal, hogy ritmikus ismétlődésben követik és egyben hangsúlyozzák a homlokzat tagolását. A medalionokon megjelenő kis figurák (pólyás lelcgyerekek) jelzik az épület rendeltetését is. Ugyanez vonatkozhat akár az egész homlokzaton végig húzódó alkotásokra is, mint például Otto Wagner által tervezett bécsi Majolikaház esetében. A burkolat, annak ellenére, hogy „csak” lefedi a homlokzatot, mégis a látványos megoldás következtében vizuálisan kiemeli az épületet környezetéből, sajátos egyediséget kölcsönözve számára.

Egy építményhez való szerves illeszkedés alatt azt értem, amikor a társművészeti alkotás részét képezi az épület szerkezetének. Közismert példái a román és gótikus templomok zárókövei. A fontos statikai csomópont kiemelten kezelt plasztikai

szempontból, amelyhez szimbolikus jelentés is társult. Hasonlóan szerves egységnek lehetünk tanúi Karaindas templománál. A szobrok úgy illeszkednek a falakhoz, hogy nem csak esztétikai, hanem gyakorlati szempontok is érvényesülnek. A falsávok által közrezárt fülkékben hengeres testű (szintén agyagból készült) nőalakok feloldották a fal monotonitását és egyúttal jelentősen megnőtt a fal statikai szilárdsága is.

A kérdéskör természetesen sokkal árnyaltabb tárgyalást igényelne. A felvázolt lehetőségek inkább a nagy irányvonalakra utalnak. Az eddig leírt változatok tartalmát és beilleszkedését tekintve az ornamentika átmenetet képezhet a kapcsolódási módok két véglete között. Az „univerzális rendszert” (Frampton) az „univerzális rend” (Böhringer) egy darabjának segítségével fel lehet oldani.

Az építészet mint fikció, a technikai médiumok hatása az építészetre

A 20. század második felétől a televízió, a mozgóképek, a virtualitás egyre inkább átszövi a közvetlen életterületünket. Ez a jelenség következményekkel jár az ember világlátására – ezáltal közvetve az épített környezetre is –, ugyanis az új médiumok lehetővé tették a térnek, időnek, helyeknek egy addigitól eltérő érzékelését, felfogását.

Már a fotográfia, mozgóképek megjelenésével felbomlik a világ közvetlen megéléséből fakadó vonatkoztatási rendszer egyedulalma, amihez a későbbiekben az újabb kommunikációs médiumok megjelenése is jelentősen hozzájárul. A „lá-

tászög” kitágulása azt eredményezte, hogy egyre kevésbé lehet csak a közvetlen környezet által közvetített információkra támaszkodni. A film és a televíziózás elterjedése a képi világ értelmezésének uniformizáltságához vezet. Világszerte nagyjából ugyanazokat a filmeket, képeket látják az emberek, és úgy értesülhetnek helyekről, eseményekről a különböző technikai médiumok közvetítésével, hogy mindehhez nem szükséges a személyes részvétel. Ezzel együtt jár a közvetlen megtapasztalással járó kritikai magatartás levetkőzése. A médiák által használt képi nyelv ezért lehet olyan „hiteles”. *Vilém Flusser* szerint:

„A technikai képek azt a látszatot keltik, hogy nem szimbolikusak, vagyis nem konvencionális kodifikáción alapulnak, miként a tradicionális képek és szövegek. Azt a látszatot keltik, hogy kauzális kapcsolatban vannak a leképezett jelenettel; úgy, mintha a jelenet volna az ok és ők maguk az okozat. Azt a látszatot keltik, hogy üzenetük vételéhez nem szükséges kibetűzni őket; hogy nem képesek »hazudni«; hogy »objektívek«. Ez veszélyesen megtévesztő.”⁸

Hasonló következményekkel jár a számítógépek által szolgáltatott virtuális világ, ami a világról tetszés szerint begyűjthető információk mennyiségét az addigiakhoz képest a sokszorosára emelte. Irányíthatósága hatalmas vonzerőt gyakorol. A virtuális tér nem függ időjárástól, helyszínektől és nem függ a környezettől sem. Mindössze gépekre és megfelelő hálózati kapcsolatokra van szükség, így bárhol megjeleníthető és használható.

A technikai médiumok nemcsak átvitt értelemben, hanem a szó szoros értelmében hatást gyakorolnak arra a látásmódra, ami a terek felfogá-

sára irányul. Hiszen a médiumok által közvetített képek a „kamera” szemszögére és szempontjaira korlátozódnak, a képek értelmezése eszerint történik. Mindennek folyamánként egyre nagyobb hangsúlyt kap a látvány.⁹ Ez alól az építészet sem kivétel, ott is tetten érhető az ilyen irányba való eltolódás, például úgy, hogy a meghatározott útvonalakon kitárulkozó látványra alapoznak. Megjelenik az a tendencia, hogy az épületek a médiumok által ismert képi megoldásokat alkalmazzák, azaz a térbeli egység képekké esik szét egy adott látványterv szerint. Mint ahogyan például Jean Nouvel építészetében jelentkezik.

Az ilyen jellegű épületek felfogásában a technikai médiumok jelentik a többletet. Segítségükkel olyan távolságból és szögekből láthatjuk az épületeket, amelyeket fizikai korlátainkból kifolyólag nem tapasztalhatunk meg. Ehhez jönnek segítségül a virtuális tervek, fotók, légifelvételek, építészeti filmek.

A nyolcvanas évektől kezdve egyre több szó esett inkább csak a fikcióhoz tartozó építészeti kísérletekről. Ezek a kísérletek nem annyira a formai újítást célozzák meg, hanem inkább az alkotói folyamatot. *Peter Eisenman* szerint a „klasszikus” építészet a végéhez ért. A klasszikus elnevezéssel a 15. századtól kezdődő építészetet illeti,¹⁰ amit három „fikció”, az ábrázolás, az ész és a történelem határoz meg. Az ábrázoláshoz a jelentés eszméjét, az észhez az igazság eszméjének kodifikálását, a történelemhez a változással szembeni időtlenség eszméjének helyreállítását kapcsolta. Mivel az építészet már nem utalhat a korszellemre, és „az ábrázolás, az ész és a történelem megszűntek olyan önmagukért való értékeket

közvetíteni, amelyekkel az építészeti alkotás legitimálható lenne”,¹¹ a változást elkerülhetetlennek tartja. Eisenman szerint a megoldás az, ha az építészetet önálló diskurzusként kezeli: „egy művi közegben egyesíti a jelentésmentességet, a tetszőlegességet és az időtlenséget”.¹² Az építészet maga válik fikcióvá, önmagát jeleníti meg, önmaga válik okká. A jelen építészete egy alkotói folyamatként válik értelmezhetővé, olvashatóvá. Bár teóriáit ő sem tudta teljesen átültetni a gyakorlatba, mégis nagy hatással van a kortárs építészeti kísérletekre.

Az alkotói folyamatra alapozó kísérletek természetes vagy már nélkülözhetetlen eszközei a számítógépes programok. Nemcsak a tervezésben, hanem az alkotásban is nagy szerepük van. Felgyorsítják a folyamatokat, sőt, részt vesznek benne mint „alkotó”, olyan módon, hogy az építész által meghatározott algoritmikus műveleteket végeznek. A számítógéppel tervezett épületek esetében olyan szerkezeteket hozhatnak létre, amelyek korábban nem léteztek, és a különböző változatok működése tesztelhető, szimulálható. Azonos törvények érvényesek rá, az emberi térfogalom szempontjából, mint a valós terekre. Amiben különbözik, az az, hogy a newtoni fizika érvényét veszti, nincs visszafordíthatatlan idő (párhuzamosan fut, de nem azonos a reálissal), nincs nehézkedés, nincs súrlódási együttható. A lépték relativizálódik, az anyagok a virtuális térben felületté válnak. Az ilyen épületeket a program segítségével be lehet járni, meg lehet nézni, a vizuális érzékelés a kamera „szemével” történik.

A technikai médiumok hatásai jelen vannak a kortárs építészetben. *William J. Mitchell* építészeti és képelméleti szakíró szerint a virtualizáció és a

globalizáció hatására az építészetnek gyökeresen át kell alakulnia, szinkronba kell kerülnie a koral:

„Az építészetelmélet klasszikus alappillérei egyszerűen jelentőségüket veszítik. Nincs nehézségi erő (ha csak a programozó nem dönt úgy, hogy szimulálja), tehát súlyok és terhek nem szolgálhatnak racionális kiindulásul a szerkezeti elemek méretezéséhez, formáihoz és arányaihoz. A szerkezeti kifejezés és őszinteség eszméi jelentőségüket veszítik. Nincs szükségszerű megkülönböztetés a fent és a lent, vagy a vízszintes és a függőleges elemek között. A modulort ugyancsak el lehet felejteni: a kibertérben a test tetszőleges arányú és méretű megtestesülést jelent.”¹³

Manapság bevett gyakorlat az építészirodáknál, hogy épületeiket szoftverek segítségével tervezik meg, ami alapvetően megváltoztatja a tervezés folyamatát, sőt, az épület arculatát is. Az új technológiák megjelenése kialakít egyfajta technokrata hozzáállást is az építészek részéről. Ezek a technológiák újabb és újabb szerkezeti megoldásra kínálnak lehetőséget. Olyan épületek készülhetnek, amelyek egyre kevésbé függnak a fizikai korlátoktól. Általánosságban (természetesen vannak kivételek) megszűnik az építész kapcsolata a helyi hagyományokkal, a reprezentatív épületeket nemzetközi csapatok hozzák létre, így egyfajta globalizáció vehető észre az építési gyakorlatot tekintve.

Annak ellenére, hogy számos virtuálisan megtervezett épület csupán terv marad, és kevés hányaduk valósul meg, mégis kikerülhetetlenül jelen vannak az építészetben mint diszciplínában. Teóriákat és új törekvéseket illusztrálnak és támasztanak alá. A hagyományos tervrajzokkal ellentétben

terük megtapasztalható és virtuálisan megélhetővé válik. A kibertér jelenlétével az emberek mindennapjaiban és főleg a felnövekvő nemzedékek esetében számolni kell, ilyen értelemben a virtuális építészet a maga nemében túllép a terv szerepén. Példaként említhető *Greg Lynn* „embryological house”-a,¹⁴ ami egy olyan épülettervezet, amelyhez ő csak egy alapformát, kiindulópontot ad, amiből majd a számítógép a környezeti tényezőknek és a vásárló kívánságainak megfelelően megtervezi a házat.¹⁵

A fentiekben felsorolt jelenségek ellenére az ember csak szubjektív módon és a sejtjeibe beépült tudáshalmaznak megfelelően tud az új technikai vívmányokhoz viszonyulni, mert bármennyire is a technikai képek és a virtualitás rabja lenne, meghatározza a teste, és az, amit általa megtapasztal. Még akkor is, ha azt egy fölösleges nyűgnek érzi.¹⁶

De mi az összefüggés az előbb említett jelenségek és a társművészetek – a kerámia között? Ha a jövőt a számítógépes tervezéssel előállított épületek határozzák meg, akkor a társművészeteknek, az épületkerámiáknak, a hagyományos megközelítés értelmében problémássá válik az alkalmazásuk. Több okból is. A „fikcióra” alapozott épületeknél a létrehozott formák elsősorban a fém, üveg, műanyag tulajdonságaira alapoz. Vagy, amint az előbb *Greg Lynn* kapcsán említett példa alapján is kiderül, a tervezési folyamatban a társművészet nem kap helyet mint választási lehetőség.

Paradox módon mégis, *Greg Lynn* vagy az *emerging architecture* elvei alapján készült tervek nézegetve, pár organikus forma ismerős volt.

Tervekhez (az utóbbi esetében nyilvánvalóan) a természetben végbemenő folyamatokat veszik alapul. Bizonyos értelemben „újrajtsszák” őket. Ez akkor is érvényes, ha nem létező struktúrákból indulnak ki, csupán hasonló módszereket használnak az elemek összekapcsolásánál, a deformációk, az elhajlások szabályainak kialakításánál vagy a rész és egész összekapcsolásánál. Ha a természeti folyamatok tanulmányozásából indulunk ki, akkor mégis van közös alap. Az anyag – jelen esetben a kerámia – mint bizonyos folyamatok modellezője analóg módon hasonló struktúrákat képes létrehozni. Tehát formaképzési lehetőségeiben nem áll olyan távol az előbb említett épületektől. Így harmonikusan beilleszkezhethet annak terébe, sőt szerkezetébe. Ilyen értelemben véve a számítógépes programok segítségével létrehozott építészeti tervek két megközelítést látok lehetségesnek. Természetesen leegyszerűsítve és sarkítva, hiszen átmenetek lehetségesek a kettő között. Az egyik az, amikor az építészeti elgondolás közelít a kerámia mint anyag sajátos lehetőségeihez. Pontosabban úgy, hogy figyelembe veszi azt a tulajdonságát, hogy a szerkezetben is jelen lehet (fal, padló, oszlop), akár ismétlődő elemekként, akár egyedi megoldásként. Bármelyik változat eleve beilleszthető az épület tervébe, és egyúttal a társművészet szerepét is betöltheti. Korszerű technológiák alkalmazásával a folyamatok kiszámíthatóbbá válnak.

A másik eset az lehet, amikor az építész helyet ad (hagy ki) a tervezésben az épületkerámia számára. Ilyenkor csak additív alkotásként¹⁷ szerepelhet, ugyanis ez az anyag elsősorban nem a „képséghez” kapcsolható, tehát virtuálisan lény-

gének nagy része nem közvetíthető.

Láthattuk, hogy az általános társadalmi, gazdasági változások és az új médiumok lassan megváltoztatják a látást, az érzékelést. A folyamatosan képek, reklámok, hangok által bombázott környezetünkben megemelkedett az ingerküszöb. Nagyon nehéz azt a légkört megteremteni, amiben az embernek „ideje” van elmélyülni az alkotások elemzésében, anélkül, hogy ne az éppen következő teendőire gondolna. Az építészethez tartozó társművészetek befogadására fokozottabban érvényes, mivel nincs meg az a speciális tér (galéria, múzeum), ami kifejezetten erre a célra alkalmas. Az egyik csak akaratunk szerint látható, a másik pedig állandóan jelen van a különböző rendeltetésű építmények terében, együtt él azzal. Azokat a szempontokat tehát, amelyek a megváltozott életmódhoz kapcsolódnak, nem lehet figyelmen kívül hagyni az épületkerámia tervezése során. A továbbiakban erre is keresek lehetséges megoldásokat.

Társművészet az urbanizációban

A 20. század társadalmi-gazdasági változásai az épített környezetet újra meg újra átalakítják. *Richard Sennett*¹⁸ rávilágít a vidék és városok közötti világnézeti különbségre. Ezt a különbséget az egységes világnézet felbomlásával, a puritánság megjelenésével magyarázza. A puritán amerikai bevándorlók az egyén problémájával küzdve hozták létre a semleges város alapjait. Megjelenik a könnyen megépíthető, ám egyéniségmentes, bár-

hol alkalmazható instant szerkezet, a raszter város. Nincsenek közterek, nincs központ, mindent behálóz egy ismétlődő derékszögben csatlakozó utca-épületrendszer, ahol csak csomópontok vannak. A 20. században ez a vízszintesen terjedő raszter elkezd felfelé nyúlni, függőlegesen terjeszkedni. Az „egyforma kubusok” három irányba terjeszkednek. Az azonosság nagyban hozzájárul az amúgy is meglévő tájékozódási bizonytalansághoz. Nem a térkép alapján történő tájékozódásra gondolok, hiszen az egyszerűbbé válik a város vonatkozásában, hanem arra, ami a Világban való tájékozódásra utal. Megszűnik a magasság szakrális szerepe, mint ahogyan például a gótikus templomnál létezett. Átlényegül egy technicista, teljesítményorientált szerkezeté. Helyét a megkülönböztethetetlen, az egész világon azonos, gyorsan átalakítható irodahelyiségek veszik át. A magasság szakrális régióját a felhőkarcolók töltik ki. Az épület egésze kívülről formatervezett, de belül az egyforma ideiglenesség uralkodik. Általában a méretei és felépítése miatt a tér nem fogható fel a maga teljességében, inkább csak szekvenciálisan, gyakran egy tengely (lift, lépcső) képezi az átjárást. Könnyen lehetséges, hogy a látogató az épületnek csak egy részét ismeri meg, és az is, hogy nem érnék új élmények, ha a többi szintet is bejárná. Vannak arra irányuló kísérletek, hogy az egyhangúságot ellensúlyozzák, de a hatalmas méretekből az következik, hogy csak kis mikrovilágok jöhetnek létre. Az irodaépületek általában nagyon egyszerű szerkezetűek, egyéni hangot inkább a forma egészével¹⁹ próbálnak képviselni.

Urbanus tereknél a léptéket tekintve, általános-ságban három lehetőséget látok az épületkerá-

mia számára. Vagy a kisebb méretű részletgazdag épületkerámiát, ami közvetlenül egy kis, szűk térből adódó közelséggel tárja fel magát, vagy a nagy formákra, kontrasztokra összpontosítót, ami nagyobb léptékű építményeknél, főleg távolról látható. Középen szűk az elhelyezkedés lehetősége. Ez a változat inkább az autonóm jelenlét számára kedvez, az adott térhez alkalmazkodva.

A nagy épületeknél, felhőkarcolóknál a legkiszorított építőanyag az üveg, a műanyag és a fém. Alkalmazásuk megszüntette a nagy falfelületeket. Az állandóság is mellékes szempont. Ami esetleg létszükséglet ebben a környezetben, az az információ, a gyors tájékozódás vagy az egyhangúság feloldása. Az utóbbi feladatot, nagy általánosságban az üveg-fém épületeknél az üvegfalon át látható kép veszi át, amelyen keresztül látható a város, de az is ugyanolyan „virtuálisan” érzékelhető, mint ami a számítógép képernyőjéről köszön vissza. A társművészeti alkotások számára ilyen esetben nincs hely az épület szerkezetén, viszont a belső terekben annál inkább, amennyiben az alkalmazkodik az adott követelményekhez.

A 19. század után, az érzékelépszichológia kutatásainak egyik folyamányaként az érdeklődés kiterjedt az épületek közötti térre is. Tehát az építész, akarva akaratlanul, a külső teret is formálja. A tér nemcsak az épület belső terét jelenti, hanem az egyes épületek közötti teret is, amelyekből a települések hálója szövődik. A város szerepe és felépítése napjainkra megváltozott, ami új szempontokat, kérdéseket vet fel. *Rem Koolhaas* az *SMLXL* című *Bruce Mau*-val közösen jegyzett könyvének előszavában²⁰ a városok, a népesség megnövekedésével együtt járó identitásvesztéséről beszél.

A központ túl kicsivé válik ahhoz, hogy mindenki részesülhessen belőle. A konzerválásra és a (rejtve bár, de) modernizációra irányuló törekvések megszüntetik a hitelességét. Önmaga szimulakrumává válik. A város bővülését destruktivitás jellemzi, és a periféria felé halad. A jelleg nélküli város az unalmas, de élő (valóságos) terület. Az identitás kényszerubbonyától megszabadított város a tabula rasa-ból jön létre. Nem állandó, változó, egyformán unalmas és egyúttal érdekes. Azonos szerkezeti egység ismétléséből jön létre. Az élet átkerülésével a kibertérbe a jelleg nélküli város marad meg, ami a működés és a változathatóság elvei szerint épül. Ezzel párhuzamosan megnő a történelem – a központ („Patyomkin-város”) – iránti érdeklődés, mivel a kor, ami a jelleg nélküli várost életre kelti, nem képes új aurát teremteni. Megnő a már meglévők értéke.

Schneller István a következő mondataiban a települések hasonló jellegű funkcionalizmusára utal:

„A funkcionalista elrendezés nem tükrözi az emberi, társadalmi viszonyokat, pusztán a tér működését teszi lehetővé. Közhelyszerű az a megállapítás, hogy egy település vagy településrész térbeli világának alakulása nagymértékben függvénye a társadalmi-gazdasági viszonyoknak, s az is magától értetődőnek tűnik, hogy a település a társadalom „térbeli lenyomata”. Látnunk kell azonban, hogy a fejlődés jelenlegi fázisában épített környezetünk térbeli világa nem (vagy csak nagyon áttételesen) tükröz emberi-társadalmi viszonylatokat.”²¹

Az otthon folyamatosan alakul a benne „történő” ember által, mint egy ruha viselés közben.

Tágabb értelmezésben ugyanezt elmondhatjuk a városról is. A nagy szabásvonalon túl, az előbbi hasonlatnál maradva nézzük meg közelebbről a ruha foltjait is. Két jelenségre hívnám fel a figyelmet, amivel nagy általánosságban találkozhatunk az épített környezetünkben. Az egyik a reklámok jelenléte. Ha a dolgozat témájának szempontjából nézem, a könnyen változtatható jelek, reklámok (fény és poszter formában) és cégtáblák minden fajtája az, amik sokszor átveszik a társulások jelölő szerepét. Persze a probléma sokkal komplexebb, hiszen az egyik időtlen, folyamatosan együtt él az épülettel, a másiknak alapvető tulajdonsága a folyamatos változás, az állandó cserélődés. Ami állandó, az a reklám jelenléte. A homlokzatokon, bejáratokon, a tájban, sőt, néha beépül magába az épületbe is.²²

A másik jelenség, ami a maga változó jellegével – ennek ellenére állandó jelenlétével – folytonosan emlékeztet az embernek a helyek és dolgok birtokbavételére, megjelölésére irányuló ősi késztetésére, az a graffiti. Nem véletlen, hogy a graffiti első megnyilvánulásait a Senett által említett egyforma amerikai külvárosok falain kell keresni. Merész volna ebből az egy szubkulturális jelenségből egyenesen arra a következtetésre jutni, hogy igenis szükség van a többletjelentésre az építészeti térben, de az mégis bátran megkockáztatható, hogy az egyformaság uralma ellen a legkönnyebben fellépni egyedi elemek alkalmazásával lehet. Az „egyénytés” vágyát ékesen illusztrálják a fába vésett szívecskék, falakba karcolt ábrák, szignók, a festékszórókkal felvitt tegek²³ – az ily módon „díszített” környezet hatására a szemlélőben felmerül a kérdés, hogy nem működhetnének-e a

„kollektív jelölés” egyik kifejezőjeként maguk a társművészeti alkotások?

Visszatérve a részletektől az általános értelemben vett urbánus környezetre, nézzük meg, milyen szerepe lehet az épületkerámiának? A fémüveg, high-tech környezetben kissé atavisztikusan hathat a kerámia, de talán éppen ez az ellentét lehetne a kerámia alkalmazására egy magyarázat. Ezenkívül a társművészeti alkotásoknak egy város referenciális pontjainak kialakításában, a terek rendezésében, értelmezhetőségében lehet szerepe. Ugyanakkor rehabilitációs funkciót is betölthetne.

Felvetődött a kérdés, hogy képes-e a társművészet és ezen belül a kerámia épületelemek alkalmazása arra, hogy a környezet „emberibbé” alakulhasson? Nyilvánvaló, hogy a létező problémákat nem képes megoldani, de talán részben közreműködhet a környezet „otthonosabbá” tételében, a heideggeri értelemben vett „lakozásban”.²⁴

Ha az épített környezet a kor tárgyi lenyomata, úgy a társművészetek ennek kiegészítő részleteivé válhatnak. Részesei lehetnek az építészeti együttes átfogóbb értelmezéséhez, megéléséhez és megtapasztalásához felhasznált eszköztárnak.

Jegyzetek

- 1 Pogány Frigyes (1976): *A szép emberi környezet*. Gondolat Kiadó, Budapest. 387.
- 2 Moravánszky Ákos (1998): *Versengő látomások. Esztétikai újítás és társadalmi program az Osztrák-Magyar Monarchia építészetében 1867-1918*. Vince Kiadó, Budapest. 271.
- 3 Loos, A. (2004): *Ornamens és nevelés – válogatott írások*. Terc Kiadó, Budapest. 201.
- 4 Böhringer, H. (1995): *Kísérletek és tévelygések*. Balassi Kiadó-BAE Tartóshullám, Budapest. 8.
- 5 Frampton, K. (2004): Kritikai regionalizmus: az ellenállás építészetének hat pontja. In: Kerégyártó Béla (szerk.): *A mérhető és a mérhetetlen*, Typotex, Budapest. 292.
- 6 Nem minősítést takar a kifejezés, hanem arra a helyzetre utal, amikor nincs szerves kapcsolat közöttük.
- 7 1944-ben megsemmisült.
- 8 Flusser, V.: Képeink. *2000 Irodalmi és művészeti folyóirat* 1992. február, 60-61.
- 9 Flusser, V.: *A technikai képek mindensége felé*. In.: <http://www.artpool.hu/Flusser/flusser.html> (ford. Maleczki József, 2001)
- 10 A modern építészetet eltérő stílusjegyei ellenére szintén a klasszikus építészethez sorolja. Véleménye szerint a modern építészet a funkciót ábrázolta, és ez a szándék a tervezés alaptételeként egyenértékű az előző korok stílusidézeteivel.
- 11 Eisenman, P. (2004): A klasszikus vége: A kezdet és a vég vége. In: Kerégyártó Béla (szerk.): *A mérhető és a mérhetetlen*, Typotex Kiadó, Budapest. 319-339. 328.
- 12 Eisenman, P. (2004): A klasszikus vége: A kezdet és a vég vége. In: Kerégyártó Béla (szerk.): *A mérhető és a mérhetetlen*, Typotex Kiadó, Budapest. 319-339. 328., 330.
- 13 Mitchell, W. J. (2004): A virtualitás poétikája. In: Kerégyártó Béla (szerk.): *A mérhető és a mérhetetlen*, Typotex Kiadó, Budapest. 368-378., 371.
- 14 Embrió ház, <http://www.gform.com/>
- 15 A „Blob”-nak elnevezett (Binary Large Object) számítógépes építészet kitalálása az ő nevéhez fűződik. Sokszögű, gömbbe írható formák összekapcsolására alapozott modellezési technikára alapoz.
- 16 A főként virtuális térben élő zsargonjában az emberi testet negatív előjellel „húsnak” nevezik, mint egy fölösleges igényekkel rendelkező dolgot.
- 17 A kifejezés nem jelent értékítéletet. Ez a társítás csupán a jellegét változtatja, nem a minőségét.
- 18 Sennett, Richard (1997): A semleges város. *Café Babel*, 2. 11-25.
- 19 Mint például a Londoni Swiss Re torony, vagy a Kuala-Lumpur pagodára emlékeztető felhőkarcolója.
- 20 Koolhaas, R. (2004): A jelleg nélküli város (The Generic City) In: Kerégyártó Béla (szerk.): *A mérhető és a mérhetetlen*, Typotex, Budapest, 381-397.
- 21 Schneller István (2002): *Az építészeti tér minőségi dimenziói*. Librarius Kkt. Kecskemét. 45.
- 22 Bár nem reklám, de azonos technikai megoldást alkalmaz *Jenny Holzer* alkotása az oslói Telenor székház homlokzatán, ami egy folyamatosan futó elektronikus szöveg.
- 23 A graffitis szubkultúra szlengjében a nevet, monogramot jelenti.
- 24 Heidegger, M. (2002): Építés, lak(oz)ás, gondolkodás. In: Schneller István (szerk.): *Az építészeti tér minőségi dimenziói*. Librarius Kiadó, Kecskemét. 257-270., 260.