

A beszélő homlokzat: Falak, díszek és az illúziórikus építészet

Polyák Levente

Néhány éve két fiatal cseh rendező sajátos vizsgafilmvet mutatott be a prágai filmművészeti akadémián: a végzős hallgatók egy nem létező bevásárlóközpont fiktív kampányát készítették el és követték nyomon dokumentumfilmjükben.¹ A Cseh álom című film rendezői – önjelölt vállalkozók – a kampányban nem csak maguknak építettek új imázst (a kampányfelelőseik által rájuk szabott új ruhák, frizura és beszédmód formájában), de a bevásárlóközpont vizuális világát és az épület életnagyságú makettjét is létrehozták. Az ünnepélyes megnyitó napján több ezer lelkes vásárló gyülekezett a prágai külvárosi mezőn; a bevásárlóközponttól és a számtalan akciós ajánlattól csak néhány száz méter és egy szalag választotta el őket. Amikor a rendező-üzletvezetők átvágták a szalagot, a tömeg megindult az épület felé. A kíváncsiabbak felgyorsították lépteiket, majd futásba váltottak, hogy a többiek előtt érjenek az áruházhoz. Az épület első homlokzatán nem volt bejárat, így a tömeg az épület oldalai felé került, itt érte utol a lassabbak hulláma az elsőket, akiknek a lába a földbe gyökerezett: a homlokzat mögött nem volt semmi, csak a rét folytatódott tovább. A vásárlók feldühödötten támadtak a rendezőkre. „Valakinek ennyi pénze van arra, hogy gúnyt űzzön az emberekből?” – kérdezte egy csalódott férfi. „A kulturális minisztérium pénze...” – javította ki az egyik rendező, elbizonytalanodott hangon.

A vásárlók dühe jogos volt: a homlokzat ígérteiből az épület nem váltott be semmit, hasonlóképpen a kampányhoz, amelynek ígéretei sem valósultak meg. Az épület mindössze egy homlokzat volt, ami arra szolgált, hogy időlegesen elfedje a kampány mögött rejtőző ürességet. A cseh álom rémálomnak bizonyult: nem csak az az elvárás hiúsult meg benne, amellyel fogyasztóként a reklámok jelölői mögött valós jelölteket, tárgyakat, szolgáltatásokat sejtünk, de az a feltételezés is az ellenkezőjére fordult, amelyben egy homlokzat mögött épületet képzelünk el, ahol a homlokzat jelei utalnak a belső tartalomra.

Homlokzat és belső viszonya a 20. század építészetének egyik nagy dilemmája. Az épülethomlokzatok és belső terek kapcsolatának kérdése szorosan összekapcsolódik az építészeti jelentés kérdésével: mi az építészet szerepe a városi (és a vidéki) térben zajló kommunikációban? Kell-e, hogy egy épület üzenetet közvetítsen, és ha igen, milyen üzenetet, és milyen formában? És ez az üzenet milyen viszonyban legyen az épület funkciójával, tartalmával, szolgáltatásaival, szerkezetével?

Az elmúlt években ez a kérdés elsősorban a reprezentatív épületek, építészeti ikonok kapcsán bukkant fel újra. Kapcsolódva a múzeumok városfejlesztő kapacitásának felismerése nyomán tematizált Bilbao-effektus jelenségéhez, a világ számos városvezetése fogalmazta meg az igényt: építészeti jelekre van szükség. A városfejlesztő tényezőként felfogott építészeti jel gondolata természetesen korántsem problémamentes: a gyakran nagyméretű ingatlanfejlesztési programokhoz kapcsolódó építészeti ikonok még a prosperitás éveiben sem mindig váltották be a hozzájuk fűzött várakozásokat, de hatékonyságuk tovább csökkent az építkezéseket világszerte leállító és az ingatlanpiacokat az összeomlás határára helyező gazdasági válság kontextusában.

¹ Vít Klusák és Filip Remunda : Cseh álom, 2004.

Olyannyira, hogy az elmúlt években egyre népszerűbbé vált Bilbao-utáni építészetről² vagy az építészeti túlkapások végéről³, mint paradigmaváltásról beszélni.

Bár a Bilbao-effektus koncepciója értelemszerűen a bilbaói Guggenheim Múzeum 1996-os megnyitása nyomán jelent meg a nemzetközi láthatóságra törekvő városok stratégiáiban, Frank Gehry épülete bizonyos értelemben csak betetőzője annak az építészeti tendenciának, amely az épület befogadására (külső megjelenésére, imázsára, megjegyezhetőségére: kommunikációjára) helyezi a hangsúlyt, és az épület társadalmi szerepét is ebben a kommunikatív potenciálban látja. Az épületek külsejének, formájának, homlokzatainak – a szerkezet illetve a program átláthatóságával szemben – prioritást adó tendencia az 1960-as és 70-es évek fordulóján kibontakozó posztmodern diskurzus eredménye; ez a diskurzus olyan, egymástól rendkívül különböző épületek létrejöttéhez készítette elő a terepet, mint Gehry szoborszerű épületei, James Wines romos homlokzatokkal elfedett egyszerű kiállítótermei vagy Michael Graves klasszicizáló formái.

A 2000-es évek végén a posztmodern „mozgalom” újragondolásának vagyunk tanúi: talán a posztmodernizmus virágzása óta eltelt idő történelmi távlata, vagy a visszatérően lévő „puritán” építészet növekvő láthatósága okozza, hogy egymást követik a posztmodernert értékelve lezáró elméleti gondolatmenetek.⁴ A posztmodern egyik alapvető célkitűzése volt, hogy rehabilitálja az „építészeti nyelv” koncepcióját, és ezzel relatív függetlenséget adjon a homlokzatnak: hogy „cselekvő építészet” helyett „beszélő építészetet” hozzon létre.

Ahhoz, hogy megértsük e törekvés tétjeit, érdemes röviden elidőznünk a modern projektnél, amely ellen a posztmodern program fellépett. Sven-Olof Wallerstein svéd filozófus olvasatában a modernitás építészeti tendenciáinak kibontakozásában a mimetikus építészetet – amelyet egy történetileg meghatározott és korlátozott eszközkészlet jellemez, és amely a „rend reprezentációjaként” funkcionál – felváltotta a modernitás építészete, amely magára a „rend eszközeként” tekintett.⁵ A klasszikus építészeti szókincs eltűnése megnyitotta a utat egy „teljesen szabad építészet számára, amely felszabadult a konvenciók alól, és valódi átalakulásokat szolgál.”⁶ Wallerstein ennek a programnak az eredetét a 18. századi francia építészeti diskurzusokban találja meg: „az építészetnek a saját modelljét kell megteremtenie, ahelyett, hogy azt máshol találná meg.”⁷ A gyakran utópistának vagy a forradalom építészeinek nevezett Étienne Louis Boullé és Claude Nicolas Ledoux a 18. század utolsó évtizedeiben egy „generatív építészet” alapelveinek,

² Ld. Jordi Oliveras: The after-Bilbao effect című előadását az International Congress of Architecture Museums 2010-es konferenciáján. Párizs, 2010. június 1.

³ Ld. a los angeles-i KCRW közösségi rádió 2009. április 21-i műsorát: Is It Goodbye to Architectural Excess?

⁴ Ld. például Felicity Scott: Architecture or Techno-Utopia: Politics after Modernism. MIT Press, Cambridge, 2007; K. Michael Hays: Architecture's Desire: Reading the Late Avant-garde. MIT Press, Cambridge, 2010; Reinhold Martin: Utopia's Ghost. Architecture and Postmodernism, Again. University of Minnesota Press, 2010; Jorge Otero-Pailos: Architecture's Historical Turn: Phenomenology and the Rise of the Postmodern. University of Minnesota Press, 2010

⁵ Sven-Olov Wallenstein: Biopolitics and the Emergence of Modern Architecture. Princeton Architectural Press, Princeton, 2009. 20-25.o.

⁶ Ibid, 34.o.

⁷ Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy: Dictionnaire d'architecture. In: Charles Panckoucke: Encyclopédie méthodique. Paris, 1788. 120.o. Idézi: Sven-Olov Wallenstein, i.m.

az „észlelés nyelvtanának” kidolgozását tűzték ki célként: ez a nyelvtan olyan formák és jelek együttesét jelentette, amelyek meghatározott hatást gyakorolnak az individuum érzékszerveire, és amelyek segítségével a „testként elgondolt építészeti” helyét átveszi a „testre hatást gyakorló építészeti”.⁸

Boullé és Ledoux „beszélő építészetében” (architecture parlante) a homlokzat a klasszikus építészeti nyelv megjelenítése helyett „az épület belső természetének kifejeződése” kellett, hogy legyen.⁹ A beszélő építészeti gondolata közvetlenül kapcsolódott a klasszikus építészeti formavilág válságának érzetéhez: az építészeti „egyfelől megpróbáltak eltávolodni a stílusok klasszikus hierarchiájától (...) másfelől azonban ez az eltávolodás biztonságérzetük elmúlásához vezetett, az építészeti szemantikai válsághoz, annak a belátásához, hogy a jelentések örökölt készlete kiapadóban van.”¹⁰

Az az elképzelés, hogy a homlokzat jelei az épület belsejének logikai meghosszabbításai, megfelel a korszak fiziognómiai gondolkodásának; nem véletlen, hogy a Boullé és Ledoux által felépített rendszert gyakran szokás „építészeti fiziognómiának” nevezni.¹¹ A fiziognómia korabeli tudománya az arcot megkülönböztethető jelek együttesének fogta fel, amelynek „olvasásával” megismerhetőek voltak az egyén tulajdonságai.¹² A tulajdonságok arcból kiolvashatóságának modern gondolata (amely lélek és a test, az ész és a szenvedélyek viszonyát megérteni és rendszerezni kívánó karteziánus filozófia eredményeképpen tudott kibontakozni) kézenfekvő metaforát szolgáltat a beszélő építészeti célkitűzéseinek megértéséhez: az épület szemlélőjének a forma láttán fel kellett tudnia ismerni az épület karakterét, illetve funkcióját; forma és funkció ilyen módon történő összekapcsolása a 20. századi modernizmus egyik alapelvévé vált.

„Minden organikus és mesterséges dolgot átható törvény, (...) hogy az élet felismerhető kifejeződésein, a forma mindig követi a funkciót. Ez a törvény.”¹³ – így szól a Louis Sullivan amerikai építészről eredeztetett gondolat, amelyet a modern építészeti mozgalom szlogenjévé választott: a forma követi a funkciót. Sullivan a modern amerikai acélvázaz felhőkarcoló egyik megalkotója volt a 19. század végi Chicago-ban, ahol a technológiai és gazdasági fejlődés dinamikája arra készítette az építészeket, hogy elhagyják épületeikről a hagyományos formákat, és az elfogadott építészeti nyelv helyett más kommunikációs alapelveket keressenek: a homlokzat így vált az épület rendeltetésének, működésének, belsejének kifejező felületévé. Az épület funkciójából kibontakozó, a forma egészét meghatározó generatív program gondolata az építészeti meghatározó szerepéről is árulkodik a tér formálásában: „az építészeti a tér aktív

⁸ Sven-Olov Wallenstein: i.m., 25.o.

⁹ Detlef Mertens, „The Shells of Architectural Thought,” in K. Michael Hays (szerk.): *Hejduk's Chronotope*. Princeton Architectural Press, Princeton, 1996

¹⁰ Sven-Olov Wallenstein: i.m., 23.o.

¹¹ Ld. Kenneth Frampton: *Modern Architecture: A Critical History*. Thames and Hudson, London, 1992. Itt:18.o.

¹² Ld. Kocziszky Éva: *Az arc olvasása*. www.nyitottegyetem.phil-inst.hu/kmfil/kutatas/Kocziszky/ARC6.htm

¹³ Louis Sullivan: *The Tall Office Building Artistically Considered*. In: *Lippincott's Magazine*, 1896. március

szervezője. Ez az építészeti megfelelője az építészeti determinizmus 'erős programjának', amely az építészet ágensi hatalmát a térről annak használóira is kiterjeszti."¹⁴

Külső és belső megelégtetése a modern épületben – hasonlóképpen a fiziognómia gondolatvilágához – természetesen erősen kapcsolódik az építészet moralitásának kérdéséhez, ahogyan arra Rem Koolhaas is felhívta a figyelmet: „A nyugati építészetben erősen jelen volt az a humanisztikus feltételezés, hogy az épület külseje és belseje között kívánatos morális kapcsolatot létesíteni, ahol a külső leleplező megállapításokat tesz a belsőről.”¹⁵ Ezt az igényt, amelyet Aron Vinegar az „expresszív transzparencia iránti modernista vágyként”¹⁶ ír le, fejezi ki a modernitás programjának egyik első konzekvens elemzője, Walter Benjamin is, amikor az új üvegépítészeiről ír: „Üvegházban élni par excellence forradalmi erény. Emellett a morális exhibicionizmus olyan mámor, amelyre ma óriási szükségünk van.”¹⁷ A modern építészet ténylegesen társadalmi törekvéseinek középpontjába helyezte az üvegépítészeti: a weimari köztársaság építészetelméletének a modernizmus egészére hatást gyakorló egyik elve a demokrácia átláthatóságát az épületek átláthatóságával azonosító építészeti felfogás volt, elsősorban Bruno Taut és Paul Scheerbart transzparencia-ideáljára támaszkodva. Ezzel szemben azonban már az 1920-as években is felmerültek kételyek: az üveghomlokzatok sokasága talán olyan tükörrendszerbe csalja a városi polgárt, amelyben többé nem ismeri ki magát.¹⁸

A külsőt és belsőt, homlokzatot és szerkezetet logikailag és formailag összekapcsoló morális kötelezettség érzése a 20. század közepére több ponton is meggyengült. Egyrészt – némileg paradox módon – a modernitás technológiai vívmányai, és különösen a szerkezettől független függőnyfal megjelenése fontos ellenérveket fogalmaztak meg a forma-funkció megfeleltetéssel szemben: „A felület autonómiája, a szabad homlokzat éles különbséget hozott létre az épület strukturális és nem-strukturális elemei között, a szerkezet és a borítás között. (...) Amint az épület bőre függetlenné vált a struktúrától, lehetővé vált, hogy egyszerűen függőnyként függjön rajta vagy ruhaként terüljön rá.”¹⁹

Másodrészt a modernista formák tiszta funkcionalitása is fikciónak bizonyult: Peter Eisenman értékelésében a modernista építészet „redukciója a tisztra funkcionalitásra valójában nem az absztrakció művelete volt, hanem kísérlet a valóság reprezentációjára. Ebben az értelemben az építészeti tervezés kiindulópontjaként szolgáló funkcionális célok egyszerűen helyettesítették a klasszikus kompozíció rendjét. (...) A funkcionalizmus valójában egy stilisztikai konklúzió volt, amely a tudományos és technikai pozitívizmusra épült, a hatékonyság szimulációja. Ebből a perspektívából a modernizmus folytonosságot képez a megelőző építészettel. Így a modern építészetnek

¹⁴ Magali Sarfatti Larson: Behind the Postmodern Facade: Architectural Change in Late Twentieth Century America. University of California Press, Berkeley, 1993. Itt: 149.o.

¹⁵ Rem Koolhaas: Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan. Monacelli Press, New York, 1994. Itt: 100.o.

¹⁶ Aron Vinegar: I Am a Monument. On Learning From Las Vegas. MIT Press, Cambridge, 2008. Itt: 49.o.

¹⁷ Walter Benjamin: Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia. In: Peter Demetz (szerk.): Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings. Schocken Books, New York, 1986. Itt: 180.o.

¹⁸ Eric Jarosinski: Architectural symbolism and the rhetoric of transparency. In: Journal of Urban History 2003/6

¹⁹ David Leatherbarrow and Mohsen Mostafavi: Surface Architecture. MIT Press, Cambridge, 2002. Itt: 8.o.

nem sikerült új értékeket megtestesítenie.”²⁰ Ugyanezt még szélsőségesebben fogalmazta meg néhány évvel korábban Robert Venturi: „Amikor a modern építészek jogosan elhagyták az épületekről a díszítést, öntudatlanul olyan épületeket terveztek, amelyek maguk váltak dísszé.”²¹

Hamadrészt, mint azt számos kritikus kifejtette, a modern építészet kudarcot vallott a használókkal való kommunikációban. Umberto Eco logikai tévedésként írta le a funkcionalizmus érveit, amelyek nem ismerték fel, hogy a kommunikáció maga is az épület egyik funkciója: „Egy kanál használata az ételnek a szájhoz való eljuttatásában egy funkció betöltése, egy tárgy használata segítségével, amely megengedi és támogatja ezt a funkciót; de ez a támogatás jelöli azt is, hogy a tárgy kommunikációs funkciót is ellát: kommunikálja a betöltendő funkciót.”²²

A modernizmus kommunikáció-képtelensége a posztmodern teoretikusok egyik központi érve volt a modern építészeti paradigma meghaladásáért. A jelenség, amelyet Charles Jencks a modernizmus kommunikációs válságának, Manfredo Tafuri pedig az építészet nyelvi válságának nevezett, számos építészen és kutatóban ébresztette fel a dekoráció és az ornamentika rehabilitációjának, valamint az építészet szöveggé váló elgondolásának vágyát, és az építészet közönségének a populáris kommunikáció eszközével történő visszaszerzése igényét. Talán a legnagyobb hatást mindezen gondolkodók között Robert Venturi és Denise Scott-Brown gyakorolták az 1960-as évek végének és az 1970-es évek elejének építészeti gondolkodására.

Amikor a pár 1968-ban Las Vegasba vitte hallgatóit a Yale Egyetemen tartott kurzusuk keretében, lényegében ugyanazt találták, amit a 2004-ben a csalódott cseh vásárlók: neonreklámokat, óriásplakátokat, színpompás homlokzatokat, amelyek mögött érdektelen épületek álltak, vagy egyáltalán semmi. De Venturiék jóval megengedőbbek voltak a cseheknel: ők pontosan ezt az feszültséget keresték, homlokzat és az épület ellentmondását. Venturi ekkor már évek óta ezen ellentmondás tematizálásán dolgozott: római tanulmányútjait követően, 1966-ban kiadott *Összetettség és ellentmondás az építészetben* című könyvében történelmi példák segítségével mutatta be azokat az építészeti megoldásokat, amelyekkel a különböző korok építészei elvégezték homlokzat és épületbelső egymástól való tökéletes függetlenítését.²³ Venturi, Scott-Brown and Charles Iznavour 1972-ben kiadott *Learning from Las Vegas* című könyve, amely a Yale-kurzus kutatásaira épült, hamar a posztmodern „mozgalom” egyik kiáltványává vált.²⁴ A könyv az építész feladatát a kommunikációban határozta meg, ellentétben a modernizmus tér- és forma-középpontúságával: “Hangsúlyoznunk kell a kép elsőbbségét a folyamattal és a formával szemben, állítva, hogy az építészeti észlelés és alkotás múltbeli tapasztalatoktól és érzelmi asszociációktól függ, és hogy ezek a szimbolikus és

²⁰ Peter Eisenman: *The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End*. In: K. Michael Hays (szerk.): *Architectural Theory since 1968*. MIT Press, Cambridge. Itt: 525.o.

²¹ Robert Venturi, Denise Scott-Brown és Charles Iznavour: *Learning From Las Vegas*, MIT Press, Cambridge, 1972. Itt: 163.o.

²² Umberto Eco: *Function and Sign: The Semiotics of Architecture*. In: Neil Leach (szerk.): *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. Routledge, London, 1997. Itt: 175.o.

²³ Robert Venturi: *Összetettség és ellentmondás az építészetben*. Corvina, Budapest, 1986.

²⁴ Robert Venturi, Denise Scott-Brown és Charles Iznavour: i.m. A könyvet pop-építészeti kiáltványnak is szokás nevezni: Warhol-idézeteivel és a vernakuláris-kommerciális rehabilitációjával a *Learning from Las Vegas* kinyilvánított rokonságot vállal az 1960-as évek amerikai pop-művészetével és kultúrájával

reprezentációs elemek gyakran ellentmondásba kerülnek az ugyanazon épületben kombinált formával, szerkezettel és programmal. (...) A stílusok és jelek építésze térellel; ez a teret leküzdő kommunikáció építésze; ahol kommunikáció, mint építészi és tájbeli elem, uralkodik a tér fölött.”²⁵

Venturiék modelljei a kommunikatív építészethez egyfelől korábbi korok építészi alkotásai, amelyekben az épület külseje és belseje között tudatos ellentmondás feszül; ezeket az ellentmondásokat Venturi és társai két csoportra osztották: Azokat az épületeket, ahol a tér, struktúra és program építészi rendszerei egy mindent magába foglaló szimbolikus forma alá rendelődnek és e formának megfelelően torzulnak el, “kacsának” nevezték (a Peter Blake *God’s Own Junkyard* c. könyvében példaként bemutatott kacsá alakú ház nyomán) Ezzel szemben azokat az épületeket, ahol a tér és a szerkezet a programot szolgálja, és a díszítés ezektől függetlenül kerül az épületre, a szerzők “dekorált fészerek” nevezték. A kommunikatív építészet másik modellje a hagyományos amerikai főutca vernakuláris építésze, különösen a Las Vegas-i Strip, ahol a főutca „hamis homlokzatai elválnak az épületektől és nagy jelekként fordulnak az autópályák felé.”²⁶

Venturi és Scott-Brown a dekorált fészerek programjában nem csak saját munkájuk célját, de koruk kibontakozóban lévő tendenciáját is látták: a „retorikus homlokzat és konvencionális belső” szélsőséges példái azok a Best Products bemutatótermek, amelyekkel James Wines amerikai építész és stúdiója, a SITE (Sculpture in the Environment) szórta tele az Egyesült Államok területét az 1970-es években. A magukat romoknak, lehajló papírlapoknak, illetve egyéb, az épület tömegétől elszakadt síkoknak tettető homlokzatok, miközben olcsó tréfának tűnnek, talán minden más épületnél jobban példázzák azt az érvelést, amely elveti a fizikai formaként és térként elgondolt építészetet, és azt az információként elgondolt építészettel helyettesíti, amelyben értelemszerűen kiemelkedő szerep jut a homlokzatnak.

A hagyományos főutca és az utcára tekintő homlokzatok voltak a főszereplői az első Velencei Építészi Biennálénak is, amelyet 1980-ban Paolo Portoghesi *La Strada Novissima* címmel rendezett. A „múlt jelenléte” alcímet viselő kiállítás gyakorlatilag egy utca mentén felsorakozó húsz homlokzatról állt, amelyeket olyan neves – és a posztmodern értékrendhez a maguk módján mind kapcsolódó – építészek terveztek, mint Frank O. Gehry, Rem Koolhaas, Robert Stern, Arata Isozaki, Robert Venturi, Franco Purini, Ricardo Bofill, Charles Moore, Aldo Rossi, Christian de Portzamparc, Michael Graves és Leon Krier; a homlokzatok mögött pedig ugyanazok az építészek monografikus kiállításai voltak láthatóak. Portoghesi célja a *Strada Novissima* rendezésével lényegében ugyanaz volt, mint Venturinak Las Vegas újraértékelésével: helyreállítani az építészet és használói közötti kapcsolatot. E kapcsolat pedig mindkettőjük szerint a homlokzatoknál dőlt el, nem pedig a belső terekben és arányokban. “Bizonyos, hogy az eredmény filmszerű volt.” – jellemezte a kiállítást nemrégiben Portoghesi. „A film általában hasznos az emberek és az építészet összekapcsolásában. (...) Számomra a *Strada Novissima* illúzió volt, de egyúttal nagy siker is.”²⁷ És valóban, a *Strada Novissima*

²⁵ Robert Venturi, Denise Scott-Brown és Charles Iznavour: i.m., 18.o. és 8.o.

²⁶ Robert Venturi, Denise Scott-Brown és Charles Iznavour: i.m., 18.o.

²⁷ Interjú Paolo Portoghesivel. In: Aaron Levy és William Menking (szerk.): *Architecture on Display. On the History of the Venice Biennale*. Architectural Association, London, 2010. Itt: 39.o.

homlokzatait a római Cinecittà dolgozói építették meg; nem véletlen, hogy az eredmény sokakat színházi-filmes kulisszákra emlékeztetett. Portughesi Strada Novissimája ezzel nem csak a homlokzatok épületektől való elszakadására adta intézményes áldását, de az illuzórikus építészetet is rehabilitálta.

A homlokzattá válás nem állt meg az épületek léptékében: az elmúlt évtizedekben egész városrészek, sőt városok váltak önmaguk homlokzatává. Az urbanisztika 1970-es évek-beli stratégiaváltása elkerülhetetlenül együtt járt a városi táj fokozatos fetisizációjával: „Amióta a King Kong szürrealizmusát felváltotta a Szárnyas Fejvadászé, és a városrehabilitáció a fogyasztásban találta meg a fókuszát, maga a fizikai táj – az épületek, parkok és utcák – vált a város legfontosabb vizuális reprezentációjává.”²⁸ A régi városnegyedek érintetlenségének látszatát fenntartó, a megőrzött homlokzatok mögött mindent lebontó és újjáépítő európai façadizmus bizonyos szempontból nem is áll igazán távol az európai és amerikai építészeti stílusokat utánzó kínai vagy dubaji másolat- városok ambivalens autenticitás-keresésétől.

Az épületek felületekkel való azonosításával természetesen igen sok hang szállt és száll szembe: egyikük, az építész-teoretikus Bernard Tschumi szerint a megrendelők megnövekedett szerepe, az építészeti lapok megszorodása, és a funkcionalista gondolkodásmód mindenestül való, dogmatikus elutasítása együtt felelősek az építészet felületi jelek rendszerére való redukációjáért. A képként viselkedő épületek pedig nem alkalmasak arra, hogy a bennük és közöttük zajló eseményeket megérteni vagy elősegíteni tudjuk: “az építészet tereket és tevékenységeket szembesítő hely helyett a szemlélődés passzív tárgyává válik.”²⁹

Öszinteség és látszat, megértés és passzivitás, belső tér és homlokzat viszonyrendszere természetesen jóval bonyolultabb annál, hogy építészet-teoretikusaink végérvényes megállapításokat tehessenek róla. Talán a sors iróniája, hogy felszín és belső építészeti dichotómiájának gordiuszi csomóját éppen egy olyan politikus vágta ketté, aki egy hosszú diktatúrában erőszakkal passzivitásra kárhoztatott, de a rendszerváltással a város képét radikálisan átalakító informális építészeti kultúrát szabadon engedő város irányítását vette át 2000-ben. Tirana polgármestere, az egykori festő Edi Rama a város épületeinek színesre festésével tett szert világhírré: a hétköznapi nyomort a legkülönbözőbb színárnyalatokkal elfedő mozgalom kezdeményezője 2004-ben a „Világ Polgármestere” címet kapta a CityMayors nemzetközi szervezettől. Az albán képzőművész Anri Sala 2003-ban készített videójában Edi Rama egy taxiban ülve beszél munkájáról és eredményeiről a festésben saját terveivel részt vevő Salának: „A város olyan volt, mint egy állomás, ahol mindenki várt valamire. A kérdés az volt, hogy miként lehet ebből a városból egy barátságos helyet varázsolni. (...) Egy városban, ahol normálisan zajlanak a dolgok, a színek olyanok, mint a ruhák.... itt a színek a belső szerveket helyettesítik.”³⁰

A szerző a tanulmány írásakor a Nemzeti Erőforrás Minisztérium Kállai Ernő művészettörténeti-műkritikai ösztöndíjában részesült

²⁸ Sharon Zukin: *The Cultures of Cities*. Blackwell, Oxford, 1995. Itt: 16.o.

²⁹ Bernhard Tschumi: *Terek és események*. In: Kerékgyártó Béla (szerk.): *A mérhető és a mérhetetlen. Építészeti írások a huszadik századból*. Typotex Kiadó, Budapest, 2000. Itt: 342. o.

³⁰ Anri Sala: *Dammi i colori*, 2003