

**A vásár, a kaszinó és a park: fejezetek a fantazmagórikus építészet történetéből
Dreamlands a párizsi Pompidou Központban, 2010. május 5-augusztus 9.**
Polyák Levente*

A posztmodern építészet az 1970-es években nagy, programadó munkákkal¹ intézményesült és vált stílussá – egyesek szerint máig nagy hatást gyakorolva, mások szerint csendben, észrevétlenül kihúnyva a 2000-es években. Az alapító szövegek sorozata után időszakos csönd ült a – más művészeti ágakkal és elméleti tendenciákkal ellentétben igen pontosan definiált, kategorizált és kronologizált – posztmodern építészet körül; sokáig túl közeli emlék volt ahhoz, hogy történelmi távlatában legyen vizsgálható. Ez a csend az elmúlt években megtörni látszik: a modernitás programját (és a modernizmus örökségét) újraértékelő vizsgálatokkal párhuzamosan kutatások, könyvek, folyóirat-különszámok kezdtek el foglalkozni a posztmodern örökségével is.² Abban a folyamatban, amelynek során a posztmodern megvetette a lábát a nemzetközi építészeti közéletben, a könyvek mellett a kiállítások is jelentős szerepet játszottak. Kiállvány-értékű volt például a New York-i MoMA 1976-os kiállítása, amely a Beaux-Arts-építészet bemutatásával tett javaslatot a modernizmus lezárására, vagy az 1980-ban megrendezett I. Velencei Építészeti Biennálé, amelynek fő kiállítása, a Paolo Portoghesi által rendezett *La Strada Nuovissima* nem csak az utcát helyezte vissza a városról való gondolkozás középpontjába, de az új építészet első nagy nemzetközi seregszemléje is volt, így hirdetve a historicizmus és az eklekticizmus koordinátarendszerében meghatározott régi-új építészeti stílust.

Bizonyos értelemben ebben a vonulatban – a Strada Nuovissimára közvetlenül hivatkozva – helyezkedik el a Pompidou Központ *Dreamlands* című kiállítása, amely kimondva-kimondatlanul a posztmodern örökségét értelmezi újra eddig kevésbé feltárt formai és konceptuális kapcsolatokon keresztül, mindezt egy különös nézőpontból: az álmokat megtestesítő építészet, a városokhoz fűződő érzelmi kapcsolat – a nemzetközi vásárok, világkiállítások, és a szórakoztató témaparkok szempontjából. A kiállítás, túllépve a hatások, másolatok és újraértelmezések rendszerének felvázolásán, egyúttal az építészeti-művészeti kiállítás műfajára vonatkozóan is fontos kérdést tesz fel: hogyan lehet építészeti elméleteket, és a rájuk épülő urbanisztikai koncepciókat megjeleníteni egy kiállításban, különösen egy művészeti intézményben?

A kiállítás kurátorai, Quentin Bajac és Didier Ottinger több tematikus csomópont köré szervezték azt a történelmi narratívát, amelybe többek között a posztmodern építészetet is helyezik: a 19. és 20. század világkiállításai, az Eiffel-torony, a második világháborút követő radikális építészeti kísérletek, Las Vegas, New York, a miniatűr város-másolatok, Disneyland-ek, Dubaj – ezek azok a területek, ahol az álmokat

* A szerző a tanulmány írásakor az Oktatási és Kulturális Minisztérium Kállai Ernő ösztöndíjában részesült.

¹ Robert Venturi, Denise Scott Brown, and Steven Izenour: *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. MIT Press, Cambridge, 1972; Charles Jencks: *The Language of Post-Modern Architecture*, Rizzoli, NY 1977

² Ld. Például Reinhold Martin: *Utopia's Ghost. Architecture and Postmodernism, Again*. University of Minnesota Press, 2010 vagy Jorge Otero-Pailos: *Architecture's Historical Turn: Phenomenology and the Rise of the Postmodern*. University of Minnesota Press, 2010

kiszolgáló építészet formái és koncepciói kifejlődtek. A különböző korszakokból és földrajzi helyekről származó dokumentumok és az ezekhez kapcsolódó művészi reflexiók egymás mellé helyezése ugyan helyenként önkényesnek tűnik (semmiféle tényleges okozati viszony nem tételezhető fel például Salvador Dalí 1939-es New York-i világkiállításra készített szurrealista pavilonja és Dubaj sivatagból kinövő felhőkarcolói között), de ez nem vesz el a kiállítás megrázképtető analitikus erejéből, amely meggyőzően kapcsol össze mintegy 300 művet, a lehető legváltozatosabb műfajokból.

A rendkívül részletgazdag (és néha már-már zsúfoltnak tűnő) kiállítás jó példa a különböző eredetű és epiztemológiai státuszú fotók, filmek, videók és installációk mesteri ötvözésére – ahol a nem művészeti eredetű dokumentumok gyakran sokkal inkább magukkal ragadónak bizonyulnak, mint a műalkotások, amelyek néha mintha csak dekorációjául szolgálnának a korabeli lelkiállapotoknak. A különböző korszakokban és helyeken zajló világkiállítások (Eric Schaal) és építkezések (Edouard Levé, Andrea Robbins és Max Becher, Thomas Weinberger, Andreas Gursky) fotódokumentációi mellett itt van például az 1966-os rövidfilm, Walt Disney utolsó felvett beszéde, amelyben az ingatlanbizniszben is terjeszkedő rajzfilmgyáros a floridai döntéshozók számára ecseteli azt, hogy milyen előnyökkel jár az államnak, ha áldásukat adják Disney legambiciózusabb projektje, az „Experimental Prototype Community of Tomorrow” (EPCOT) építkezéseinek megkezdéséhez. Disney 69 km²-re tervezett utópiája egyszerre idézi a 19. század világkiállításainak „tematikus falvait”, amelyek egzotikus kultúrák vernakuláris építészeti mintáit gyűjtötték össze skanzen-szerű parkokba, a 21. század kínai városait, amelyekben egymás mellett találhatók európai és amerikai épületek kicsinyített másolatai (ld. Jia Zhangke „The World” című filmjét, amelynek egy részlete szintén látható a kiállításon) vagy a Perzsa-öböl gigantikus ingatlanberuházásait (Dubajról a kiállítás egyik utolsó terme számol be). A „nem művészeti eredetű” dokumentumok között különösen fontosak a reklámok (a dubaji „Falcon City of Wonders” vagy a shanghai „One City, Nine Towns” reklámjai mind a műfaj jelentős ismeretelméleti értékéről tanúskodnak), illetve a könyvek is.

A kiállítás gondolatmenetének gerincét három – egymástól meglehetősen különböző – könyv adja. Az egyik Walter Benjamin *Párizs, a XIX. század fővárosa* című munkája, ahol a szerző a fotográfia, a világkiállítások, a várost bemutató panorámák, a fedett kereskedő passzázatok és Párizs „hausmannizációja” (19. század közepi újratervezése) közötti kapcsolatot tematizálja.³ A passzázatok (kirakatai) és a világkiállítások az árucikkek fetiszizálódását hozzák magukkal, amelynek nyomán a tárgyak használati értéke átadja helyét a csereértéknek. Az étellel felruházott tárgyak és tárgyiasult szubjektumok ilyen módon lezajló érték-cseréjét Marx fantazmagóriának nevezi; a fantazmagória a 20. századi nagyvárosban az álom és az érzelmek építésze (a díszlet és a látszat) uralmához vezet, és a terjeszkedő kapitalizmus – és várostervezés – egyik motorja lesz; ez a kiállítás egyik alaptétele.

A kiállításra meghatározó hatást gyakorló második könyv Robert Venturi, Denise Scott-Brown és Charles Iznavour 1972-ben megjelent könyve, a *Learning From Las Vegas*, amelyre gyakran szokás a posztmodern egyik legkorábbi kiáltványaként tekinteni. A *Learning From Las Vegas* Venturi és Scott-Brown 1969-ben a Yale Egyetemen tartott

³ Walter Benjamin: *Párizs, a XIX. század fővárosa*. In: *Kommentár és prófécia*. Gondolat, Budapest, 1969.

kurzusának folytatása, amelynek során a pár Las Vegas korábban végtelenül lenézett építészetének rehabilitációját végezte el. A könyv alapvető felismerései – az épületek jelként való elgondolása, a reklámok építészeti elemekként való kezelése, a vernakuláris építészet felértékelése a városról való gondolkodásban – mind nélkülözhetetlen analitikus eszközök a huszadik század végére globális méretekben is meghatározóvá váló szuburbanizáció, a bevásárlóközpontok, az autópálya-kultúra, sőt az ikonikus építészet elemzésében is. A könyv azonban más szempontból is jelentős: tudatosan vállalt amorális pozíciója, és a populáris kultúrát, a giccset elfogadó, sőt értékelő attitűdje egyúttal a háború utáni modernista morál és etika kritikájaként is olvashatóak.

Természetesen egy-egy könyv megjelenítése egy kiállításon nem magától értetődő: a kiállítás konceptörjeit és építészeit dicséri az a megoldás, amellyel a könyv legfontosabb szövegrészei valamint gazdag vizuális anyaga (rajzai, fotói) videó formájában kerülnek bemutatásra. A Learning from Las Vegas köré szervezett terem azonban nem csak ezért képi a kiállítás egyik legerősebb pontját: a las vegas-i kaszinók játékgépeinek hipnotikus hangzavarát rekonstruáló hanginstalláció aláhúzza a hangzó környezet szerepét a fantazmagórikus építészetben. A kiállítás maga is reprodukálja a témaparkok, ipari kiállítások, játéktermek, kaszinók atmoszféráját, és ezt elsősorban a hanggal teszi: ahogy teremről teremre haladunk a kiállítás termeiben, mindig más hangzó környezetbe jutunk; az amerikai musical dallamait a 3D animációban elképzelt városok videóit kísérő ambient-lüktetés követi, majd filmrészletek beszédfoszlányai és reklámklippek tudatállapot-módosító zenéje váltja fel.

A kiállítás alaphangját megadó harmadik könyv Rem Koolhaas nagyhatású munkája, az 1978-ban megjelent *Delirious New York*, amelynek alaptétele megegyezik a Dreamlands központi kérdésfelvetésével: Hogyan hoztak létre a nemzetközi vásárok, világkiállítások, és a szórakoztató témaparkok olyan modelleket, amelyek hatással voltak a közelmúlt és a ma városainak koncepcióira?⁴ Koolhaas a New York-i Coney Islandben, és különösen Dreamlandben, a századforduló legendás szórakoztató komplexumában érte tetten fantazmagória és technológia összekapcsolódásából születő építészetet, ami később a 20. század fővárosává váló Manhattan alapvető szervező erejévé vált. A koolhaas-i olvasat szerint a Coney Island inkubátorként működő fantáziavilágában kikísérletezett gyorsliftek és toronyházak – és nem a modernizmus funkcionális és formai őszintesége – jelentették a modellt a „manhattanizmus-hoz”, Manhattan égnék törő fejlődéséhez. Koolhaas könyvének megjelenítése a kiállítás terében a előbbinél egyszerűbb feladat: a termet az építész felesége, Madelon Vriesendorp – akinek illusztrációi a *Delirious New York* különböző kiadásait is díszítik – tölti meg rajzaival és animációs filmjeivel.

Koolhaas máshol is eszünkbe jut a kiállításon: a város jeleire és homlokozataira mint dekorációra, illetve másolatra tekintő együttes (Diane Arbus Hollywood-fotói, Maurizio Cattelan hátulról látott Hollywood-jele, Peter Weir Truman Show-ja, Laurent Grasso filmje, amit az elhagyott római Cinecittá-ban forgatott) a *Generic City* című szövegben megfogalmazott paradoxonra emlékeztetnek: „Hiányának ellenére a történelem a Jellegtelen Város legfontosabb foglalatossága, sőt ipara. (...) Specifikus emlékek helyett a Jellegtelen Város által keltett asszociációk jellegtelen emlékek,

⁴ Rem Koolhaas: *Delirious New York: A Retroactive Manifesto of Manhattan*. Academy Editions, London, 1978

emlékek emlékei: he nem egyenesen minden emlék együttese, akkor absztrakt emlékeztetők, soha véget nem érő déja vu-k, általános emlékek.”⁵ Eredeti és másolat kérdései végigkísérik a kiállítást, folyamatosan összekapcsolva a nézőt a történelmi építészet kortárs dilemmáival: az örökségvédelem általános értékrendjéből következik például a lerombolt történelmi jelentőségű épületek identikus újjáépítésének gyakorlata, vagy az átalakított funkciójú és enteriőrű épületek homlokzatának megőrzése, amely jelenségekkel több munka is foglalkozik (pl. Stéphane Couturier fotói vagy a kínai másolat-városok dokumentációi). És természetesen szerepel a kiállításon a már említett Strada Nuovissima kiállítás anyagának egy része is, mint markáns pozíció a megőrzésről és másolásról folytatott kiterjedt vitában, felsorakoztatva a magukat posztmodernként definiáló építészek élcsoportját.

A Dreamlands nem foglal állást sem a Strada Nuovissima ellen, sem mellette: a kiállításon bemutatott anyagok nagy száma és a nézőpontok különbözősége amúgy is lehetetlenné tennék egy pontosan definiált álláspont artikulálását. A Dreamlands sokkal inkább egy történelmi analízisre vállalkozik, és a növekvő történelmi távolságot kihasználva próbálja meg új fényben láttatni a „posztmodern mozgalmat”, és ezzel együtt a szórakozás, az élmények és álmok építészetét. E reinterpretáció egyik különösen érdekes állomása a háború utáni kísérleti építészet bemutatása a fantazmagorikus építészet optikáján keresztül: a szabadidő társadalmának új szükségleteire reagáló Cedric Price és Joan Littlewood (Fun Palace), az Archigram (Instant City) vagy Constant (New Babylon) flexibilis struktúráiban és teátrális, öröm-központú esemény-építészetében elkerülhetetlenül ráismerünk a világkiállítások és a témaparkok építészetére, legalábbis, ami az élmények és hangulatok (és a fogyasztás) szerepét illeti ezekben a koncepciókban.

A radikális építészet dokumentumait – rajzokat, modelleket – bemutató terem az, ahol a Pompidou Központ saját makettje is látható. Az épület ebben a környezetben nem egyszerűen építészeti gesztusként, a Bilbao-effektus (Bilbao-t két évtizeddel megelőző) prototípusaként jelenik meg, hanem egyúttal városi laboratóriumként, új életmódok és kulturális helyzetek kísérleteként is. Ha a Beaubourg radikalitása meg is kopott az elmúlt évtizedekben (az épülethez kapcsolódó közterek elvesztették kísérleti jellegüket és turisztikai spektakulummá váltak), mégis érdemes elgondolkodni azon, hogy milyen lehetőségeket jelent ma a Pompidou Központ a kortárs építészeiről és a váerosról való gondolkodásban. Az, hogy ez a kiállítás itt, egy művészeti intézményben – és annak sem építészeti osztályán – valósul meg, arról tanúskodik, hogy a művészeti és építészeti érdeklődések évtizedek óta tartó összefonódásának közepette még mindig nem igazán lehet sehol szabadabban és fantáziadúsabban építészeiről és annak tágabb társadalmi és pszichológiai dimenzióiról beszélni, mint a művészet kontextusában.

⁵ Rem Koolhaas: *The Generic City*. In: Rem Koolhaas & Bruce Mau: *S, M, L, XL*. Monaceli Press, New York, 1995. Itt: p. 1256.