



1.



2.



3.



4.



5.

ALKÉR KATALIN (TÉMAVEZETŐ: KLOBUSOVSZKI PÉTER DLA)

A TÁJKÉPI KERT HATÁSA A KORTÁRS ANGOL ÉPÍTÉSZETBEN

Traces of the landscape movement in contemporary English architecture

Az angolok tájhoz való viszonya merőben eltér a többi európai népétől, - állítja Günther Vogt svájci tájépítész, több londoni park tervezője (Vogt, 2012) - még a szak kifejezéseik is másak. A magyar *angolkert* elnevezés megfelelője a *landscape garden* vagyis tájképi kert, ami jóval tágabb fogalmat takar: a 18. században Angliában létrejövő új kerttípust és annak a klasszicizmus és a romantika korában átalakuló változatait jelenti, melyek aztán egész Európában teret hódítottak a barokk vagy ún. franciakerttel szemben. Miben állt az angolkert újdonsága és hogyan hat a mai angol tájszemléletre? Milyen következményei vannak a – jellemzően urbánus – kortárs angol építészetre? A tanulmány célja 'Az építészet önértéke. Kortárs angol tendenciák' c. kutatás fejezeteként ezen kérdések megválaszolása és a 'Tihanyi apátsági gyümölcsös' projekt számára hasznos tanulságok leszűrése.

Compared to continental Europe, English people have a completely different approach to landscape – says Swiss landscape architect Günther Vogt, designer of several parks in London. They differ even in their expressions. The equivalent of the Hungarian 'English garden' would be 'landscape garden' - an idea with a much broader meaning, referring to one type of garden emerging in the 18th century England and to its variations during Classicism and the Romantic Period gaining ground all over Europe against baroque or French gardens.

What was the novelty of the landscape garden and how does it effect the English approach to landscape today? Does it have any consequences on the mainly urban contemporary English architecture? As a chapter of the research project 'The self-worth of architecture. Contemporary English tendencies' the aim of this paper is to find an answer to these questions and to come to conclusions useful in the design project 'Abbey garden of Tihany'.

AZ ANGOLKERTRŐL

A kert mindig az adott kor emberének világvilágát tükrözi. Megidéz az elvesztett Paradicsomot és fokozza a vágyakozást egy ideális világ után (von Buttlar, 1989). A középkorban egyre inkább geometrikus formát öltött, majd a barokk korban kimondottan a természet ellentétévé, matematikai-kozmikus összefüggések és a abszolutisztikus államrend szimbólumává vált. A Franciaországból kiinduló barokk kertstílus egész Európa abszolutista monarchiáiban elterjedt, míg a 18. század elején létre nem jött az el-lene való lázadásképpen az angol tájképi kert. Ez, mint művészeti alkotás a természet szépségeinek pontos mását és egy új, liberális Paradicsomot jelenített meg. Tükrözte a felvilágosodás emberének megváltozott viszonyát a természethez és a deista vallásfelfogást, ami Istent teremtményeiben dicsőíti. A természet végső soron a szabadságot szimbolizálta. Kultúrtörténeti szempontból jelentős lépés, hogy ekkor nyert először az érzéki tapasztalaton alapuló természetélmény önálló – előbb az értelemmel egyenrangú, majd dominánsá váló – értéket. Amíg a barokk korban a művészeti ágak alapvetően az építészetnek voltak alárendelve, addig az új természeteszmény jegyében a kert vált összművészeti alkotássá. Csakhogy egyre inkább a festészet elveire támaszkodott és ahelyett, hogy magát az érintetlen természetet jelenítette volna meg, sokkal inkább a festészetben, a költészetben és a történelemben megfor-

mált természetképet adta vissza. A szemlélő sok esetben iskolázott esztétikai érzékkel és átfogó műveltséggel kellett rendelkezzen befogadásához. Az árkádiai tájak a 17. századi idealisztikus tájképfestészetből (Poussin, Lorrain) kerültek a kertekbe (5. kép), de nem a múlt utáni sóvárgást, hanem egy humánus és liberális társadalom eszményképét rajzolták ki. Művészi utópia, mely kritikai élel támadja a tökéletlen valóságot, és a felszabadított érzelmek és szenvedélyek gazdagságát hirdeti.

Az angol tájképi kert első példája Alexander Pope költő twickenhami birtoka, melyet scenikai-színpadias elvek alapján alakított ki magának. A tájkert előnye a barokk színpadképhez képest, hogy egyidejűleg hozhatók létre benne a különböző helyszínek. A staffázsépületek a barokk színpadképből származtak a tájkertre. Amennyiben a látvány nem tükrözte híven a költői eszményt, szimbolikus alakokkal vagy feliratokkal utaltak rá. Szintén színpadszerűen alakította ki birtokát Burlington grófja Chiswickben (1725). Négyzet alaprajzú neopaladiánus villát tervezett rá, a parkban pedig klasszikus templomok kicsinyített mását szórta el, melyek a látogató számára meglepetésszerűen tárultak fel, önmagukba zárt külön-külön kis színpadképeként.

Az új, festői kertstílus megteremtése William Kent nevéhez fűződik, aki eredetileg hintőfésztő volt. Az 1730-40-es években számos tájkertet alakított át (Stowe, Rousham, Stourhead): folyómedret vágatott, a lágy hajlatú

völgyeket grottaszerű híddal kötötte össze (3., 4. kép), a parton templomokat emelt (Ősi Erény temploma, Újfa-jta Erkölcs temploma, Brit kiválóságok temploma). Ekkor alkalmazták először a gótikus stílust egy felmagasztalt középkorkép megtestesítőjeként, a szabadság és a dicső nemzeti múlt képzetének megidézésére. Az antik görög demokrácia ideáját volt hivatott közvetíteni az ún. görög völgy, benne a Greek Revival stílusában tervezett kerti templomokkal. Kent épített először műromot, szintén a festői kompozíció és egyes itáliai emlékek tudatos megidézésének kedvéért. Így fordulhatott elő például, hogy a távlati hatásra tervezett staffázsépületek főhomlokzatához képest az oldalhomlokzatok elnagyoltak maradtak, vagy hogy egy hídon valójában nem lehetett átmenni. (1. kép)

A barokk kert tér-idő egysége eligazodást nyújtott a látogató számára, a tájkert ezzel szemben a határtalanság bizonytalan érzetét keltette és kanyargó útjaival véletlenszerű önmozgást generált. A kertművészeti alkotás egységét a kiindulópontba visszatérő útvonalvezetés, a körsétány biztosította. A barokk szimmetrikus-tektonikus egységének helyébe gondolati-érzelmi egység lépett, ami a kertben sétáló ember szubjektív belső világában állt össze az egyes látványokból és az azokhoz társított képzetekből, hangulatokból teljes egésszé.

A tihanyi gazdaság kialakítása szempontjából érdekes lehet, hogy a díszfarm (ornamental farm, ferme

► 1. Aha a tájképi kert és a mezőgazdasági terület határán, Rousham, Wiliam Kent, 1738; 2. Pagoda és mecset Kew Gardensben, William Chambers, 1763; 3. Tájkép Stourheadről napsütésben, Sir Francis Nicholson; 4. Stourhead terve, Henry Hoare és Henry Flitcroft, 1741; 5. Tájkép a Numát gyászoló Egeriával, Claude Lorrain, 1669

ornée) típusa szintén a 18. században született meg, Horatius vidéki birtokának mintájára. A díszfarm egy mezőgazdasági művelés alatt álló terület parkszerű kertés tájjá történő kialakítását jelenti, az eredeti funkció megőrzése mellett. (Humphry Repton azonban elutasította az ornamental farm gondolatát, mert „gazdaságilag nem kifizetődő játszadozásnak” tartotta.)

„A búzamezők kellemes látványt nyújtanak, és ha a közöttük futó utakat némi gonddal alakítanák, ha a rétek természetes ékességét egynéhány, a művészet birodalmából odaiktatott elemmel megnesemítenék és feljavitánák..., akkor mindenki tetszetős tájképet formálhatna birtokából.”
(Addison, 1712)

Az angolkert fejlődése során a kezdetben oly fontos tartalmi jelentés háttérbe szorult a látvány közvetlenül az érzékekre ható esztétikai értéke mögött. Az új szemlélet mestere, Lancelot Brown legfőbb célja a táj természetes jellegének megőrzése volt. Innen ered ragadványneve, a „Capability” is, mivel mindig a terület természet adta lehetőségeiből indult ki és ezek tökéletesítésén fáradozott. Kevés kerti épületet alkalmazott, tavakat viszont annál inkább. Szerkesztési alapeleme a kígyózó serpentinforma, az ún. szépségvonal. Capability Brownnal szemben Sir William Chambers a kínai kertművészet követését hirdette, ahol gyors egymásutánban bukannak fel az ellentétes hatású, minden érzékszervet lekötő látványok a furulyaszótól akár a mesterséges földrengésig. Fő műve a Kew Gardens (2. kép), melyben a klasszikus stílusú templomok mellett számos egzotikus építmény is helyet kapott (orangerie, kínai állatház, Al-

hambra, gótikus székesegyház másolat, mecset, kínai pagoda). Mintha a világ minden szépségét és érdekességét egy kertbe kívánná gyűjteni. Az egzotikus staffázsépületek stílusa összekapcsolódott a táji környezet hangulati jellegével. Az érzelem esztétikájának megfelelő kertek receptjeit mintakönyvek terjesztették. Soha nem látott romkultusz bontakozott ki – a mulandóság szimbólumaként, a nemzeti történelem emlékműveként és a kerti panoráma festői staffázsaként egyaránt szolgált. Ahol rendelkezésre állt, ott valódi romok köré komponálták a kertet, ahol eredetileg nem volt, oda műromot építettek. Hasonlóan látványelemként éltek divatjukat a remetelakok (eremitage), melyekben „bérremeték” éltek.

A 19. századra a kertművészet elsődleges jellemzőjévé a picturesque, a festőiség vált: a természetet tartalmi és érzelmi asszociációktól mentesen, kizárólag kompozíciós törvényszerűségek és a festői szépség szempontjából értékelte és alkalmazta. A stílus meghatározó mestere Humphry Repton. A kastélyok mellett geometrikus növénykompozíciókat hozott létre, melyek az épület szerkezetéből adódó átmenetet képeztek a természet felé és önálló funkcióval nem rendelkezvén mesterséges mintává váltak. Később egy tájkerten belül több önálló geometrikus kertet hoztak létre, ami a kertművészeti alkotás feldarabolódásához és a gardenesque keverékstílushoz vezetett.

REFLEXIÓK A 20. SZÁZADBÓL

A tájkert több mint egy évszázadon át volt a természeteszményt megtestesítő, téri és időbeli dimenziókat kitöltő, élő, szinte kinetikus műalkotás. A hozzá

köthető festőiség kérdése visszatérő vitatéma az angol közéletben, aminek az Architectural Review is cikkorozatot szentelt. Nikolaus Pevsner építészettörténész 1954-es írásából jól kitűnnek a pro és kontra érvek és a picturesque lehetséges értelmezési lehetőségei a 20. században (Pevsner, 1954). Cáfolja azokat a nézeteket, melyek szerint a festőiség csupán egy tökéletlen vízió volna, ami minden komolyságot és igazságalapot nélkülöz, és a múlt iránti nosztalgiával elkendőzi az ipari társadalom valós kihívásait. A szabálytalanság és változatosság nem a véletlen elharapózása révén létrejövő káosz, hanem a természet által a művész rendelkezésére bocsátott sokkalta gazdagabb forrásanyag, mint amit az akadémikus elmélet valaha is szolgáltatna. Pevsner érdekes módon közös alapokra helyezi a picturesque és a száz évvel későbbi modern forradalmát, mégpedig azért, mert ugyanúgy a szabad képzeletre bízzák az alkotást, melyet egyik esetben a természet erői, a másikban a funkció inspirál – és nem szabályok, tengelyek vagy raszter, melyek mind a használhatóság rovására menének. A 20. században a festőiség nem csak természeti környezetben értelmezhető, hanem a várostervezésben is, amikor az adott elemekből kell dolgozni, a régít és újat kell összhangba hozni. A genius locira való érzékenység is a festőiségre vezethető vissza, amikor az egyetemes stílusnak megfelelő művet kell az adott régió hagyományaira alapozva létrehozni – és nem pedig egy mintakönyvet másolni. Az európai művészettörténet során többször előfordult, hogy az akadémikus stílus már nem tudott megfelelő válaszokat adni a kor aktuális kérdéseire. Elsőként a picturesque mozgalma volt az, mely a saját érzésekre való hagyatkozást az értelemmel és az alapelvekkel azonos rangra emelte. Ebben áll az angolk-



- ▲ 6. Fuglsang Kunstmuseum, az érkező előtt feltároló táj
- ▲ 7. Fuglsang Kunstmuseum, látkép a kiállítóteremből
- ▲ 8. Fuglsang Kunstmuseum, Lolland, DK, Tony Fretton, 2002

ert elvitatathatlan művészettörténeti szerepe Nikolas Pevsner szerint.

Az angolkert a nemzeti öntudatnak fontos eleme, ezért nem minden előítéletől mentes fogalom. Ezekre világít rá Reyner Banham kritikus, az Independent Group meghatározó alakja 1962-ben írt *Kent and Capability* c. esszéjében (Banham, 1962). Nem született kellő számú mestermű, hanem csupán részletek villannak fel itt-ott, állítja. A tájképi kert egy háromdimenziós festmény, amit hasznossága kizár a művészet tárgyköréből. Az egyetlen önmagáért való értékkel bíró tájképi kompozíciónak Stourhead kertjét tartja, mivel, mint mondja, tisztán vizuális esztétikai mű, minden szentimentális utalástól mentes. A *genius loci* iránt fogékony, mégis szigorú koncepció, a kivitelezéssel egységben, mely egy ember víziójának teljességét tükrözi. Az angolkert-kultusszal szemben Banhamnak az a legfőbb kifogása, hogy „aristophilliában” szenved: az arisztokrácia vidéki birtokainak sznob indíttatású népszerűsítése a nemes patrónusokról szól és háttérbe szorulnak azok a középosztálybeli szakemberek, akik valójában létrehozói a kerteknek.

ANGOL KERTBEN KORTÁRS ÉPÜLET

Az angol tájszemlélet hatása érezhető Tony Fretton bemutatott két épületén: a Fuglsangi Múzeumon Dániában és a Holton Lee művészetterápiás központra Dorsetben (Long, 2008). A fókuszba kerülő tájkép nála azonban nem az egyén érzelmi világának szabadságát festi meg, sokkal inkább nyújt kapcsolódási pontokat számára időtlen kollektív tartalmakhoz. A rá jellemző kritikai hozzáállással és művészi érzékenységgel ragadja meg korunk

legégetőbb társadalmi kérdését, az elidegenedést (Vermeulen, 2010). Jól ismert formákat vesz elő és helyez az absztrakció eszközével kellő távlatba ahhoz, hogy azok a felismerés élményét nyújtsák az embernek. A ház vagy a kert, mint műalkotás helyett a tengely a belső tér és a környezet között feszül. (Cousins, 2008) Holton Lee és Fuglsang esetében is egy vidéki földbirtok központi épületegyüttesét egészíti ki Tony Fretton új háza. A meglévő épületek mellett, az út mentén, nem a tájban benne, hanem annak határmezsgyéjén foglalnak helyet: erősítik érzékelést az udvar elemei közötti összetartást és megőrzik nyitottságát. A telepítést a táj feltárolásának dramaturgiájára határozza meg.

A dániai Fuglsang majorságát az itt rendezett koncertek és a közeli madárrezervátumban tett séták miatt keresik fel a látogatók. Az épületegyüttes múzeummal való bővítésére kiírt tervpályázat határozott javaslatot fogalmazott meg az udvar lezárására az eredeti állapotának megfelelően. Tony Fretton ezzel szemben az intéző háza mellé sorolja a múzeumot (8. kép), hogy az ideérkező vendégek számára a végtelen táj és a tenger látványa legyen a legelső benyomás (6. kép), mely a kiállítás végigjárása során vissza-visszaköszön és teremt kapcsolatot a hellyel (7. kép). Az enfilade-ba rendezett, alapvetően felülvilágított terek célja, hogy nyugodt, de stimuláló háttérrel képeznek a műalkotásoknak. A múzeumlátogatás utolsó stációjaként Fretton egy külön termet szentel a környező táj szemlélésének. Az évszázados művelés nyomait viselő szántóföldek számára kollektív műalkotások, ezért párhuzamba állíthatók a kiállított individuális művészeti alkotásokkal (Fretton, 2012). A tájhoz képesti távlati nézőpont megőrzi annak



a lehetőségét, hogy megfejtendő kép maradjon. A múzeum épületnek absztrakt volta a környező mezőgazdasági terület absztrakt szépségére rimel. Bája részletmegoldásaiban rejlik, melyek tervezés és a kivitelezés során sokszor véletlenszerűen alakultak (Long, 2008). A dán modernizmus klasszikus műveiről ismert téglahomlokzat kötémódját a kőművesek javasolták, a felülvilágítók szürke színe a szomszédos háztetőket idézi. Az előcsarnokkal szemben feltároló almáskert a pályázati tervben szereplő belső udvar gondolatát viszi tovább. Fuglsangban – ahogy Tony Fretton nevezi – kulturális műalkotás született: olyan ember alkotta objektum, mely kora és helye társadalmának alapvető értékeire hat.

Holton Lee terápiai központ távol a világtól, Anglia déli partjain a természet, a művészet és a felekezethez nem kötött spiritualitás révén a teljes élet lehetőségével ismerteti meg vendégeit: testi-lelki fogyatékosokat, stressz sújtotta embereket és indítja el őket személyiségük fejlesztésének útján. Az alapítvány egy hajdani majorság különböző korokból származó épületeiben és hatalmas földjein működik, melyek rendezési tervét Tony Fretton készítette (12. kép). Egyszerű, könnyen karban tartható épületekkel egészítette ki és értelmezte újra a meglévő együtttest, melyek laza kapcsolatban állnak a tágabb környezettel, a tengerparti tájjal és direkt módon kötődnek az őket közvetlenül körülvevő majorsági épületekhez.

Az új műtermeket egy tárolási és kiállítási célra használt nyitott szín mellett álló gazdasági épületben alakították ki, a többi háztól kissé távolabb (10. kép). Négy stúdió kapott helyet egymás mellett a közösségi hely-

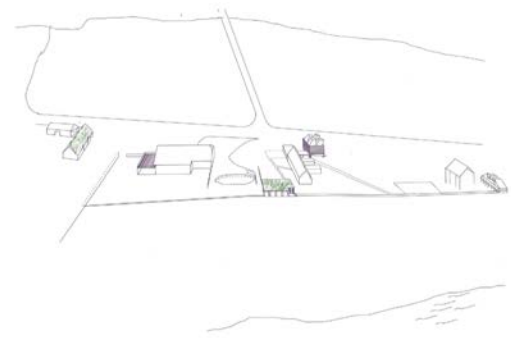
iséggel megtöltött téglapépületben, melyeket végigfutó tornác köt össze. A stúdiók karakteres felülvilágítókon keresztül kapnak fényt, míg a faszerkezetű közösségi helyiség hosszú horizontális ablaka a földekre néz. A meglévő téglafal vékony festékréteget kapott, hogy megmaradjon eredeti felületi minősége, mégis különbözzön a környező épületektől. Az épület formailag és habitusában kontrasztos a csűr extrém nyitottságával és racionalitásával szemben. A Tony Fretton tervezte Faith House - gyülekezeti, meditációs és kiállító épület - maga is egy műalkotás igényével készült: az ember és a természet közötti viszonyt szimbolizálja. (Fretton, 2010a) A ház a birtokra vezető hosszú út végén áll, az egykori majorság kertjének egy lankás dombján, ahonnan a tengerpartig futó mezőkre nyílik kilátás (9. kép). A favázás szerkezetű, újrashasznosított újságpapírral hőszigetelt épületet zöldtetető fedi, kezeletlen faburkolatot borítja. Az ideérkezőt lecsupaszított klasszikus portikusz fogadja, melynek két nyílása átengedi a tekintet a házon a mögötte feltároló tájra. A deszkázott oszlopközből diszkrét ajtó nyílik a kontemplációs helyiségébe, ahol a sötét ezüst háttér előtt Holton Lee erdeiből származó nyírfa törzsek állnak körben (11. kép). A középtengelyből nyílik az előcsarnok, továbbá a tágas gyülekezeti és kiállító terem a földekre néző franciaablakaival, hogy az emberi tevékenységet a folyamatosan változó természeti események kontextusába helyezze.

Fretton épületének kisugárzása képes jóra fordítani az ember közérzetét. Nem holmi divatos fogással, hanem finom intelligenciájával és azzal az absztrakt időtlenséggel, ami korunk miniatűr görög templomává teszi. (Glancey, 2002) Szakralitása nem harsány, mint

ahogyan a múlthoz sem a másolt részletmegoldások kötik, hanem az viszony, ami azonos a dór templom és az antik görög táj, valamint az előregyártott faváz szerkezet és a környező gazdasági udvar között.

HÁZAK ÉS MEZEJÜK

Amíg a modern építészetben a helyiségek egy belső egész részei, a külvilággal szemben pedig mindig az épület sérthetetlen egysége foglal valamiképp állást, addig Tony Fretton házain feloldódik magának az épületnek az ideája és a helyiség kerül közvetlen kölcsönhatásba környezetével. 'Buildings and Their Territories' című előadásában (Fretton, 2012) beszél arról, hogyan válhat kortársra egy épület, anélkül, hogy egyedi stílussal definiálna saját korszerűségét és hogyan illeszkedhet ugyanakkor folytonosan a környező tér- és időszövetbe anélkül, hogy múlt és jelen építészetének összekapcsolásával a posztmodern idézési gyakorlata miatti veszélyes területre tévedne. Építészetében az empirikus brit hagyomány és a táj festőiségére való érzékenység él tovább. (Carlini, Valle, 2003) Miközben fizikai valójuk a többszörösen összekapcsolódó terek közti folyamatos mozgás közben táru fel, addig értelmezésük a képzeletet mozgatja meg, melyet nem segít hierarchikus rend, egyértelmű képlet vagy könnyen fogyasztható idea. A természetes környezetben elhelyezett archetipikus elemek megőrzik művi karakterüket. Az örök társadalomkritikus Fretton számára projektív olvasatuk fontos, az a képzeletbeli befejezetlenség, ami magában hordozza ember és a természet viszonyának, különösen az épített környezet újragondolásának lehetőségét.



- ▲ 9. Holton Lee, Faith House, korunk minatűr görög temploma
- ▲ 10. Holton Lee, műterem az egykori gazdasági épületben
- ▼ 11. Holton Lee, kontemplációs helyiség benne a tájban
- ▲ 12. Holton Lee, tanulmányterv, GB, Tony Fretton, 1999-2005

Hivatkozások:

- VOGT, Günther [2012]: *City as Territory as Landscape*. Graduate School of Design, Harvard University, Cambridge, MA, 2012. október 4. http://www.youtube.com/watch?v=r03W_OieLrU
- von BUTTLAR, Adrian [1989]: *Az angolkert*. Balassi Kiadó, Budapest, 1999
- ADDISON, Joseph [1712]: *Upon the Pleasures of the Imagination*. *Spectator*, 414 (új kiadás Oxford, 1965)
- PEVSNER, Nikolaus [1954]: *C20 Picturesque*. *An Answer to Basil Taylor's Broadcast*. *The Architectural Review*, 115, 1954. április, pp. 227-229
- BANHAM, Reyner [1962]: *Kent and Capability*. in BANHAM, Mary, BARKER, Paul, LYALL, Sutherland, PRICE, Cedric (szerk.) [1996]: *A Critic Writes: Essays by Reyner Banham*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, pp. 87-90.
- LONG, Kieran [2008]: *Fuglsang Art Museum, Denmark* by Tony Fretton Architects. *The Architects' Journal*, London, 2008. április 7.
- VERMEULEN, Paul [2010]: *Against Alienation*. in Wirz, Heinz (szerk.) Tony Fretton Architects, *De aedibus international vol. 5*. Quart Verlag, Luzern, pp. 8-15.
- COUSINS, Mark [2008]: *Drawing upon: the work of Tony Fretton*. in Tony Fretton Architects. *2G n.46*, Editorial Gustavo Gili S. A., Barcelona, 2008, pp. 4-8.
- GLANCEY, Jonathan [2002]: *Magic box*. *The Guardian*, London, 2002. október 7.
- FRETTON, Tony [2010a]: *Faith House & Artists' Studios, Poole, Dorset*. in Wirz, Heinz (szerk.) Tony Fretton Architects, *De aedibus international vol. 5*. Quart Verlag, Luzern, pp. 26-34.
- FRETTON, Tony [2010b]: *Fuglsang Kunstmuseum, Lolland DK*

in Wirz, Heinz (szerk.) Tony Fretton Architects, *De aedibus international vol. 5*. Quart Verlag, Luzern, pp. 34-41.

- FRETTON, Tony [2009]: *Das Haus*. ETH Zürich D-Arch Faculty Lecture Series, Zürich, 2009. március 10. http://www.multimedia.ethz.ch/speakers/d_arch/2009_fs/haus/?doi=10.3930/ETHZ/AV-cf822eea-b6a8-463a-92fd-506d549fdcbe&autostart=false
- FRETTON, Tony [2012]: *Buildings and Their Territories*. Mackintosh School of Architecture Friday Lecture Series, Glasgow, 2012. november 30. <http://vimeo.com/55006337>
- CARLINI, Elena és VALLE, Pietro [2003]: *Calculated Ambiguity*. *arch.it*, 2003. július 3. http://architettura.it/files/20030703/fretton_en.htm

005-006

A TÁJKÉPI KERT HATÁSA A KORTÁRS ANGOL ÉPÍTÉSZETBEN
Alkér Katalin

