

Klobusovszki Péter

ÉRZÉKI REND

Kortárs német-svájci építészet

DLA értekezés

mestermű:

A Dubniczay-ház rekonstrukciója és bővítése, Veszprém

László Károly Gyűjtemény, Tegularium, a Magyar Építőipari Múzeum Téglagyűjteménye

témavezető:

Karácsony Tamás DLA

Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem Építőművészeti Doktori Iskola **2008**

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás	2
Előszó	3
Helvét aniz - Rövid bevezetés Svájchoz	5
Változás és folytonosság - Szemelvények Svájc XX. századi építészettörténetéből Mérnöki létesítmények, Robert Maillart, Modern építészet, C.I.A.M., Az új építészet, Max Bill, ETH, Rossi, a katalizátor, Analóg építészet	9
Érzéki rend - Bevezetés a kortárs német-svájci építészetbe	16
A modernség hagyománya	17
Regionális stratégiák	23
Különös tárgyak	30
Mély felület	39
Irodalomjegyzék	43
Függelék	45
Összegzés / Abstract	
Tézisek	
Nyilatkozatok	
Önéletrajz	
A mestermű portfóliója	

Köszönetnyilvánítás

Első kortárs svájci építészettel kapcsolatos ismereteim az egyetemi tanulmányok utolsó éveimhez kötődnek. Mesterem, Karácsony Tamás hívta föl figyelmemet az akkoriban nagyon újszerű, letisztult, ugyanakkor titkokat rejtő épületekre, melyek folyamatos inspirációt jelentettek a tervezési stúdióim során. Idővel a naiv rácsodálkozás, az odaadó rajongás mellett a kritikus kíváncsiság vált hangsúlyossá, melyhez a kereteket a Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem Mesterképző Posztgraduális Programja biztosította. Kutatási témám a minimalizmus lett, mely a hároméves képzés végére szűkült le a svájci építészetre. Tanulmányaim mellett a Karácsony Tamás műtermében végzett építésztervezői munka során ismerkedtem meg Janesch Péterrel. A tervezési feladatok és az ennek kapcsán velük folytatott beszélgetések döntő módon meghatározták építészeti gondolkodásomat, és sok szempontból irányt szabtak ennek az értekezésnek is. Mestereimnek ajánlom ezt az írást.

1999-ben a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj és a Soros Alapítvány ösztöndíja segítségével három hónapot töltöttem Moravánszky Ákos professzor úr vendégeként a Zürichi ETH-n, mely az első közvetlen találkozást jelentette az addig csak képekről ismert épületekkel. 2004-ben Lévai-Kanyó Judit, a Terc Kiadó szerkesztője azzal a céllal keresett meg, hogy a kortárs építészetet bemutató könyvsorozat Svájcra szóló részének elkészítéséhez a segítségemet kérje. 2006-ban a kiadóval közösen sikeres pályázatot nyújtottunk be a Nemzeti Kulturális Alap Építőművészeti Szakmai Kollégiumához (pályázati azonosítószám: 2402/0152) a kézirat megírásának támogatását kérve. Az alábbi értekezés ennek a kéziratnak egy továbbfejlesztett változata.

A korábbi kinttartózkodás óta fölépült épületek, a friss szakirodalom megismerése, a kézirat kiegészítése és a könyv publikálásához nélkülözhetetlen fotódokumentáció elkészítése végett 2008 nyarán újra három hónapot tölthettem Svájcban. Ennek anyagi fedezetét újfent a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj biztosította. Moravánszky Ákos most is segítségemre sietett eligazodni mind a bőséges szakirodalom, mind a jobbnál

jobb új épületek közt. Önzetlen szakmai és baráti segítségével tette lehetővé, hogy e vállalkozás alapvető feltételei megteremtődtek. Köszönettel tartozom az ETH Építészeti Könyvtár (ETH Baubibliothek) dolgozóinak, akik mindent elkövettek annak érdekében, hogy a rövid idő ellenére az összes lényeges forráshoz hozzáférjek, és eligazodjam a fantasztikus építészeti gyűjtemény kincsei közt.

Az elmúlt kilenc évben számos, a témát bemutató előadást tartottam többek között a Filozófia és Tudománytörténeti Tanszék *Modern - nagyváros, építészet, kultúra: elméleti és filozófiai közelítések programjában*, a *MÉSZ Mesteriskoláján*, a *Középülettervezési Tanszék Építésztervezői Szakmérnök Képzésén*, a *Kultúra és építészet* és a *Középületek kritikai elemzése* tantárgyak keretén belül. Ezek az előadások hozzájárultak az írás szerkezeti és tartalmi kialakításához, az azt követő párbeszédnek nagyban megkönnyítették munkámat.

Köszönettel tartozom Cságyoly Ferencnek és Kerékgyártó Bélának, akik a kezdetektől fogva végigkísérték e vállalkozást; az első vázlatokra, majd idővel az elkészült szövegváltozatokra tett kritikai megjegyzéseik pótolhatatlanul hozzájárultak a szöveg formálódásához. Szakmai támogatásuk, biztatásuk nélkül egészen másként alakult volna a kézirat sorsa. A Középülettervezési Tanszék minden dolgozójának köszönettel tartozom azért a nyugalmas, ugyanakkor inspiráló légkörért, ami munkám során körülvevett.

Az építésznek nem természetes közege a nyelv, az ebben való mozgást Szakács István könnyítette meg számomra. Bizonytalanságaimat, kétségeimet vele oszthattam meg legelőször. Szigorú logikája, kérlelhetetlen érvelése nagyon sok buktatón átsegített. Végtelen türelméért és barátságáért örökké hálás leszek.

A kortárs német-svájci építészet megismerésének elsődleges célja az építészetről mint az építés gyakorlatáról való gondolkodás elmélyítése volt. Ennek a kísérletnek az eredménye ez az írásmű.

Előszó

A nyolcvanas évek második felében mutatkoztak az első jelei annak az erjedési folyamatnak, melynek során a német-svájci építészet a nemzetközi érdeklődés homlokterébe került. Jelen értekezés az azóta eltelt húsz esztendő építészetének értékelésére tesz kísérletet. Az alcímben szereplő német-svájci jelző rövid magyarázatra szorul. Svájcban a nyelvi megoszlás határai egyben a kulturális régiókat is kijelölik. Az építészet intézményei is ezen régióknak megfelelően szerveződnek, a határokon átívelő, sokrétű kapcsolatrendszer ellenére. Éppen ezért, ha egész Svájc kortárs építészetét kívánnánk bemutatni, kis túlzással, három, egymással párhuzamos történetet, a francia-, az olasz- és német-svájci építészet történetét kellene megírunk. Olasz- és Francia-Svájc építésze sokkal intenzívebben az olasz és a francia kultúrkör hagyományaihoz kötődik, mint a Svájcon belüli némethez. Mivel érdeklődésünk középpontjában az elmúlt két évtizedben a kritika által a *minimalizmus*, a *svájci doboz*, az *új egyszerűség* fogalmakkal leírt jelenség áll, mely egyértelműen a német-svájci kultúrkörhöz tartozik; csak annyiban kívánunk Svájc más kultúrrégióinak építészetével foglalkozni, amennyiben ez elengedhetetlenül fontos témánk szempontjából.

A német-svájci építészet iránt megnyilvánuló fokozott érdeklődést jelzi az is, hogy száz fölé tehető a témáról megjelent folyóiratok és monográfiák száma. Kiemelnék ezek közül hármat. Philip Jodidio könyve *Architecture in Switzerland* címmel egy bevezető tanulmányból és egy inventáriumból áll, mely építészirodánként egy-két épületet bemutatását és az alkotók rövid életrajzának ismertetését tartalmazza. Az inkább folyóiratokra jellemző műfaji sajátosságok kevésbé teszik lehetővé az egyes életművekben végbemenő átalakulások követését, a könyvben szereplő épületek elkészültének dátuma önmagában is mutatja, hogy a válogatás sokkal inkább az aktualitás szempontjainak próbál megfelelni, mint az elmélyült rendszerezésnek és a valódi súlypontok megtalálásának. Bizonytalanságot sejtetnek azok a rendezési elvek, melyek a svájci építészek külföldön épült munkáit és a külföldi világsztárok Svájcban található műveit egymás mellé helyezi.

Jól sikerült vállalkozásnak tartjuk Steven Spier és Martin Tschanz *Swiss Made – New Architecture from Switzerland* című opuszát, mely a két összegző tanulmány mellett az alkotók mentén mutatja be a témát, ugyanakkor részletesen taglalja az életművekből kiemelkedő fajsúlyos épületeket. Hátránya, hogy kevésbé mutat rá az építészettörténeti, illetve az egyes életművek és épületek közt lévő összefüggésekre. Egy harmadik fontos összegző munka a *Matiere d'Art*,

Architecture contemporaine en Suisse (Matter of Art : Contemporary Architecture in Switzerland), mely a Párizsi Svájci Kulturális Intézetben rendezett, majd később több helyszínen is vendégszereplő kiállításához kapcsolódó katalógus, amely az Institut de Théorie et d'Histoire de l'Architecture (ITHA)(EPFL *Ecole Polytechnique Federale de Lausanne*) gondozásában jelent meg. A kiállítás és a katalógus az 1997 és 2000 közt eltelt időszakhoz kötődő tizenhat épület bemutatása köré szerveződik, ugyanakkor a művek ismertetésén túl több értelmezési szempontot is képes egyszerre érvényesíteni. A katalógus négy részre tagolódik. Az első a kortárs építészetre meghatározó befolyást gyakorló három építészeti műhely, a Herzog & de Meuron, a Diener & Diener, Peter Zumthor és két iskola, az analóg építészet és a tessini építészet rövid ismertetését végzi el. A másodikban az épületek bemutatása kapott helyet. A harmadik öt, a kortárs gyakorlatban meghatározó témát dolgoz föl, melyek a következők: alaprajzok logikája, anyagok, új egyszerűség, faépítészet, építészet és természet kapcsolata. A negyedik pedig három önálló tanulmány segítségével ad újabb szempontokat a mélyebb megértéshez. Szimpatikus és informatív a katalógus megközelítésnek többszempontúsága, ugyanakkor a választott szerkezet, az egymás mellé rendelt, eltérő felépítésű fejezetek nem engedik, hogy egy egységes történetre rendeződjön össze. Feltehetőleg a katalógus szerzőinek ez nem is volt szándéka, az ellenben igen, hogy megfelelően nyitott értelmezési kereteket állítsanak fel.

A nyitottság jelen értekezés szerkezetének megválasztásakor is elsődleges szempont volt. A kutatás számomra egyik legfontosabb célja megérteni azokat a felszínes szemlélő számára talán érdektelen folyamatokat, amelyek egy ország, jelen esetben Svájc építészetének rövid idő alatt végbemenő átalakulása mögött állnak. A másik, ezzel szoros összefüggésben az egyes életműveket és az épületeket belülről mozgó, a színes folyóiratoldalak takarásában gyakran rejtve maradó esztétikai, építészeti szándékok feltárása, megismerése és bemutatása volt. Mint gyakorló építész elsősorban a forma keletkezésének problémája foglalkoztat, a forma legtagabb jelentését értve ez alatt, azt, mely az alakítás, a tervezés, a *gestaltung*, a *design* során jön létre. Ebből a szemszögből közelítettem meg a kortárs német-svájci építészetet is, és az értekezés szerkezetét is ennek a szempontnak rendeltem alá.

Az értekezés két nagyobb egységből épül fel. Az elsőben kísérletet teszek a kulturális, társadalmi és történeti

kontextus felrajzolására. Ennek első, *Helvét anxi* címet viselő része általános bevezetést jelent a kortárs svájci kultúrába. Azokat a mítoszokat, kliséket, történelmi eseményeket mutatja be, melyek a mai napig döntő módon határozzák meg az ország és lakóinak identitását. A *Változás és folytonosság* című fejezet pedig azokat a súlyponti eseményeket igyekszik kiemelni, a XX. század svájci építészettörténetéből, melyek elengedhetetlenül fontosak a kortárs törekvések megértéséhez.

A kortárs német-svájci építészetet az általános bevezetőt követően tematikus fejezetekben mutatom be. Minden fejezet egy formaprobléma köré rendeződik. A *Regionális stratégiák* a hely kultúrájához, társadalmához, életmódjához, éghajlatához és topográfiájához szorosan kötődő épületeket veszi sorra. A *modernség hagyománya*, mint azt a cím is mutatja, a modern építészet örökségéhez és ennek megújításához kapcsolódó példákat jár körül, a szerkezet, az előregyártás, a technika, a mérnöki gondolkodás szerepének bemutatásával. A *Különös tárgyak* a német-svájci építészet minimalista törekvéseit, azok mozgatórugóit igyekszik feltárni az épületek anyaghasználatának középpontba állításával, a *Mély felület* pedig a gyakran az építészeti üzenet kizárólagos médiumává váló homlokzati síkokon megjelenő ornamentika, színek, pigmentek szerepét vizsgálja. A bevezetés és a négy fejezet tartalmát tömören egy-egy tézisben foglaltam össze.

A fejezetek önmagukban megálló, ugyanakkor a többivel párhuzamos, azokat kiegészítő képeket rajzolnak föl. A részletesen ismertetett épületek és alkotók egy-egy fejezetben kaptak állandó helyet, ha azonban szükséges, más fejezetekben is történik rájuk utalás. Az alkotókat a középpontba állító tárgyalásmóddal szemben így sokkal több lehetőség nyílik az egyes életművek, épületek közti kapcsolatok, áthallások, hasonlóságok megmutatására.

Az értekezés minden fejezetét lábjegyzetek kísérik. Ezek olyan önállóan is olvasható kiegészítések, amelyek árnyalják, információval gazdagítják a főszöveg mondanivalóját, elkülönítésük ugyanakkor megkönnyíti a gördülékeny olvasást. A tematikus fejezetekhez kapcsolódó lábjegyzetekben helyeztem el az épületek részletes leírását, az építészeti életrajzát, az építészirodák rövid történetét is.

A részletesen bemutatott épületek kiválasztásánál fontos szempont volt, hogy jelenítsék meg az adott fejezethez kapcsolódó formaproblémát, karakteresen képviseljék alkotójuk életművét, annak egy szakaszát vagy egy jellegzetes aspektusát. Az értekezés tematikusan felépített szerkezete ellenére fontosnak tartottam, hogy az alkotói életművek is rekonstruálhatók legyenek a szövegből.

Nem Svájc mint lehatárolható közigazgatási egység, vagy ha Német-Svájcról beszélünk, kultúrrégió építészetét kívántam bemutatni, hanem azt a kulturális, építészeti fenomént, melyet német-svájci építészetként ismerünk. Ennek megfelelően jelen válogatás nem tartalmaz külföldi vagy Svájc egyéb részéhez kötődő alkotóktól házakat. A bemutatott épületek nagy többsége az országhatárokon belül marad, ugyanakkor a német-svájci építészet nemzetközi hírűvének köszönhetően számos fontos, az életműveket meghatározó alkotás épült fel külföldön. Nem láttam értelmét ezeket kizárni a válogatásból a szigorúan értelmezett földrajzi szempontok érvényesítése miatt.

Az egy alkotótól szereplő épületek száma igyekszik tükrözni az adott életmű jelentőségét is. Kivételt képez ez alól a Herzog & de Meuron és Peter Zumthor, akik a világ építészetét is meghatározó módon befolyásolják. A két alkotó jelentősége nem állítható párhuzamba a könyvben szereplő többivel, ezért célszerű lenne ezeket külön írás vagy fejezet tárgyává tenni. Ezt a problémát a *Swiss Made* úgy oldotta meg, hogy a mennyiségre nagyobb és szerteágazóbb Herzog & de Meuron életművet nem tárgyalta, míg Peter Zumthort bemutatta. Mivel magyarul egyikről sem olvasható egyetlen összefoglaló munka sem, ezért döntöttem úgy, hogy bemutatom mindkettőt, mindamellert arra törekedve, hogy ez ne feszítse szét az írás kereteit.

Az áttörést a svájci építészet magyarországi recepciójában az 1998-ban Vámos Dominika és Moravánszky Ákos és M. Gyöngy Katalin mint társszerkesztők nevéhez kötődő *arc'1* kiadvány jelentette, melyhez egy kétnapos konferencia is kapcsolódott. Az azóta szórványosan megjelent épületismertetések, interjúk és elemzések nem pótolhattak egy terjedelmesebb összefoglalást, így ez az írás ezt a hiányt igyekszik betölteni.

Helvét anzix

Rövid bevezetés Svájc

„Olaszországban mennyi háború volt és gyilkosság és vérengzés, de ott volt Michelangelo, Leonardo da Vinci meg a reneszánsz is. Svájcban testvéri szeretet, ötszáz év demokrácia és béke, és mit alkottak? A kakukkos órát.”

A fenti, Svájcra nézve nem túl hízelgő mondat A harmadik ember¹ című film noir-ban hangzik el, az elvetemült bűnözőt, Harry Lime-ot alakító Orson Welles szájából. Igaz, Svájcot és az itt élő embereket sokkal inkább a pontossággal, a precizitással, a kálvinista hagyományokkal azonosítják, semmint a kreativitással vagy a művészi alkotókészséggel. A rossznyelvek szerint a svájciak, ha kultúráról beszélnek, sokkal inkább gondolnak a kulturált közlekedésre, kereskedelemre, a higiénia, a jó levegőre vagy a kifinomult gasztronómiára, mint a nagybetűs kultúrára, vagy művészetekre.

A film közvetlenül a második világháborút követő időszakban játszódik Bécsben; Lime a pusztítás angyala, gyógyszerhamisításból gazdagodik meg, több ember halálát okozva.

A pusztítás és a művészet összekapcsolásának dekadens gondolata az első világháborút üdvözlő olasz futuristáknál is megjelent. A háborút pompás, tisztító golyózáporként ünnepezték, mely számukra a hagyományokkal való végleges leszámolás eszköze volt. Marinetti A Futurizmus kiáltványában minden múzeum lerombolását követelte, természetesen azokat is, melyekben Michelangelo és Leonardo alkotásait őrizték. Az új művészet létrejöttének feltétele a régi pusztulása volt. 1914 után többen is a társadalmat megújító mozgalmat láttak a háborúban: „Augiász istállója, a vén Európa másképp nem tisztulhat meg”²- mondta Franz Marc.

Ezek a gondolatok - nem véletlenül - messze elkerülik Svájcot, mely nagyon erősen kötődik hagyományaihoz. A dolgok türelmes, kitaró továbbfejlesztése, a takarékoság, a józan ész, a semlegesség, a szabadság, az önrendelkezés, a politikai és gazdasági kezdeményező-készség, a vállalkozó szellem, a problémák vita, párbeszéd segítségével való megoldása olyan értékek, melyek a mai napig meghatározóak. Kialakulásuk a XVI. században végbement, a reformációhoz kötődő mentalitásbeli változásokkal áll kapcsolatban, melyek gyökeresen átalakították a hagyományokat, a hatalom formáit és a közemberek életét. A hegyi pásztorok és parasztok

autonómiájának megvédésére létrejött politikai összefogást a reformáció új tartalommal töltötte meg.

A svájciakat gyakran írják le zárkózott, befelé forduló embereknek. Ez a tulajdonság legalább annyira köszönhető a szükségnek, mint a bizalmatlanságnak, ami azonban korántsem jelent érzéketlenséget. Svájc gazdagsága a városok tisztaságán, a rendezett tájon, az ország gazdag infrastrukturális ellátottságán inkább lemérhető, mint a banképületek tartózkodó homlokzatain vagy az emberek viselkedésén. Többnek lenni, mint amennyinek látszani már régóta fontos alapelv. Gerhard Meyer von Konrad XV. századi krónikájából ismerhetjük azt a céhmestert, aki vagyonával tüntetve aranyórát hordott, s ezért száz tallérra büntették.

Svájc kialakulásának korai időszaka korántsem volt annyira békés, mint ahogy jelenkori története alapján gondolnánk. A svájci zsoldosok a középkor utáni Európa harcmezeinek rettegett szereplői voltak. Miután saját szabadságküzdelmük véget ért, a katonáskodás fontos megélhetési lehetőség maradt. Ettől kezdve szolgálnak svájci gárdisták a francia királyok udvarában és a Vatikánban. Svájc hosszú idő óta a független semlegesség politikáját folytatta, ami egyrészt azt jelenti, hogy hosszú, békés újkort élt meg, egyik világháborúban sem vett részt, legutoljára 1798-ban tették idegen katonák lábukat az ország földjére, amikor Napóleon csapatai elfoglalták az országot, kikiáltva az 1812-ig fennálló Helvét Köztársaságot. Másrészt pedig a világ legmilitánsabb országainak egyike, bár az ezredfordulón a svájci hadsereg létszámát jelentősen csökkentették; korábban bárki kijelenthette volna, hogy ez lesz a világ utolsó túlélő hadserege. A fent említett szerencsés történelmi körülmények folytán sokkal nagyobb mennyiségben és épségben maradtak meg a régmúlt idők emlékét őrző városok, épületek. Ennek ellenére nem találunk az építészettörténet egyik nagy, meghatározó korszakából sem jelentős, stílusteremtő alkotásokat.

Az országot földrajzi értelemben három tájegység alkotja, az Alpok vonulatai, a Jura hegység és a kettő közé beékelődő Mittelland dombvidéke. Svájci népről nem beszélhetünk, az országot három különböző kultúra határán húzódo őrként írják le, ahol a francia, német és olasz hatások keveredtek egy sajátos, sokszínű elegyet hozva létre, amelyben az egyes kulturális régiók kisebb átfedésekkel, de egymástól elkülönülve léteznek. A német, a francia és az olasz mellett a rétoromán is hivatalos nyelv. A rétoromán (romansch)

¹ Carol Reed: The Third Man

² Elger, Dietmar; Uta, Grosenick (eds.), Dadaizmus, Taschen/Vince Kiadó, 2006, p. 9.

a Rhaetia tartományból érkezett római hódítók által beszélt latinból származik, melynek három beszélt és írott változatát nemrégiben egyesítették. A multikulturalitás tapasztalata Svájc történelmének egészen a korai időktől fogva alakító tényezője, ami a nyelvi megoszlásban, az eltérő népszokásokban, a tradicionális építészet formáiban, de a közigazgatási rendszerben és az ország alkotmányában is megmutatkozik. Svájc alkotmánya a politikai nemzet fogalmán alapszik és nem a kulturnemzetén.

A meglepően alacsony szintű entrópiának köszönhető, hogy a helyi kultúra, amely többek közt a dialektusok, az újságok, a kenyérfélék sokféleségében jelenik meg, kivételes tehetetlenséggel rendelkezik. A városi kultúra és a média csak elfedni tudja az eredethez és a hagyományhoz való ragaszkodást, mely mindennek ellenére fokozatosan veszít jelentőségéből.

Az éghajlati, a geológiai, a topográfiai, a kulturális és a történelmi adottságokkal összefüggésben a hagyományos építésformák nagy változatosságot mutatnak. Északnyugaton és délen a kő a hagyományos építőanyag, az ország középső kantonjaiban gerendavázás házakkal találkozunk, míg az Alpok lábainál szilárd boronafal a jellemző falszerkezet. Számos közties forma is létezik, például a kőborítású faépületek az Engadin-völgyben.

Az Alpok és a hozzá kapcsolódó képzetek fontos szerepet töltenek be a svájci identitás kialakulásában. A természet idealizált szépségéhez, a kultúra által meg nem érintett táj képéhez, a havasi pásztorok életmódjához a romlatlanság, a tradíció fogalmi kapcsolódnak, melyekhez a svájciak szentimentálisan viszonyulnak. Ennek kialakulása a romantika természetkultuszához és az akkori Európa gondolkodásmódjára nagy hatást gyakorló Jean Jacques Rousseau-nak az ember „természetes állapotáról”, „az egyszerű erényekről” szóló gondolataihoz és kultúrákritikájához kötődnek. Ezzel összefüggésben a XVIII. századtól kezdve az Alpok mint irodalmi, művészeti téma felértékelődése figyelhető meg, létrehozva egy sajátos alpesi ikonográfiát, mely leginkább Caspar Wolf, Caspar David Friedrich, Ferdinand Georg Waldmüller, Johann Wolfgang Goethe, valamint Hans Baumgartner és Ernst Brunner fotográfusok nevéhez kötődik. Az egyre nagyobb számban érkező utazók festői leírásokban számolnak be élményeikről,³ ekkor válik a hegymászás a természet legyőzésének egyik szimbolikus formájává. Az alpesi csúcsok első meghódítói képviselték azt a felfogást, mely a hegyekben nem csak elérhetetlen, zord, ugyanakkor romantikus vidéket látott, hanem a tudományos kutatás helyszínét is.⁴ A hegyek felfedezésére indított expedíciók

feltérképezték az Alpok topográfiáját, geológiáját, növény- és állatvilágát, az ott élők életmódját, népszokásait. A XIX. század második feléhez kötődik az alpesi turizmus kialakulása, a jótékony hatású hegyi levegőt a tüdőbetegségek gyógyítására felhasználó üdülőhelyek, szanatóriumok, a téli sportokhoz és a természetjáráshoz, kapcsolódó menedékházak hálózatának létrejötte.⁵

Svájc az őskortól kezdve az Európát észak-déli és kelet-nyugati irányban átszelő kereskedelmi útvonalak metszéspontjában helyezkedett el, ez predesztinálta arra, hogy kulturális, kereskedelmi cserefolyamatok színhelyévé váljon. Egyetemei, különösen a református teológiai képzés révén, aktív kulturális kapcsolatokat áptoltak Európa távoli vidékeivel is. A viszonylagos belső nyugalom, a politikai semlegesség, az ország szilárd, demokratikus hagyományai és nem utolsósorban a helvét szabadságesszme következményeként már a XX. század háborús viharai előtt is ideális helynek bizonyult a hazájukból politikai okokból távozóknak. A menekültek célállomásai a jellegzetes kálvinista internacionalizmus folytán megélnéknél szellemi és gazdasági élet színhelyei, a világra egyre nyitottabb svájci városok lettek.

Rotterdami Erasmus, a németalföldi egyháztudós 1521-ben Brabantból érkezett Bazelbe, megelőzve, hogy a császár felkérje egy Luther elleni könyv megírására. 1529-ig, a katolikus vallásgyakorlás végleges betiltásáig tanított a protestáns egyetemvárosban, ahol több műve a szintén humanista Johann Froben (Frobenius) nyomdájában került sajtó alá. Gottfried Semper, a zürichi ETH első építészprofesszora, a Politechnikum főépületének tervezője is itt talált - egy rövidebb

Alpok felfedezésének korszakát. Szemben a romantikus szemlélődés hagyományával, Wolf felvértette magát tektonikai ismeretekkel és a hegyeket formáló folyamatokról szóló tudással. A tudományos katalogizálással összefüggésben megbízást kapott 200 festmény készítésére, melyek alapjául a szélsőséges időjárási feltételek közt készített vázlatok szolgáltak. A műteremben megszülető olajfestmények elkészülte után visszament a vázlatok keletkezési helyére, hogy pontosságukat ellenőrizze. A kiadója, a berni Abraham Wagner, akit elbűvöltek hazájának természeti szépségei, a hegyek, a tengerszemek, a gleccserek rendkívülisége, a vizesések, a hidak egyaránt elkötelezett híve volt a tudományoknak és a művészeteknek, és 1977 és 1978 között különböző katalógusokat publikált Wolf munkájának eredményeként megszülető metszetekkel, mint például az *Alpes Helveticæ* és a *Description détaillée des vues remarquables de la Suisse*. (Bosshard, Daniel; Kreisler, Miguel; Sterling, Myriam; Meritxell Vaquer, „Anthology of Data of Places, Things and People” in *Construir en las montañas, Arquitectura reciente en los Grisones, Recent Architecture in Graubünden, Building in the Mountains*, 2000/II. p. 19. alapján) A genfi geológus Horace Bénédict de Saussure, a tudományos célú hegymászás másik úttörője, növénytanai kutatásai mellett a népszokásokat is tanulmányozta. Tapasztalatait a *Voyages dans les Alpes* című monumentális munkájában adta közre, mely 1779 és 1796 közt folytatott kutatásai eredményét tartalmazta.

⁵ 1863-ban alakul meg Svájci Alpok Klub (SAC, Schweizer Alpenclub), mely intézményesült megnyilvánulása annak a tudományos-romantikus mozgalomnak, amely XVIII. század közepe óta az alpesi tájkép természeti építészetét és antropológiai inventáriumának összeállítását végezte. Célkitűzései között szerepel a hegymászás, az alpesi sízés, a hegyi turizmus előmozdítása, a svájci Alpokról szóló ismeretek bővítése, a természet védelme és a haza szolgálata. A klub tevékenységéhez fűződik az egész Alpokat behálózó menedékházak (Berghütten) stratégiai rendszerének kiépítése, mely elengedhetetlen feltétele volt ennek az úttörő munkának. A szélsőséges éghajlati körülmények közt való építésnek, a szállítási nehézségeknek köszönhető a többnyire fából és kőből emelt épületek egyszerű, puritán megjelenése. A minimális funkcionális programon túl nem fedezhető fel jellegzetes építészeti tipológia, a hálóhelyekkel, tűzhellyel, főzési lehetőséggel, asztalokkal és padokkal felszerelt közös helyiséget szélfogó és wc egészítette ki. A Svájci Örökségvédelem (Schweizer Heimatschutz 1907) és a Svájci Természetvédő Szövetség (Schweizerische Bund für Naturschutz, 1909) is az alpesi hagyományok megőrzése érdekében jött létre és tevékenykedik, ami a két intézmény megalakulásakor az Svájci Nemzeti Park létrehozásával is összekapcsolódott.

³ Flaubert 1856-ban megjelent *Bovaryné* című regényében találjuk a következő passzust: „Van egy unokatestvérem, aki múlt évben Svájcban járt, s mondta, el se képzelhetjük a hegyi tavak költészetét, a vizesések varázsát, a gleccserek gigászi hatását. Látott roppant fenyőket a zuhatagok sodra között, kunyhókat mintegy a meredek szélén lebegve a levegőben, s ezer láb mélyre maga alatt egész völgyvidéket, hogyha a felhők szétfoszlanak. Az ilyen látványok nemcsak lelkesítők, hanem imára, rajongásra serkentik a szemlélőt. Épp ezért nem is csodálkozom azon a híres muzsikuson, aki, hogy felzuggassa a képzeletét, egy-egy gyönyörű táj előtt szokott zongorához ülni.” (Flaubert, Gustave, *Bovaryné*, Európa, Budapest, 1974, p. 80. ford. Gyergyai Albert)

⁴ A festő, Caspar Wolf (1735-1783), egyike volt azon tudós férfiaknak, akik a geológia, az ásványtan, a botanika, a zoológia és egyéb tudományterületeken elindították az

angliai kitérő után - menedéket, miután az 1848-as forradalomban betöltött szerepe folytán elhagyni kényszerült hazáját.⁶

A menekültekkel szembeni tolerancia, az általuk hozott új eszmék, szokások iránti fogékonyság, az ezzel való párbeszéd képessége, majd lassú és kritikus elfogadása, átalakítása, egyszóval a tanulás képessége évszázadokon keresztül megtermékenyítőleg hatott Svájcra. Ez nem csak a művészet és a tudomány, hanem a gazdaság és politika területeire is igaz: a vallásüldözések elől ide menekülő francia és olasz hugenották honosították meg a kapitalista jellegű manufaktúris ipart, elindítva a Mittelland és a Jura-vidék erőteljes fejlődését.

Az első világháború alatt Zürichben, mely kimondottan a menekültek városának számított, számos kommunista és pacifista gyűlt össze. A Cabaret Voltaire-ben 1916-ban születik meg a dadaizmus, a kultúra megszüntetését kitűző háborúellenes, radikális művészeti irányzat Tristan Tzara, Hugo Ball, Marcel Janco, Hans Arp, Hans Richer, Richard Huelsenbecket közreműködésével. Nem meglepő, hogy az alapítók közül egyik sem volt svájci, a háború elutasítása és a frontszolgálatról való félelem hozta össze a szabályokra fittyet hányó, az összes korlát áthágására szerveződött csoportosulást. A dada rövid életűnek bizonyult zürichi története jelentősebb utórezgések nélkül ért véget 1920 januárjában, amikor Tzara Párizsba költözött. A tolerancia ellenére a *zürzavaros* művészeti elképzelések tartózkodó reakciókat, elutasítást váltottak ki, ahogyan Hugo Ball kissé epésen megfogalmazta: „A zürichiek jobban szeretik a jódlit, mint a kubizmust.”⁷ Ez még fokozottabban igaz volt a radikális politikai elképzelésekkel kapcsolatban. Az első világháború kitörése után Trockij és Lenin is rövidebb időt töltött zürichi emigrációban. 1917-ben anélkül utaztak vissza az akkor már lángokban álló Oroszországba, hogy támogatókat szereztek volna a forradalmi eszmék iránt nem túl fogékony svájci kommunisták körében.

Mióta Svájc létezik, a függetlenségre való törekvés és az elszigeteltség következményeként a fejlődő világtól való lemaradás állandó viták és félelmek tárgyát képezi. Az Európai Unió folyamatos bővítésével összefüggésben fölerősödött a semlegesség feladására irányuló nyomás. Az elszigetelődés politikája ellenére Svájc része mind a globális, mind az európai piacnak, 2002 óta tagja az ENSZ-nek, viszont nem tagja sem az Európai Uniónak, sem az euró zónának. Az unió bővítésével sok európai ország izolációja csökkent; a nacionalizmus és a patriotizmus fogalmai újraértelmeződtek, az egyre kevésbé meghatározó országhatárok szerepe átértékelődött. A régiók együttműködése folytán új kötődések, kapcsolatok jönnek létre. Az európai régiók magukat inkább a helyzetük és sajátosságaik - és nem kulturális izolációként, politikai és történeti háttérük - szerint határozzák meg; sokkal inkább az együttműködés hálózataként. Svájc a decentralizált döntéshozási

mechanizmusok hosszú hagyományával mintaként szolgálhat a régiók Európájának, ugyanakkor az új helyzet egészen új kérdéseket támaszt a versenyképesség, az intézmények, az ország identitásának tekintetében; a határon átvelő kapcsolatok mint politikai entitást alakítják át Svájcot.

Egy ország saját magáról alkotott képzeteinek, vágyképeinek, mitológiájának a nemzeti és nemzetközi kiállítások explicit kifejeződései, ugyanakkor az adott időszak gondolkodásmódjának is sűrítményei. Az identitás reprezentációjának és adott esetben megteremtésének e kitüntetett pillanatai szorosan összekapcsolódtak az építészeti keretekkel. A többnyire harmincévente megrendezett országos kiállítások (Landesausstellung) olyan reprezentatív, az egész országot megmozgató seregszemlék, melyek nagy mértékben hozzájárultak az ország jövőképeinek és identitásának alakulásához. Az 1896-ban Genfben rendezett kiállítást követően a *Village Suisse*, a svájci falu az idillikus vidéki élet helyszínévé vált.

Az 1939-ben Zürichben megrendezett Svájci Országos Kiállítás a *Landi-Dörfli* (Ország-falu) mottó köré szerveződött, és a svájci vidéki identitás megerősödését hozta magával. Az esemény a modern mozgalom kiemelkedő eseményének számított, de egyben a Heimatstil bemutatkozása is volt. A Heimatstil, a svájci nemzeti stílus, a modern építészet mellett a kulturális ellenállás egyik eszköze volt a harmincas években egyre jobban megerősödő náci propagandával szemben. A cél a német befolyástól független építési hagyomány megkonstruálása volt, melynek mintáit a XIX. századi angol Arts and Crafts mozgalom szolgáltatta, forrásait pedig a svájci népi építészet eltérő jellegzetességei biztosították. A második világháború kirobbanása előtt néhány hónappal megnyílt kiállítás megerősítette Svájc függetlenségi törekvéseit a Német Birodalommal szemben, ugyanakkor megteremtve a svájci otthon idealizált képét is: az ablakaiban vörös muskátlival feldíszített bájos alpesi kunyhót. Innen datálható az a napjainkig húzódó folyamat, melynek során a hagyományosnak már alig mondható építésmódokkal készült, a népi építészet formavilágát és stílusjegyeit felvonultató épületek kezdtek egész Svájc területén elterjedni, függetlenül attól a helyi környezettől és hagyománytól, amelyhez eredetileg tartoztak. Ezek a konzervatív irányba mutató folyamatok, melyekre a nagy gazdasági válság is erőteljes hatást gyakorolt, a modern építészetet sem hagyták érintetlenül. Egy lassú átalakulási folyamat indult el, amelyben a vegytiszta, képletszerű megoldások egyéni ízeket kaptak, keveredtek a helyi kultúrával, és illeszkedtek az újra elővett regionális tervezési modellekhez.

Svájc jövőképeivel foglalkozott az *Achtung: die Schweiz*⁸ címet viselő könyvecske is, melyet az építész végzettségű drámaíró, Max Frisch, az író és kommunikációs szakértő, Markus Kutter és a szociológus Lucius Burckhardt fogalmaztak meg 1955-ben. Az 1964-es országos kiállítás néhány hónapig tartó rendezvénye helyett, melynek középpontjában a későbbiek folyamán a hidegháborús fenyegetettség állt, egy modellváros felépítését javasolták a Mittellandon, bizonyítandó,

⁶ Gottfried Semper 1855-ben érkezik Svájcba, hogy elfoglalja az építészeti tanszék vezetőjének posztját, amit Richard Wagner ajánlására kapott meg a frissen alapított ETH-n. Mindketten Drezdában, a százsz. II. Frigyes Ágost udvarában dolgoztak, mielőtt menekülni kényszerültek.

⁷ Vinkó József, *Zürich*, Medicina Könyvkiadó Vállalat, 1989, p. 39.

⁸ Burckhardt, Lucius; Frisch Max; Kutter, Markus, *Achtung: die Schweiz*, Verlag F. Handschin, Basel, 1955

hogy Svájc rendelkezik valódi jövőképpel. A nagy léptékű városi tervek hiánya, úgy tűnik, megerősítette a svájci társadalom vízióélményéről széles körben elterjedt vélekedést. „*Realistának lenni nem azt jelenti, hogy nincsenek eszméink*” - fogalmaztak a szerzők. A „új város” a jövő urbánus és regionális fejlődésének és településszabályozásának letéteményese kívánt lenni. A svájci utópia végül egy hóbortos elképzelés maradt, mely terméketlen helyi vitákban fulladt ki.

Hasonló elégedetlenség indította el a 2002-es országos kiállítás megszervezését is. A korábbi hagyományokkal ellentétben több helyszínen rendezték meg, és nem volt sem hivatalos mottója, sem üzenete. Első tervezetét egy magánember dolgozta ki kiábrándultságában, közvetlenül azután, hogy az Európai Unióhoz való csatlakozásról szóló nemzeti referendum megbukott.⁹ Talán ennek ellenhatásaként a koncepció egy kifelé nyitott, minden tradicionális kliséitől mentes Svájcot kívánt bemutatni. Az előkészítő fázis során többször lecserélték a pályázat íróit, azonban a politikai, társadalmi kontextus megmaradt. Az expo gondolata nem aratott osztatlan sikert, a programot számtalan kritika érte, mivel a tervezetben kevés olyan téma szerepelt, ami közvetlen módon érintené Svájc jövőjét, a vidék problémái pedig egyáltalán nem jelentek meg benne. Az utolsó pillanatig kétséges volt, hogy a kiállítást egyáltalán megrendezik-e, s ha igen, ki fogja finanszírozni. 1989-99-ben nemzetközi pályázatot írtak ki, melyen a bizonytalanságoknak köszönhetően egyetlen nagyobb svájci építésziroda sem indult, így az öt különböző helyszín meghatározó épületeit is kivétel nélkül külföldi építésszek tervezték.¹⁰ A megnyitás eredeti dátuma 2001 volt, amelyet többször elhalasztottak.

A kakukkos óra, mely a filmben elhangzottakkal ellentétben nem svájci, hanem bajor találmány, a Swatch órákhoz hasonlóan problémamentesen képes összekapcsolni az idő mérésének precíz, mechanisztikus módját egy tőle független külső formával. A minőségi csokoládé és a sajt mellett a svájci építészet is nemzetközi védjegyé vált. Moravánszky Ákos¹¹ a siker titkát a Swatch órák népszerűvé válásához hasonló identitásváltásban látja. A régi svájci óra egy életre szól, sőt generációkon keresztül öröklődhetett, új megfelelője alkalmi viselet, mely korának majdnem minden hangulatát képes megidézni.

⁹ Neuchâtel kanton karolta fel az elképzelést, és pályázott a sorban a hatodik országos kiállítás megrendezésére Bern, Fribourg, később Vaud és Jura kantonok támogatásával, majd meg is nyerte a rendezés jogát Genffel és Ticinóval szemben. A Három tó vidéke (Drei Seen Landes) mentén fekvő négy helyszín különböző kulturális és táji hátteret jelentett az expo programjainak, ugyanakkor mindegyik kialakította a saját jellegzetes arculatát, melyet a helyszínekhez kapcsolódó tematika egészített ki. A négy helyszín az ötödik, úszó „mesterséges parttal” (artplage) együtt egy képzeletbeli várost, hálózatot alkotott, melyben az építészet játszott a főszerepet. (Biel-Bienne, „Hatalom és szabadság”; Murten-Morat, „Pillanat és végtelen”; Neuchâtel „Természet és találékonyosság”; Yverdon-les-Bains „Én és a világegyetem”, Jura mozgó mesterséges part „Jelentés és mozgás”)

¹⁰ Jean Nouvel, Coop Himmelblau, Multipack Group, Diller&Scofidio

¹¹ Moravánszky, Ákos, „Swissboxes etcetera”, in *A+U*, n. 410. 2004/11, pp. 12-17.

Változás és folytonosság

Szemelvények Svájc XX. századi építészettörténetéből

Mérnöki létesítmények

A svájci mérnöki hagyomány szorosan összefonódott az alpesi vidék ipari infrastruktúrával történő kolonializációjával.¹² A természet erőinek a megszelídítése, a táj ellenállásának legyőzése, a természet törvényszerűségeinek megismerése és kiaknázása együttesen jelentették a XIX. századi mérnöktudomány romantikus mítoszáit. A múlt század fordulóján indul el a világhírű svájci vasúthálózat kiépítése; az úthálózat fejlődésének következtében távoli, elzárt vidékek tudnak bekapcsolódni az ország vérkeringésébe. Az Alpokat keresztül-kasul szabdaló alagutak, az autó és vasútvonalakat a szikla és hógörgetegektől védő anonim mérnöki műtárgyak, a mély völgyzurdok fölött átívelő hidak az elmúlt száz évben a svájci táj részévé váltak. Az Alpokban található hatalmas vízkészletekkel való gazdálkodás, a vízenergiának, Svájc egyetlen jelentősebb természeti kincsének kiaknázása, a monumentális völgyzáró gátak, a hegyek gyomrában elrejtett vízierőművek építése a XX. század elejéhez köthető. Svájc a Pó, a Rajna és a Rhone vízgyűjtő medencéjéhez is tartozik, így ezen területek ivóvízellátásban és árvízvédelmében is fontos feladatokat lát el. A hatvanas években fogalmazódott meg az az utópia, mely szerint Svájc teljes elektromosenergia-ellátását a környezetbarát vízierőművek segítségével biztosítják. A rendelkezésre álló kapacitásokat fokozatosan teljes mértékig

kihasználták; az ország rohamosan növekvő energiafelhasználása mára időszerűtlenné tette ezt az elképzelést. Svájc áramellátásának 60%-át a vízenergia, a maradék 40%-ot az atomenergia biztosítja.

A megerősödő természetvédelmi mozgalom célkitűzései, a nemzeti táj védelme és az energiatermelő kapacitás kihasználása gyakran volt konfliktusforrás. Így volt ez a Spöl völgyben, a Svájci Nemzeti Park területén, Zernez közelében található Ova Spin vízierőmű esetében is. A vízenergia hasznosításának lehetőségére irányuló első tanulmányokat Adolfo de Salis mérnök készítette 1914-ben, majd ötven évig elhúzódó párbeszéd után végül 1962-1969 közt Conrad Metzger tervei alapján épület föl az erőmű. Nem véletlen, hogy a végeredményképpen született megoldás, a helyszín kialakítása, az alagúton keresztül vezetett feltáró út és a vízenergia rendszer egyéb, gondosan megtervezett összetevői a környezetre gyakorolt káros hatás minimalizálását célozták meg. A turbinák egy vasbetonból készült barlangban helyezkednek el, láthatatlanul a gát, a túlfolyó és a szűk völgy által közrezárt üregben. A három elem egy monolitikus szobrászati egységbe rendeződik össze. A nyomás alatt lévő vizet nyolc kilométer hosszú föld alatti vezetékek szállítják az Engadin völgy vízenergiái rendszerének legmagasabban fekvő, a nagyrészt már olasz területen lévő tározójától, a Punt dal Galltól az Ova Spin földalatti tárolótartályaiba és onnan a 200 méterre fekvő turbinákhoz.

Robert Maillart

A svájci mérnöki kultúra legkiemelkedőbb képviselője a híd- és a vasbetonszerkezetek terén elért eredményei révén méltán világhírű Robert Maillart (1872-1940). Vasbeton hídszerkezetei, melyek erőtani játékát, vasalási rendszereit tökélyre fejlesztette, a kor lehetőségeihez képest a legkisebb mennyiségű anyag felhasználásával a legnagyobb

¹² A Campocologno vízierőművet (1907-1928) egy időben az egyik legfontosabb referenciaként tartották számon Európában. Impresszív benyomást kelt a tizenkét transzformátor egy sorban való elrendezését lehetővé tevő, száz méter hosszú tér. Fehér vakolt teherhordó falaira acél rácsostartó gerendák közé rakott horcsik jellegű nyeregű ül, a padló kerámiával burkolt, az ablakkeretek szögacélból készültek. 1928-ban Nicolaus Hartmann a külső megjelenésre még historikus vonásokat mutató épületet egy nyíltan ipari jellegű acél-tégla bővítménnyel toldotta meg, mely a meglévő kapacitásokat további két transzformátorral egészítette ki. Korábról ugyancsak neki tulajdonítható a Lago Bianco gát, melynek vasbeton falait a jég elleni védekezés szerkezeti szempontjait és esztétikai megfontolásokat is figyelembe véve helyi kővel burkolta be. De megemlíthetjük a Spöl völgyében futó Bernina vasútvonalat, vagy az 1839-ben elkészült az Engadin Ota és a Val Bregaglia völgyeket összekapcsoló Maloja hágót, Camillo Salvetti alkotását, amely egy 300 m szintkülönbséget áthidaló, majdnem függőleges szerpentin.

fesztávolságot voltak képesek áthidalni. Max Bill¹³ számára, aki Sigfried Giedionnal együtt nagy csodálója volt, Maillart hídjai jelentették az ideális szintézist a technika és a művészet közt, és egyben inspirálóan hatottak a Bill általa kidolgozott *jó forma* elméletére is. Maillart hídjainak szelvényméretei az egyre pontosabb mérnöki számításokkal meghatározható belső feszültségrendszer változásaihoz igazodtak. Legfontosabb újítása az volt, hogy a korábban különálló részekként megjelenő útpályát és tartóívet, mely nála mindig szekrénytartóként is működött, egy monolitikus szerkezeté és egyben egy organikus formává egyesítette. Egyik legszebb alkotása a Rajnán átívelő, 1905-ben Graubündenben épült Tavanasa híd.¹⁴ A támaszok közelében keletkező repedések problémáját, melyet korábbi tapasztalatai vetettek fel, a kritikus, tartószervezeti szempontból lényegtelen részek eltávolításával oldotta meg. Az üreges szekrénytartóból készült háromcsuklós ívszerkezet támaszoknál lévő végeit háromszög alakú nyílásokkal könnyítette ki, mely az önsúly csökkenését és a forma kifejező erejének meghatározódását eredményezte. Az 1930-ban Schiers közelében épült, 90 méter támaszközt áthidaló Salginatobelbrücke¹⁵ az egyik legkiemelkedőbb alkotása, feszítávolság tekintetében egyben a legnagyobb is. A bonyolult megközelítés nagyban megnehezítette a megvalósítást, Maillart költséghatékony megoldásának köszönhető a megbízás elnyerését. Ez volt az első, teljes egészében vasbetonból készült hídja. A gombafödém, a felül kiszélesedő pillérekkel alátámasztott vastag vasbeton lemez szerkezeti gondolata is tőle származik.

Modern építészet

Svájc puritán hagyományai, a protestáns munkaetika többnyire problémamentes viszonyt biztosított a modernizmushoz. A svájci modern építészetet a forradalmi elképzelésekkel szembeni tartózkodás, a kifogástalan minőség, a részletek gondos kidolgozása, formai kérdések iránti közömbösség és igen fejlett szociális érzékenység jellemezte, annak ellenére, hogy a heroikus avantgárd szociális víziói - néhány manifesztum ellenére - soha nem jelentek meg. A svájciak konszenzusereső magatartásának eredményeképpen a forradalmi szélsőségek, az avantgárd radikalizmusa egyfajta szinkretizmusban oldódtak fel, ahol a modern építészet vívmányainak legalább olyan fontos szerep jutott, mint a helyi kultúrának és hagyományoknak. Ez fejeződött ki a húszas évek végén a regionalizmust érintő vitában és a Heimatschutz elképzelés hatásában.

A svájci modern építészet egyik legjelentősebb alkotása az ABC csoport által tervezett Neubühl Siedlung.¹⁶ Az ABC

csoport¹⁷ 1924-ben Bazelban El Liszickij, Mart Stam, Emil Roth, Hans Schmidt, Hannes Meyer és Hans Wittwer részvételével alakul meg. Programjukban az építészet szerepét a tudományos szabályoknak alárendelt design veszi át, mely a várostervezéstől az építészetten, az építési technológián keresztül a mindennapi élet megszervezéséig terjedt. A feladatok tárgyyszerű (sachlich) megközelítését a csoport baloldali irányultságának megfelelően a közösségi igényekből vezették le. Funkcionalista, antimonumentális programjuk a vázszerkezetes építésben testesült meg, a régi, nehéz, falas építési módok elleni tiltakozásukat egy egyenletben fejezték ki: épület x súly = monumentalitás.

Hannes Meyer és Hans Wittwer 1926-os bázeli Petersschule-terve még a csoport korábbi elképzeléseit tükrözi. A vázszerkezetes kialakítású emeletes épülettömegre függesztett emeletes udvar teljesen elszakad a környezetétől, hogy az alatta lévő területet a közlekedés és a parkolás céljaira engedje át. Az ABC csoport korai, máig ikonikus jelentőségű terveinek gépekre emlékeztető berendezését, a felhasznált anyagok ipari jellegét, a tárgyyszerű tervezés megtartása mellett tradicionálisabb építőanyagok (fa, vakolat) és falazott szerkezetek alkalmazására cserélték a Neubühl telep tervezésénél. A radikális retorika helyét a környezetre való odafigyelés váltotta fel. A telep kialakításánál az épületsávok elhelyezkedése, méreteinek megválasztása, a lakásegységek a topográfiai adottságokhoz érzékenyen igazított tömegmozgatása váltak döntő szempontokká.

A svájci modern építészet egy másik meghatározó alkotása az 1931-ben a Sigfried Giedion és két társa által Wohnbedarf (Lakásszükséglet) néven alapított vállalkozás megbízására épült két többlakásos városi villaépület, a Doldertal házak¹⁸, Breuer Marcel, Alfred és Emil Roth alkotásai. A lábakra állított, a klasszikus modern építészet stílusjegyeit viselő két elegáns épület teraszokkal és szalagablakokkal nyílik meg a táj felé. A belső helyiségek rendjét ferdén elhelyezett falak lazítják fel. Az első és a második emeleti apartmanok, a tetőterasszal körbevett két műterem és a földszinti kiszolgálóhelyiségekből felépülő négyszintes villaépület családi házra jellemző intimitást tud teremteni.

C.I.A.M.

A svájci modern építészet szerteágazó nemzetközi kapcsolatokat tartott fenn. 1928 júniusában Vaud kantonban, La Sarraz kastélyában tartották meg a C.I.A.M. (Congres Internationaux d'Architecture Moderne) alakuló ülését. Komoly felzúdulást váltott ki az építészet megújításának élharcosai közt, hogy a Népszövetség palotájára kiírt pályázaton visszautasították Le Corbusier tervét. Kapóra jött a genovai Madame Heléne de Mandrot asszony felajánlása, aki a világ minden tájáról érkezett építészek részvételével találkozót kívánt rendezni a kastélyában. A svájci résztvevők fontos szerepet

¹³ Max Bill Maillart iránti tisztelete abban a monográfiában is kifejeződött, amit róla publikált: Bill, Max (ed.): Robert Maillart, Verlag für Architektur, Erlenbach, Zürich, 1949

¹⁴ Robert Maillart, Tavanasa híd, Graubünden, 1905 (1927-ben, árvíz következtében megsemmisült.)

¹⁵ Robert Maillart, Salginatobel híd, Schiers, Prättigau, Graubünden, 1930

¹⁶ Neubühl munkaszövetség lakótelepe, Basel, Paul Artaria; Hans Schmidt; Max Ernst Haefeli; Carl Hubacher; Rudolf Steiger; Werner M. Moser; Emil Roth, 1930-1932

¹⁷ Az ABC csoport létrejötté egy kissé sarkítva Liszickij tüdőbetegségének volt köszönhető, aki orvosa tanácsára érkezett Zürichbe, majd innen ment tovább Bazelba. Mart Stam Berlinben együtt dolgozott vele és követte Svájcba, majd 1925-ben visszatért Hollandiába. Rövidesen Liszickij is elhagyja Svájcot.

¹⁸ Doldertal házak, Zürich, Breuer Marcel, Alfred és Emil Roth, 1936

töltöttek be a konferencia szervezésében. A szervezet első elnöke Karl Moser, Hendrik Petrus Berlage és Otto Wagner kortársa volt, aki a Zürichi Egyetem épületének és a bázeli Szent Antal templomnak az építészé volt. A főitkári feladatokat Sigfried Giedion látta el, akit Alfred Roth, Rudolf Steiger és Werner Moser segítettek. A konferencia számos olyan kapcsolatot teremtett, mely a későbbiek folyamán ösztönzően hatott a svájci építészet fejlődésére.

Az új építészet

1939 őszen jelent meg Alfred Roth *Az új építészet*¹⁹ című nagy hatású műve, mely a modern építészet eredményeit húsz elkészült épület a hozzájuk kapcsolódó szerkezeti, kivitelezési részletekre is kiterjedő leírások és a bevezető tanulmány segítségével mutatta be. A kötetben szereplő példák kiválasztásánál fontos volt, hogy tükrözzék az új építészet eredményeit, állapotát, jelenítsék meg annak jellegzetes problémafelvetéseit, és informatívak legyenek a szerkezeti kérdések tekintetében is. A válogatás ugyanakkor felmutatta az új építészet nemzetközi jellegét; a könyvben szereplő épületek az adott ország²⁰ modernizmus terén elért eredményeit is bemutatták. Az épületek ismertetése négy fontosabb szempontnak rendelődött alá: térbeli tervezés, technikai megfontolások, gazdasági tényezők és esztétikai aspektusok.

Az Alfred Roth által megrajzolt modernizmuskép jelentős mértékben különbözött a hasonló, épületválogatást bemutató, Henry-Russel Hitchcock és Philip Johnson által szerkesztett *A nemzetközi stílus*²¹ című könyvtől, melyben az európaiak által hangsúlyozott szociális és funkcionális tartalmakkal szemben a stílári szempontok kerültek előtérbe. Nemkülönböztetve Sigfried Giedion megközelítésmódjától: az *Építés Franciaországban, építés vasból, építés vasbetonból*²² című művében az industrializációt, az új anyagokat és a hozzájuk kapcsolódó technikai újításokat hangsúlyozta; az 1941-ben megjelent *Tér, idő és építészet*²³ pedig a modern építészetet a térkonceptió fejlődéstörténetének betetőződéseként jelenítette meg.

Az új építészet fogalma Roth-tól származik, aki ebben a modern idők megkülönböztetett kulturális és társadalmi mozgalmát látta, melynek legfontosabb jellemzője az épített forma érzékenysége és szigorú következetessége volt. Az ideológiai kérdésektől mentes, jól átgondolt programmal rendelkező, és megfelelő részletzettséggel kidolgozott, visszafogott, de ennek ellenére elegáns, modern esztétika mellett kötelezte el magát. A topográfiai elhelyezkedést, a tájképi környezetet, a helyi klímát, a fizikai helyhez kötöttséget és az élő szokásokat előnyben részesítette az öncélú, merev

formai és szerkezeti elvekhez való ragaszkodással szemben. Vernon De Mars és Burton D. Cairns építészek vályogtéglából készült arizonai farmszövetkezeti épületének szerepeltetése mutatja, hogy Roth koncepciója éppúgy nyitott volt a hagyományos falazott szerkezetek, mint a korszerű fa- és acélvázak alkalmazására. Ez utóbbira szolgáltatnak példát Eric Friberger előre gyártott faelemekből készült götebörgi lakóépületei. Az új építészet intenzív fejlődésének okát az olyan kis országokban, mint Finnország, Hollandia, Svédország és Svájc bizonyos közös alapelvekben vélte fölfedezni: az egyén és a társadalom szintjén a szabad fejlődés lehetőségének középpontba állítása és a viszonylagosan stabil gazdasági, politikai, társadalmi egyensúly.

Max Bill

A svájci építészet minimalista törekvéseit a svájci modern építészeti hagyományon belül leggyakrabban Max Bill tevékenységével hozzák összefüggésbe, azt azonban nem állíthatjuk, hogy szerepe ebben az értelemben kizárólagos lenne. Az arányok kifinomultsága, a szerkezeti egyszerűség, a formatervezés és az építészet közti kapcsolat, az előregyártás problémái, és az olykor érdektelenségig egyszerűsített formai szótár, azok a jelen érdeklődésének is homlokterében álló jellegzetességek, melyek Bill tevékenységét hosszú lappangási időszak után újra az építészeti közbeszéd tárgyává tették.²⁴ Ennek egyik bizonyítéka a 14. Milánói Triennálén (1996) szereplő svájci építészeti kiállítás volt, mely *Minimal Tradition* címen öt bemutatkozó kortárs építész munkáit Bill életművének kontextusában értelmezte.

A viszonylag kevés megépült munka ellenére Bill magát építésztként határozta meg, aki fest és szobrokat is alkot. Életművének művészeti, tipológiai, formatervezési és pedagógiai aspektusai az építészetéhez hasonló jelentőséggel bírnak. A húszas évek végén a Bauhaus hallgatója volt, ennek szellemében racionális és rendszerelvű struktúrák álltak érdeklődése középpontjában. Példaértékű, technikailag magas színvonalú épületei és formatervei nélkülözik az utópikus, messianisztikus látomásokat. A művészet és az élet közti különbség felszámolásának avantgárd programjával szemben azt vallja, hogy az élet gazdagítható a funkcionális alapokon álló jó tervezéssel, mely alá van rendelve az ipari előállítás és tömegtermelés szempontrendszerének.

Festészeti és szobrászi attitűdjét az Abstraction-Creation elveinek továbbgondolása határozta meg, melyeket a konkrét művészet elméletévé és gyakorlatává érlelt. Az *abstraction* fogalmában a természeti minta elvetése fejeződött ki, míg a *creation* a geometrikus rend elementarizmusát jelentette. Az 1945 után Bill köré csoportosuló *Zürichi konkréték* (Züricher Konkrete) csoportjának matematikai megalapozottságú művészetére Theo van Doesburg és Hans Arp voltak hatással. Bill megkülönbözteti a konkrét művészetet - melyet számok és arányok viszonyrendszere által meghatározott formák és színek tökéletesen kiegyensúlyozott

¹⁹ Roth, Alfred, *Die Neue Architektur, La Nouvelle Architecture, The New Architecture, 1930-1940*, 1. ed., Girsberger, Zurich, 1939 (új kiadás, Girsberger(ed.), Verlag für Architektur, Artemis, Zürich, München, 1975)

²⁰ Csehszlovákia, Nagy-Britannia, Finnország, Franciaország, Hollandia, Olaszország, Svédország, Svájc, Amerikai Egyesült Államok

²¹ Hitchcock, Henry-Russel, Johnson, Philip, *The International Style*, W. W. Norton & Company, New York, London, 1995, (1st ed. 1932)

²² Giedion, Sigfried, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, Klinkhardt & Biermann Verlag, Leipzig und Berlin, 1928

²³ Giedion, Sigfried, *Space, Time and Architecture*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1941

²⁴ Bundesamt für Kultur (hrsg.), *Max Bill, Minimal Tradition*, Lars Müller, Baden 1996, XIX Triennale di Milano 1996, (Frei, Hans: „Simplicity again”, Moos, Stanislaus von: „Recycling Max Bill”)

harmóniája jellemzett - a konkrét formatervezéstől, mely általánosabb módon saját belső törvényszerűségeiből és eszközrendszeréből bontható ki, ahol a művészi konkrétciót a mű szerkezete testesítette meg. A műfajok autonómiájának tiszteletben tartása mellett a módszer mindig ugyanaz maradt, ennek ellenére nagyon különböző formai megoldásokat eredményezett, különösen Bill épületei esetében. Művei meglepő heterogenitását az eredményezte, hogy az egyedi feladat feltételeiből minden alkalommal valami újat tudott létrehozni.

Formatervezési elképzeléseivel 1948-ban lépett a nagyközönség elé a Swiss Werkbund felkérésére a *Szépség a funkcióból és mint funkció* című előadásával. A címben megfogalmazott kettősség Bill egész gondolkodását áthatotta: egyrészt elkülönülnek azok a területek, amelyek a funkcióból következnek, másrészt pedig az esztétikai forma úgy jelenik meg, mint különálló funkció. A Swiss Werkbund 1949-ben a formatervezésről szóló, évenként ismétlődő kiállítás megszervezésével bizta meg. A *Die Gute Form* több éven keresztül vendégszerepelt Európában és az Amerikai Egyesült Államokban, nagyban hozzájárulva a háború utáni svájci ipar és kultúra nemzetközi tekintélyének növeléshez. Bill elgondolásai azért tudtak sikeresek lenni, mert a formatervezés megújítása során kitűzött célok széles spektrumának meggyőző szintézisét produkálták. Alapelvei az iparművészeti képzés egyik elméleti sarokkövévé váltak a háború utáni Európában.

Bill 1949-ben az Ulmi Népfőiskola (Ulmer Volkshochschule) épületének megtervezésére kapott megbízást. Az intézmény létrehozásának gondolata Inge Scholltól származott, aki emléket kívánt állítani két testvérének, akiket 1943-ban náciellenes röplapok terjesztéséért Münchenben kivégeztek. A kezdeményezés szorosan összefonódott az amerikai hadsereg a háborút követő németországi *Oktatás a demokráciáért* (Reeducation for Democracy) programjával. Az alapítók eredetileg politikai és kulturális irányultságú főiskolát kívántak létrehozni, elit képzési lehetőséget biztosítva a várostervezés, a formatervezés, az államigazgatás és a kommunikáció szakterületein. Bill győzte meg az alapítókat, hogy a tantervnek a Bauhaus modelljét kell követnie. Az iskola elkészülte után az intézmény irányításával is megbízták. Bill közvetlen kapcsolatot látott Morris és Ruskin elképzeléseitől a Werkbundon és van de Veldén keresztül a Gropius-féle Bauhausig, és innen az Ulmi Formatervezési Főiskoláig. Az iskola megszervezésének feladata azért is volt kihívás számára, mivel úgy gondolta, hogy a modern ízléshez vezető út az oktatáson keresztül vezet.²⁵

²⁵ Bill a színvonalas használati tárgyak széleskörű elterjedésének akadályát többek közt a reklámok és a nyilvánosság által táplált rossz közízlésben, az iskolák és az ipar közötti elégtelen kapcsolatban látta. A curriculum kialakítása, mely a *gute form* (jó forma) funkcionális krédója köré szerveződött, tükrözte azt a meggyőződését, hogy a formatervező társadalmi feladatokat lát el, humanizálja az egyre mechanikusabb társadalmat, modern anyagok felhasználásával, racionálisan előállítható, magas minőségű termékeket tervez, ahol az egyéni tervező művészi hozzájárulása, a tervezés és az ipari tömegtermelés integrációját szolgálja. Az iskola 1955-ben indult el, öt különböző képzési formával: építészet, formatervezés, várostervezés, vizuális kommunikáció és hírközlés. Nem sokkal ezután konfliktus alakult ki az iskola

Az Ulmi Formatervezési Főiskola²⁶ Max Bill egyik legjelentősebb épületévé vált. Gropius Bauhausához hasonlóan funkciók szerint elkülönített pavilonokból épül fel, a domborzati viszonyokhoz való illeszkedés viszont Hannes Meyer bernai iskolájára²⁷ hasonlít, melynek tervezését Bill diákként végigkísérte a Bauhausban. A pavilonok racionális szerkesztése és az organikus, a terepalakulatokat gerincvázként követő közlekedő traktus szerves egységet alkot. Az egyedi megformáltságú közlekedő hol nyitott pergolává, hol zárt pihenőterületté válik. Érdekes megfigyelni az univerzális teret megtestesítő Gropius-féle Bauhaus-épület és az enyhén lejtő Oberer Kuhberg szintvonalait érzékenyen követő Bill-féle épület telepítése közti különbséget. A főiskola egészének aránymodult követő, betonból készült spártai részletképzése nem a gazdasági szükségszerűségnek volt köszönhető, hanem sokkal inkább az iskola szigorú esztétikai elveihez illeszkedett. A kilencvenes évek minimalista építésze példaadó műként fedezi fel mint a stílus nélküli építészet ikonikus darabját.

Max Bill épületeit a második világháború után általános averzióval fogadták, köszönhetően a modern építészzel szembeni kiábrándultságnak, de az épületek barátságatlan, semmitmondó megjelenésének is. Egyik jellegzetes példaként a Neuhauseni Cinewox²⁸ épületet említhetjük. A koncepcióválasztástól a technikai kivitelezésig precíz tervezés, a gazdasági szempontok érvényesítése az építészeti kreativitás háttérbe húzódását jelentette. Már pályafutása elején zürichi műteremházának²⁹ felépülése után elhatározza, hogy nem készít látványos épületeket, viszont megpróbál elkerülni minden felesleges költséget. Számára a festészet, a szobrászat, a formatervezés és az építészet - melyet Looshoz hasonlóan nem tekintett művészetnek - „nem az egyén alkotói tette, hanem a tökéletesen elrendezett, emberibb környezet megteremtésének eszköze”³⁰ volt.

későbbi irányítója, a művészetellenes beállítottságú Tomás Moldonado és a kreatív művész szerepét hangsúlyozó Bill közt, ami végül Bill lemondásához vezetett. Egy másik támadás épp az ellenkező irányból érte Billt. Asger Jorn festőművész, akinek korábban maga ajánlott tanári állást a főiskolán, azzal vádolta, hogy „a Bauhaus forradalmi ideáit puha akadémikus diskurzusra cserélte, visszaél velük egy reakciós stratégia érdekében”. Jorn nézőpontja szerint minden tervezési tevékenység érvényessége a képzelőerőben, az innovációban és a kísérletezésben rejlik. A funkció és a racionalitás követelményei számára teljességgel másodlagos szempontok voltak. Bill a funkcionalitást és a racionalitást hangsúlyozta a konstrukcióban, míg a képzelőerőnek alárendeltebb szerepet tulajdonított. Mindez persze viszonyítás kérdése. Bill visszavonulása után az iskola még 1968-ig működött, a Bauhaus szellemiségét viszont új tanterv váltotta fel, amely száműzte a kísérletezést, a művész alkotó szerepét a tárgytervezésben, helyét a tervezésmetodika, az ergonómia mindenhatóságának dogmája, a forma, a funkció, az előállítás pontos elemzése váltotta föl, mely mechanikusságával teljességgel visszajára fordította az eredeti célkitűzéseket: a társadalom humanizálásának programját a fogyasztói társadalom kiszolgálása váltotta föl.

²⁶ Max Bill, Ulmi Formatervezési Főiskola, Ulm (Hochschule für Gestaltung, Ulm), 1950-1955

²⁷ Hannes Meyer, Német Általános Szakszervezeti Szövetség Iskolája, Bernau, 1928-30 (ADBB-Bundesgewerkschaftsschule)

²⁸ Max Bill, Cinewox, mozi és lakások, Neuhausen, 1957-58

²⁹ Max Bill, műteremház, Zürich, 1933

³⁰ Walther, Ingo F. (ed.) *Művészet a 20. században*, Taschen/Vince Kiadó, 2004, p. 226.

ETH

A kortárs svájci építészet viszonylag egységes jellege annak is köszönhető, hogy a meghatározó személyiségek nagy része tanulmányait a Zürichi Műszaki Egyetemen (ETH, Eidgenössische Technische Hochschule) végezte. A képzés jellege nem művészeti iskolákhoz vagy akadémiához kötődik, hanem a politechnikai hagyományokhoz, melyekben az építés folyamata, a szerkezet, a konstrukció, a tektonika, a mérnöki tudományok kiemelkedően fontos szerepet töltenek be mind a mai napig. Ez az irányultság többek közt Gottfried Sempernek is köszönhető, aki mint az iskola első építészprofesszora elméleti írásaiban központi jelentőséget tulajdonított az építészet anyagi és technikai alapjainak.

Az iskola II. világháború utáni történetének egyik meghatározó személyisége H. Bernard Hoesli volt, aki 1959-től kezdődően alapozó kurzusokat tartott az ETH-n. Hoesli Corbusier műtermében dolgozott, majd 1951-1957 közt részt vett Austinban a Texas School of Architecture-ön végzett pedagógiai kísérletekben. Svájcba való visszaérkezése után, folytatva korábbi munkáját, nagy sikereket ért el a modernizmus elveinek az oktatásban való felhasználása terén. Elméleti szinten képes volt megerősíteni azt a meggyőződést, mely az iskolában napjainkig is érvényes, hogy tehát a modernizmus prominens mestereinek kanonizált elvei jelentik azt az alapot, melyre a képzést építeni kell. 1968-ban lefordította, jegyzetekkel látta el és publikálta Colin Rowe és Robert Slutzky 1956-ban megjelent *Transzparencia*³¹ című esszéjét, melyet néhány további tanulmánnyal egészített ki. A könyv a transzparencia fogalmát a kubista festészetből származtatja, ennek megfelelően elsősorban nem fizikai tulajdonságként értelmezi, hanem olyan fogalmakhoz kapcsolja, mint az egyidejűség, a tér-idő, az áthatás, a szuperpozíció és az ambivalencia. Transzparencia mindig ott lép fel, ahol a térben olyan helyek vannak, amelyeket legalább két vagy több vonatkoztatási rendszerhez is hozzá lehet rendelni. Ennek segítségével elemzi a modern építészet meghatározó épületeit és alkotóit. A modernizmusban létrejött áramló tér, mely lehetővé tette a transzparencia fogalmáról folyó diskurzust, egyben a fogalom alkalmazásának legígéretesebb terepévé is vált a történeti épületek és a város mellett. Hoesli volt az, aki Colin Rowe és Fred Koetter későbbi művét, a *Collage City*-t németre fordította, amely bizonyos értelemben a transzparencia elveit a városi szövetre is kiterjesztette. A virtuális transzparencia nem csak egy világos pedagógiai technika volt, melyet a modernizmus szenvedélyektől mentes értékelése tett lehetővé. Az esszé nyilvánvalóan rámutatott arra a lehetőségre, hogy az empirikusan nyert információból általános érvényű, elméleti fogalmak származtathatóak. Hoesli metodológiai követelménye világos volt: a modern mesterek különböző, gyakran ellentmondó alapelveinek szintézise.

Az ETH-hoz hasonló jellegű, francia nyelvű képzést biztosít a Lausanne-ban működő, szintén szövetségi finanszírozású École Polytechnique Fédérale de Lausanne

(EPF Lausanne). E két iskola mellett számos, kantonok által finanszírozott főiskolai jellegű képzés is működik. 1996-ban, Tessinben, Svájc déli, olasz tartományában egy új olasz nyelvű építészeti képzés létrehozását kezdeményezték, azzal a nem titkolt szándékkal, hogy Svájcban belül az építészkutatásban is meghatározó német kulturális fölényt ellensúlyozzák. A Mendrisioi Építészeti Akadémia (Accademia di Architettura) megszervezése Mario Botta nevéhez fűződik. A tanterv kialakításánál nagy hangsúlyt fektettek az iskolának a tájegységhez szorosan kötődő jellegére, melyben egyenlő arányban kapnak szerepet a tervezési-ábrázolási, műszaki és társadalomtudományi, történeti és elméleti kurzusok. Az iskola első igazgatója Aurelio Galfetti volt, aki mellett a folyamatosan megújuló tantestület olyan neves építészekkel és elméleti szakemberekkel büszkélkedhet, mint Peter Zumthor, Kenneth Frampton, Francesco Dal Co.

Rossi, a katalizátor

A hatvanas években Svájc gyors gazdasági növekedést élt meg, miközben az építészet a válság jeleit mutatta. Az 1968-as diáklázadást követően, mely Svájcban korántsem volt olyan radikális, mint Franciaországban vagy Németországban, oktatási reform indult el az ETH-n. A tervezési tanszék vezetője Lucius Burckhardt szociológus lett, a képzés középpontjába a tervezés helyett - hatvannyolc politizáló szellemének megfelelően - az építészet társadalmi aspektusai kerültek. A rossz nyelvek szerint az Aldo Rossi megérkezéséig tartó időszak alatt többet kellett írni, mint rajzolni.

Aldo Rossi ebben az időben a milánói egyetemen tanított, ahonnan a hatvannyolcas diáklázadás résztvevőinek támogatása miatt eltávolították. 1970-ben Luigi Snozzi és Dolf Schnebli is állást kapott az ETH-n, ez utóbbi hívta meg 1972-ben Rossit, két éves vendégprofesszori állást ajánlva az 1966-ban megjelent *L'architettura della città* negyvenéves szerzőjének. Rossi és Snozzi a korábbi oktatási gyakorlattal szemben egy olyan építészetfogalom mellett érveltek, mely tudatosan viszonyul saját történetéhez, át van itatva jelentéssel, kultúrával, szokásokkal, ahol az épület nem önmagában álló tárgy, hanem egy nagyobb összefüggés, a város része. Rossi sokakat elbűvölt személyiségével, és az iskolában zajló megújulási folyamat vezéralakjává vált.

Tanításai két irányba mutattak. Egyrészt az épületek tipológiai, illetve a város morfológiai megközelítése analitikus módon, racionális eszközök segítségével vizsgálta tárgyát, melyeket fejlődésük és történetük folytonosságában szemlélte. Másrészt pedig a referencia és az analógia ideája, mely amellel érvelt, hogy a város beazonosítható, közösen használt formákból és jelekből is áll. A jelentéssel bíró formák fennmaradását állította a történelemben, ahol az épületek tényleges tárgyi valósága és szimbolikus kifejezőereje az, ami a hely identitásának megteremtésében részt vesz. Az archetipikus formákat, melyek a régivel analóg építészet létrehozásának eszközei voltak, Jung nyomán a társadalmi tudattalanban működő archetipusok mintájára képzelte el.

A hetvenes, nyolcvanas években Rossi építészetének világszerte nagyszámú követője, kevés kivételtől eltekintve, az

³¹ Rowe, Colin; Slutzky, Robert, *Transparenz*, Birkhauser Verlag, Basel, 1968

olaszországi építészeti emlékek által inspirált pszeudoépítészetet hozott létre, függetlenül a konkrét építési helytől és hagyományoktól. A városi műtárgyak egyetlen jelentése a gyorsan kimerülő formai divat utánzása lett, melynek elmaradhatatlan kellékei a Rossi rajzain gyakran megjelenő zászlócskák voltak. Ezzel ellentétben Svájcban gondolkodásmódja hatott inkább, mint épületei, a katalizátor szerepét töltve be az átalakulási folyamatokban. A német-svájci építészet eredetmitosza a változások megindulását Aldo Rossi ETH-n való oktatói tevékenységéhez köti.

Rossi tevékenysége mellett a ticinói Tendenza is közrejátszott abban, hogy megindult az Alpoktól északra fekvő terület modern és tradicionális építészeti hagyományainak felkutatása, értékeinek újrafelfedezése és bekapcsolása az építészeti gyakorlatba. Az építészet autonómiája, az építészet mint formai probléma előtérbe kerülése szintén ehhez az időszakhoz kötődik. A kortárs építészet feltételeinek újraértelmezése a kulturális beágyazottságának megteremtésével járt együtt.

Az 1975-ben Tendenzen (Tendenciák) címmel a ticinói építészetét bemutató, az ETH-n tartott kiállítás résztvevői, akik kezdetben csoportként jelentkeztek, a modernizmus eredményeit az olasz racionalizmus szellemében a helyi építési hagyományokkal kombinálták. A nagyszerű kiállításnak is betudható, hogy a Mario Botta, Luigi Snozzi, Bruno Reichlin, Fabio Reinhart, Mario Campi, Franco Pessina, Niki Piazzoli, Livio Vacchini nevével fémjelzett Tendenza di Ticino a nemzetközi figyelem középpontjába került. Előzményeit a regionális jellegű falusi építészet által inspirált olasz Alberto Sartoris és a ticinói Rino Tami munkássága jelentették. Botta mestere, Tita Carloni a helyi kultúra erejét abban látta, hogy „képes összesűriteni a régióban rejlő művészi és kritikai erőket, miközben magába szívja és újrafogalmazza a külső hatásokat”.³² Ennek példaértékű megvalósulása volt Botta 1972-ben Riva San Vitaleben felépített háza, mely a táj jellegzetes épülettípusa, a toronyszerű nyári lak, a *rocolí* átírata volt. De említhetjük Dolf Schnebli 1960-ban, az olasz-svájci határon épült boltíves, Corbusier hatását mutató Castioli-házát, valamint Aurelio Galfetti 1961-es Rotalini-házát Bellinzonában, vagy a Luigi Snozzi főépítési tevékenysége során épített számos lakóépületet Monte Carassóban. A kilencvenes évek második felére a ticinói építészet jelentősége csökkent, a modernizmus egyéni interpretációi veszítenek erejükből; egészen a manierizmusig túlfeszített, formalista tendenciák jelentek meg, melyeket leginkább Mario Bottával kapcsolatban emlegetnek.

Az itáliai táj jellege nagyban különbözik az Alpoktól északra fekvő vidéktől, ahogyan a latin racionalizmus történelmi pátosza is idegen a svájci építészet hagyományaitól. Rossi tanításai közül a politikai, hatalmi reprezentációval is összekapcsolódó városi műtárgy, érthető módon, nem sok szerepet játszott; a kulturális környezet, a szokások, hagyományok, építési módok és az építészet közt folyamatosan változó, szerves kapcsolatot feltételező

gondolatok viszont annál inkább. Ez annak volt köszönhető, hogy szinkronban voltak az ország sajátosságaival, a multikulturalitás hagyományával. A sokféleség tapasztalata egyben a különbségek iránti fokozott érzékenységet is jelent. A figyelem a svájci városi, táji környezetben fellelhető, olykor nagyon eltérő jellegzetességekre, a mögöttük meghúzódó különböző történelmi, társadalmi, politikai erőkre irányult. Ehhez az időszakhoz köthető a peremvidék, a rurális táj, az ipari területek és a városok konglomerátumából felépülő tájkép jellegének tudatosulása, a történelmi városközpontokkal, a lakótelepekkel kapcsolatos problémák felszínre kerülése, de a modernizmus a hatvanas évek végéig töretlen és megkérdőjelezhetetlen örökségének újraértelmezése is, mely a mai napig döntő módon meghatározza a kortárs építészetet.

Analog építészet

Rossi távozását követően a városról szóló elméletét az általa vezetett tervezési stúdióhoz kapcsolódó Fabio Reinhard és asszisztense, Miroslav Šik fejlesztette tovább és értelmezte újra. A város tipológiai, morfológiai megközelítése veszített jelentőségéből, az analog városról szóló elmélet felhasználásából pedig az analog építészet gyakorlata született meg, mely nagyméretű, gondosan kivitelezett, hosszú időn keresztül fáradtságos munkával készített színes ceruzarajzokban manifesztálódott. A feladat a történelemmel telítődött, a szokások, a tradíciók lenyomatait magukon viselő, jellegzetes helyek, atmoszférák felkutatása és a velük analog építészet létrehozása volt. Ezekben a művekben a hely jelentése a valóság bonyolultságával szemben egyetlen képen összegződött. Az eredmény a monumentalitás és az avantgárd szélsőségeitől tartózkodó tradicionalizmus lett, mely messianisztikus felhangoktól sem mentesen minimális, költőinek nevezhető beavatkozásokkal a város mindennapi valóságát igyekezett feltárni és megőrizni. A tradicionalizmus nem stílus, hanem az analogia eszközének alkalmazása, melyben a sokféleség kiinduló feltétel, de egyben megvalósítandó cél is. Az elégikus hangulatú képek ereje részben eklektizmusukban, részben erős hangulati, képi atmoszférákat felidéző képességükben rejtett. Poétikus, titokzatos, helyenként vészjósló, fenyegető és várakozásteljes hangulatú rajzokat egyfajta közönyösség, álmos hétköznapiság hatja át. A rajzok az általuk sugallt benyomással ellentétben valós, konkrét programmal rendelkező tervezési feladatok eredményeként jöttek létre. Az építési szabványok tiszteletben tartása mellett a mértékadó termékkatalógusok tanulmányozása a mindennapiság feltárásának eszközei voltak.

Ebben az időszakban kerültek az érdeklődés középpontjába olyan, korábban elhanyagolt területek, mint az olasz fasiszta építészet, a regionalizmus, az anonim építészet és a külvárosok valósága. Az analog építészet komoly pedagógiai sikereket ért el a nyolcvanas években, jelentősége azonban mára nagyban lecsökkent. Ennek ellenére továbbra is jelen van a kortárs gyakorlatban, a hely, az atmoszférák, az építészeti tartalmak közvetítésére alkalmas képek iránti erőteljes érdeklődésben

³² Frampton, Kenneth, A modern építészet kritikai története, Terc, 2002, p. 424.

Az analóg építészet elveihez kötődő kis számú megvalósult épületnek, ezzel összefüggésben a visszacsatolás hiányának is köszönhető, hogy nem sikerült jelentős áttörést elérniük. Időszerűtlenné válásához nagyban hozzájárult, hogy az épület külső, felszíni megjelenését a környezet elemeiből kölcsönzött és összeállított jegyek kollázsaként határozta meg, mely önmagában elégtelen feltételnek tűnik az építészet összetettségének megragadásához. Miroslav Šik - akit leginkább azonosítanak az analóg gondolkodással - több házat is épített ebben a szellemben. Daniel Studerrel közösen tervezett, Zürich jellegtelen lakóövezetében álló zenészlakásaik³³ jól példázzák, hogy az épület közvetlen környezetében található ismerős építészeti jellegzetességek felhasználása miként helyettesíti az építész személyes kézjegyet, de kis túlzással magát az építészetet is. A zenészlakások tökéletes mimikrit valósítanak meg, a mozgalom programjának megfelelően teljes mértékben analóggá váltak jellegtelen környezetükkel, a „hétköznapiság radikalizálása” radikális hétköznapiságba fulladt. A „rég-újként” elgondolt épület az idő felgyorsítását, egy kimerevített, mozdulatlan végállapot mielőbbi elérését valósítja meg, míg ugyanezen célok eléréséhez Rossi a történelmet és az archetípust hívta segítségül. Šik így vall erről: „A háza külső, felszíni képe azt mutatja, hogy a városnak semmi köze hozzád. A homlokzatok, a tömegek és a körvonalak, minden, ami kívül van, a város része. (...) Tulajdonképpen minden épület, bármilyen különleges vagy rejtjeles legyen is az építészete, egy napon beleolvad a mindent elborító szürkeségbe. A szokásokat és a helyi kontextust irányító törvények kegyetlenek.”³⁴

³³ Miroslav Šik, Daniel Studer, Zenészlakások, Bienenstrasse, Zürich, 1992-1998

³⁴ Šik, Miroslav, „Traditionalistische Koloristic”, Archithese no. 6, Zurich, 1994

Érzéki rend

Bevezetés a kortárs német-svájci építészetbe

A második világháborút követő időszakot megbízható színvonalú, kiváló minőségű, ám kissé unalmas, szociálisan elkötelezett modernizmus jellemezte. Ezt a nyolcvanas évek közepén sokszínű, az építési helyre, az anyagokra, azok összeillesztésére, a helyi hagyományokra érzékenyen reagáló építészet váltotta fel. Az egyszerűsége, a szerkezeti tisztaságra törekvés, a gazdaságosság, a formai szegényesség, mely korábban is jellemező volt, sokkal kifinomultabb formában jelentkezett. A kritikusok a kézműves tudást vagy éppen felett építőipart igénylő részletképzés, az alkalmazott dekoráció nélküli, természetes fényben fürdő, végletekig leegyszerűsített épületek láttán *svájci dobozról, új egyszerűségről*, minimalizmusról kezdtek beszélni. A posztmodern nosztalgikus, történeti idézeteket felvonultató irányzata nem tudott jelentős hídfőállásokat kiépíteni, ahogyan a dekonstruktív építészet divatja sem sok nyomot hagyott az alpesi tájon.

A hagyomány és a folytonos megújulás együttesen jellemzi a kortárs építészetet. Ebben a folyamatban fontos szerepet kap az épület és a hely kapcsolatának újraértelmezése, mely a konceptuális magatartástól az egészen hagyományos tipológiák továbbfejlesztéséig terjed, a városi és rurális környezetre érzékenyen reagáló épületeket eredményezve. A globalizáció minden helyet homogenizáló Koolhaas-féle modelljével szemben (Generic City) az ETH bázeli stúdiójában készült, Svájc jellemző városi karakteréről szóló kutatások³⁵ éppen a helyek egyedi jellegének, a városi működés mintázataiban lévő különbségek fölerősödését és megszilárdulását diagnosztizálják a helyi kultúra és a globalizáció egymásra hatásának eredményeként. A globalizáció korában a különbség, az eltérés mint speciálisan urbánus jellegzetesség az identitások túlélésének garanciája, melyet a svájci tájban a kommuna intézménye testesít meg.

A technika kérdésköre szintén alapvető fontosságú, amely persze már nem a modern építészetnek a természet átalakítását célzó technikai projektje, hanem a szerkezet igazságát demonstratívan felmutató épülethez, bizonyos archaikus, az építészet alapvető technikáihoz, az

összeállításához, az egymásra fektetéshez, az összeerősítéshez és a felhalmozáshoz köthető.

A posztmodern építészet szemiotikai, kulturális háttérismereteket igénylő elitista eszközrendszerének helyét a kép, az atmoszféra veszi át, ami soha nem egy konkrét jelentésre mutat rá, hanem analógiákban, rezonanciákban, visszhangokban gazdag szövevényes kapcsolati alakzatokat képes kirajzolni, melyek esetenként esszenciális sűrűségű építészetet eredményeznek. Ezek közvetítésének eszköze az építészeti forma konkrét megtapasztalása, az érzéki, anyagi minőségeket, a szerkezeti tektonikát, az anyagok összeillesztését előtérbe állító formálásmód, mely a jelentés helyett a jelenlét megvalósítását tűzi ki célul. A klasszikus építészet hierarchikus rész-egész viszonyrendszerével szemben a forma egészsége a meghatározó. A redukció, az eszközök ökonómiájának következménye a tárgyyszerűség, a felületi síkok hangsúlyozása, a banalitás, a mindennapiság minőségeinek Venturihoz és a Smithsonokhoz is kötődő megjelenése, melynek poétikus minőségét gyakran csak nagyon kevés választja el az érdektelenné válástól. A felület mint médium válik jelentéshordozóvá: a reformáció puritán, képellenes magatartásával ellentétben változékony, tetszőleges megjelenést képes kölcsönözni az épületeknek, gyakran válik az építészeti kreativitás kizárólagos terepévé.

A forma érzékisége, mely a nemzetállamok utáni világban alapvető kérdést, az identitás megőrzését, előállítását és fenntartását tematizálja, kifejezheti a helyi kultúrához, építésmódokhoz való kötődést, de a kor hangulatát, a divatot, a pillanat érzületét is, azaz a globális és a regionális együtt van benne jelen. A svájci építészet sikere többek között abban rejlik, hogy a helyi és a globális kultúra, illetve a modernség, bizonyos aspektusait képes volt úgy szintetizálni, hogy kapcsolatot tudott létesíteni a nemzetközi irányzatokkal, és emellett sikerült megőriznie autentikusságát, olyan jellegzetesen svájci minőségeket, mint a tárgyyszerűség (Sachlichkeit), a hétköznapiság, a realizmus és az építés folyamatát végigkísérő, olykor fáradságos egyeztetési mechanizmusok lefolytatásának kultúrája.

³⁵ Diener, Roger; Herzog, Jaques; Meili, Marcel; Meuron, Pierre de; Schmid, Christian, *Switzerland An Urban Portrait*, Birkhäuser, Basel, 2005

A modernség hagyománya

Christian Sumi a kortárs építész Roland Barthes nyomán egy űrhajóshoz hasonlítja, „aki űrhajóját repülés közben állandóan felújítja, az építésszek is folyamatosan, megszakítás nélkül építik át teóriaépítményeiket. Állandóként marad a név és a struktúra.”¹ Barthes és Sumi űrhajója a modernség egyik metaforája, mely a felvilágosodásban gyökerező kritikus értelem hagyományát testesíti meg, amit az átmenetiséggel – az űrhajó folyton változó állapotával – és azzal lehet jellemezni, „*hogyan nem rendelkezik olyan elidegeníthetetlen lényeggel, olyan tudássalappal, mely ne lenne megkérdőjelezhető. Semmiféle elvben nem hisz, kivéve azt az egyet, hogy minden elvet kritikus vizsgálatnak kell alávetni.*”² Azaz jelentősége van annak, hogy az űrhajót felépítő alkatrészek teljes egészében lecserélődhetnek, ami a hagyományhoz való kritikus viszonyt fejezi ki, ugyanakkor szükségszerűen válik a szüntelen átépítés is jelentéshordozóvá. A változások az űrhajó átépítés alatti működését nem szabad, hogy károsan befolyásolják, vagyis a változások fokozatossága, szélsőségektől, radikalizmustól mentes volta is kiolvasható belőle.

A Peterschule épületét³, melynek pályázatán Hannes Meyer és Hans Wittwer is indult, Mähly és Weiser építésszek mint az első díjas terv készítői építhették meg 1928-29 közt. A tömör falú, magastetős épület a hivatalos svájci építészeti jelenítette meg. A „*hagyomány és a modernség között való egyensúlyozás képességében rejlő szépség*”, a „*realisztikus építészetben rejlő erő*”, az építési hely atmoszférája, az

épületek konkrét optikai, fizikai tulajdonságai voltak azok az erények, mely felkeltették Jacques Herzog és Pierre de Meuron építésszek és kortársaik érdeklődését a Peterschule és a hozzá hasonló, a harmincas és ötvenes évek közt épült kvalitásos épületek iránt. A modernizmus második vonalának felfedezése a zürichi politechnikum Történelmi és Elméleti Intézetéhez (ETH GTA, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur) és az Archithese folyóirathoz kötődött. A kanonizált modernizmussal szemben Max Ernst Haefeli, Karl Moser, Rudolf Steiger, Hans Brechbüler, Emil Roth, Hans Fischli, Hans Schmidt és Otto Rudolf Salvisberg⁴ regionális kötődésű, tartózkodó épületei váltak kutatások tárgyává, annak ellenére, hogy úgy tűnhettek, mintha „az akkori forradalmi idők elkésett teljesülései volnának.”⁵ A svájci építészet nyolcvanas években újra felfedezett prominens képviselői gond nélkül illeszkednek az Alfred Roth által az új építészetben kialakított ideológiamentes modernizmusképhez.

A német-svájci építészet modernséghez fűződő viszonya egyrészt a modern építészet történelmi hagyományához kapcsolódó sokrétű kapcsolatrendszer, másrészt pedig egy olyan általános, a kortárs szakmagyakorlást meghatározó ideológiamentes és kritikus magatartást jelent, melyben a technikai, a szerkezeti kérdések, a mérnöki gondolkodás, a takarékoság, az előregyártás központi jelentőséggel bírnak.

Svájc kevert modern építésze nem hagyományozott egyértelműen követhető, jellegzetes formai stílusjegyeket az utókorra. Az örökség olyan építési gyakorlatokban érhető tetten, mint a faépítészetben, ahol az építésmód modern hagyományainak folytonossága nyomon követhető a szerkezetek megújításában, bizonyos modern műfajok, épülettípusok, beépítési módok továbbélésében, és a modern

¹ Sumi, Christian, „Forma és mesterség”, in *Transitions/Átmenetek* (szerk: Lévai-Kanyó Judit, Simon Mariann, Kerégyártó Béla), Terc, 2002, p. 195. („Form and Profession”, in *AA files*, no 34. 1997, pp. 56-63.) A sokat idézett hasonlat Otto Neurathtól, a Bécsi Kör vezető gondolkodójától származik, aki a tudományt olyan hajóhoz hasonlította, amelynek úszóképességét a részei együttesen, egymást kölcsönösen támogatva biztosítják. Új elméletet, új tudást létrehozva a tudomány hajóját nem a semmiből fel-, hanem mindig csak újraépíteni kell, a részeket menet közben, egyenként cserélve, külön erre szolgáló alap vagy szárazdokk nélkül.

² Heynen, Hilde, „Kritikai mimézis az építészetben/Critical Mimesis in Architecture”, in *Átmenetek/Transitions – Az építészet helyzetéről/On the State of Architecture*, (eds.), Lévai-kanyó Judit, Simon Mariann, Kerégyártó Béla, Terc, 2002, p.23

³ *Werk-archithese*, Sandkastenschwiz, Neue Schulen, 1978, Nr. 13-14. pp. 5-6.

⁴ Christian Sumi Le Corbusier genfi Immeuble Clartéjéről és Otto Rudolf Salvisbergéről, Konrad Wachsmannról készített kutatást. Marcel Meili és Miroslav Šik Max Ernst Haefeli, Karl Moser és Rudolf Steiger hagyatékát elemezte. Hans Brechbühleről pedig Ueli Zbinden adott ki könyvet. Arthur Rüegg fontos, de nagyrészt ismeretlen modern mesterműveket kezdett publikálni: Leimenegg lakótelep, (Winterthur, Hermann Sigrüst), Maison Ruf, (Francis Quétant, Genf), Doldertal házak, Neubühl lakótelep.

⁵ Joedicke, Jürgen, *Modern építészettörténet*, Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1961, p. 187.

mérnöki tervezésnek abban a svájci hagyományában, melyben a formai problémák és a szerkezeti szükségszerűség művészi módon képes szintetizálódni. A modern építészeti hagyományhoz, valamint a faszervezetes építésmódhoz való kapcsolódás döntő módon határozza meg a Burkhalter és Sumi építéspáros eddigi pályafutását, ahol a kapcsolati erőknek alárendelt kevés számú építőelem segítségével is változatos faépítészeti hoztak létre. A kortárs faépítészeti gyakorlatban fontos szerepet kapnak azon innovatív megoldások, melyeket a technika fejlődése, a modern kompozit anyagok alkalmazása és a számítási eljárások korszerűsödése tett lehetővé. Ilyen például a fa és a beton építőanyagok együttes alkalmazása hibrid szerkezetek előállítására Marcel Meili és Markus Peter bieli Svájci Faipari Mérnökiskolájánál vagy a boronafalas építésmód megújítására Gion A. Caminada és Peter Zumtor által tett modern kísérletek. A Wilhelm Ritter, Robert Maillart, Othmar H. Ammann, Pierre Lardy és Heinz Isler nevével fémjelzett svájci mérnökiskola legszebb hagyományainak folytatását jelentik a Jürg Conzett, Walter Bieler és Christian Menn által tervezett hídszerkezetek.

Jürg Conzett⁶ a svájci mérnöki hagyományok egyik legjelesebb kortárs képviselője. Tevékenységét az intuíció, a következtetés és gyakorlat hármasságával jellemezhetjük. Szembehelyezkedik azzal a mérnöki monokultúrával, mely egyszerű gazdaságossági megfontolásokból kevesebb lehetséges megoldás közül válogat, a mérnöki munka lényegét pedig a jelenségek racionalizálásában és tudományos problémamegoldó szolgáltatásban látja. Conzettet lenyűgözik a felvilágosodás szellemi fejlődése által létrehozott mérnökiskolák, de nem különben a kevésbé racionális - például a barokk korabeli mérnöki gyakorlatok.

Conzett három hidat is épített a Via Mala szurdokban található ökológiai múzeum felkérésére. A Via Mala a Bodentavat a Szent Bernát-hágón keresztül Milánóval összekötő alpesi átjáró egyik szakasza. Az ókor egyetlen nyugati átkelőhelyén Claudius császár i.sz. 47-ben építtetett utat. Ebben az időben már intenzív kereskedelmi kapcsolatok révén bort hoztak be Itáliából, és cserébe tejtermékeket és fát szállítottak vissza. A keskeny, veszélyes ösvények, a gyors folyású patakok, a lehulló sziklák, a hóförgetegek, lavinák, egyszerűen a szélsőséges hegyvidéki időjárás miatt ez veszélyes útvonalnak számított. A Hátsó-Rajna keresztirányú medrét áthidaló 47 méter fesztávolságú Traversina hidat⁷ a szerkezet metszetében, csúcsával fölfelé álló,

vázháromszögekből felépülő fa rácszat és a hídpálya határozza meg. A kettőt függőleges rudak kapcsolják egybe, így a tömör fatáblákkal burkolt korlát is résztvesz a teherhordásban, merevíti a rácszatot. A hídszerkezet húzott öve és a vázelemek merevítése acél huzalokkal történt. Az építési helyszín elzártsága, a nehéz megközelíthetőség, a szűkös költségvetés és a rendelkezésére álló idő rövidege miatt a híd alsó, különlegesen könnyű, 4,3 tonna súlyú szerkezetét előre gyártott elemként helikopterrel szállították a helyszínre. Emiatt a szerkezet súlya a tervezés legelejétől meghatározó kritériumnak bizonyult. A hidat három évvel elkészülte után egy sziklagörgeteg rombolta le. Conzett új, kötél szerkezetű fahidat⁸ tervezett a korábbi helyszíntől hetven méterre, a szurdok egy másik pontján.

A Surasuns híd⁹ a Via Mala déli, Itália felé eső oldalán található. A helykijelölést megnehezítette, hogy gyalogszerrel megközelíthetetlen az a rész, ahol a szurdok két partja közti távolság a legkisebb. A híd végső helyén a két part közti távolság negyven méter, a szintkülönbség pedig négy méter. A különleges, feszített kötélhíd-szerkezet a helyszínen öntött, a partfalhoz lehorgonyozott hídfőkhöz van erősítve. A hidat előfeszített acél pászmák és a rájuk száraz technológiával fektetett, a közeli Andeer nevű helyiségben bányászott gránitlapok alkotják. Az alacsonyabban fekvő hídfőtől indulva a szorosan egymás mellé helyezett gránitlapokat a korlát rudak segítségével rögzítették a pászmákhoz. Az utófeszítés következtében egymásnak nyomódó kötőbök fordított boltozatként működő szerkezeté álltak össze. A kapaszkodó utólag hegesztették a korlát rudakhoz. Az egymáshoz feszített gránitbökök statikailag monolitikus lemezként viselkednek, viszont elemenként, könnyűszerkezet módjára építhetők be. A számítások helyességét M=1:20-as léptékű modell segítségével ellenőrizték. A statikai számítások nem adtak elegendő információt a híd kilengésével kapcsolatban, de szerencsére az elkészült szerkezet meglepően stabilnak mutatkozott az oldalirányú szélterheléssel szemben. Conzett fontosnak ítélte meg, hogy a hidak anyaghasználata kapcsolódjon a hely építési hagyományaihoz.

Jürg Conzett tevékenysége több szempontból is párhuzamba állítható a száz évvel korábban élt mérnökzseni, Robert Maillart munkásságával. Maillart chiassói vasbeton raktárépületének szerkezete mintául szolgált a Caminadával közösen Vrinbe tervezett közösségi épület fedélszékehez. De egy jóval általánosabb szinten is tetten érhető ez a kapcsolat. Műtárgy és a táj kapcsolatában a telepítés érzékenysége és a hely adottságainak visszahatása a mérnöki formára két egymást kölcsönösen befolyásoló és feltételező szempontrendszer, amelyek kiegyensúlyozásának mindketten nagymesterei.

Maillart Schwandbach-hídjának¹⁰ különlegessége a kapcsolódó utak vonalvezetéséből következő íves hídpálya és szerkezet. Ugyanezen okból, a hídfők különböző magasságban való elhelyezkedése miatt válik Conzett második Traversina és

⁶ Jürg Conzett 1956-ban született, szerkezetépítő mérnöknek tanult Lausanne-ban az EPFL-en, majd a Zürichi ETH-n szerzett diplomát 1980-ban. Mielőtt 1988-ban elindította volna saját irodáját, hat évig dolgozott Peter Zumthorral. 1985 óta tanít a Churi Műszaki Főiskolán (Hochschule für Technik und Wirtschaft). 1992 és 1996 között A. Brangerrel működött együtt, majd Gianfranco Branzinival és a Patric Gartmannal, társulva céget hoztak létre a Conzett Branzini Gartmann néven. Statikusként a kortárs svájci építészet majd minden jeles képviselőjével dolgozott együtt. Sufersnél lévő eredményes, de nem különösebben látványos autópályahídjának alapelveit többen lemásolták. A Jüngling & Hagmann építészekkel Churba tervezett irodaépület homlokzatát előre gyártott elemekkel és feszített huzalok segítségével úgy oldotta meg, hogy az épület belseje mentesüljön az oszlopoktól.

⁷ Jürg Conzett, Traversina gyalogos híd 1, Via Mala, 1993-96

⁸ Jürg Conzett, Traversina gyalogos híd 2, Via Mala, 2005

⁹ Jürg Conzett, Surasuns gyalogos híd, Via Mala, 1997-1999

¹⁰ Robert Maillart, Schwandbach-híd, Schwarzenburg, 1933

Surasuns hídja aszimmetrikus formává. Míg Maillart a vasbeton hídszerkezetek korábban statikailag különálló elemeit egy együttdolgozó, monolitikus egységbe olvasztja össze, Conzett olyan tradicionális, elemekből álló építőanyagokkal, és a belőlük készített szerkezetekkel teszi ugyanezt, mint a fa és a kő. A Surasuns híd összefeszített kötőmbjei és a Meili & Peter építészekkel közösen készített bieli Svájci Faipari Mérnökiskola innovatív, fából készült szerkezetei a vasbetonra jellemző monolitikus tartószerkezeti alapelveket követnek. A mérnöki expresszivitás egyiküknél sem jelent extravaganciát, személyes formanyelvet vagy stílust (lásd Calatrava¹¹), sokkal inkább a szerkezetekben rejlő lehetőségek maximális kihasználásából következő formai érzékenységet. De ez nem is fér össze a mérnöktudomány szakmai étoszával, melyet Conzett fennköltől sem mentesen a társadalom szolgálataként írt le.

Semmi különös sincs abban, hogy a fát nemcsak gyalogosközlekedésre, hanem a közúti forgalom terheinek elviselésére alkalmas hidak építéséhez is fölhasználják. Számos, magastetővel fedett házikóra emlékeztető, tradicionális favázás hídszerkezettel találkozhatunk a svájci vidéket járva. Ezek távoli rokona Reto Zindel építész és Walter Bieler mérnök hídja,¹² ahol deszkaburkolat védi a tartószerkezetet az időjárás viszontagságaitól, így nincs szükség a fa vegyi védelmére. Az útpálya és a kiemelt gyalogosjárda ellenlejt, alattuk fa rácsostartók viselik a keresztmetszetében aszimmetrikus konstrukció terheit. A különböző szélességű, de azonos hosszúságú deszkaburkolat hézagos rajzolatával szabálytalan mintázatot eredményez a felületen, mely első látásra öncélú játéknak tűnhet. Pedig ellenkezőleg, a takarékoság egyik esztétikai következménye. A fűrészáru gömbfából való kinyerése akkor a legtakarékosabb, ha a leeső deszkák szélességét nem kell anyagvesztés árán egymáshoz igazítani. Ugyanezt az elvet követi Gion & Guyer építészek Davosban található műhelyépületének¹³ faburkolata is.

A svájci építészet technikai invenciózussága nemcsak az olyan, kifejezetten mérnöki feladatoknál jelentkezik, mint a hídszerkezetek tervezése, hanem a hagyományoknak megfelelően nagyon szorosan összefonódott az épületek különböző szerkezeti rendszereinek, elsősorban a faszervezeteknek a megújításával, fejlesztésével és az épületelemek előregyártásával, tipizálásával. Gondolhatunk itt Gion Caminadának a tradicionális szerkezetek megújításában elért eredményeire, a falazatokkal szemben támasztott hőtechnikai követelmények biztosítása érdekében megduplázott gerendaszerkezetekre, vagy az üreges, előre gyártott elemekből készült a boronafal szerkesztési elvét követő mezőgazdasági épületekre. Ugyancsak előre gyártott fa szerkezeti paneleket alkalmazott Peter Zumthor a Gugalun-ház kiegészítésénél. Marcel Meili és Markus Peter Svájci Faipari

Mérnökiskolájának¹⁴ faszervezeteknél szokatlan, a burkolat mögött vasbetonvázat sejtető külső megjelenése is, a felhasznált új szerkesztési és a statikai elveknek köszönhető.

A hagyományos faszervezet segítségével elérhető nyílásméreték nem tudták kielégíteni az osztálytermek megvilágítási szintjére vonatkozó követelményeket, ezért olyan megoldást találtak ki, ahol a tartószerkezeti lehetőségek nem befolyásolják az ablakméreteket. A 8.5 méter fesztávolságú, pallóból készült üreges szerkezeti elemekből felépülő, alulról látszó fafödém parapetmagasságú ragasztott fagerendákról függesztedik le. Így a homlokzat teljesen fölzsabadult a függőleges teherviselés kötöttségei alól, megjelenésében pedig meglepően újszerű jellegzetességeket mutat. Az innovatív megoldások a kapcsolódó szerkezetekre és azok részletkialakítására is hatással voltak. A homlokzat síkjában lévő parapetgerendák faoszlopokra, míg a tantermi dobozok közlekedő felé eső fődémszakaszai a vasbeton közlekedőtől független favázra támaszkodnak. A faburkolat a közlekedő felé eső szakaszon bronz védőréteget kapott, a külső tölgly anyagú pedig kezeletlen maradt. A hagyományos favázás épületszerkezetek hátrányos tulajdonságait kiküszöbölő szerkezeti újítás az épület legnagyobb erénye, mely az anyagban rejlő formálási lehetőségek szélesebb skálájára mutatott rá. Ennek konzekvenciáit mind az alaprajz, mind a homlokzat szerkesztésén nyomon követhetjük.

A kortárs svájci építészetben az előre gyártott szerkezeti elemek tipizálása mellett a formai tipológiák is jelen vannak. A tipológia több jelentésű szó, esetünkben nem a J.N.L. Durand vagy Banister Fletcher nevével fémjelzett összehasonlító módszerről és megoldások katalógusáról van szó, hanem arról, hogyan lehetséges a formával foglalkozni anélkül, hogy formalistává váljunk. Az épületek tipizálása, a hozzá kapcsolódó negatív tapasztalatok miatt, különösen Kelet-Európában ritkán jelenik meg az építészeti gyakorlatban. A kortárs svájci építészet több példamutató megoldással is büszkélkedhet, melyek meghazudtolni látszanak az előítéleteket. Morger & Degelo építészek kiszolgáló épületek összeállítására alkalmas vasbeton elemcsaládot fejlesztettek ki a svájci vasúttársaság

¹⁴ Marcel Meili, Markus Peter, Svájci Faipari Mérnökiskola, Biel, 1992
A meglévő iskolaépület a közút és a Jura hegység lába közt elterülő sávban, lakó- és ipari épületek szomszédságában helyezkedik el. A háború utáni évek romantikus nemzeti stílusában épült főépületet egy földszintes műhely egészíti ki. Az osztálytermetek és műhelyeket magába foglaló bővítés a régi műhelyhez majdnem hozzátapadva, arra merőlegesen nyúlik végig a telek hosszában. A régi és az új épület nagysága és formái közti különbség teljesen új, diszsonanciától sem mentes kapcsolatokat teremt. A négyemeletes épület a közlekedőnek és vizes csoportoknak helyet adó vasbeton középblokkból és a két oldalról hozzá kapcsolódó, faszervezetű osztálytermi szárnyból felépülő háromhajós hibrid szerkezet. A középső, tornyokból és lemezekből álló mag a tűzvédelmi követelmények miatt vasbetonból készült. A konzolos, nagyfesztávolságú, előfeszített síkfödémek alkalmazása feleslegessé tette a további függőleges tartószerkezetek alkalmazását. Jürg Conzett az alaprajzi séma és a konstrukciós elvek tekintetében is hasonló megoldást alkalmazott közösen Bearth & Deplazes építészekkel egy landquarti irodaháznál. (Bearth & Deplazes, ÖKK irodaház, Landquart, 2000-2002). Az osztálytermek emeletmagas, keretekből összeállított, egymásra helyezett dobozaiból felépülő tömbök nagy légtérű teraszokat zárnak közre, melyek megvilágítást biztosítanak a mögöttük lévő közlekedőnek.

¹¹ Santiago Calatrava több épületet is épített Svájcban: a luzerni vasútállomás váróteremét (1989), a zürichi elővárosi vasút Stadelhofen állomás (1983-1991) felújítását és bővítését, és a Zürichi Egyetem Jogi Fakultásának könyvtárát (1989-2004)

¹² Reto Zindel, Walter Bieler, Laader-híd (Laaderbrücke), Nessler-Laad, 1996

¹³ Gion & Guyer, műhely, Davos, 1999

(SBB) részére, de meglepő módon Herzog & de Meuron Bázelen található két jelzőépületét is ide sorolhatjuk, melyeknek a burkolati rendszerét a szerzők mindenféle ironia nélkül kínálták fel kollégáiknak úgymond továbbfejlesztési és felhasználási célból. Mindkét példa egyszerre az épületszerkezeti és a formai tipológiáról is szól.

Burkhalter & Sumi¹⁵ erdőgazdálkodási épületekre dolgozott ki tipológiát. Ennek alapján egy-egy állomás készült el, Rheinauban és Turbenthalon. Mindkettő három egységből épül föl, egy nyitott szín, egy, a munkagépek szervízszükségletét kielégítő műhely és egy szociális egység. Mindhárom funkcionális egység karakterisztikus jellegzetességekkel rendelkezik. A műhely nagyobb belmagasságú betonfalait függőleges, kezeletlen deszka borítja. A szociális helység favázát vízszintes piros deszkázat fedi. A fedett szín gömbfa oszlopokra helyezett, acéllal kombinált, aláfestített fatető, melynek határait oldalról az oszlopokhoz kapcsolt piros, hézagos deszkapalánk jelöl ki. Az igényeknek, a hely sajátosságainak megfelelően a tipizált épületelemek különböző helyszínrajzi elrendezéseket vesznek fel. A szociális blokk és a műhelytömb mindkét esetben összeér, de egymáshoz képest elcsúsztatva helyezkednek el. A nyitott szín és műhely Turbenthalon egy ferde tető alá került, Rheinauban pedig egymástól elkülönítve, egy udvart közrezárva helyezkednek el. A burkolat nem tölt be szemantikai funkciót, független, formális eszközként működik, reprezentációs szerepe az, hogy az épületelemek megkülönböztethetők legyenek, vagy éppen összekapcsolódjanak, mint a műhelyt és a szint egybefogó piros vízszintes deszkázat a thurbenthali épület völgy felőli oldalán.

A gépkocsiszín alulról pirosra festett, papírvékonyosságú tetejének sík megjelenése a szerkezeti ellen dolgozik, egyedül az aláfestítőmű jelent utalást az erőjátékra, amely azonban csupán jelzésértékűnek tekinthető. Az elérni kívánt hatást csak fokozza, hogy a faoszlopok és a feszítőmű találkozásának csomópontja rejtve marad. A hántolt gömbfa oszlopok hatásukban közelebb állnak a körülvevő erdő fáihoz, mint a megmunkált épületszerkezeti elemekhez. Ezt a

távolságot csak fokozza a könnyű textilként körjük csavart deszkaburkolat rögzítése, mely egy közbeiktatott elem segítségével történt.

A faszerkezetek iránti érdeklődés Burkhalter és Sumi építészek egész eddigi pályafutását végigkísérte. Az észak-amerikai pajták és magtárak, az alpesi vidék népi építészetének anyagszerűsége, a zsindelemmel burkolt orosz ortodox templomok plasztikussága mind-mind inspiráló forrást jelentenek számukra. A modern faépítészetéről folytatott történeti kutatásaik Konrad Wachsmann épületeire, az univerzális standard kapcsolatokról szóló gondolataira és az előregyártást, a standardizálást is magában foglaló modern gerendaépítészeti gyakorlatra irányította a figyelmüket.

A faszerkezetekben rejlő formai lehetőségek a modern svájci építészet számára is kihívást jelentettek. Ezt Paul Arteria épületei és a Neues Bauen egyik kiemelkedő alkotása, Emil Roth Fällandenben felépült ifjúsági szállodája¹⁶ is bizonyítja. De említhetjük Max Bill bremsgarteni Villiger-házát,¹⁷ ahol az „L” alakú épület Durisol panelekkel beburkolt, előre gyártott szerkezetű tömegét japán kézműves technikával készült veranda egészíti ki, melynek a tetejét kör alakú, vasmagos, kezeletlen faoszlopok hordták. Az ipari és a kézműves megmunkálási technikák elegyítése, az acél aláfestítő szerkezetet a kézzel megmunkált oszlopokat és a nyers fűrészárut egyesítő erdészeti épületnek is sajátja.

Egy másik érdekes kapcsolódási pont a két életmű közt, hogy Burkhalter és Sumi Hasenfeld óvodájukhoz¹⁸ Max Bill az 1951-es Milánói Triennáléra tervezett pavilonjának sémáját használták fel. Max Bill részt vett a pályázaton, de végül nem ő nyerte meg. A szobrok kiállítására szánt épület falai folyamatos paszpartuként szolgáltak a műtárgyak háttérül. A dobozokból felépülő terv téri komplexitását az alaprajz fogta össze. Az elrendezés egy téglalapot mutat, melyet két, az oldalakkal párhuzamos, a középpontból kimozdított tengely négy részre oszt fel, ily módon kialakítva a négy, különböző karakterű kiállítóteret. A legmagasabb, zárt térrel átellenben egy alacsonyabb üvegezett falú terem állt, mely a mellette lévő térrészben falakkal körbevett kertre nyílt. Az negyedik elem pedig a nagyméretű szobrok bemutatását szolgálta, és

¹⁵ Marianne Burkhalter műszaki rajzolóként tanult, majd Firenzében, a Superstudionál (1969-1972) Adolf Natalini munkatársaként és New Yorkban (1970-1976), Los Angelesben (1977-1978) a Studio Worksnél Robert Manguriannal dolgozott. 1973 és 1975 között a Princeton University hallgatója volt, majd rövid ideig tanársegédként Klaus Vogt (1981-1983) majd Mario Campi (1985) mellett a Zürichi ETH-n tanított. Christian Sumi 1950-ben született, 1977-ben szerzett építészmérnöki diplomát Zürichben, az ETH-n Dolf Schneblinél. A római Német Régészeti Intézetben (DAI) dolgozott (1978-1981), majd az ETH Történeti és Elméleti Intézetében (GTA) kutatóasszisztensként (1980-1983) Le Corbusier alaprajzi sémáinak elemzésével és a genfi Immeuble Clartéval foglalkozott. 1984-ben hozták létre közös építészirodájukat. A Corbusier-féle reherence architectural szellemében, a modern építészet eredményeit tudatosan gondolják tovább és építik be munkáikba, ahol a teoretikus megfontolások közvetlen kapcsolatban állnak az építési gyakorlattal. A zavarba ejtően homogén életművet szigorú rend, ugyanakkor érzéki, energikus épületek jellemzik. Érdeklődésüket a faszerkezetek, az előregyártás, a tektonika mellett a forma érzékelése (Gestalt-elmélet), és a szín alkalmazásának problémái jellemzik. Mindketten számos egyetemen tanítottak vendégprofesszorként Európában és az Amerikai Egyesült Államokban.

¹⁶ Emil Roth, ifjúsági szálloda, Fällanden 1937

¹⁷ Max Bill, Villiger-ház, Bremgarten, 1943

¹⁸ Burkhalter & Sumi, Hasenfeld Óvoda, Lustenau, Austria 1994

Az óvoda, amely a csendes ausztriai kisváros lakóövezetének már a szántóföldekkel határos peremvidékén fekszik, piros színével, formai szigorúságával, ideiglenesnek tűnő jellegével erőteljesen elüt a környezettől, eképpen jellegzetes tájékozódási pont. Az épület súlypontjában lévő bejárathoz vezető utat négy nyírfa szegélyezi. Innen jobbra, az épület nyugati oldalán lévő magasabb tömeg három, dupla belmagasságú galériás játszósobát rejt a kapcsolódó öltözőkkel, míg az alacsonyabb két foglalkoztató és egy hálótermet. A kettő közti folyosó mennyezeti gerendái közt a felüvilágítók napfényt engednek az épület belsejébe. A bejáratnál balra, a keleti oldalon, a pergolával szemben lévő tömb felső emeletén, az épületben működő csecsemőellátó központ alkalmazottainak három, külön bejáraton keresztül megközelíthető kislakása helyezkedik el, alatta az óvoda kiszolgálóterei kaptak helyet. A belső térben visszafogott, meleg burkolatok jelennek meg, a falakon nyír rétegelt lemez, a padlón parafa. A külső megjelenést meghatározó piros szín a belső térben az oszlopokon, a lámpán, a tolóajtón, ablakkereten jelenik meg, s ily módon eltérő funkcionális és formai elemeket egyesít.

mindemellett találkozáshelyként is funkcionált az épület előtt. A tengelyek metszéspontjában oszlop állt, mely az egész konstrukció középpontját jelölte ki. Az alaprajzi elrendezésből csak a figyelemfelkeltést szolgáló jegyárúzó pavilon lógott ki.

Az óvodát két magasabb és két alacsonyabb, átellenesen elhelyezkedő tömb építi fel. A legkisebb, kinti játékok tárolását is szolgáló, szellős pergola és a főtömeg udvart zár közre. A kis építmény különállása ellenére erőteljesen kijelöli a kompozíció sarokpontját. Együvé tartozásukat a megegyező szín, és az anyaghasználat is erősíti. A Max Bill pavilonjában hangsúlyos szerepet betöltő kompozíciós középpont - az óvoda eltérő térbeli és funkcionális programjának köszönhetően - a belső térben csupán a bejáratot és a belső közlekedőfolyosó „Z” alakú megtörését jelenti. Az emelet magasságában az egyetlen ponton érintkező két tömeg egy eltorzított nyolcas alakú végtelen hurkot rajzol ki, mintegy megidézve a kiállítási pavilon falainak szalagszerűségét. Az udvar felé forduló és a vele átellenben, az alacsonyabb tömeg fölötti falak fehér színezése azt a képet erősíti, hogy az épület formája egy nagyobb tömeg csonkolása következtében állt elő, láthatóvá téve a kívülről piros test fehér belsejét. A színes, építőkockára emlékeztető tömeg hol egészként, hol elemekből összeállított együttesként jelenik meg. A forma titokzatos kétértelműsége, melyre Steven Spier¹⁹ is felhívta a figyelmet, Bill épületénél is szembetűnő.

A homlokzatok grafikus felületkompozíciókként való kezelése is az épülettömegek szerepét hangsúlyozza. A játszószobák sarkoknál egymással érintkező ablakkeretei a faszervezetek hagyományos szerkesztési szabályairól nem nagyon vesznek tudomást. A homlokzat síkjában elhelyezett azonos méretű, függőleges franciaerkély-ajtók és a vízszintes szalagablakok árnyékmentes kontúrjaikkal nem törik meg a felület síkszerűségét, amint azt a szerzők kifejtették, hanem elkerülik a „fa-bőrön vágott nyílás erőszakosságát”²⁰. A fal ekképpen hol átlátszó, hol tömör sikká alakul át. Több munkájuk is mutatja, hogy az előre gyártott elemekből való építkezést a faszervezetekben rejülő kihívásnak tekintik, ami a nyílászárók, a homlokzati burkolatok kis számú, hasonló elemből építkező, redukált eszköztárában nyilvánul meg.

A Die Holzbauten²¹ (Faépületek) című 1996-os kiállítási katalógus nyolc különböző gerendavázis szerkezetű épületük nyolc függőleges metszetét helyezte egymás mellé. Az építésmódban rejülő lehetőségek megjelenítése egyben azt is demonstrálja, hogy az eltérő kiinduló feltételek mennyire különböző építészetekhez vezetnek. Téma és variációi, ahol az elemeket összetartó kapcsolati erők összessége, maga a

konstrukció válik meghatározóvá. „A faházat meg kell szerkeszteni, a kőházat rajzolni kell” - idézi a katalógus Paul Artariát.

Burkhalter és Sumi számára, - Max Billhez hasonlóan - az építészet nem a részleteken vagy a technikai megfontolásokon múlik, hanem azon, hogy ezek az elemek hogyan választódnak ki és kerülnek elrendezésre. A redukción a legegyszerűbb formájában úgy lehet érteni, mint a tervezési folyamat funkcióját, amelyet kevésbé a technikai és funkcionális formák változatossága, sokkal inkább a konstrukció heroikus-szemantikai jellegének háttérbe húzódása határoz meg, és a kapcsolati erőknek adja át a helyét, melyek a téri szerkezetet hangsúlyozzák. Az eszközök nem biztosítják a tartalmi elemeket, sokkal inkább az elemek sajátos kapcsolata fejezi ki a tartalom bizonyos elemeit.

Burkhalter és Sumi praxisában több lakóépület is van, melyek összefüggésbe hozhatóak a harmincas évektől megjelenő *palazinne* vagy *városi villák* fogalmával, melyet Adalberto Libera és Luigi Moretti dolgoztak ki, hogy értelmes méretű és tipológiájú, magasabb igény szintű városi házakat hozzanak létre. Ebbe az épülettípusba tartoznak többek között a zürichi Doldertal házak, de a Burkhalter és Sumi Witikonban²² felépült többcsaládos lakóépülete is. Az 1997-ben Herrlibergre²³ tervezett, de meg nem valósult épületek esetében egy-egy, a lejtő esésvonalára merőleges és azzal párhuzamos elrendezésű típust dolgoztak ki, melyet a Witikonban felépült telep esetében is felhasználtak. Ennek a tervnek további érdekessége, hogy az egymás fölötti szinteken lévő alaprajzok beosztása meglehetősen különbözik egymástól. Az általános szint cellás rendszert követ, míg a tetőteraszhoz kapcsolódó részek többnyire egyterűek. A környezetben lévő épületek háromrészes homlokzati tagolását követve, a szintek eltérő kezelésével, rétegekből felépülő épületek családját hozták létre. Egy másik, Wallisellenbe²⁴ tervezett villaépület alaprajza palladiánus kereszt formát és egy, a hatvanas években alkalmazott sémát montíroz egymásra. A 2004-ben Pekingbe tervezett épületeik egy újabb példával gazdagították a városi villák családját.

A Witikonban álló három épület egy meglévő villa (építész A. H. Steiner) kertjét foglalja el; az enyhe lejtő esésvonalával párhuzamosan vagy arra merőlegesen állnak. Az épületek tömegét a szomszédos hegyoldalban lévő kiskerti

¹⁹ Spier, Steven: „Red Shift - Architectural Design of a Kindergarten School in Lustenau, Austria”, *Architectural Review* 1221, 1998/11, pp. 58-60.

²⁰ Uo.

²¹ Burkhalter, Marianne; Sumi, Christian, *Die Holzbauten*, Institut GTA ETH, Zurich, 1996

A katalógusban szereplő épületek: Pircher-ház, Egglisau, Hinterer Stadtberg, 1984-86; Brunner műteremház, Lagnau am Albis, Thalwil, 1986-1987; erdészeti épületek, Turbenthal, Elikon-Rheinau, 1993/1994; Hasenfeld óvoda, Lustenau, Austria, 1994; Kereskedelmi iskola, Laufenburg, 1992; Hotel Zürichberg felújítása és bővítése, Zürich, 1995; déli erkélyes lakóépületek, Laufenburg, 1996

²² Burkhalter & Sumi, városi villák, Witikon, Zürich, 1998-2001

A terület beépítésének jellegzetessége az épületek közti zavartalan átlátás a tő irányába, a telepítés ehhez próbál igazodni. A kertben a gondozott park és városi sűrűség egyszerre van jelen. A földszinti lakásokhoz tartozó kertrészt nyírt sövények veszik körül. A lakások északi homlokzatán lévő, feltárást szolgáló lépcsőházak külső elhelyezése az eladható lakás-alapterület maximális kihasználását teszi lehetővé. A 6-os és a 10-es számú épületben egy egyszintes és két duplex lakás található, az egyik duplexhez tartozik a tetőterasz és a hozzá kapcsolódó lakószint, míg a másik két lakást a közvetlen kertkapcsolat kárpótolja. A 8-as számú épület négy egyszintes lakást tartalmaz, az épület hossz tengelye a földszintet két lakásra osztja szét, egy-egy pedig a felső szinteken kapott helyet. A földszinti lakások padozata a domboldalt követve lesüllyed, nagyobb belmagasságot biztosítva a nappaloknak.

²³ Burkhalter & Sumi, városi villák, Herrliberg, terv, 1997

²⁴ Burkhalter & Sumi, apartmanház, Wallisellen, terv, 1997

bungalókra emlékeztető, emeletről kinyúló loggiák és a visszahúzott legfelső szint határozzák meg. Az átszellőztetett homlokzatot pirosra festett, iparilag előállított fatáblák borítják. A tetőterasz vízszintes osztású korlátja és a loggiákat oldalról borító függőleges rácsozat a nézőponttól függően hol tömörnek hat, a felület részévé válik, hol transzparens, s az épület bőrszerű külső kérgét hangsúlyozza. Ezt erősíti a homlokzati hártáival egy síkban lévő, a teljes épületet körbeölelő szalagablak is, mely minden irányban kitekintést biztosít a környezetre. A szalagablak és loggia esetében két különböző látvánnyal és téri helyzettel találkozunk. A homlokzati hártá egy vékony csíkjának transzparensé válása biztonságos megfigyelő pozíciót biztosít a benn tartózkodóknak. Míg a loggia látványdoboz a klasszikus ablak felnagyítása, egyszerre tér és tárgy, ahol a szemlélő mindig egy átmeneti zónán néz keresztül; ezt erősíti az oldalsó fal függőleges csikozása is, mely azt sejteti, hogy a vastag, szürke keretet - egy régi típusú fényképezőgép-harmonika mintájára - vissza lehet tolni a homlokzat síkjába.

Regionális stratégiák

A svájci vidék hagyományos, tájegységenként változó jellegzetességeket mutató építésze folyamatosan inspiráló forrása volt a modern kor építészetének. Ez megmutatkozott a hagyományok folytonosságát képviselő Heimatschutz elképzelésben, mely a kulturális identitás formálásában fontos szerepet töltött be, de a modern építészet eredményeit a helyi építési tradícióval összekapcsoló törekvésekben is. Ide sorolhatjuk Alberto Sartoris építészetét, Rudolf Olgiati vagy a vernakuláris formákat is alkalmazó Nicolaus Hartmann műveit; de a ticinói iskolát is, melyet Kenneth Frampton a regionalizmus egyik karakteres megjelenési formájának tekintett. Mario Botta hetvenes években alkalmazott építészeti módszeréről, melyet Vittorio Gregotti nyomán a „helyszín építésével” jellemezte, a következőket írja: „Azt lehet mondani, hogy ez utóbbi esetben egy régió sajátos kultúrája, vagyis története mind a földrajzi adottságok, mind pedig a megművelés értelmében beleíródik az épület formájába és megvalósításának módjába. Az épület környezetbe való „beleírása”, „belehelyezése” sokrétű jelentéssel rendelkezik; az építészeti forma ideális esetben magában foglalja a hely előtörténetét, régészeti múltját, a rákövetkező megművelést és az idők során végbement átalakításokat.”¹

Ez az idézet is rávilágít arra, amiben a regionalizmus építészeti megjelenéséről a XX. század során született számtalan értelmezés megegyezik, hogy az nem a nemzeti, népi építészeti hagyományhoz és az ezekhez kapcsolódó ideológiákhoz köthető, hanem közvetlenül egy konkrét tájegységhez, annak kulturális, éghajlati, földrajzi sajátosságaihoz.

A hagyományos építésmódok Svájcban egészen az ötvenes évekig életképesek maradtak, de az életmód változása, a vidéket meghatározó mezőgazdasági tevékenység modernizációja nagyban átalakította a települések képét és az épületformákat. A megváltozott igények és a tradíció összekapcsolására tett kísérletek gyakran félrecsúsztak a nem

megfelelő formai idézetek és az aktuális szerkezeti, funkcionális lehetőségek összeegyeztethetlensége folytán, melyeket részben a szabályozás kényszerített ki.

A XX. századi, az alpesi vidékhez kötődő építészeti emlékek formai, technikai, anyaghasználati, ideológiai megközelítések tekintetében nagyfokú heterogenitást mutatnak, ami arra enged következtetni, hogy olyanról, hogy alpesi építészet², nem beszélhetünk. A kortárs gyakorlatban megjelenő tradicionális építészet elemeit, szerkesztésmódját, és anyaghasználatát továbbfejlesztő kísérletek a sok hasonló vonás ellenére sem alkotnak egységes irányzatot, azonban megfigyelhető egy erőteljes regionális kötődésű építészet.

A regionális gondolkodás Svájc egész történelmét áthatja; ez tükröződik a regionális alapokon felépülő többszintű közigazgatási rendszerben, az olykor egymásnak ellentmondó a helyi és országos érdekrendszerek együttes jelenlétében, a multikulturalitás hagyományában és az identitásnak a szűkebb lakókörnyezethez és a tágabb régióhoz való kötődésében. Mindezek ellenére az ország mindig alkalmasnak mutatkozott a külső hatások integrálására is. A kortárs építészetben is határozottan jelen vannak a hely kultúrájához, társadalmához, életmódjához, éghajlatához és topográfiájához szorosan kötődő épületek, melyek egyben a kulturális identitás fenntartásának eszközeivé is váltak, ugyanakkor az egyetemes civilizáció értékeit is hasonló súllyal jelenítik meg.

Ennek a kettős szempontrendszernek az érvényesülését láthatjuk Gion A. Caminada előre gyártott fapanelekból építkező boronafalás épületeiben, ahol az előregyárthatóság, az anyagtakarékos építésmód kapcsolódik össze az egyedi módon értelmezett helyi építési tradícióval és a szociális felelősségvállalással; vagy Bearth & Deplazes építészek vellai iskolájában, ahol a klimatikus adottságok és a helyi építészet formáinak szintézise hoz létre egy energiatudatos épületet. De Zumthor Szent Benedek kápolnájában is, ahol a zsindelel borított plasztikus forma és a szerkezet kifejezőereje a legmagasabb szintű poézisben egyesül a tájjal.

¹ Frampton, Kenneth, „A kritikai regionalizmus: az ellenállás építészetének hat pontja”, in Kerékgyártó Béla (szerk.) *A mérhető és a mérhetetlen – építészeti írások a huszadik századból*, Typotex, Budapest, 2000, p. 302. (Foster, Hal (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend, 1983, pp. 27.)

² Reichlin, Bruno, „When Modern Architects Build in the Mountains” in *Construir en las montañas, Arquitectura reciente en los Grisones, Recent Architecture in Graubünden, Building in the Mountains*, 2G-14. 2000/II. pp. 132.

A kortárs építészet egyik meghatározó színtere Graubünden³ kanton. Ebben nem kis szerepe van Peter Zumthornnak⁴, aki Bázélból költözött a tartományi székhely, Chur közvetlen környezetében lévő kis faluba, Haldensteinbe; a nyolcvanas évek második felétől meghatározó módon befolyásolta az itteni építészetet, olyan klímát teremtve, mely számos időtlen, de a hely szellemét érzékenyen követő, formailag egyszerű, helyi anyagokat felhasználó épületet eredményezett.⁵

A vidék jellegzetes építőanyaga a fa, mely az évszázadok folyamán gazdag építéskultúrát hozott létre; a kortárs gyakorlatban ennek tudatos továbbfejlesztése figyelhető meg. A rómaiak két provinciára osztották a mai Svájc területét, Helvetiára és Raetiára, ez utóbbi egybeesik a mai Graubündennel. A kőépítészeti kultúrát a hódítók hozták magukkal, ez azonban a népvándorlás korára teljesen eltűnt. Az elhagyott római épületek kőbányává váltak, ami általánosnak mondható a többi volt római provinciában is; vagy belakták és továbbépítették őket, de már nem kőből, hanem az ismert építésmódoknak megfelelően, fából. Zumthornak a Churral összenőtt faluban, Welschdörfiben talált római romok állagvédelmét szolgáló épülete⁶ ezt az organikus továbbépülést

³ Graubünden három svájci szövetség: Gotteshausbund, Obererbund (Grauer bund) és Zehngerichtenbund társulásaként jött létre a XV. század harmadik harmadában. A név a Drey Grawen Pundt-ból ered utalva a helyi parasztok juhgyapjából készült szürke öltözetre.

⁴ Peter Zumthor 1943-ban született Bázélban, műbútorasztalos mesterséget tanult. A Bázeli Iparművészeti Főiskolán formatervezés szakon diplomázik 1963-ban. 1966-ban, New Yorkban építészetet és design-t hallgat a Pratt Institute-on. 1966-tól 1978-ig Graubünden Kanton Műemlékvédelmi Hivatalában építészként dolgozik, 1979-ben alapítja meg saját építészirodáját Haldensteinben. 1979-től kezdve számos egyetem vendégtanára, 1996 óta professzorként tanít a Mendrisiói Építészeti Akadémián. Zumthor számtalan nemzetközi építészeti díjat és elismerést kapott, ezek közül a legrangosabb az 1998-ban elnyert Carlsberg Prize for Architecture. Munkáit számos kiállításon mutatta be, a többek közt Zürichi ETH-n, Londonban az Architectural Associationban, és a Velencei Biennálén.

⁵ Több, később meghatározó személyiség, Jürg Conzett, Andrea Deplazes, Valentin Bearth, Conradin Clavout, Andreas Hagmann, Dieter Jungling, Daniel Schmid, Rolf Gerstlauer dolgozott Zumthor irodájában.

⁶ Peter Zumthor, Római romok védőépülete, Welschdörfli, Chur, 1985-1986
A romvédő épület két oldalról utcával határos füves mezőn áll, mögötte erdővel borított emelkedő domboldal, vele szemben társasházak. A többé kevésbé téglalap alakú alapfalak, három egymás mellett elhelyezkedő épületmaradványt mutat, párhuzamosan az utcával. A sarkon lévő, két helyiségből áll, az utolsó csak félig van feltárva, nagyobb része átnyúlik szomszéd telken álló garázsos alá. A romvédő épületet határoló fa hártya, az építmények alapfalainak maradványait követi. Kívülről nem érzékeljük a romokat, csak a római épületek eredeti bejáratainál elhelyezett fekete, acélból készült, a múlt és a jelen kapcsolatát szimbolikusán is megjelenítő vitrineken keresztül nézve. A belső, mint történelmi tábló jelenik meg. A nyitva tartás időszakos, ezért fontos, hogy az utcáról is be lehet tekinteni az épületek belsejébe. A kintől működtetett kapcsoló segítségével az egész épület egy kivilágított vitriné alakítható. A nyílások a belső tér méreteihez képest elhanyagolható nagyságúak. A látvány a hagyományos ablakkal ellentétben kintől befelé irányul, erre szerveződik az épület vizuális programja. A modern építészet áramlótól alkotott koncepciójának egyik ikonikus példája Mies van der Rohe Farnsworth háza. A belső tér és az épületet körülölelő természet közti határvonalat a vékony ablaküveg jelenti, de ez is számolja fel, az az, semmi nem áll a horizontot fűrkésző szem útjába. Az áramlás itt elsősorban a látvány akadálymentességét jelenti, és a szemmel áll összefüggésben. A romvédő épület esetében az áramlás a levegő mozgását

követi azzal, hogy a földből alig kiálló romok fölé egy faépületet emel.

Az épület környezetbe ágyazottságát úgy teremti meg, hogy elidegeníti attól. Az egyszerű tömegek egy elhagyatott, anonim mezőgazdasági épületet mutatnak a zavaros külvárosi környezetben. A hamuszürkére vált fafelület első látásra tűnik csak burkolatnak. Középről vagy éjszakai kivilágítás mellett válik nyilvánvalóvá, hogy a levegő mozgását és a fényt is átteresztő rostély, mely a hajdan volt belső terek becsomagolása segítségével teszi a maradványokat láthatóvá a mai városképben.

A megöregedett fafelületnek köszönhetően sokkal régebbinek tűnik a környezeténél. A fa felszínének változása, az öregedési folyamat az idő képzetével kapcsolódik egybe, mely gyorsan változó korunkban már önmagában is értéket képvisel, függetlenül attól, hogy magával a valós idővel vagy annak a képével állunk-e szemben. Az épület kortalanságát a szépen megöregedett anyag intenzív jelenléte, annak a múltat felidéző ereje közvetíti, hiszen a rács felépítése, szerkezete sokkal inkább egy iparilag előállított termékre emlékeztet, semmint egy hagyományos burkolatra. Alois Riegl a műemlékek kultúrában betöltött szerepét vizsgálva az idő múlásával közvetlenül érzékelhető sajátságokat, *régiségértéknek* (Alteswerte) nevezte, melyet az *emlékértéken* (Erinnerungswerte) belül elkülönített el. Zumthor kifejezetten törekszik ennek elérésére. A fafelületek természetes állapotban hagyása a környezetbe integrálás eszközévé is válik, ahogyan Haldensteinben⁷ saját műterménél is megfigyelhetjük.

Ez az eszköz a Szent Benedek kápolna⁸ esetében jelentkezik legdrámább formában. Az időjárás hatásainak kitett

jelenti, mely a szaglőérzékkel, a tapintással, a hőérzettel, a hallással kapcsolatos, benn halljuk a város zaját, érzékeljük napszakok változását, míg a környezettel való vizuális kapcsolat korlátozott. A belső térben félhomály uralkodik, annak ellenére, hogy a minden szoba középpontjában felülvilágított helyezkedik el, és a hézagosan rakott deszkázat közt is beszűremkedik a fény. Az esővizet elhelyezett szabadtéri múzeum, a belső illúzióját keltő introvertált tér, amit a visszafogott világítás csak fölerősít. A figyelem összpontosítása a külvilág vizuális ingereinek kizárásával valósul meg, ugyanez figyelhető meg a Szent Benedek kápolnánál és a bregenzi Múcsarnok épületénél is. A különálló helyiségek falai fölött acélszerkezetű ahistorikus megfigyelő pozíciót biztosító híd vág át, ennek végében léphetünk be, egy tárgyszerűen formált konzolosan kiálló acél lépcsődobozon keresztül. Az esővizet lepergető lamellák belső oldala megőrízte a fa természetes színét, a külső hamuszürkéjével szemben. A tetőt hordó semleges, homogén, raszteres, térbeli struktúra függőleges és vízszintes elemei, a váz egésze dominál, és nem a kapcsolatok vagy az erőtani játék kifejezése, az átlós acélhuzalok alig érzékelhetők. Hasonló struktúrák jellemzik Sol Lewitt geometriai konstrukcióit is. Az új faszerkezet sehon nem támaszkodik a római falakra a védendő és a védett didaktikusan különválnak egymástól.

⁷ Peter Zumthor, műterem, Haldenstein, 1985-1986

⁸ Peter Zumthor, Szent Benedek kápolna, Sumvitg, 1985-1988
Sumvitg XVI. századi kápolnáját 1984-ben egy lavina sodorta el. A maradványokat érintetlenül hagyták, és a település másik végében, a falu fölé emelkedő régi gyalogösvény mellett épült föl az új kápolna, melyet a forma és az anyaghasználat távolít el a megszokott képzetektől. A szakrális funkcióra egyedül a létrára emlékeztető harangállványból következtethetünk. A vízcsépre vagy levélre emlékeztető alaprajzi forma adja a lejtés irányában szélesedő, a domboldalból kinövő íves hasáb plasztikusságát. A völgy felől nem találunk semmit, amiből akár a léptékére, akár funkciójára következtethetnénk. A forma ereje, talányossága, sorétű jelentéstartalma annak köszönhető, hogy nem hordoz könnyen beazonosítható ikonográfiai

zszindely a falu többi faépületéhez hasonlóan megfeketedett a déli oldalon, és ezüstszürke színűvé vált az északon. Az íves burkolaton folytonos az átmenet a két felületi minőség közt. A helyi építőanyag, az éghajlat, a tájolás összefüggése plasztikusan módon jelenik meg az épület külső képén. Ezen a vidéken a templomok kőből épültek, többnyire a barokk korban, így nemcsak léptékük, hanem megjelenésük, rendben tartott, fehér vakolt felületeik miatt is kitűnnek a faépületek közül. Az új kápolna az építőanyagának köszönhetően - a tradicionális faépítészetben ritkán előforduló íves forma ellenére - a gerendavázas házakkal tűnik egyidősnek.

A kápolna kifejezőereje a felépítő szerkezeti elemek kapcsolatának megformáltságában rejlik, melynek fontos összefüggései vannak a formával és a belső térrel, ez mutatkozik meg a falat a tetőtől elválasztó, teljesen körbefutó ablaksávban - mely a baldachinszerű tető és a faoszlopok kapcsolatára világít rá a szó szoros és átvitt értelmében is - , az íves fal és a belső kolonnád, a padló és a függőleges szerkezetek különválasztásában, mely a különválasztott épületrészek összekapcsolódását értelmezi. Nem lenne nehéz elképzelni egy tetővel fedett szénatárolót, melyet utólag alakítottak belső térré, vagy egy hatalmas íves falú víztároló medencét, melyet a beleépített vázszerkezet segítségével fedtek le. A műemléki épületek régi és új építési periódusokhoz kötődő alkotóelemeinek különválasztása a történeti hitelességet szolgálja, a szerkezeti csomópont a kápolna esetében az összetettség előállításának eszköze, mely nem függetleníthető az idő korszakától és a tektonikus felépítettségétől sem.

Talán a történeti épületekkel kapcsolatos tapasztalataiból leszűrű tanulságok következménye, hogy Zumthor épületei gyakran meghatározhatatlanok az időben. Ez az építés idejét beazonosító lenyomatok hiánya, az anyagok érzéki minőségeinek előtérbe állítása, elementáris, hosszú idő alatt kialakult jelentéseinek megmutatása, a kézműves

elemeket, nincs megterhelve jelekkel. Az épület szerkezete és a meredeken emelkedő domboldal kapcsolata rejte marad a zszindelyszoknya alatt, mely rátaakar a vékony, ferdén az emelkedését követő, alig észrevehető betonlábazatra. Ettől érzékeljük úgy, mintha a földből nőtt volna ki a testszerű tömeg. Az épület toronyszerű megjelenése archaikus képzeteket kelt, ugyanakkor könnyednek, lebegőnek is tűnik. Mintha léghajóba szállnánk, különálló betonlépcső vezet fel a kápolna burkolatából organikus kinövő bejárati előtérhez. Az előtér a kápolna terétől az alaprajzi formát követő oszlopok sora határolja le. Az egytérű belső a centrális és a longitudinális tér ötvözete. A kelet-nyugati irányban erőteljesen irányított tér ott, ahol mind vízszintes, mind függőleges irányban a leginkább kitágul, koncentrálttá válik, erőteljesen meghatározott középpont alakul ki, annak ellenére, hogy nem esik a templom súlypontjába. Egyik oldalán az oltár, a másikon a fából készült padok sora helyezkedik el. A függőleges faoszlopok a tető levélereszetet formázó gerinc- és bordarendszerében folytatódnak. A vékony acéltüskékkel a vázhoz kapcsolt, ezüstszínűre festett paravánfal a fölötté lévő ablaksávon bejutó, a fémből készült terelőlapátok által szabályozott fényben folytonosan változó mélységgel telítődik. Ezt az illúziót az oszlopsor kolonnádjá és a fal különválasztása csak fölerősíti, egyszerre hangsúlyozva a szerkezet plasztikusságát és a különálló folytonos íves felület térbeliségét. A tetőszerkezet rajzolatával megegyező gerendázat, mely a padlót hordja, a faoszlopokra és az épület tengelyében alatta elhelyezett vasbeton falra ül föl, így a padló sem a külső burokkal, sem a függőleges szerkezetekkel nem érintkezik. A hengeres belső térben, mint egy dugattyú, szinte lebeg, fölemelkedni érezzük a padozatot.

részletezettség és az ezzel látszólag ellentétes alkotói háttérbe húzódás eredménye.

Peter Zumthor az épületekhez és ezeken keresztül az építészethez képeken keresztül közelít. A képek hangulatok, atmoszférák tárolását szolgálják az emlékezetben, ahonnan a tervezés folyamán előhívhatók. Ezek minőségét próbálja megérteni és a tervezés során folyamatosan pontosítani. Szókratész is gyakorta hangoztatta, hogy a *tanulás* valójában nem más, mint valami elfelejtett dologra való visszaemlékezés. Az emlékezés a tapasztalati világhoz, a dolgokhoz kötődik, melyek felidéző erővel rendelkeznek, összekapcsolódnak korábbi élményeinkkel, emlékképeket hívnak a tudat felszínére, így azok újra átélhetővé válnak. A látvány, a tapintás, a szaglás és a hallás útján szerzett érzéki benyomások konfrontálódnak az emlékezettel, ismerősnek tűnnek, észleleteket, érzéki minőségeket, érzékszervi tapasztalatokat hívhatnak életre. „*A jártunkban-keltünkben megismert építészeti művek képeit magunkban hordjuk. Ezeket a képeket fel tudjuk idézni, és újból át is tudjuk értékelni. De ebből még nem születik új terv, új építészet. Minden terv új képeket kíván. A „régí” képeink arra való, hogy segítségükkel újakra leljünk.*”⁹ Zumthor a személyes élményein nyugvó formát visszavezeti azokhoz a jellegzetességekhez, amelyek kollektívá teszik őket. Peter Meili a következőképpen fogalmazza meg ezt a folyamatot: „*Figyelmünket egészen lekötik azok a formák, amelyekben a jelentés az idők folyamán, a sokszori használat következtében felhalmozódott.*”¹⁰

Épületek és táj viszonyának megértésével kapcsolatban Zumthor befejezett tájképről beszél, ahol az épületek idővel természetes részévé válnak környezetüknek. Ez a szándék nyilvánvalóan megmutatkozik a római maradványokat védő épület esetében, a rom összetettségétől különböző, de azt is magában foglaló magasabb szintű komplexitásában, a Szent Benedek kápolna esszenciális jelenlétében, anyaghasználatában, melybe belesűrűsödik a táj történelme, hagyományai, az éghajlat és a topográfia is.

A hullők szervezete nem képes hőenergiát termelni, ezért testhőmérsékletük a környezettől, a napsugárzás mennyiségétől függ. Ez a biológiai adottság az élőlény és az élőhely szoros, ha úgy tetszik, életbevágó összekapcsolódását jelenti. A rétoromán anyanyelvűek lakta Lumnézia völgyben, Vellában található Bearth & Deplazes építészek iskolája,¹¹ mely

⁹ Zumthor, Peter: „Tanítani az építészetet - tanulni az építészetet” *Arc'2*, 1999, p. 27.

¹⁰ Steinmann, Martin, “Understanding through the Senses, Some Remarks on Peter Zumthor's Work”, *A+U no. 316*, 1997, January, p. 87.

¹¹ Bearth & Deplazes, iskola, Vella, 1994-1997

A általános iskola két meglévő, az alsó tagozatot és a nagytermet magába foglaló épületét egy többfunkciós tornateremmel és a felső tagozatnak helyet biztosító szárnnyal egészítették ki. A négy épület egy rendezvények megtartására is alkalmas sportudvart zár közre. A graubündeni házak formáit, arányait idéző nyeregretetős, szélesen elterpeszkedő tömegek az udvar felé feszes rendet mutatnak, míg a falu szélén lévő alpesi legelő irányába benyúló szárnyak a falu szabálytalan beépítési rendjéhez látszanak igazodni. Az épületrészeket az udvar felől lehet megközelíteni. A nagyterem színpada az épület vakolt felületébe simuló harmonikaajtó megnyitásával az udvar felé kifordítható. Költségtakarékossági szempontok miatt az osztálytermek többféle funkció betöltésére is alkalmasak. A trapézosan befelé szűkülő

afféle alpesi hullőként a hegyvidéki éghajlat adottságait kihasználva, szimbiotikus viszonyban áll környezetével. A meglepően egyszerű, olcsó szerkezetek innovatív alkalmazása, a napsütéses órák magas száma, - ami a település tengerszint fölötti magasságának következménye - lehetővé tette, hogy a fűtést kizárólag a napenergiára alapozzák. Az épület akkumulátorként, napenergia gyűjtő és raktározó organizmusként működik.

Az ablakok tölcseresedő nyílásain keresztül beérkező fény energiáit a szilárd padló, a falak, de legfőképpen a mennyezet nyeli el és tárolja. A hősugarakat az ablakok belső oldalára szerelt relaxa irányítja a profílozott, sűrűbordás, ennek következtében nagy hőfelvételű és -leadó felülettel rendelkező mennyezet felé. A felhős időben a fény- és hővető felületek megfelelő szögbe állításával a bordák közé szerelt energiatakarékos lámpák használata nélkül is biztosítható a szükséges megvilágítási szint a termék hátsó részeiben. A költségtakarékos, csökkentett vasalással készült betonfödém hajtogatott, megtördelt felületei akusztikai és a fényeloszlást segítő tulajdonságaikon túl rokonságot mutatnak az Erwin Poeschel¹² által a XX. század elején dokumentált graubündeni falazott szerkezetű polgárházak barokk jellegű, változatos rajzolatú mennyezeti struktúráival.

A vellaai iskola arra bizonyíték, hogy az energiatudatosság nem mindig jelent kifinomult technológiát, high-tech megjelenést, illetve a hely földrajzi és kulturális adottságainak építészeti felhasználása nem kapcsolódik össze feltétlenül konzervatív építészeti megoldásokkal.

Bearth & Deplazes építészek munkáiban több példát is találunk az épület és a hely topográfijának intenzív összekapcsolódására. Christian Norberg-Schulz az épületek és a táj kapcsolódásának három lehetséges módját különbözteti meg, melyekben az épület világhoz való viszonya fejeződik ki: „Általában az épület állhat a földben, a földön vagy a föld felett. A 'földben' lét a föld 'erőivel' való közvetlen, 'romantikus' viszonyt fejezi ki. Ez többnyire úgy valósul meg, hogy az épület lábazat nélkül nő ki a földből. A 'földön' állás ezzel szemben azt jelenti, hogy az épületet mint valami önálló dolgot lábazatra ültetik, s ezáltal 'klasszikus' dologgá válik föld és ég között. Végül a 'föld felett' állás belső tartalma az, hogy a föld folytonossága megmarad; az épületet anyagtalanított lábakra

ablaknyílások az sejtetik, mintha az építők a belső tereket szobrászati eszközökkel, kívülről vájták volna ki a tömör, masszív testekből, keresztülhalva a csontszínű külső felületi kérgen, láthatóvá téve a fehér béléteknél a test belső anyagának színét. Másfelől az ablakok szabályos kiosztása a szerkezeti váz meglétét enged következtetni. Az épületek külső képe egyszerre testszerű és a vázjellegű. A tomatere nyeregterejének belső felülete előre gyártott, hőszigetelt, bordákkal merevített szendvicspanelekből áll. A bordák közt rugós felfüggesztéssel rögzített, vékony rétegelt lemezeket két sikká hajlítottak össze, melyek az akusztikai terhelés hatására rezonálnak. A molekulamodell és a vázszerkezeten mért eredmények alapján apró súlyokat helyeztek el a panelek hátsó oldalán, hogy ideális rezonanciaképet alakítsanak ki a terem számára. A padló és a falszerkezet is rugókra fektetett kemény- és puhafából készült. A végeredmény egy akusztikus gitárhoz hasonlító rezonáló test.

¹² Poeschel, Erwin, *Das Bürgerhaus im Kanton Graubünden*, Slatkine, Genf, 1984

(cölöpökre) helyezik, amittől az egy absztrakt, 'kozmosz' térbe kerül."¹³

Bearth & Deplazes építészek Arosában elkészült libegővégállomása¹⁴ egy új típusú gazdagított Norberg-Schulz rendszerezését. A télen hó borította épület hegy felőli oldalán egy nagyobbacska bucka emelkedik ki a tájból. A libegőkocsik ki- és beközlekedésére szolgáló nyílás árulkodik arról, hogy mesterséges objektummal van dolgunk. A síkából felépített topográfiai jellegű forma geometrikus éleit a hótakaró simítja a környezethez. A bejárati oldal felől nagy, barlangszerű üregként megjelenő épületet a hó tompa fehérségéhez hasonló polikarbonát hártya borítja. Az épület teljesen beleolvad a környezetébe, topográfiai alakzatként tájként viselkedik.

A Norberg-Schulz által klasszikusnak nevezett típust képviselik Gion A. Caminada a későbbiekben tárgyalt épületei, ahol a tradicionális formáknak megfelelően a kő- vagy az azt helyettesítő erőteljes betonlábazatra fakonstrukció épül rá. Ezt a mintát követi Bearth & Deplazes Willimann-Lötscher-háza¹⁵ is. A lábazat integráló szerepet tölt be épület és a táj közt. A Fanasban¹⁶ épült nyaralónál pedig az épülettest elszakad a földtől, a négyzetes alaprajz két, egymásra merőleges szimmetriatengelyében elhelyezett kereszt alakú gerendapárra épül rá a faszervezet. A romantikus típust képviseli Bearth & Deplazes építészek munkásságában a Meuli-ház,¹⁷ ahol az anonim mezőgazdasági épületek burkolatának szabálytalan deszkastruktúráit a zsaluzat mintázatában megjelenítő toronyszerű betonépület megszakítás nélkül tör elő a földből. De ide sorolhatjuk a Ladner-házat¹⁸ is, ahol a meredek lejtőre ültetett szabályos geometrikus test a domboldallal együtt lépcsőzik le. Ez az épület azonban más szempontból is izgalmas példa, hiszen egy családi ház téri szükségleteit elégítette ki egy Svájcban szinte klasszikusnak számító teraszházakra jellemző beépítési móddal.

Ahogy ezt a Ladner ház esetében is láttuk, a lejtő esésvonalával párhuzamos hossztengeyű épületek, beépítések esetében általánosnak tekinthető az egymás mellé sorolt egységek lépcsőzése. Ezt alkalmazza a Neubühl Siedlung és az 1943-44 közt Hans Fischli és Oskar Stock tervei alapján épült Gwad Siedlung¹⁹ is. A kortárs épületek közül ide sorolható Peter Zumthor Spittelhof lakótelepe,²⁰ ahol a két, lépcsős épületcsik és a lejtővel párhuzamos harmadik félprivát, kiskertekre tagolt udvart zár közre. Már a homlokzaton nyilvánvalóvá válik, hogy az egységek itt nem csak egyszerűen egymás mellé lettek sorolva. A franciaerkélyek kilógó

¹³ Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture*, Academy Editions, London 1980. p.177. (Simon Mariann, „Regionalizmus - a hely (ki)hívása” in: *Építés-Építészettudomány XXIX.* kötet, 2001, 1-2. szám, pp. 109-117.)

¹⁴ Bearth & Deplazes Carmennal libegőállomás, Arosa, 2000-2001

¹⁵ Bearth & Deplazes, Willimann-Lötscher-ház, Sevegin, 1998-1999

¹⁶ Bearth & Deplazes, Rageth hegyi kunyhó, Fanas-Cania, 1998-1999

¹⁷ Bearth & Deplazes, Meuli ház, Fläsch, 1997-2001

¹⁸ Bearth & Deplazes, Ladner-ház, Rapperswil-Jona, 1998-1999

¹⁹ A támogatott, alacsony költségvetéssel épült telep 28 egymás mellé sorolt egységet tartalmaz, mindegyikben egy lakással. Rekordnak számító idő, kevesebb mint öt hónap alatt készült el. Az eredeti faburkolatot később eternitre cserélték le.

²⁰ Peter Zumthor, Spittelhof lakótelep, Biel-Benken, Baselland, 1989-1996

betonlemezei a szomszédos lakás földszinti ablakainak árnyékolói is egyben. Az elemek összeszövése a metszeten válik egyértelművé. Az épületek képét a sötétszürke burkolatból világos színe és vetett árnyékai miatt kiugró vasbetonlemezek vízszintes, egymás alá csúszo, hézagos rétegződése határozza meg, mely a két modern telep elemeinek - a vízszintes párkányok ellenére, annak függőleges mozgásával szemben - tektonikus rétegzettséget mutat, megelőlegezve ezzel az churi öregek otthona és a valsi fürdő kőburkolatának szerkesztési elveit.

A beton ablakkeretek és párkányok bonyolultabb, egymásra rétegzett vízszintes rendszerét láthatjuk Dieter Jüngling és Andreas Hagmann mastrilsi iskoláján.²¹ A korábbi példák topográfiai környezeténél sokkal meredekebb emelkedő következménye, hogy az épülettömeg szinte előtör a domboldalból. A falak lábazat nélkül emelkednek ki a földből. Minden elcsúsztatott szint három elem egymásra rétegződéséből épül fel, ezek a szürke betonból készült homlokzati mező, a fölötte lévő osztópárkány, mely összekapcsolódik a következő szint ablakkereteivel az emelkedő felőli oldalon, és az enyhe lejtésű, kilógó tető. Naturalizmus nélkül keltik egymásra rakódott kőrétegek hatását, amit a betonszalaggal összefogott nyílászárók erős horizontális sávja csak erősít. Az ablakok vasbeton szalagkeretein belül a beljebb csúsztatott, fából készült szerkezetek ugyancsak hangsúlyosan jelennek meg, felerősítve ezzel az elemekből összeállított épület képzetét.

Vellából a völgyben fölfelé autózva 1445 méter magasan a tengerszint fölött találjuk a 280 lelket számláló falut, Vrint. A település egy központi magból és a körötte lévő négy kisebb tanyából áll, melyeket Graubünden tartományban *aree*-nek neveznek. A faluból indul a közeli Greina csúcsra vezető Diesrut-hágó, mely a déli mediterrán vidékkel, a Blenio-völgygel teremt kapcsolatot. A hegyvidékre jellemző szélsőséges éghajlati adottságok, a topografikus viszonyok döntő módon határozzák meg az épületek tipológiáját, a települések halmazszerű, additív jellegét, az összebújó épületek közt csak szűk sikátorokat hagyó térszerkezetet. A négyzetes és kör keresztmetszetű fenyő-, vörösfenyő vagy tölgygerendákból építkező falak (Blockbau) a sarkoknál egymásba szövődnek (Strickbau), ez adja a négyzetes alaprajzi elrendezésű szobákból felépülő ház merevítését. A sarokmegoldások és a szerkezeti elemek kulcsfontosságúak, kialakításuk a helyi szokásoknak megfelelően történik. A modern mezőgazdaság előretörése megváltoztatta a táj képét, a hegyoldalokon elszórt épületek, istállók, a mezőgazdaság tradicionális módját tükröző maradványok elhagyottá és romossá váltak.

A lakosság nagy része gazdálkodó, de működik a faluban fuvarozó cég, ácsműhely, építőanyag-kereskedés, lakatosműhely, pékség és három étterem is. Mindezek ellenére a lakosság 15 %-a kényszerül ingázásra. Az alpesi falvakat általában sújtó munkanélküliség és az ennek következtében fellépő nagy számú elvándorlás itt is komoly problémát jelent. A falu működőképességének fenntartása, a mezőgazdasági

tevékenységgel szorosan összekapcsolódó életmód és a kulturális tájkép megőrzése hívták életre 1979-ben a Pro Vrin Alapítványt. A turizmus fejlesztése, mely korábban sem jelentett komoly bevételi forrást, az életmódra és a faluképre gyakorolt hatásai miatt nem tűnt megfelelő megoldásnak.

A megújulási stratégia kidolgozásában fontos szerepet töltött be az építészeti koncepció, mely Gion A. Caminada²² nevéhez fűződik. Caminadát családi kötelékek fűzik a völgyhöz, irodáját az egyik félreeső településrészen, egy elhagyott istállóépületben rendezte be. A háromrészes fejlesztési elképzelés az új létesítményeket úgy kívánta elhelyezni, hogy illeszkedjenek a település szerkezetébe, és az új épületek ne bontsák meg a faluképet. Ez a meglévő épületek modernizációját és kis mértékű bővítését, a fejlesztési területeknek a falu szélén való koncentrációját és istállóépületek elhelyezését jelentette a település közvetlen szomszédságban.

A stratégia első elemének megfelelően a kommuna igazgatási funkcióit a falu közepén, egy meglévő épületben helyezték el. A hagyományosan istállóból, lakóépületből és háztáji kertből felépülő gazdálkodási egység elemeit tiszteletben tartva az irodák az istállót felváltó új épületbe kerültek. A három egység egy udvart zár közre. A funkcióhoz kapcsolódó közösségi terem²³ méreteivel megzavarta volna a beépítés léptékrendjét, a falu látképében domináns templomtorony mellett nem volt szerencsés egy vele konkuráló tömeg megjelenése, ezért a falu szélén találtak neki helyet az iskola épülete mellett.

Harmadikként a falu határán kívül, de még mezőgazdasági termelés alá nem vont területeken engedélyezték az állattartásra és húsfeldolgozásra szolgáló épületek létesítését azoknak, akik mezőgazdasági tevékenységüket nem tudják a faluban végezni. A falusi gazdákat hosszú idő óta foglalkoztatta, hogy a tejtermelésről

²² Gion A. Caminada 1957-ben született Vrinben. Épületasztalos szakmát tanult, majd iparművészeti iskolába járt Zürichben. Ezután szerzett diplomát a zürichi ETH építészeti tanszékén. Építészirodáját szülőfalujában, Vrinben alapította meg. 1998 óta az építészeti tervezést tanít a zürichi ETH-n.

²³ Gion A. Caminada, Kommunagyűlés, többcélú terem, Vrin, 1995
A Kommunagyűlés a diplomával a közösségi kapcsolatok ápolásának a második legfontosabb helyszíne, egyben az iskola tornatermeként is működik. A meglévő épület völgy felőli oldalához tapadt hozzá, látványként is meghatározó elemként zárja le a házak sorát a falu végén. Zsalutáblák mintázatát viselő beton lábazata konzolos keretként támaszkodik a domboldalon, ettől az egyszerű, zsindelel borított, nyeregterős tömeg enyhén lebegni látszik. A fa a belső térben is meghatározó szerepet tölt be, ebből készült a padló és a falak burkolata, de a látszó fedélszerkezet is, erőteljes, bensőséges atmoszférát biztosítva a befelé fókuszáló térnek. Vrin nyugati domboldalon terül el, a konyhák (Stube) dél felé tájolódnak, ahogyan a falugyűlés belső tere is ebbe az irányban nyílik ki a táj felé. A kapcsolódó iskolaszám miatt a terem nyugati és keleti oldalán lévő ablakok aszimmetrikusan helyezkednek el. A Jürg Conzettal közösen tervezett fedélszék Robert Maillart chiassói vasbeton raktárépületének szerkezetét ülteti át fa építőanyagra (Robert Maillart, Magazzini Generali SA, Chiasso, 1924-25). A tetőszerkezet minimális feszültség elvére épülő rendszer, ahol a feszítőmű két ponton, a talpgerendáknál ad át terhet az acélból készült csomóponti kötések segítségével. Minden feszítőmű öt darab 24 mm vastag deszkaszalagból épül föl, melyek csak a tető tengelyében kapcsolódnak egymáshoz. A szerkezet tervezésénél fontos szempont volt, hogy a falubeli iparosok el tudják készíteni.

²¹ Dieter Jüngling, Andreas Hagmann, Iskola és többcélú terem, Mastrils, 1991-1995

áttérjenek a vágóállatok tenyésztésére, és az élőállatokkal való kereskedelem helyett a feldolgozott húskészítményeket értékesítsék. A völgyben korábban több helyen is kezdeményezték vágóhid építését, így többen ellene voltak, hogy azt a völgy utolsó településén, Vrinben hozzák létre. A forráshiány, a többi falu irigysége, a veszteségtől való félelem megnehezítette a helyi termelőszövetkezet döntését. A munkahelyteremtés mellett az szót a vállalkozás elindítása mellett, hogy a magasabb bevételek hathatósan tudják csökkenteni a további parlagterületek megművelésére irányuló nyomást.

A három épületből álló együttes²⁴ telepítése a szintvonalak enyhe ívességét követi. A domborzattal együtt emelkedő félnyeregteretűk alatt megbúvó, a falu többi épületéhez viszonyítva nagyobb tömegek problémamentesen simulnak bele a hegyoldalba. A településhez legközelebb eső épületben működik a vágóhid, földszinten a mészárszékkal, az emeleten pedig az érlelő, raktározó helyiségekkel. Szintmagas, nyitott fugás, kőből készült, archaikus hangulatú lábazati falára hézagos, gerendákból összeállított homlokzati vázszerkezet került. A másik két épület tömege, melyekben az istállók kaptak helyet, a vágóhid épületéhez hasonlóan két részre tagolódnak. Azonban itt a betonból készült lábazat kevésbé hangsúlyos, a völgy felőli oldalon meg is szakad, a tömör gerendázatból készült fal váltja föl, innen nyílnak a karámok bejáratai. A felső emelet a hagyományos tipológiának megfelelően széna és termény tárolására szolgál.

A modern kor sok tekintetben átalakította a tradicionális életformát és a gazdálkodást; az élet dolgaival párhuzamosan, a halálhoz való viszony is megváltozott. A halottbúcsúztatás szokása, az elhunyt otthonához, a családi házhoz, azon belül is a *Stubehoz* kötődik. A *Stuben* eredetileg kemencét jelentett, később innen kapta a tűzhellyel ellátott konyha a nevét, mely a régióban található tradicionális épületek legfontosabb

²⁴ Gion A. Caminada, Vágóhid és istálló, Vrin, 1998-1999

Fontos szempont volt, hogy a három épület megőrizze különállását a falutól, ugyanakkor kapcsolódjon is hozzá. Ennek elsődleges eszköze az anyaghasználat volt. A lábazati kőfalak építéséhez azt az értéktelen kőhalmot használták fel, ami az évek folyamán útépités, medermélyítés, épületbontások eredményeként halmozódott fel. A felső hézagos gerendaszerkezet a völgyben általános, a domboldalakon elszórt, gömbfából, hézagosan épített nyeregteretű szénatárolók szerkezetét ülteti át modern formába. Az ilyen máglyaszerűen rakott hagyományos szerkezetek méretét a természetben rendelkezésre álló gerendák hossza határozza meg. Az új falváz teherelosztó kockákkal egészült ki, ami hosszú falszakaszok megépítését is lehetővé teszi, mivel egyenletesebb teherelosztást biztosít, és a vázon belül megoldható a gerendák toldása. Az új szerkezetben a téglalap keresztmetszetű fűrészelt gerendák a sarkoknál egymáson nyugszanak, nincsenek lapolva. A homlokzaton egymás felett elhelyezkedő gerendavégek árulkodnak a belsőben lévő merevítő, térosztó falak elhelyezkedéséről. A vízszintes csikyszerű nyílások a gerendaközökben bújnak meg kívülről szinte észrevétlenül. A látszó vázszerkezet a mészárszék épületén teljesen körbefordul, az istállók esetében csak az első és a hátsó homlokzaton jelenik meg, a bútühomlokzatot vízszintes deszkázat burkolja. A gerendák itt válaszfaltól válaszfalig feszülnek ki, a mögötte lévő ferde merevítő lécezés veszi át a teherelosztó kockák szerepét, ez textilszerű minőséget kölcsönöz a felületnek. A mészárszék földszintjén a belső térben sima felületű beton burkolat van, szerkezeti funkciója mellett kielégíti a higiénia és az állategészségügyi követelményeket is, az emeleten mindhárom épület faburkolatú.

helyisége, a családi élet központja volt. Vrinben, a templomkert közvetlen szomszédságában fölépült halottbúcsúztató kamra, a *Totenstube*²⁵ egy olyan megoldás, mely a személyességet, az otthonosságot, az intimitást sikeresen hozta összhangba a közegészségügyi szempontokkal. A boronafalas háztípus poétikus átformálása során született épületet fehérre festett falai a templomhoz, szerkezetei, kőlapokkal fedett, enyhe lejtésű teteje a faluhoz kapcsolják. Az épület helyének és formájának is szimbolikus jelentősége van. Így vall erről Caminada: „*Fontos volt számunkra, hogy a halottasház atmoszférája ne legyen lehangoló, valahol a szent és a hétköznapi között maradjon. Ezért az egész környéken megszokott anyagokat használtuk fel, a fát és a követ. Az épület formája pedig a helyből következett. A belsőben az élet dolgainak akartunk illő teret adni, a gyász hétköznapi és szent formáinak egyaránt. A halottasház helyének kijelölése határozott meg mindent. Közel kellett lennie a temetőhöz, de kívül kellett maradnia annak falain.*”²⁶

A lelépcsőző, masszív betonlábazat és a boronafalas felépítmény mint valamely kirakós játék két egymáshoz pontosan illeszkedő eleme kapcsolódnak egybe. Az összeillesztés világosan követhető az egymásra rétegződő gerendaszerkezeten, mely magába integrálja a párkányt, az ablakok eső- és szélvédő elemeit, a belső térben a válaszfalakat és a lépcsőt is. A fehér festék kívül monolitikussá, kőszerűvé teszi a fakonstrukciót, míg belül a sellakkal kezelt, méz és arany közt vibráló, melegséget sugárzó felület egyszerre reprezentatív és otthonos. Az ablakok egy függőleges osztó segítségével egy mélyebben ülő és egy, a homlokzat síkjához közelebb fekvő táblára bomlanak szét, ily módon értelmezve a kint és a bent viszonyát, mely egyfajta sajátos térbeli, tektonikus játéknak tekinthető, ez Caminada építészetének jellegzetes ismertetőjegyévé vált. A gerendák végeiből felépülő falfülek, melyek az építésmód jellegzetes elemei, mindig csak az egyik irányban nyúlnak túl a fal síkján, ugyanezt a mozgást végzik a megduplázott falszerkezetek is, csak az ellenkező irányban, hol az óramutató járásával megegyező, hol vele ellentétes irányba forgatva az alaprajzot. A falsíkok finom mozgatása következtében a falfülek bútüi hol síkba kerülnek a párkánnyal, hol becsúsznak alá. A falszerkezet megduplázásával létrejövő önhasonló struktúra hozza létre az épület poétikus plasztikai erejét.

A boronafalas szerkezet, ahogyan a mészárszék és a halottasház esetében már láttuk, több szerkezeti újítás inspirálója is volt. Caminada több, a faluban és a völgyben épült

²⁵ Gion A. Caminada, halottasház (Totenstube), Vrin, 2002

A kétszintes épület a templomkert kőfalához tapadva kapaszkodik a meredek domboldalon. A boronafal megduplázása többretegű, hőszigetelt falszerkezetet eredményezett, mely a belső térben is felfedi az építésmód sajátosságait. A felső szinten egy várakozóhelyiséget hoztak létre kis konyhával és tisztálkodási lehetőséggel, alul, a faluval egy magasságban helyezkedik el a ravatal. Belül lépcső köti össze a kívülről is megközelíthető szinteket.

²⁶ Schaub, Christoph, "The Vrin project", in Construir en las montañas, Arquitectura reciente en los Grisonnes, Recent Architecture in Graubünden, Building in the Mountains, 2G-14. 2000/II. p. 140. (fordította Cságyoly Ferenc)

családi háznál és a Duvinban épült iskolájánál²⁷ is alkalmazta a belső oldalon szigetelt, egyrétegű formáját. Az iskolaépület további érdekessége a kilenc méter fesztávolságot áthidaló hibrid fa-beton szerkezetű födém, és ebben a szerkezettípusban szokatlanul nagy ablakok. További lehetőségekre mutat rá a merevítés szempontjából kulcsfontosságú sarokrészek kikönnyítése, melyet a Segmüller-ház²⁸ teraszánál alkalmazott. Vrinben a telefonfülke²⁹ is fából készült. A falak és a lebegő esővédő tető azonos anyagvastagságának következménye, hogy a pallóvastagságú elemekből, lapolás és a bütük továbbfuttatása nélkül felépített máglya esetében az elemek szerkezeti kapcsolata háttérbe húzódik, a hangsúly a tárgyszerű formára helyeződik, mely a modern építészet egyetlen lemezből kihajtogatott konstrukcióit idézi meg.

A völgyben több istállót is épített a kívülről pallóval burkolt, hézagosan rakott, a sarkoknál a szerkezeti kapcsolatot fölfedő boronafal logikáját követő üreges, előre gyártott dobozelemekből. A tradicionális szerkezet és a modern, elemes építésmód összekapcsolásából született forma az anyagtakarékosságon, a gyors megépíthetőségen túl magától értetődően illeszkedik a tájba.

Caminada épületei nagyon erősen beágyazottak a helyi társadalmi, éghajlati, kulturális viszonyrendszerébe. A szerkezetek kiválasztásánál döntő szempont, hogy az anyagok helyben és olcsón rendelkezésre álljanak, és hogy az építési folyamattal, az épületszerkezetek előállításával összefüggő, bonyolult szaktudást igénylő munkafolyamatok száma a lehető legkisebb legyen. Ami fontos, hogy az épületek nem helyhez való kötődésüket demonstrálják a szerkezet- és az anyagválasztással, hanem a szükségből kovácsolnak erényt, Caminadát idézve, „Sokkal inkább vonzó arra gondolni, mi hozható ki a közvetlen környezetben készen található anyagokból³⁰”. Ez összefügg az előállítási költségek alacsonyan tartásával, de hasonlóan a vágóhid létrehozásának céljaihoz, a helyi iparosok megélhetése szempontjából létfontosságú munkalehetőségek helyben tartását is szolgálja. A hagyományos építésmódok nosztalgiamentes továbbfejlesztése, a számtalan újítás, az eredeti szerkezetben ismeretlen, olykor poétikus megoldások, a szikár szükségszerűség a modern hagyomány és a helyi tradíció kivételes elegyét teremtette meg.

Caminada épületei csak olyan korábban létező elemekkel összefüggésben tesznek szert jelentőségre, mint utcák, terek, épülettípusok; a gondos telepítés egyszerre szolgálja integrációjukat és a kultúrtáj továbbépítését. Ezt láthatjuk Vrin továbbfejlesztési elképzelésében, az istállók, pajták tájba illesztésében, de legnyilvánvalóbb módon a templomkert szakrális és a falu profán világa közt egyensúlyozó „Totenstube” telepítésében jelenik meg.

A Vrinben elkészült új épületek változást hoztak a falu életébe. Ezek elfogadása bizonyos esetekben akár több éven keresztül húzódó eszmecsere, bonyolult egyeztetési folyamat eredményeként jött létre, ahol akár a négy szemközti párbeszéd, az egyéni és közösségi érdekek egyeztetése legalább olyan fontos szerepet játszottak, mint maga a konkrét építés. Vrinben „egy esztétikai tárgy, mellyel az emberek általában nem tudnak azonosulni, semmilyen értékkel nem rendelkezik.”³¹ A konszenzuson és türelmen alapuló döntési folyamat az építész közösségformáló szerepére, az építészet szociális értékeire világít rá; ez Caminada építészetének egyik legfontosabb jellemzője. Az építés legitimitációját a közösségből meríti, így az a szó eredeti értelmében válik politikai tétté.

²⁷ Gion A. Caminada, Iskola, Duvin, 1995

²⁸ Gion A. Caminada, Segmüller ház, Vignogn, 2001

²⁹ Gion A. Caminada, telefonfülke, Vrin, 1997

³⁰ Schaub, Christoph, „The Vrin project”, in Construir en las montañas, Arquitectura reciente en los Grisonos, Recent Architecture in Graubünden, Building in the Mountains, 2G-14. 2000/II. p. 137.

³¹ Schaub, Christoph, „The Vrin project”, in Construir en las montañas, Arquitectura reciente en los Grisonos, Recent Architecture in Graubünden, Building in the Mountains, 2G-14. 2000/II. p. 139.

Különös tárgyak

A kortárs svájci építészetet leggyakrabban a minimalizmus, az *új egyszerűség* (neue Einfachheit) és a *svájci doboz* fogalmakkal írják le. Ezek a megjelölések a forma egyszerűségét, a felhasznált anyagok ökonomikus voltát, homogenitást, tárgyyszerűséget, reduktivitást jelentenek. A minimális, a reduktív semmi esetre sem esztétikai vagy méretbeli tulajdonságokra, sokkal inkább a formálásmód önkorlátozó jellegére utalnak. Nem az esztétikai, ami minimális, hanem az eszközök, melyek oda vezetnek.

A lehető legkevesebb művészeti eszköz alkalmazása nem új fejlemény az építészet- és művészettörténetben. Korról korra visszatérő jelenséggel állunk szemben, melynek okai a történeti idő és a hely függvényében igen változatosak lehetnek. Svájcban a XX. század elejétől fogva töretlen népszerűségnek örvendő modern építészeti hagyománynak is fontos sajátossága az aszketikus jelleg. Ez mutatkozott meg a történeti formák, az alkalmazott dekoráció visszautasításában, az építés sokoldalúságával szemben bizonyos fogalmak hangsúlyozásában, úgy mint a funkció, a szerkezet, a forma, konstrukció és a tér.

A svájci építészetben megjelenő minimalizmus nem elszigetelt jelenséggé bukkant fel. A kilencvenes évek elején világszerte, vele párhuzamosan, egymástól független helyeken és alkotói életművekben jelentkezett. A kulturális háttér, az alkotásokat belülről mozgó esztétikai elvek eltérő volta gyakran nagyon hasonló formai eredményekre vezetett. A külső jegyeken túl az volt közös ezekben, hogy egyértelműen elhatárolódtak a korábban meghatározó posztmodern diskurzusoktól, melyekben a történelem, a nyelv, a szemiotika, a tipológia, az analógia, a differencia volt az, ami az építészetet legitimálta. A minimalizmusban elegendő feltétellé vált az épület pusztán önmagára vonatkoztatottsága, a jelenlét megvalósítása, egyszóval az, hogy közvetlen módon hat a megérteni vágyókra. Ebben az irányultságban osztozott a Minimal Arttal, melyet hol több, hol kevesebb sikerrel próbáltak összefüggésbe hozni, vagy összemosni a minimalizmussal, ahol a totális redukció eredményeként maga a médium vált a kísérletezés tárgyává. A minimalizmust egyfajta ellenhatásként is értelmezhetjük a *minden lehetséges* posztmodern

esztétikájával szemben, mely józan, kritikus visszatérést hozott bizonyos modern alapelvekhez. Ugyanakkor magába tudott olvasztani olyan posztmodernként számon tartott jellegzetességeket is, mint az építési helyhez, a kontextushoz, a helyi kultúrához való érzékeny kapcsolódás; a Venturi nevéhez kapcsolódó *feldíszített doboz* esztétika (decorated shed) és a banalitás, a hétköznapi minőségeinek építészeti fölhasználása. A minimalizmus kommercializálódása az ezredfordulón indult meg, a könnyen emészthető stílusjegyek mögé a felszínes interpretációk rövidesen egy nagyon jól eladható *brandet* varázsoltak, amit a globális fertőzéselméletek logikájának megfelelően szinte mindennel összefüggésbe lehetett hozni.

A kortárs német-svájci építészet reduktív vonulatának a tárgyyszerűség, a szigorú geometria mellett a koncentrált anyaghasználat is meghatározó tényezője. Az épületek tömörsége, egyöntetűsége többnyire az őket felépítő építőanyagok homogén megjelenésének és erősen korlátozott számának köszönhető. Legtöbbször az anyag jelenlétén kívül az építészet összes egyéb összetevője háttérbe szorul. Mindennél beszédesebben vall erről Jacques Herzog: „Az anyagok azért vannak, hogy meghatározzák az épületet, de ugyanúgy az épület is azért van, hogy megmutassa az anyagot, melyből készítették”¹. Az anyagok és összeépítési módozataik állandó kísérletezés tárgyát képezik. Ez a skála olyan egyszerű konstrukciós technikáktól, mint az építőelemek egyszerű egymásra fektetése, összeépítése vagy felhalmozása a réteges homlokzatok transzparenciát kiaknázó vizuális hatásain keresztül az alkímiai formulák titokzatosságához mérhető betonkészítési receptúrákig terjed.

A Minimal Art észak-amerikai születése és kibontakozása a hatvanas évek második felére esik. Rafinált és hideg művészete éppen annyira volt zárkózott és fémes, mint az a kor, amelyben létrejött. Az absztrakt expresszionizmushoz hasonlóan - melyet a hatvanas évek derekán New Yorkban

¹ Zaeza, Alejandro, „Continuities, Interview with Herzog & de Meuron”, in: Herzog & de Meuron 1983-93, *El Croquis* 60. (Zaeza, Alejandro, „Interjú Jacques Herzoggal”, in *Balkon* 1999/3-4.)

felváltott - tipikus hidegháborús művészet volt, abban a tekintetben, hogy nem hordozott politikai üzenetet, különösen baloldalt nem. A Minimal Art a képekkel, a médiumon keresztül megnyilvánuló illúzióval szoborgeometriáinak háromdimenziós valóságát állította szembe. Az érzéki evidencia világát megjelenítő és abban jelentést kereső művészete eredendően erősebbnek bizonyult, mint a vászon kétdimenziós sík felülete. A művek ábrázoló, narratív jellegű tartalmaktól való megszabadításával párhuzamosan a formai-mediális problémák kerültek előtérbe, ezek közül talán a legfontosabb a forma érzékelésének azonnalisága volt. Míg Malevics *tárgy nélküli világa* egy szellemi valóság volt, mely a primér ös-geometrikus formákkal és tiszta színekkel az anyagi létezés feletti tiszta formákat idézte meg, addig a Minimal Art éppen ellentétes módon a mű konkrét *tárgyi* megtapasztalását hangsúlyozta, azaz a művészet szükséges feltétele a médium, melyben a mű üzenete megfogalmazódott elégséges feltétellé vált. A hagyományos értelemben véve a Minimal Art analitikus geometriai konstrukciói üresek, hiszen a néző, a kiállítótér és a műtárgy viszonyrendszerében realizálódó opus létezésének egyetlen célja önmaga szemléltetése lett. A folyamatosan a művészet és a nem művészet közti bizonytalan határmezsgyén egyensúlyozó arisztokratikus Minimal Artot hol a modernista avantgárd által elindított redukciós folyamat egyik végállomásának, - hol a Pop Arthoz fűződő kapcsolatai és a modern művészettel szemben kritikus megnyilvánulásai miatt - a posztmodern egyik előfutárának tekintették. A Minimal Art a műalkotás elkészítésének folyamatát is teljesen újragondolta, visszautasítva a művészi megmunkálást, a művész személyes részvételét az alkotási folyamatban, mely korábban az absztrakt expresszionizmus akciófestészetében központi jelentőségre tett szert. A személyes kézjegy szerepét az ipari megmunkálási technikák vették át, a művészet tradicionális alapanyagait pedig a mindennapi használatból kölcsönzött anyagok váltották fel, melyek felhasználási módja nélkülözötte az anyaghoz való hűség elvét.

A Minimal Art kialakulása elképzelhetetlen az európai modern művészet nélkül, ezen belül is érdemes kiemelni az Zürichi Konkrét művészeti csoportját, melynek programja sok tekintetben hatással volt a Minimal Artra. Ez különösen akkor szembetűnő, ha összevetjük Max Bill 1952-ben készült *Az ismeretlen politikai bebörtönzött emlékműve* című szobrát Donald Juddnak, a Minimal Art egyik emblematikus egyéniségének Marfában álló betonkockákból felépülő kompozíciójával. Judd bevallása szerint nem ismerte Bill művét, éppen ezért szembetűnő, hogy néhány év késéssel kompozíciójában és fölépítő elemeit tekintve szinte teljesen hasonló eredményeket produkált. De megemlíthetjük a Bill egyszerű rúdelemekből, négyzethasábokból építkező geometrikus pavilionszobrai és Carl Andre faelemekből felépített máglyái közti formai hasonlóságot, hogy nyilvánvalóvá váljon a két irányzat közti szellemi rokonság. A külsődleges jegyek: az analitikus, matematikai alapokra épülő formán, a redukált anyaghasználaton túl ez leginkább abban volt tetten érhető, hogy mindkét irányzat osztotta azt az elképzelést, hogy a művek nem rendelkeznek önmagukon túl jelentéssel, azaz

nem elvonatkoztatás eredményei, nem a természeti minta elemi formákra történő redukciója következtében keletkezik a mű valósága, ahogyan Cézanne festészetében.

A Minimal Art fontos inspiráló forrása volt a kortárs német-svájci építészetnek. Zumthor a hatvanas évek derekán, a Minimal Art fénykorában tanult New Yorkban, Marianne Burkhalter pedig a hetvenes évek túlnyomó részét az USA-ban töltötte. Mindketten megismerkedhettek a minimalista művészet eredményeivel. A svájci műgyűjteményekben viszonylag korán, már a hetvenes évek közepén megjelennek a minimalista művek. Sikerükhöz hozzájárult az is, hogy az ábrázolást nélkülöző művészet koncepciójának elfogadása nem ütközött különösebb nehézségekbe egy protestáns országban. Ez az időszak egybeesik a svájci építészet nagy generációjának pályakezdő éveivel.

1975-ben a bázeli művészeti Múzeum (Kunstmuseum) megvásárolja Donald Judd *Six Cold Rolled Steel Boxes* (1969) című munkáját, egy évvel később a rajzait is kiállítják ugyanitt. A művek precíz kivitelezése, a választott technikák, a felületek kialakítása miatt vált Judd rajongójává a három barát, Jacques Herzog, Pierre de Meuron és Rémy Zaugg². Jacques Herzog az építészpáros indulásának időszakában, 1979-1986 közt az építészeti praxis mellett művészettel is foglalkozott. A 1986-ban a bázeli Stampa galériában berendezett installációja mindennél beszédesebben árulkodik Judd hatásáról. A későbbi müncheni Goetz Gyűjtemény számára épített galéria³ pedig minden tekintetben értelmezhető a minimalista szobrászat épület léptékű megvalósulásaként.

A Minimal Arthoz hasonlóan a hatvanas, hetvenes évek egyéb művészeti irányzatai is előszeretettel használtak tradicionálisan nem művészi anyagokat. A használati mód, a kontextus, a technika, a hely megváltoztatása jelentést hordozott, melyeket gyakorta használt ki mind az Arte Povera, mind a tengerentúlon a Pop Art vagy éppen a Landart. Az Arte Povera, mely a svájci építészetre gyakorolt hatását tekintve a legfontosabb volt a fenti három irányzat közül, a látvány egyeduralmával szemben anyag és a tér szubjektív megértését hangsúlyozta. Arra törekedett, hogy az élet minden területén felmutassa azokat az elsődleges energiákat, melyek megéltek, és nem az ábrázolás, az ideológia vagy a kódolt nyelv által közvetítettek. Ez a konceptuális, szenzuális, metaforikus és földközeli művészet a természeti tárgyakat és a kultúra termékeit nem különböztette meg, ezekkel egy nem mediális, nem ábrázoló, nem figuratív és nem absztrakt nyelv elérésére törekedett. A művek, melyek az átételt, a megtapasztaltat hangsúlyozták, inkább környezetként, mint autonóm műtárgyként viselkedtek.

A Herzog & de Meuron iroda Bazelba, a svájci vasúttársaság Auf dem Wolf pályaudvarára néhány év

² Rémy Zaugg, a képzőművész, aki később több Herzog & de Meuron épület tervezésében is együttműködött az építészekkel, ennek a kiállításnak a hatására írta meg *Die List der Unschuld* (Zaugg, Rémy, *Die List der Unschuld, Das Wahrnehmen einer Skulptur*, Eindhoven, 1982, (Az ártatlanság csele, egy szobor észlelése)) című írását, mely a műtárgyak kiállításával, percepciójával, a kiállítás funkciójával összefüggő elméleti kérdéseket tárgyal.

³ Herzog & de Meuron, galéria, Goetz Magánygyűjtemény, München, 1992

különbséggel két, a vasúti közlekedés irányításában központi szerepet betöltő jelzőépületet is tervezett. Mivel az épületekbe kerülő irányítási és váltókezelő funkciókat ellátó berendezések rendkívül érzékenyek az elektromágneses ingadozásokra, a vasbeton épületmagot egymástól finoman elálló rézszalagokkal tekerték körbe, melynek következtében a burkolat Faraday-kalitikaként működik, kizárva a káros elektromágneses ingadozásokat. A nehezen megfejthető forma egyszerre hat az elektromotorok és transzformátorok tekerceként, ipari építészetből ismert szellőzőrostélyok épületléptékű alkalmazásaként és meghatározhatatlan biomorf karakterű lényként. Ez utóbbi hatást csak fokozza, hogy a dinamikus hullámzó rézruha hol közelebb, hol távolabb kerül az épület magjához, a rézszalagok pedig dőlésszögüket változtatva fokozatosan nyílnak és záródnak, azt a hatást keltve, mintha lélegezne a szerkezet. A csíkok mozgása festői, vízszintes árnyjátékot rajzol a felületre, bepillantást engedve a rézből rakott szoknya alá. A nyílászárók, melyek segítségével épületként tudnánk beazonosítani, gondosan a burkolat alá vannak rejtve, és nappali fénynél nehezen vagy egyáltalán nem érzékelhetők. Mindemellett ambivalens, elbizonytalanító, egyszerre megrázó és magasztos, ugyanakkor ismeretlensége folytán félelemkeltő képződmény is, melynek megfejtéséhez kevés fogódzót találunk.

A jelzőépület jól szemlélteti azokat az esztétikai mozgatórugókat, amelyeket Jacques Herzog *A természet rejtett geometriája* című ars poetica jellegű írásában fejt ki. Az írás címét a következőképpen magyarázza: „*Ez a cím egyfajta megközelítést fejez ki, a megismerés és értelem keresését, a keresést valami rejtett dolog után, ami a természet része, és maga is a természetben van.*” Majd a későbbiek folyamán így folytatja: „*Érdeklődésünk a láthatatlan világ iránt abban áll, hogy formát találjunk neki a látható világban, azaz, hogy a csalókan meghitt, látható külső megjelenés képét feltörjük, szétszedjük, atomizáljuk, mielőtt újból dolgozni kezdünk vele. A láthatatlan világ nem a misztika világa, de nem is (csak) a természettudományok világa, a láthatatlan atomi kristályszerkezeteké. A láthatatlan világ fogalma számunkra egy kapcsolatrendszer komplexitását jelenti, amely a természetben végső soron kikutathatatlan tökéletességében létezik. Érdeklődésünk tehát a természet rejtett geometriájának szól, a szellemi princípiumnak és nem elsősorban a természet külső megjelenési formájának.*”⁴ Hasonló gondolatokat vallottak a romantikus természetfilozófusok is, akik az objektív természet jelenségeit titkosírásnak tekintették, amely mögött misztikus, transzcendens tartalmak húzódnak meg.⁵

⁴ Herzog, Jacques: *A természet rejtett geometriája*, (előadás 1998) in MÉ 1998/2, 11-13, (ford.: Veress Anna), (*Herzog & de Meuron*, Artemis, Zürich, 1992)(*H&deM* 1978-88, pp 207-211)

⁵ A tudomány a természet jelenségeit is kiszámítható, kvantifikálható mennyiségekkel kifejező, objektív, analitikus, mindent elemeire bontó módszere elleni tiltakozás a romantikusok organikus, holisztikus, esztétikailag is harmóniára törekvő természetképében öltött testet, ahol a szubjektív szemlélet mindent igyekezett mindennel összefüggésbe hozni. A tudomány szerepét a valóság mágikus, álomszerű, kétértelmű megtapasztalására sokkal inkább hivatott művészet - Schelling meghatározásával „*a filozófiai világmegismerés legeredetibb és legvalószínűbb organonja*” - veszi át, mely a

A romantika gondolatvilágához való kapcsolódást jelzi a J. W. Goethét, Novalist, Rudolf Steinert, Bruno Tautot és Joseph Beuyst tartalmazó reprezentatív névsor, mely a példaképeket szerepelteti ugyanezen írásban, de az életmű egyéb aspektusai is, mint a haladás igénye nélkül végzett építészeti kutatást, az építészet művészetként való művelését, és az ezzel összefüggő már a korai művektől fogva jelenlévő képzőművészekkel való együttműködést.

1977-ben Joseph Beuys a fiatal Jacques Herzog és Pierre de Meuron meghívására Bázélba érkezik, hogy együttműködjön a bázeli karnevál⁶ eseményeinek megtervezésében. Beuys - aki a második világháború utáni újjászülető európai kultúra egyik kulcsfigurája volt - „szinte minden hétköznapi dolgot művészetté varázsolta, ami a keze ügyébe került. A modern tudomány tárgyyszerű megközelítésével szemben az anyagokat szimbolikus tulajdonságok hordozóinak tekintette, amelyek az intuíció, az inspiráció, az imagináció, a mitologikus gondolkodás segítségével válnak megtapasztalhatóvá. Művészetében felhasznált hétköznapi anyagok (kén, jód, pala, csokoládé, réz, vas, méz, méhviasz, bádóg, filc, zsír stb.) energiahordozóvá váltak, melyek jelentését iratlan szabályok határozzák meg. A műalkotás akkumulátor, elem, aggregátor. Az anyagok közt végbemenő átalakulási folyamatokat, kölcsönhatásokat a hő tartja mozgásban, mely evolúciós alapszubsztancia, láthatatlan kiváltó ok, kreatív őselv, mely szerves lények közvetítésével maga hozza létre az anyagot. A hő mint eleven őserő az egységes természet legmélyebb lényegét jelenti, végtelen tevékenységként, szüntelen dinamizmusként áll elénk az egyedi jelenségekben. Beuys a kiváló hő- és elektromos vezető tulajdonságokkal rendelkező rezet, melyet térszterű szubsztanciaként írt le, több installációjában is fölhasznált. A

mechanikus felfogáson túllépve úgyszólván magától elvezet a modern kor megújult mítoszához. A megismerés eszköze pedig a fogalmisággal élesen szembeállított *intellektuális szemlélet*, mely csakis a művészetben valósulhat meg maradéktalanul. „*Az a művészet, hogy az érzéki világot önkényesen használjuk fel*”, mondja Novalis, másképpen ugyanez jelenik meg a világ átpoetizálásának költői programjában is.

⁶ A Bázeli Művészeti Múzeum (Kunstmuseum Basel) 1977-ben vásárolta meg Joseph Beuys *Tűzhely* (Feuerstätte 1) című alkotását. A kortárs művészet emancipációjával összefüggő, szkeptikus, ironikus magatartás jellemezte az ezt követő polémiát és tiltakozást. Jacques Herzog és Pierre de Meuron ekkor már több éve részt vett a bázeli karnevál szervezésében és megtervezésében. Ahelyett, hogy a felvonuláson Beuyst kifigurázták volna, vagy a mű paródiáját vitték színre, elutaztak Düsseldorfba és meghívták a művészt. Ezt azzal a szándékkal tették, hogy közelebb hozzák mind maguk, mind a nagyközönség számára a mű valóságát, és hogy az eseményekkel összefüggésben egy újabb mű születhessen. Beuys javaslatának megfelelően a karnevál résztvevőit filcöltönyökbe öltöztették, és a *Tűzhely* installáció vas- és rézrúdjaik másolatával a kezükben vonultak fel, melyeket a várost behálózó villamosívekhez és a lámpaoszlopokhoz érintettek. A cél egy energiafolyamat létrehozása volt, mely a teljes karnaváli Bázelt képes összekapcsolni. Maga a karnaváli felvonulás vált művészeti akcióvá, egy élő szoborrá, ahol egy hagyományos esemény kisajátítása révén egy új művészi valóság született. A két fiatalember rövid időre Beuys asszisztensévé lett, ami saját bevallásuk szerint kulcsmomentumnak bizonyult, sokkal inkább meghatározta későbbi pályájukat, mint a korábban Aldo Rossival és Dolf Schneblivel eltöltött egyetemi évek. 1978-ban Beuys csatlakozott a felvonuláshoz, a filcruhákat pedig később felhasználta a *Tűzhely 2* című (Feuerstätte 2) munkájához, mely szintén a Bázeli Művészeti Múzeumban található.

Fond II. esetében a hőtároló és szigetelő nemezből épített torony-akkumulátorokat a rendkívül gyors, termékeny, a kommunikációt szimbolizáló rézlemezzel fedte be. Több műben a réz, a vas mint női és férfi princípium jelenik meg: a rezet a nagyobb érzelmgazdagság és a nagyobb teljesítmény jellemzi, míg a vasnak nagyobb mentális erőt, statikusságot és merevséget tulajdonít.

Herzog & de Meuron jelzőtoronyai esetében ez a mozgás az elektromágneses potenciál állandó ingadozását, a formának a nézőponttól függő folytonos átalakulását és egy lassabb folyamatot is jelent: a megépítéskor vakítóan fényes rézburkolat az évek során mélybarnára oxidálódását. A réz mint a vasút mellett végtelen hosszan futó táviróvezetékek anyaga meghatározó tulajdonságai ellenére vezetőből szigetelővé változott át a jelzőtorony épületein.⁷

A Beuys művészetében megjelenő szimbólumok és allegóriák, az általa használt művészeti eszközök, az anyagok felhalmozása, transzformációja felszabadítólag hatottak a késő modernizmus formalista hagyományából kitörni vágyó fiatalemberekre. A kátránypapír, amelyet a Weil am Reinben található Frei fotóműterem⁸ fedésére és oldalsó falának beburkolására használtak fel, a szomszédos kertben álló ideiglenes kalyiba fedési anyaga, valamint egy a fotóművész számára nélkülözhetetlen kellék, a sötétség egyik szimbolikus megjelenési formája. Az bátoríthatja fel az értelmezőt arra, hogy mögöttes tartalommal ruházza föl ezt a hétköznapi építőipari gyakorlatban alkalmazott szigetelőanyagot, hogy egy korábbi tervváltozatban a fényt szimbolizáló aranylemezt használtak föl ugyanerre a célra, részben persze Hans Scharoun építészete előtti tisztelgésneként. Ide sorolhatjuk még a gyermekkori nosztalgiai és az olcsó falemezekből épített hátsókerthi provizórikus építmények által ihletett bottmingeni rétegelt lemezből épített pavilon⁹. A Ricola számára tervezett raktárépület¹⁰ a külső homlokzaton is megjeleníti a súly, a tárolás motívumát. Az egykori bányaudvar rétegelt kőfalát egymás fölé erősített függőleges és vízszintes cementforgácslapokká írja át úgy, hogy a különböző vastagságú rétegek egy, a saját súlya alatt egyre inkább összenyomódó polcrendszerrel mutatnak.

Ahogy láthattuk, a hétköznapi anyagoknak ez a koncentrált, ugyanakkor valóságos jelenlétet is hangsúlyozó felhasználása több korai Herzog & de Meuron-épületben is megjelenik. Peter Zumthor is több alkalommal hivatkozott Beuys és az Arte Povera szerepére az anyagok elemi jelentésének megértésével kapcsolatban, ami - ahogyan Zumthor fogalmaz - „túlmegegy minden kulturálisan közvetített jelentésen”. Ez legnyilvánvalóbb módon a hannoveri világkiállítás svájci pavilonjánál jelenik meg, ahol a faépítmény szimbolikus értelemben mint akkumulátor működik. De említhetjük a bregenzi műcsarnok épületét is, melynek keretezetlen üveglemez burkolata hasonlóságokat mutat azzal

a móddal, ahogyan Mario Merz kezeli az üveget iglui építésénél.

Az anyagoknak ez a kulturális háttértudáson túlmutató grammatikája, mely a kollektív emlékezet segítségével válik olvashatóvá, tudat alatti képeket és érzelmeket is közvetít, vallja Gaston Bachelard, aki különbséget tesz „formai képzelőerő” és az „anyagszerű képzelőerő” között. Úgy véli, hogy azok a képek, amelyekre az anyagokkal kapcsolatosan asszociálunk, mélyebbre ható élményeket nyújtanak, mint a formákhoz kapcsolhatók.

A német-svájci építészet nyelve, mondhatni, az anyag nyelve. Ez többek között Bruno Reichlin ETH-n való oktatási tevékenységének is köszönhető, aki a modernista igazolás és legitimálás teljes gépezetét eltávolította az anyaghoz való hűség moralisztikus elvétől. Ennek megfelelően az anyagok jelentése nem előre kódolt szimbolikus tartalmakból, hanem a megcsinálásukból következik, azaz visszautalnak arra a műveletre, melynek során létrejöttek. Ugyanakkor minden új felhasználás egyben az anyagnak egy interpretációjává is válik. Ez a döntő jelentőségű mozzanat, melyet gyakran mint a *német-svájci fordulatot* emlegetnek, a szimbólumok nyelvtana helyett a szerkezet nyelvtanát javasolja. Ezzel együtt az anyag szemantikai jelentésével szemben szenzuális minőségei kerülnek előtérbe; az anyag érzéki megjelenése, hatása válik fontossá.

Sumi és Burkhalter építészek tudatosan aknázzák ki ezt a lehetőséget, és manipulálják az anyagokat; a közöttük lévő hasonlóságokat hangsúlyozzák. *„Megkérdezhethetnénk, van-e valami hasonlóság egy csupasz betonfelület és egy homokkő burkolat között? A különbségeket vagy a hasonlóságokat akarjuk hangsúlyozni? Mindkettő lehetséges, választás kérdése. Vannak olyan helyzetek, amikor a betont megpróbáljuk manipulálni azáltal, hogy kőrleményt vagy színező anyagot teszünk bele, ezáltal közelebb kerül homokkőhöz. Bizonyos manipulációk az anyagok közti hasonlóságokat hangsúlyozzák. A közömbösség fogalmát pozitív értelemben szeretném használni. Kiegyenlített viszony érhető el különböző anyagok közt.”*¹¹ Ez utóbbira példa az építészpáros lustenauai óvodájának sarokcsomópontja, ahol piros pigmentek segítségével hasonlónak válik a deszka fűrészáruból és a nagytáblás építőlemezéből készített faburkolat. Sumi az anyagok manipulációjával kapcsolatban a *közömböst* mint pozitív kategóriát használja - el az anyagoktól, az anyagok hatása felé!

A harmincas években már megjelennek olyan iparilag előállított anyagok, melyek a hagyományosak pótlékaiként viselkedtek, vagy olyan kompozit jellegű termékek, ahol az anyagok identitására, anyagszerűségére vonatkozó kérdés teljesen értelmetlenné vált, hiszen nem vezethetők le sem a korábban létező anyagok vagy összetevőik külső megjelenéséből, sem fizikai tulajdonságaiból. A modern kompozit anyagoknak sokkal több jellemvonásuk van, mint amennyi kifejezhető vizuális formában.

⁷ Herzog & de Meuron, Vasúti jelzőtoronyok, Bazel, 1994

⁸ Herzog & de Meuron, Frei Fotóműterem, Weil am Rein, 1982

⁹ Herzog & de Meuron, Rétegeltlemez-ház, Bottmingen, 1985

¹⁰ Herzog & de Meuron, Ricola Raktárépület, Laufen, 1987

¹¹ Widder, Lynette, „Positive Indifference, Interview with Christian Sumi and Marianne Burkhalter”, *Daidalos*, 1995, August, 26-34. pp.

A kontextus manipulációját láthatjuk azon az ideiglenesnek szánt múzeumépületen, ahol Gigon & Guyer építésszek Winterthurban egy meglévő történeti épületet bővítettek. A lábakra állított, felső bevilágítóval ellátott dobozt öntött üvegpanelekkal burkolták be. Az ipari, low-tech anyag használata következtében az épület teljes mértékben elüt mind a csatlakozó épülettől, mind a kisváros történeti központjától. Az ABC csoport gépekre emlékeztető Peterschule tervében felhasznált ipari jellegű anyagok, az acél ablakszerkezetek, az alumínium ajtók, a gumi padlóburkolat és az azbesztcement falburkolat az épület modern szellemiségét fejezték ki, és abban az időben nagyon merésznek voltak mondhatók. A múzeumépület esetében az anyagválasztás az ideiglenességnek, a rendelkezésre álló pénzügyi keretek okos felhasználásának szól, ugyanakkor ezzel korántsem áll ellentmondásban egyfajta reprezentációs szándék, melyet az egészen sötétkéktől a tengerzöldig színjátész, áttetsző burkolat titokzatos eleganciája sugároz.

Gyakran használt eszköz az anyagok felületi megmunkálása, melyek ennek következtében elvesztik eredeti megjelenésüket, a Minimal Art ipari eszközökkel megmunkált szobraihoz hasonlóan. Eltűnnek a megmunkálás nyomai, a megjelenés és az ezt előállító technológia, az elemek összeillesztése gyakran már nem fejthető meg komoly háttérismeretek nélkül, a technikai újítások elválaszthatatlanok az építészeti koncepciótól. Ezt figyelhetjük meg Morger & Degelo¹² és Christian Kerez építésszek Vaduzban álló múzeumánál¹³ is. Az épület külső falai korom és vasoxid

segítségével sötétített cementből, tört fekete és zöld bazaltból és az anyag csillogását eredményező zöld, vörös és fehér rajnai kavicsból gondosan összeállított adalékokból helyszíni technológiával készültek. A beton felületet a kiszalasztást követően kézi szerszámokkal csiszolták meg. Mivel a technológiai hézagok kitöltéséhez ugyanezt az anyagot használták, a falazat itt csak minimális színárnyalati különbségeket mutat. Ennek következtében az épület egy hatalmas kötömbnek tűnik, az elkészítés nyomait maga a

nagyobb nyitott térséget hoz létre. Változatos, a két utca közti szintkülönbség miatt függőlegesen is megmozgatott térsor jön létre az épület körül lévő maradványok sorából. A homlokzat megnyitásain keresztül feltárukozó látványok kevésbé árulkodnak a belső tér szerkezetéről. Három eltérő szobába engednek bepillantást az épület ablakai, a sétálóutca és a szomszédos tömbbelső felől az előcsarnokba, észak felől a földszinti kiállítóterbe, a forgalmas főutcáról pedig az alsóiródkba. A terek közt lévő összefüggéseket azonban nem érzékeljük. Az ablakok minden esetben a homlokzatmagasság alsó harmadában találhatók, a fölül lévő zárt felületek csak erősítik az épület tömör, súlyos külső megjelenését, mely leginkább a sötét betonfelületnek köszönhető. Minden gondosan megtervezett környezeti elem ellenére barátságatlan, éles fekete tömb, mely leginkább geológiai eredetűnek tűnik; az építésszek szándékának megfelelően nem akar integrálódni a szomszédos épületek sorába. A bejárat visszaugrását leszámítva minden alkotóelem síkba került, nincs mozgási hézag, borítóprofil, síkváltás vagy alköv, mely oldan e leülepedett vulkanikus kőzet homogenitását. A homlokzat anyagával megegyező tömör ajtók teljesen beleolvadnak a betonfelületbe, meglétüket csupán vékony árnyékontúr jelzi. Az ablakok pedig bizonyos fényviszonyok mellett a felcsiszolt betonhoz hasonló tükröző, csillogó felületként viselkedik. A részletképzések logikája a sötét tömb belsejében sem változik meg, annak ellenére, hogy itt meglepően világos uralkodik a fehérre festett falaknak, a tölgy bútoroknak és padlóburkolatnak köszönhetően. Ez az éles váltás a külső és a belső megjelenése közt a homlokzati felületek fontosságára hívja fel a figyelmünket. Az épület térrendszere az alaprajz súlypontjában elhelyezett két egymással ellentétes irányban emelkedő, különböző szélességű lépcső köré szerveződik. Ezen forgástengely körül négy, az óramutató járásával megegyező irányban elrendezett fal osztja négy térszakaszra mind a földszintet, mind az emeletet. Az épület bejárata a hegy felőli oldalon található. A pénztárát, könyvesboltot és egy kis éttermet is magában foglaló előcsarnokból a nagyobb lépcsőn jutunk az égytől nyíló, majd körben visszaforduló terek sorába, mely változó kiállítások bemutatására szolgál. A falak fehérek, a padlót tölgy parketta burkolja, melynek osztása a terek hosszanti irányultságát hangsúlyozza. A múzeum neutrális tereiben a falak finoman elállnak a padlótól és az álmennyezettől is, ennek következtében sötétebb árnyékontúrok kísérik a felületek találkozásait. Mind a négy terem kétrétegű felülvilágítón keresztül kap természetes fényt. A belső téri mennyezeten redukált, ugyanakkor kifinomult arányrendszerű hálózati rácsot látunk, melybe az egyenes fényviszonyokat biztosító, áttetsző, perforált műanyag filmet feszítettek. Az álmennyezet felett a karbantartók súlyát is hordani képes üvegfödém, az acél tartószerkezet, az állítható árnyékolórendszer és legfőképpen az üvegtető található. A lépcső megérkezésével ellentétes oldalon indul el a lefelé vezető párja, mely a múzeum állandó gyűjteményét bemutató két földszinti termen keresztül visszavezet az előcsarnokba. A két lépcső eltérő szélessége az időbeli funkcionális terhelés eltérő nagyságának következménye. Az egyik földszinti kiállítóter csak mesterséges világítással rendelkezik, míg a másik teljes hosszában kinyílik északi irányban az épület melletti tere. Az előcsarnokot és a hozzá kapcsolódó kiszolgáló helyiségeket le lehet választani a kiállítóterektől, így a múzeum bezárása után is helyet tud biztosítani közösségi rendezvényeknek. Az épület alatt két pinceszint található, melyek raktárakat, irodákat és a gépészeti helyiségeket tartalmazza. Az épület súlyát a külső és a belső 40 cm vastag, helyszínen készült vasbeton falazatok hordják. A szerkezeteket belülről 14 cm vastag üvegyapattal hőszigetelték. Ezt 4 cm átszellőztetett légrés, majd 8 cm gipszkarton falazat követi. A határoló falak külső oldalát kézi eszközökkel csiszolták föl.

¹² Meinrad Morger 1957-ben született St. Gallenben, 1974 és 1978 közt műszaki rajzolóként tanult, majd ezt követően Winterthurban a HTL-en építészeti hallgatott, és végül a zürichi ETH-n diplomázott. 1981 és 1988 közt Arnold Amslerrel Winterthurban, Michael Alder irodájában Baselban, és a Metron építésztervező cégnél Windisch-Bruggban dolgozott. 1988-ban alapított saját vállalkozást Baselban, és azóta dolgozik együtt Heinrich Degelóval. 1987 és 1988, illetve 1992 és 1993 közt tanársegéd volt a zürichi ETH-n. 1998-ban vendégdocensnak hívták Lausanne-ba az EPFL-re, majd 1998 és 2000 közt a zürichi ETH-ra. 2003-tól kezdve a Luzerni Építészeti és Mérnöki Főiskolán ad elő (Hochschule für Technik und Architektur in Luzern). Heinrich Degelo 1957-ben született. 1980 és 1983 közt a Bázeli Iparművészeti Iskolában belsőépítészeti és terméktervezést tanult. 1983-ban hosszabb tanulmányúton vett részt az USA-ban és Mexikóban. 1984 és 1986 közt Herzog & de Meuronnal dolgozott, majd 1988-ban kezdett saját építészeti praxist, társulva Meinrad Morgerrel. Benjamin Theiler 2002-től kezdve társtervezőként működött együtt az építészpárossal. 2006-tól kezdve a két építész útjai elválnak, Meinrad Morger Fortunat Dettlivel Morger & Dettli Architekten néven alapított új irodát.

¹³ Morger & Degelo, Művészeti Múzeum, Liechtenstein, Vaduz, 1997-2000
Az 1968-ban alapított Liechtensteini Állami Gyűjtemény (Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung) hosszú ideig Vaduz belvárosban, a korábbi kaszinó épületében működött. A gyűjtemény elhelyezésére 1980-ban tett első kísérlet kudarcát követően 1996-ban pályázatot írtak ki az épület megtervezésére. Az új múzeumot a nyertesek, Morger & Degelo építésszek Christian Kerezrel együttműködve építhették meg. Az új épület Vaduz karakter nélküli belvárosában egy sétálóutca és a jelentős átmenő forgalommal terhelt főutca közé beékelődő teleken áll. A gyalogoszóna másik oldalán elhelyezkedő házak mögött meredek hegyoldal emelkedik, a magasban a sziklafalról szinte kiugró hercegi vár. A szabadon álló beépítés következményeként körüljárható, erősen geometrikus, precízen megrajzolt épülettömeg jött létre az építészeti minőség és a telekhasználat szempontjából is heterogén környezetben. Az új tömeg a szomszédos épületekkel együtt az egyik oldalon hangulatos udvart, a másikon pedig egy

technológia tüntette el. A fekete beton felület hol a környezetét tükröző testként, hol a szemcseszerkezetét is felfedő anyagkonglomerátumként, hol a szemléltőt is magába szippantó végtelen úrként jelenik meg.

Az egymással az épület sarkainál érintkező homlokzati felületeket eltérő módon munkálták meg. Az épület hosszabb oldala mentén lévő homlokzatot a csiszolást követően polírozták is. Ennek köszönhető a két felület csillogásában tapasztalható különbség, mely természetes fényviszonyok mellett nehezen vehető észre. Az épület különleges abból a szempontból is, hogy a német-svájci építészetben hasonló súlyal jelen lévő kézműves és ipari megmunkálási technikákat vegyíti.

A német-svájci építészet minimalista törekvéseire általában is jellemző, hogy a redukció következményeként az anyag jelenléte olyan sűrűséget ér el, amely az építészeti műfaj határait feszegeti, a házak építészetként való beazonosítását teszi kérdésessé. Az épület egy megnövelt méretű tárgy és egyfajta kristályos természeti képződmény közti bizonytalan határmezsgyén egyensúlyoz. A formáltság célja leginkább a forma elvesztése, egy olyan primer állapot megvalósítása, mely a természetben található, a szellemtől át nem hatott anyag sajátossága. A szemléltőt leginkább zavarodottság fogja el, olyan nyomok, jelek után kutatva, melyek segítenek elhelyezni az ismert és az otthonos világ keretein belül. Hasonló érzés foghatta el Stanley Kubrick *2001: Űrodüsszeia* című filmjének szereplőit az egymástól távol eső jelenetekben felbukkanó titokzatos monolit láttán. E tárgy eredetét, funkcióját, működését titokzatosság övezi, annyi bizonyos, hogy nem az emberi civilizáció része, mind megjelenése, mind működése tekintetében teljességgel kilóg abból a környezetből, amelyben éppen találkozunk vele. A sötét, álló sztelé, mely tértől és időtől független állandóságot, varratmentesen önmagába záródó világot jelenít meg, túlságosan szabályos ahhoz, hogy természetes képződmény legyen, ugyanakkor az emberi civilizáció számára semmiféle beazonosítható megmunkálás nem érzékelhető rajta. Az 1968-ban bemutatott film fő motívumához kétségtelenül a Minimal Art szolgáltatta a mintát.

Ugyancsak különleges összetevőkből készült Gigon & Guyer¹⁴ építészek zürichi vasúti irányítóépületének betonfala.¹⁵

¹⁴ Annette Gigon 1959-ben Herisauban, Svájcban, Mike Guyer pedig 1958-ban, az Amerikai Egyesült Államok Ohio államában, Columbusban született. Mindketten Dolf Schneblinél diplomáznak a zürichi ETH-n 1984-ben. Annette Gigon 1984 és 1985 között a Marbach & Rüeegg építészirodában Zürichben, 1985 és 1988 közt pedig a Herzog & de Meuron építészpárosnál dolgozik Baselban. Mike Guyer 1984 és 1987 közti időszakban Rotterdamban helyezkedett el az OMA-nál, majd Hans Kollhoff tanársegédjeként a zürichi ETH-n tanít. 1987-ben egymástól függetlenül saját építészirodát kezdenek el működtetni egészen 1989-ig, amikor is közös céget alapítanak. Vendégdocensként hívják meg őket Lausanneba az EPFL-re 2001-ben, és 2002-ben, majd 2008-ban a zürichi ETH-ra.

¹⁵ Gigon & Guyer, vasúti irányítótorony, SBB, Zürich, 1996-1999

Az irányítótorony és váltókezelő funkciókat ellátó épület Zürichben, a Gottlieb Duttweiler híd lábánál, lakóövezet és ipari területek határán áll. Feladata a központi vasútállomás előtti pályaszakasz forgalmának ellenőrzése. A rendelkezésre álló szűkös hely és a forgalom vizuális ellenőrzését lehetővé tevő megfigyelőpont szükségessége háromszintes kialakítást eredményezett. A legfelső emeleten iroda, személyzeti helyiségek, a két alsó szinten

A vasutak közelében az épületek elkoszolódsáért részben a vonatok fékezési folyamata során keletkező vaspapor felelős. Ez a szennyeződés, amely félreérthetetlenül megkülönbözteti és egyben homogenizálja is a pályaudvarok környezetét, csak egy bizonyos idő után hagyja nyomot egy új épületen. A túlságos higiénia ebben a környezetben csak zavaró különbség lehet. Az építészek célja az volt, hogy minél inkább integrálják az épületet a rendezőpályaudvar tájképébe. Ezért a külső betonfalazat anyagába a fékporral azonos összetételű, folyamatosan korrodálódó vasoxidot kevertek, mely a szilárdulást követően folyamatosan változó homlokzati megjelenést biztosít az épületnek. Alaposabb megfigyelés után lehet csak észrevenni, hogy a hosszabbik homlokzati sík felső éle közepén megtörik. Ez a forma enyhén lejtő, közepén vágás nyeregteret sejtet. Az épület egyébként egyenes falait ívesnek vagy törtvonalúnak látjuk a vízszinteshez képest elhanyagolhatóan tűnő szögeltérés miatt. A látvány egy korrodált, deformált felületű, rozsdás acéllemez dobozt mutat. Ezt csak megerősíti a változékony barnás-vöröses felszín. Közelebb lépve lehet csak érzékelni, hogy betonfelülettel állunk szemben.

Az épület környezethez való integrálódását szolgálja paradox módon az is, hogy önmagában, mindentől elválasztva áll, hasonlóan a vasútvonalak mentén állandó helyváltoztatásban lévő konténerekhez, eszközökhöz és gépekhez. Ezt az impressziót erősíti az is, hogy az építészeti pályázat során az épület még teherszállító vagonra emlékeztető szegmensíves záródású lefedést kapott.

Az épület megpróbál illeszkedni a környezeti értékeit tekintve nem túl sokra értékelt vasúti világhoz. Az elpiszkolódás imitációja, azaz a tökéletes mimikri megvalósítása ebben az esetben azt jelenti, hogy a beton anyagösszetétele által a szó szoros értelmében egygé válik a környezetével. Vagy ha megfordítjuk az egész gondolatmenetet, immunis a környezet elpiszkolódásával szemben. A környezet épületbe integrálása épp olyan fontos, mint az épület környezetbe integrálása.

A kettő közti kölcsönhatás egy más aspektusa is izgalmassá teszi az irányítótoronyt. Bearth & Deplazes építészek vella iskolájához hasonlóan az épületben lezajló hőfolyamatok itt is fontos szerepet játszanak, csak éppen ellentétes módon. Az irányítótorony energiaellátását nem a környezetből nyert energiával, hanem az itt működő berendezések által termelt hővel biztosítják. Ennek modulálását a klimatikus szempontból is méretezett falszerkezet oldja meg. A maghőszigetelt vasbeton falak vastagságát az elért kívánt hőtehetetlenségnek megfelelően határozták meg, hogy a

váltókezelő berendezések, transzformátorhelyiségek, elektromos generátor, akkumulátorok és szellőzőgépek találhatóak. A felső szintekhez tartozó öt ablakból a pályaudvar teljes területe szemmel tartható. Az épület irányítótorony funkciója egyértelműen kifejeződik, míg a másik rejtve marad. A burkolat síkjába helyezett fémbevonatos, hő- és fényvisszaverő, keret nélküli üvegek nappal színes, átlátszatlan *napszemüvegeként* ütnek el a matt rozsdás betonfelülettől, éjjel világító lámpává változtatják a toronyt. A külső és a fából készült belső ablakszerkezet közt a számítógépes munkahelyeket a káprázó fénytől védő relaxa található. Az épületbe kerülő öltözők fadóbozait a környezetre jellemző sárga, indigókék, kármín, vörösesbarna bevonatokkal öltöztették föl.

felszabaduló energia a falakon keresztül a többi teret is temperálni tudja, a felesleg pedig a külső térbe távozzon. A Herzog & de Meuron Bázelen található hasonló funkciójú épületein a berendezések érzékeny áramköreit a külső vasúti forgalom okozta feszültséginterferenciától a rézburkolat védi, a zürichi épület esetében a betonszerkezetek vasalásának kialakításával hoztak létre Faradaykalitkát az épületszerkezeten belül.

Gigon & Guyer építészek az Oskar Reinhart Gyűjtemény¹⁶ befogadó múzeum bővítése során az épület anyagát az irányítórornyhoz hasonlóan a környezetbe integrálás eszközeként használták. A környezet itt azonban egy historizáló villaépületet és a hozzá kapcsolódó kiállítóteret jelentett. A visszafogott, bensőséges hangulatú kertbe lépve a villaépület intimitásához kevésbé illeszkedő széles felvezető út végén hátrafelé visszalépcsöző ablaktalan tömeget pillanthatunk meg. A két meglévő épület közé ékelődő, belső működését szemérmesen takargató test zárja le a kockakövel burkolt udvart végét. Leginkább a harmincas-nyolcvanas években készült anonim kiegészítésként viselkedő épület láttán zavarodottság fogja el a szemlélőt.

A térburkolattól a réz lefedésig folyamatosan nyúló hatalmas panelekből álló felület, melyet szabálytalanul piszkolt el a rézoxid, hatásában a beton- és a mészkő felület közt oscillál. Teljesen idegen a két historizáló épülettől az az építészeti nyelv, melyen megszólal, ugyanakkor az atmoszférája, a világos, földszínű szilikátok jelenléte, a megpatinásodott felületeken játszó fény, a felület gazdagsága miatt nagyon sok közös vonást mutat velük. Ennek az az oka, hogy a két meglévő épület megjelenését dominánsan meghatározó két építőanyagot alkalmaztak itt is: a lábazat készítésére használt jurai mészkövet és a rezet, a bádogosszerkezetek anyagát. Az előre gyártott burkolat betonjának összetevőihöz rézport és őrölt mészkövet keverték, az esővíz elleni védelmet pedig a meglévő épületekhez hasonlóan rézlemezrel oldották meg. A tetőfelületekről a rézoxid ionokban gazdag esővíz végigfolyik a homlokzaton, és a betonban található rezet is oxidálja, zöld elszíneződéseket okozva a felületen. A különleges betonösszetétel hozzájárult ahhoz, hogy a felgyorsított patinázódási folyamat

¹⁶ Gigon & Guyer, Oskar Reinhart Gyűjtemény épületének rekonstrukciója és bővítése, Römerholz, Winterthur, 1998

A meglévő, francia reneszánsz stílusú villaépületet 1915-ben Maurice Turrettini genfi építész emelte Heinrich Ziegler-Sulzer megbízásából. Egyre gyarapodó műgyűjteménye számára Oskar Reinhart vásárolta meg az épületet 1924-ben, majd galériát építtetett a meglévő villaépület mellé a korábbi tervezővel. 1965-ben Reinhart halálakor az ingatlan és a nemzetközi gyűjtemény a Svájci Államszövetségre szállt. Intenzív renoválási folyamatot követően a villa földszintjét és a galéria csatlakozó tereit 1970-ben nyitották meg a nagyközönség előtt. Az 1998-ban befejeződött rekonstrukció célja az volt, hogy a villaépületet és a galériát összekössék és a helyiségek eredeti elrendezését visszaállítsák. Az átkötőelemként működő új toldaléképület három különböző nagyságú és arányú helyiséget foglal magába. A legnagyobb olajfestményeket, a két kisebb fényérzékeny, papíralapú műveket fogad be. A felülről bejutó fény mennyisége elektronikusan szabályozható mindhárom térben. Függesztett, matt üveg álmennyezet gondoskodik az egyenletes mesterséges vagy természetes fényről. A kiállítóterek fölötti padlástér a gépészeti kiszolgálást és a felülvilágítók felépítményét is magába foglalja, optikai és klimatikus funkciót is betölt.

következtében az épület rövid idő alatt hozzáidomuljon a meglévő környezet hangulatához. Az anyag mesterséges öregítése egyfajta időgép, melynek segítségével sokkal gyorsabban lehet előretörni a múlt irányába, mint amilyen gyorsan maga az idő halad. Az új épület eltávolodik az előállításához kötődő időpillanattól, a patina következtében egyfajta archaikus minőségre tesz szert, melyet a reduktív forma csak fölerősít. A meglévő villát is hasonlóképpen mesterséges eszközökkel öregítette az építész, amikor úgy gondolta el, mint egy XVIII. századi épületet. A toldalék ezt nem formai eszközökkel érte el, hanem patina keletkezésének felgyorsításával. Az épület és a felhasznált anyag, hasonlóan a vaspornal szennyezett irányítóépülethez, nem rendelkezik egy állandó külső megjelenéssel. A rajta munkáló, vegyileg is aktív természet folyamatosan alakítja, befejezi az építészek munkáját.

Az építőanyag Gigon & Guyer építészek Davosban található Kirchner Múzeuma¹⁷ esetében is meghatározó eleme az építészeti koncepciónak, mely az üveg különböző felhasználási lehetőségeit aknázza ki és mutatja fel. Az üveghártyával borított test a fényviszonyok változásának

¹⁷ Gigon & Guyer, Kirchner Múzeum, Davos, 1992

A múzeum épületét az Ernst Ludwig Kirchner Alapítvány gyűjteményének elhelyezésére hozták létre. Kirchner (1880-1938) a neves expresszionista festő tüdőbetegsége miatt telepedett le a gyógyhatású levegője miatt ekkor már nagy népszerűségnek örvendő Davosban. A gazdag műgyűjtemény jelentős részét Kirchner műveinek átfogó válogatása teszi ki. Az 1400 tételből álló kollektív rajzokat, vázlatfüzeteket, textíliákat, festményeket és szobrokat tartalmaz, melyet egy 800 darabból álló fotografiai és dokumentumarchívum és könyvtár egészít ki. Az anyagot olyan jelentős kortársak művei teszik teljessé, mint Albert Müller, Fritz Winter, Lyonel Feininger, Erich Heckel, Alexej von Jawlensky, Wilhelm Lehbruck és Otto Mueller. Számos, Kirchner kései életművét meghatározó alkotás kötődik Davoshoz és az alpesi tájhoz. A múzeum kivételes lehetőséget biztosít arra, hogy abban a környezetben ismerjük a meg a műveket, ahol keletkeztek. Az épület bejárathoz enyhén emelkedő rámpa vezet fel. Az alacsonyabb előcsarnok és a hozzá kapcsolódó közlekedők kapcsolják össze a nagyobb belmagasságú kiállítótereket. A kétféle tér anyaghasználatban is eltér egymástól. A közlekedőkben félhomály uralkodik, mivel természetes fény csak a homlokzattal érintkező felületeken keresztül érkezik. A komor hangulat a szürke tónusú simított padlónak, a zsalluzat lenyomatát magukon viselő nyersbeton falaknak és mennyezetnek is köszönhető. A felülről megvilágított kiállítóterekben a falak fehérek, a nagyméretű tölgyparketta meleggé teszi az egyébként világos, neutrális teret. A felülvilágítók acél szerkezetét a kiállítóterek vasbeton falai hordják. Amikor a külső homlokzati hártya eléri a felülvilágítók magasságát, kiugrik egy kissé, hogy helyet biztosítson az acélszerkezet és az üveg közt elhelyezkedő, a fény bejutását szabályozó árnyékolónak. A síkváltás, az eltérő átlátszóság és a felületek vízszintes osztása a kétféle üvegminőség eltérő voltát hangsúlyozza. Ennek ellenére a végigfutó függőleges borda vizuális hatásának következményeként a tömeg egységességet, összefogottságot mutat. Az álmennyezeti térbe a kiállítóterek rövidebb végfalai mögötti szűk szervizjáraton keresztül juthatunk föl. Az időjárási viszonyoknak vagy a kiállítási koncepciónak megfelelően a kiállítóterbe jutó fény mennyisége a függőleges árnyékolók és a mesterséges világítás segítségével szabályozható, melyet a tejuveg álmennyezet tesz még egyenletesebbé. Az árnyékolók bezárásával a kiállítóterek akár teljesen is besötétíthetők. A szellőzőnyílások egy vékony csíkban helyezkednek el az üveg álmennyezet és a fal csatlakozásánál. Az álmennyezet kiosztása egyben egy sínes rendszerű megvilágítási rendszert is magában rejt. A közlekedőterek megvilágítását is hasonló rendszer biztosítja, azzal a különbséggel, hogy a lámpák elhelyezését biztosító sánt a betonmennyezetbe süllyesztették. Az alagsori szinten egy vetítésekre is alkalmas kisebb kiállítóter, irodák és kiszolgálóhelyiségek találhatóak.

megfelelően hol egybeolvad az alpesi éggel, hol sötét tömegként jelenik meg előtte. A zöldes fényben játszó, kristályos jégtömbökre emlékeztető burok eltérő transzparenciájú felületekből áll össze. Az épület két, enyhén tölcéséresedő út közt, egy északnyugati irányban lejtő, fákkal borított parkban áll. Déli irányból kőfal támasztja meg a domboldalt. Az épület a völgy felől az üveghomlokzat osztásrendjét követő műkö lábazatra ül föl. A tagolt, additív forma alkalmazkodik a település szabálytalan, szabadon álló beépítéséhez, és egyben következtetni enged a belső tér szerkezetére is. A hierarchikusan felépülő tömeg a négy nagyobb belmagasságú kiállítóteret és a köztük lévő alacsonyabb közlekedő tereket rejti magába.

Az épület külső képét meghatározó üveg négy különböző anyagminőséget és funkciót is jelent. Az előcsarnok és a közlekedők homlokzattal érintkező felületein az üveg átlátszó, beengedi a külső látványt és a fényt. A kiállítóterek felülvilágítóinál alkalmazott matt üveg a bejutó fény szűrésére szolgál, a vasbeton falakon a hőszigetelésre kerülő üvegtáblák pedig áttetsző burkolatot alkotnak. Az átszellőztetett tetőszerkezet szigetelését leterhelő, védő réteg a szokásos kavics helyett törött üvegszilánkokból készült, ami az üveg újrahasznosításának egyik újszerű alternatíváját mutatja meg. Az üveg több szempontból is a vízzel rokon tulajdonságokkal rendelkezik. Megdermedt állapotban szilánkosan törik, átveszi a fényt, és kristályszerkezetet vesz föl, valamint szilárd halmazállapota ellenére folyik is. Nem is beszélve a vizuális megjelenésükben tapasztalható hasonlóságról. Az épület anyagának kiválasztását az év majdnem felében csillogó vízkristályokkal borított másfélezer méter magasan fekvő üdülőhely tájképi környezete is inspirálta. Nem teljesen véletlen ez, hiszen a múzeum gyűjteményének legnagyobb részét kitevő kései Ernst Ludwig Kirchner-életműre is döntő hatást gyakorolt az alpesi környezet. Az anyag mindenre kiterjedő jelenléte itt is homogenizálja az épület megjelenését, mint a korábban bemutatott Gigon & Guyer-épületeknél, azonban itt a szoborszerű megjelenés még kevésbé hangsúlyos.

A Kirchner Múzeum téri programja az enfilade-ra felfűzött, egymásból nyíló kiállítóterek sorából építkező XIX. századi múzeumarchitektúra modern változata, ahol a világos kiállítóterek közé szándékosan sötétebb közlekedők mint afféle semleges zónák ékelődnek be. Ez a kontraszthatás határozza meg a teljes belső teret. A négy kiállítóteret a modern felülvilágítók és a térbeli méretek ellenére is őriz valamit a klasszikus múzeumi terek intimitásából. Gigon & Guyer Appenzellben található múzeuma¹⁸ is az egymáshoz kapcsolódó cellákból építkező kiállítóterek családjába tartozik. Az útvonalra felfűzött, két sorban egymás után következő pici szobák sorából álló rendszer különlegessége, hogy az épület szigorúan felépített térbeli rendjét nem érzékeljük, mivel nem látunk át a terek során. A helyiségek lineáris szervezése ellenére, az őket összekötő nyílásokon nem jelenik meg a végtelenbe tartó perspektíva, csupán a következő szobába

látunk át. Sokkal inkább egy labirintusra emlékeztet, mint egy lineárisan szervezett térsorra.

A Kirchner Múzeum felülvilágított kiállítótereiben homogén szórt fény uralkodik. A belső térből nem látni ki, de érzékelni lehet, hogy mikor sötétedik el vagy világosodik ki az ég, a külső és belső tér közti viszony a fény mennyiségének változásán mérhető le. A helyiségek mennyezetén faltól falig feszül a maratott acélprofilba ültetett üvegtáblából készült álmennyezet. Az efölött lévő tér oldalról kap bevilágítást. Ennek részben az az oka, hogy a nagy mennyiségű, tartósan megmaradó hó a tetőn lévő ablakokat hosszú időre eltorlaszolja. Az egyenletes megvilágítás biztosítása miatt vált szükségessé, hogy a kiállítóterek tömbjei kiemelkedjenek, és minden oldalról beengedjék a napfényt. Ennek a funkcionális igénynek a formai következménye az épület függőlegesen megmozgatott tömege.

A megvilágításnak ugyanezt a módját választotta Zumthor is a Bregenzi Művészeti Múzeum épületénél. Itt ezt a megoldást kiállítóterek egymás fölé rendezése indokolta. A kiállítóter mélysége és a fölötte elhelyezkedő álmennyezeti tér magasságnak aránya határozza meg, mennyi fény jut be. Bregenzben ezt az arányt úgy választották meg, hogy a terek közepén már nyilvánvalóan érzékelhető a fény mennyiségének csökkenése. A világos és a sötétebb zóna közti fokozatos átmenet miatt szinte testszerűvé, tapinthatóvá válik a tér.

Az építőanyagok központi szerepet töltenek be Gigon & Guyer építészek gondolkodásában. Ezt az is mutatja, hogy a Luzerni Építészeti Galériában (Architekturgalerie, Luzern) 1993-ban rendezett *Anyag (Werkstoff)*¹⁹ címet viselő kiállításukon az addig elkészült épületekhez felhasznált építőanyagokat mint egyfajta termékpalettát a maguk tárgyi valóságában mutatták be. A Kirchner Múzeum, az életmű első, komoly szakmai elismerést kivívó darabja egyben az építészpáros alkotói módszerének kikristályosodását is jelenti. Ebben a tervezés súlyponti elemét egyfajta tematika megtalálása és kifejtése jelenti, melynek az építészet egyéb összetevői alá vannak rendelve. Ez leggyakrabban az anyag különböző vizuális, szerkezeti tulajdonságainak, funkcionális alkalmazhatóságának és kulturális jelentésének maximális kiaknázását jelenti, ahol az építőanyagok által döntő módon meghatározott külső megjelenés problémamentesen integrálódik a környezethez. Az illeszkedés módszere pedig bizonyos kiragadott, a környezet jellegét meghatározó anyagok kölcsönvétele és beépítése, melynek következményeként az épületek eltűnnek, feloldódnak a környezet háttéré előtt. Ezt a szerepet a vasúti irányítótorony esetében a vaspor, az Oskar Reinhart Gyűjteménynél a réz és a mészkő, míg a Kirchner Múzeumnál a téli tájképben jégszerűen viselkedő üveg tölti be.

¹⁸ Gigon & Guyer, Liner Múzeum, Appenzell, 1998

¹⁹ Gigon, Annette: *Werkstoff, Annette Gigon / Mike Guyer*, Luzern, Architekturgalerie, 1993

Mély felület

A német-svájci építészetben a szigorú geometrikus forma megjelenésével szinte egy időben jelentkezett a felületek felöltöztetésének, díszítésének igénye. Ez a formától látszólag különválasztható tartalom a legkülönfélébb előzményekre, okokra és tervezői szándékokra vezethető vissza. Ezek közül a legkézenfekvőbbnek talán az utóbbi harminc évben magában az építési gyakorlatban végbemenő változások tűnhetnek, melyek mögött az épületszerkezetekkel szemben támasztott megnövekedett hőszigetelési, energetikai követelmények állnak. A több rétegű homlokzatburkolatok, falszerkezetek alkalmazásával az épületek külső felületi megjelenése is megoldandó építészeti, művészeti feladattá vált. A valós teherhordó szerkezetek megjelenítése a hőszigetelés követelménye miatt nehézségekbe ütközik, ezért legtöbbször csak utalás történik rájuk a burkolaton. Ezek azonban olyan általános okok, melyek minden hasonló klímájú vidéken megoldandó problémát jelentenek.

A német-svájci építészetben a felület mint az épület üzenetének médiuma válik jelentéshordozóvá. A reformáció puritán, képellenes magatartásával ellentétben változékony, tetszőleges megjelenést képes kölcsönözni az épületeknek, és gyakran az építészeti kreativitás kizárólagos terepévé válik. A felület iránti érdeklődés az anyagok felületi minőségeivel való kísérletezés, a díszítés, az ornamentika, a képek, a színek, a pigmentek építészeti alkalmazásának újralfedezését is jelenti. A szerkezet igaz megmutatásának modern dogmáját a burkolati szerkezet igazsága, a felöltöztetés, az elpalástolás váltja föl, ami nem előzmény nélkül való az építészettörténetben.

Az anyag és a szerkezet elpalástolása vagy igaz megmutatása koronként és stílusonként is eltérő lehet. A veristákat, Lodolától Loosig, Mies-től Andoig a valóság kendőzetlen megmutatása, olykor ennek hangsúlyozása, a tektonikai átláthatóság időtlen, örök érvényű rendszere és szobrászi anyagkezelés jellemzi. Ezzel szemben az öltöztetők közé sorolhatjuk Semper, Wagnert, Venturit, Nouvelt, akik a korszellemet keresik az elpalástolásban, a rétegek kifinomításában vagy az érzékiség hangsúlyozásában.

Gottfried Semper elméleti írásaiban az anyagok beburkolását az építészet és a technikai művészetek ősi motívumának tartotta, ennek bizonyítékait többek között a nyugat-ázsiai népek történeti épületeinek fémlémezzel

beburkolt faoszlopaiban, a görög templomok és szobrok színezésében találta meg. Azt akarta bizonyítani, hogy a színezés, a beburkolás nem a barbár ízlés jele volt, hanem éppen ellenkezőleg, csak sajátos művészi érzékkel rendelkező korok emlékein bukkanunk rájuk.

A tartószerkezeti váz mechanikus funkciója szimbolikusan kifejeződhet a burkolatban, azonban nem a szerkezetnek, hanem a beburkolásnak van elsődleges szerepe. Régész kortársa Karl Bötticher *Die Tektonik der Hellenen*¹ című írása ösztönözte álláspontja tisztázására. Innen veszi át azt az elképzelést, mely az építészet alkotóelemeit két rész, a magforma és a művészi forma együtteseként magyarázza. A magforma minden résznél mechanikusan szükséges és statikusan funkcionális szerkezet, a művészi forma másrésztől csak jellegadó, ami által a mechanikai-statikai funkció nyilvánvalóvá válik. Bötticherrel ellentétben azonban Semper a konstrukció anyagi részeinek nem csak valós vagy szimbolikus jelentőséget tulajdonít, hanem hagyományos és történeti is. Bötticher számára; ahogyan Semper számára is, a művészi forma csak burkolat, szimbolikus tulajdonságok hordozója: decoratio (latin), kozmosz (görög). Sempernél viszont a magforma már összekapcsolódik a szükségyszerűség fogalmával is.

Semper stíluskonceptiója értelmében a szerkezet díszítése csupán vékony fedőréteg, ennek ellenére ez kifejezi a mű identitását. Kétféle díszítést különít el. Az építészeti ornámens vagy felékités általában olyan építészeti elem, amely az épület szerkezetének és funkciójának sérelme vagy változtatása nélkül eltávolítható. Az tiszta ornámensnek pedig közvetlen szerkezeti szerepe van, befogadja a felékesítést, vagy az épület szerkezeti részét értelmezi.

Semper az építészet eredetmítoszáat az iparművészeti, kézműves megmunkálási technikákból vezette le. Ennek megfelelően például a szőnyeg volt a mintaképe a padlózat és a mennyezet díszítésének. A görög és a római építészeti példák elemzése nyomán jutott arra a következtetésre, hogy a falat nem tekintették teherhordó elemnek, hanem csak térelválasztónak. Ennek következménye, hogy a fal mindig

¹ Bötticher, Karl, *Die Tektonik der Hellenen*, Potsdam, Ferdinand Rigel, 1844-52

rejtve marad a festett vagy valódi szőnyegdekoráció mögött. Az eredetileg a gyékényből szőtt, később hímzett szőnyeg volt a térelválasztó elem, és mint ilyen, alapmotívuma minden későbbi feldíszítésnek. Ebből következően a színezés és a stukkó kiemelkedő szerepet játszott Semper ősi építészetet érintő megfontolásaiban.

Herzog & de Meuron első megépült munkája a Kék ház² volt. Mint azt a név is mutatja, a szín fontos összetevője az épület koncepciójának. A kék színt Yves Klein előtt való tisztelgésnek alkalmazták mint külső felületi réteget. Klein művészetében a szín anyagi és spirituális tulajdonságainak kutatása központi szerepet töltött be, melyet kémikus barátja segítségével kikísérletezett mély, matt, sugárzó ultramarinkék festék segítségével próbált meg közvetíteni a nézők számára.

A vásznain majd testfestményein megjelenő „érzékeny telt anyag”, az IKB (International Klein Blue) előállítása már önmagában is elegendő feltétele volt a művészet létrejöttének. Marcel Duchamp feltehetően festészettel való szakításával összefüggésben jegyezte meg, hogy a kép valójában ready-made, hiszen előállításához üzletben vásárolt festéket használunk. Kleint mintha Duchamp kijelentése inspirálta volna, amikor olyan hétköznapi dolog méltóságának helyreállítására tesz kísérletet, mint a festék. Teszi ezt úgy, hogy monokróm festészetében az anyagi és az anyagtalan elválaszthatatlanul eggyé forr.

A nyeregvetős épület kert irányába megnyíló tömegét „U” alakban fogja közre a zsaluköböl épített, kékre festett falazat. A festék független rétegeként különül el az érdes felülettől, melynek immateriális jellegét kölcsönöz. Az épület a hozzá hasonló színű éghöz kötődik inkább, mint a földhöz, aminek következtében a tömeg lebegni látszik, feloldódik az ég háttere előtt. Yves Klein barátaival, Armannel és Claude Pascallal egy sajátos koncepció alapján osztották fel egymást közt a világot. Kleinnek az ég jutott. Munkásságában a kék szín kitüntetett szerepe feltehetően ennek lett a következménye. A galériák falai közt megjelenő kékek borított vászon nem jelenhetett meg az ég háttere előtt, ellentétben a Kék házzal, mely egy autentikus felhasználási módja a szabadalomra is vált IKB-nek. Az anyagtalanítás itt két szinten is tetten érhető: a felületen, a homlokzat anyagát elfedő festék révén és az ég kékje előtt megjelenő valószínűtlen tömegben.

A Kórházi Gyógyszerészeti Intézet³ bázei épületén egy másik szín, a zöld kapott fontos szerepet. Az épület külsejét egy zöld színű kontrasztterrel befedett üveglapokból álló hártya burkolja be. Az épület kétféle módon fejti ki hatását, ezek a megfigyelő nézőpontjától függően változnak. Távolról nem érzékeljük a külső hártya felületének részletezettségét. A hol tükröző, hol a hártya mögé is bepillantást engedő, folyton változó üveg zöld színét úgy választották ki, hogy a régi orvosságos üvegek vasoxiddal szennyezett anyagára vagy éppen a mérgek zöldjére hasonlítson. Ha közelebb lépünk, és egyszerűen elsétálunk a homlokzat előtt, szédítő érzésben lehet részünk. Az üveghártya mögött, annak kontraszterével megegyező lyuksűrűségű perforált alumíniumlemezt találunk.

Ha elmozdul egymáson a két egymás mögött lévő rendszer, interferencia keletkezik. Ezt legerőteljesebben akkor érzékeljük, ha előre nézünk és a csak a látómező periferiális részével érzékeljük a homlokzatot. Az Op-Artos hatásokra törekvő homlokzat egy részét mű és igazi repkénnyel burkolták be, ami a gyógyszerek alapanyagaként szolgáló növényekre is utalhat, azonban sokkal erőteljesebb az a vizuális és jelentésbeli hatás, amely az eltérő homlokzati szakaszok egymás mellé kerülése miatt lép föl. A színében a növényekhez is közelítő üveg egyszerre elkezdi hasonulni a mellette lévő természethez, egyszerre viselkedik egyfajta algatenyészetként, ugyanakkor pedig a laboratóriumok higiénikus, mesterséges világát is képes megjeleníteni.

A színek, pigmentek fontos szerepet töltenek be Gigon & Guyer építészetében is. A sportruházatok színes, tarkabarka kavalkádjá meghatározó módon inspirálta a davosi sportközpont⁴ építészeti koncepcióját. A színek mind a belsőben, mind a külsőben dominánsan vannak jelen. Az épület burkolata két rétegből épül fel. Kívül hézagos deszkázat helyezkedik el, mely hol eltávolodik, hol rásimul a hátsó, tömör, festett felületre. A déli oldalon, a lelátó fölött a két réteg közrezárja a loggiákat, a lelátó bütüjén a külső réteg teljesen elszakad a homlokzattól, míg az északi oldalon rásimul, szabadon hagyva a színes mezőkben úszkáló ablakokat. A burkolat itt dinamikussá válik, folyamatosan az épület körül futó emeletmagas eredményjelző táblára emlékeztet. A két burkolati réteg játéka az egész külsőn végigvonuló térképző eszközzé válik, ez alakítja ki a korlátot, a csúszó ablakzsalukat és a felület finom rétegzettségét is.

Az időjárás viszontagságainak leginkább a külső, kezeletlen faburkolat van kitéve. Az elszíneződött deszkázat és az alatta lévő harsány, színes felületek kontrasztot alkotnak. A hátsó réteg a déli és a nyugati oldalon világító citromsárga, az északon narancs, a keleti bütühomlokzatokon alkalmazott kék pedig, - mely egyébiránt a narancs komplementere - megegyezik az északi oldalon lévő doboz színezésével. A kiálló tömeg felületén a táblás burkolat és deszkázat egy síkba került

⁴ Gigon & Guyer, Sportközpont, Davos, 1996

Az új komplexum a Rudolf Gaberel tervei alapján 1934-ben készült, majd 1991-ben leégett jégpályaépületet váltotta fel. Északi oldalán a vendégházak irányában egy földszintes toldalék áll ki a hosszú téglatest alakú épülettömegből, megjelölve a bejáratot és egyben hangsúlyozva annak léptékét. A délin kétszintes, szellős lelátó fordul a szabadterület felé, melynek használata az évszaktól függően változik. Télen korcsolyapálya, nyáron atlétikai és futballrendezvényeknek biztosít helyszínt. Keleti, rövidebb bütühomlokzatával egy forgalmas útra fut ki, míg a nyugati végének a szomszédban álló, nagyméretű, meglévő fedett korcsolyapálya szab határt. A hasáb alakú épület különböző funkciókat integrál magában. A földszinten előcsarnok, étterem a hozzá tartozó konyhával, öltözők, irodák, raktárak, gépállások, elsősegélyszoba és csomagmegőrző található. Az első emeleten szemináriumi helyiségek, tárgyalók és egy második öltözőcsoport kapott helyet. A harmadik emeletet vendégszobák, apartmanok és az azokat kiszolgáló helyiségek töltik ki. A sportpálya felől közvetlenül is megközelíthető lelátó a sportközvetítések technikai feltételeit is biztosítani tudó szemináriumi helyiségek és az első emeleti nyilvános terek üveghomlokzatához tapad hozzá. A vasbeton támaszokon nyugvó lelátó árnyékolja a mögötte lévő üveghomlokzatot és a lelátó alatti fedett, külső teret, mely többek közt az étterem teraszának is védelmet biztosít. Itt válik nyilvánvalóvá, hogy az épület nem könnyűszerkezetes, ahogyan azt a külső ruhája sugallja.

² Herzog & de Meuron (005) Kék ház, Oberwil, 1979-80

³ Herzog & de Meuron (132) Kórházi Gyógyszerészeti Intézet, Bazel, 1998

és egységesen ugyanazt a festést kapta. A belső térben a színek még intenzívebben vannak jelen. A nyílászárók, ezek tokszerkezetei, a falak, az állmennyezetek erőteljes megjelenését hat új színárnyalat biztosítja: sötétkék, eper, törtfehér, barack, világoszöld és türkiz. Ezt a teret meghatározó egyéb vakolt vagy nyers vasbeton felületek visszafogottsága ellensúlyozza.

A festékréteg elsődleges szerepe, hogy a felületeket megvédje, itt azonban szemantikai szerepet is betölt. Reflektál a sport színes világára, a funkcióra, melynek helyet biztosít. Nincs egyértelmű megfeleltetés a színek és a terek használata közt, mindennek ellenére a megjelenő színek sokfélesége utal az épületben lévő funkciók változatosságára. Az épület homlokzatán megjelenő feliratok jellege is a sportöltözékek tipográfiáját idézi. A burkolat öltözékjellege azt sejteti, mintha bármelyik pillanatban lecserélhető lenne, akár egy sportmez vagy jelmez.

Gigon & Guyer több alkalommal dolgozott együtt Adrian Schiess festőművésszel. Ő választotta ki a színeket, és dolgozta ki elrendezésük és komponálásuk módszerét. A pofonegyszerűnek tűnő elképzelésnek megfelelően egy meghatározott nagyságú felülethez mindig azonos színt kell hozzárendelni. Az efféle automatizmus, mely a festő munkáját úgymond az építészeti keretek függvényévé teszi, sok váratlan térbeli meglepetést tartogatott az alkotók számára is. Színes felületek egymáson való reflexiói, a fény játéka, szín összefogó ereje, a különböző felületek együttdolgozása fontos súlyponti elemei voltak a koncepciónak. A fenti hatások összessége, a színek térátalakító ereje legerőteljesebben a legfelső emelet folyosójának csikokból építkező színalagútjánál jelentkezik, mely egészen pszichedelikus hatást vált ki, a távolság érzékelésének megzavarásával a tér egyfajta pulzálását idézi elő. A használók sportöltözetei és az épület, környezet és mű együttes hatása is fontos szempont volt a tervezéskor, melynek programszerű felmutatása sajátos lázadásként is értelmezhető a művészet hermetizmusával szemben, ami fontos témája Schiess művészetének. A megvalósult házban az építészet és a művészet elválaszthatatlanul összekapcsolódott. Egyik sem tudna önmagában megállni a másik nélkül. Az épület nem vált műtárggyá, de a művészi hozzájárulás, a művészeti mű tárgyszerű jellege is bizonytalan maradt, hiszen nem kitapinthatók a határai, nem tudjuk hol, kezdődik az épület, és hol a mű. A nonfiguratív művészetnek és a színnek a visszaemlése az építészeti gyakorlatba a Neues Bauen tradícióhoz is kapcsolja az épületet.

A szín a broëlbergi lakóegyüttesnél⁶ is fontos szerepet tölt be. A Zürichi-tó irányába enyhén lejtő domboldalon három épülettömb egy megemelt udvart zár közre. A vakolt, hőszigetelt téglafalakkal építkező épületcsoport a környezet felé forduló falait sötétbarnára, míg a befelé forduló felületeket narancsszínűre festették. A környező felszántott földek és a mezőgazdasági épületek deszkaburkolatának barnájára emlékeztető szín, mely az udvar narancsának sötétebb tónusú változata, kívülről összetartja a tömeget, ahogyan a tömbök

által közrezárt védett tér megjelenését is homogenizálja az egységes színkezelés. A szín itt tér- és tömegalakító eszközzé válik, az additív tömegkapcsolatokat egységessé teszi. Az épülettömbök sarkainál, ahol az eltérő felületek találkoznak, a színek intenzitása hirtelen megnövekszik, egyben a tektonikus falszerűség helyett a síkszerűség kezd dominálni. A színezési koncepció kidolgozásában Harald F. Müller volt az építészek segítségére. A Zürichbergen található másik lakóépület-együttesüknel⁶ éppen ellenkezőleg az egységek különálló voltát erősíti a színezési koncepció, mely a villanegyedben jellegzetes szabadon álló beépítési módhoz hasonló léptéket hangsúlyozza a komplexum egységével szemben. A három hasonló nagyságú épülettömb külső vasbeton falait három különböző, püderszerű, erősen matt, ásványi alapú pigmenttel színezték. A szín itt városépítészeti funkciót kap. Célja a meglévő beépítés karakteréhez való igazodás.

Az ornamentika, a felületek díszítése a német-svájci építészetben legelőször a Herzog & de Meuron-életműben jelentkezett. Első karakteres formája egy ideiglenes mű, az építészek 1988-ban a Bázeli Építészeti Múzeumban rendezett kiállítási installációja⁷ volt. Herzog & de Meuron műveiket számozással teszik beazonosíthatóvá. Ez az eljárás Paul Kleehez és Gerhard Richterhez is köthető, akivel a Párizsi Nemzeti Könyvtár pályázatán együtt dolgoztak. Az identifikáció az építészet és a művészet világa közt finoman egyensúlyozó művek minta jellegét hangsúlyozza, melyek egy adott problémára egyszerre általános, univerzális, ugyanakkor nagyon is egyedi szabványként állnak elő. Az életmű heterogenitása ezzel összhangban célként fogalmazódik meg, mely egy stílus nélküli építészet megvalósítását tűzi maga elé. A heterogenitás a formai megoldások különbözőségének, a problémák egyedi értelmezésének a környezetek eltérő jellegének köszönhető. Ugyanakkor ez egyáltalán nem egyedi jelenség az építészetben, hiszen kritikaként vagy éppen méltatólag Max Bill, Alison és Peter Smithson vagy a jeles kortárs Rem Koolhaas munkásságával kapcsolatban is gyakorta felmerül. Herzog & de Meuron műveik sorába 47-es számmal illesztették be első fontosabb retrospektív kiállításukat, mely egyben egy építészeti gondolkodásforma (Architektur Denkform) megszületését is jelentette, mely a későbbi pálya alakulása szempontjából döntőnek bizonyult.

A múzeum üveg függönyfalát az épületeikről készült fotográfiák átlátszó nyomataival borították be. Továbbra is keresztül lehetett látni az üvegeken, azonban képek ékelődtek a valóság és a néző közé. A múzeum, a város és a fotográfiák reprezentatív tereit egyszerre lehetett érzékelni. A rövid időre Herzog & de Meuron-művé avanszált épület a homlokzat és a rá kerülő, ornamentalsként viselkedő kép kapcsolatát és a transzparenciát vizsgáló kutatások kiindulási pontjává vált. A vetítővászonra változott múzeum segítségével az épületek kétdimenziós képei újra kapcsolatba kerültek a valóság három dimenziójával. A kiállítási koncepcióban csírájában már jelen

⁶ Gigon & Guyer, Három lakóépület, Susenbergstrasse, Zürich, 2000

⁷ Herzog & de Meuron (047) Architektur Denkform, Architekturmuseum, Basel, 1988. 09. 01-1988.11.20

⁵ Gigon & Guyer, Lakóegyüttes, Broëlberg I, Kilchberg, 1996

van későbbi műveiknek az a jellegzetessége, hogy az épület egy architektonikus és egy az ideának a demonstrálására szolgáló artisztikus részre szakad szét. Ez a későbbiek folyamán a Herzog & de Meuron épületekkel kapcsolatos kritikák állandó visszatérő elemévé válik.

A kiállítás kapcsán felmerült gondolatok a Ricola számára tervezett gyártó- és raktárépületnél⁸ jelentek meg legelőször. Az egyszerű dobozforma épülethez a két átellenes oldalon nagy kiülésű előtetők kapcsolódnak. Az alattuk lévő homlokzati szakaszok polikarbonát burkolatot kaptak, melyekre Karl Blossfeldt növényi levelet ábrázoló fotográfiájának sorozatát szitázták fel. Az áttetsző, függönyszerű felület a történeti építészet növényi ornamentális díszítésének XX. század végi pop-artos megfelelője. Az eredeti fotográfia warholos megsokszorozása következtében elvesztette egyedi jellegét, díszítéssé vált. A természet nemcsak mint kép, hanem a maga biológiai valóságában is megjelenik a másik két bütőhomlokzaton. Az épület tetején összegyűjtött esővíz végigfolyva a homlokzaton annak elpizkolódását eredményezi. A betonfelület pedig, mely tárolja is a rá kerülő nedvességet, folyamatos táplálék-utánpótlást biztosít a falon megtelepedett moháknak.

Herzog & de Meuron építészetében a burkolat hangsúlyozása a transzparens épületszerkezetek alkalmazásának köszönhetően gyakran az épület változó megjelenését eredményezi, olykor identitását is kérdésessé teszi. Az ornamentika az életmű előrehaladásával párhuzamosan kibomlik a térbe. A korai családi házak esetében ez még csupán egy vékony, pigmentek segítségével létrehozott felületi réteg. Az általuk felfedezett betonra fényképezés technológiájának segítségével készült pfaffenholzi sportcsarnoknak⁹ és az Eberswaldében felépült könyvtárnak¹⁰ már teljes homlokzati felületeit ornamentals borítja, hasonlóan a Ricola gyártóüzeméhez, ahol ugyanezt a feladatot szitanyomással felhordott díszítések és a természetes elpizkolódás látják el. A Prada tokiói üzlete¹¹ és a Pekingi Olimpiai Stadion¹² esetében pedig az ornamentika az épületek szerkezetével összefonódva tér- és tömegformáló eszközzé is válik

⁸ Herzog & de Meuron (094) Ricola-Europe, gyártóüzem és raktár, Mulhouse-Brunstatt, Franciaország, 1993

⁹ Herzog & de Meuron (055) Pfaffenholz Sportcentrum, St.Louis, Franciaország, 1993

¹⁰ Herzog & de Meuron (105) Eberswalde Egyetem Könyvtára, Eberswalde, Németország, 1999

¹¹ Herzog & de Meuron (178) Prada Aoyama Epicenter, Tokyo, Japán, 2003

¹² Herzog & de Meuron (226) Olimpiai stadion, Peking, 2008

Irodalomjegyzék

- Aknai Tamás, *Egyetemes művészettörténet 1945-1980*, Dialog Campus Kiadó, 2001
- Angéllil, Marc M., „Bevezetés az építészeti tervezésbe, Új oktatási program a zürichi ETH-n”, in *ARC'2*, 1999, pp. 8-12.
- Auer, Gerhard, „Editorial”, *Daidalos*, 1995, június, pp. 31-35.
- Bachmann, Jul; Moos, Stanislaus von, *New Directions in Swiss architecture*, Studio Vista, London, 1969
- Bignens, Christoph, „Plywood as Determinant of Form”, *Daidalos*, 1995, június, pp. 73-79.
- Bill, Max (ed.), *Robert Maillart*, Verlag für Architektur, Erlenbach, Zürich, 1949
- Blaser, Werner, *Bauernhaus der Schweiz*, Birkhäuser Verlag, Stuttgart, 1983
- Bosshard, Daniel; Kreisler, Miguel; Sterling, Myriam; Meritxell Vaquer, „Anthology of Data of Places, Things and People” in *Construir en las montañas, Arquitectura reciente en los Grisones, Recent Architecture in Graubünden, Building in the Mountains*, 2G-14, 2000/II. pp. 5-19.
- Böhme, Gernot, „Staged Materiality”, *Daidalos*, 1995, június, pp. 36-43.
- Burckhardt, Lucius; Frisch Max; Kutter, Markus, *Achtung: die Schweiz*, Verlag F. Handschin, Basel, 1955
- Burkhalter, Marianne, Sumi, Christian, *Die Holzbauten*, Institut GTA ETH Zürich, 1996
- Burkhalter, Marianne, Sumi, Christian: „Forma és hivatás”, *ARC'1*, 1998, október, pp. 36-39.
- Bürkle, J. Christoph, *Junge Schweizer Architekten*, Niggli, Architektur Forum Zürich, 1997
- Cabalzar, Andreas; Caminada, Gion A.; Tschanz, Martin, *Stiva da morts, Gion A. Caminada, Vom Nutzen der Architektur*, GTA Verlag ETH Zürich, 2003
- Chevrier, Jean-François, „Ornament, Structure, Space, Conversation with Jacques Herzog”, in *Herzog & de Meuron 2002-2006, El Croquis 129-130*.
- Chevrier, Jean-François, „The Monumental and the Intimate”, in *Herzog & de Meuron 2002-2006, El Croquis 129-130*.
- Christov-Bakargiev, Carolyn (ed.), *Arte povera*, Phaidon, London, 1999
- Colpit, Frances: *Minimal Art - The Critical Perspective*, 1.ed., UMI Research Press, 1990, 2.ed., University of Washington Press, Seattle, 1994
- Conzett, Jürg; Mostafavi, Mohsen; Hagmann, Andreas; Reichlin Bruno, *Structure as Space: Engineering and Architecture in the Works of Jürg Conzett*, The MIT Press, 2002
- Daguerre, Mercedes (ed.), *Birkhäuser Architectural Guide Switzerland 20th Century*, Birkhäuser, Basel, 1997
- Deplazes, Andrea (ed.), *Constructing Architecture, Materials, Processes, Structures, a Handbook*, Birkhäuser, Basel, Boston, Berlin, 2005
- Deplazes, Andrea, „A tévedés mint a tervezés előfeltétele és ösztönzője”, in Lévai-Kanyó Judit, Simon Mariann, Kerékgyártó Béla (szerk.), *Transitions/Átmenetek 2*, Terc, Budapest, 2006
- Deplazes, Andrea, „Építészet és konstruálás – alapkurzus”, in *ARC'2*, 1999, pp. 13-17.
- Diener, Roger; Herzog, Jaques, Meili, Marcel; Meuron, Pierre de; Schmid, Christian, *Switzerland An Urban Portrait*, Birkhäuser, Basel, 2005
- Diener, Roger; Steinmann, Martin, *Das Haus und die Stadt/The House and the City. Diener & Diener - Städtebauliche Arbeiten/Urban Studies*, Architekturgalerie Luzern, Basel, Boston, Berlin 1995
- Eisinger, Angelus; Schneider, Michel (eds.), *Urban-scape Switzerland – Topology and Regional Development in Switzerland, Investigation and Case Studies*, Birkhäuser, Basel, 2003
- Elger, Dietmar; Uta Grosenick (eds.), *Dadaismus*, Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 2006
- Fajth Tibor, *Svájc, Panoráma*, Budapest, 1987
- Frampton, Kenneth, „A kritikai regionalizmus: az ellenállás építészetének hat pontja”, in Kerékgyártó Béla (szerk.) *A mérhető és a mérhetetlen – építészeti írások a huszadik századból*, Typotex, 2000, pp. 292-305. (Foster, Hal (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press Port Townsend, 1983, pp. 16-30.
- Frampton, Kenneth, *A modern építészet kritikai története*, Terc, 2002
- Frei, Hans, „Birth of the Cool, In Memoriam for "Swiss German Architecture"”, in *Space Design, Swiss German Architecture*, 401, 1998/2. pp. 68-69.
- Frei, Hans, „Simplicity again” in Bundesamt für Kultur: XIX Triennale di Milano 1996 (hrsg.) *Max Bill, Minimal Tradition*, Lars Müller, Baden, 1996
- Gen Umezu; Itaru Hirano; Hirofumi Ogawa: *Donald Judd Selected Works 1960-91*, The Museum of Modern Art Saitama, The Museum of Modern Art Shiga, 1999
- Giedion, Sigfried, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, Klinkhardt & Biermann Verlag, Leipzig und Berlin, 1928
- Giedion, Sigfried: *Space, Time and Architecture*, Harvard University Press, 1941
- Gilbert, Mark; Alter, Kevin, *Construction, Intention, Detail: Five Projects from Swiss Architects*, Artemis, Zürich, 1994
- Gili, Gustavo (ed.): *Construir en las montañas, Arquitectura reciente en los Grisones, Recent Architecture in Graubünden, Building in the Mountains*, 2G-14., 2000/II.
- Gmür, Patrick; Gmür, Regula Lüscher, „The Historical Flow of Swiss German Architecture”, in *Space Design, Swiss German Architecture*, 401, 1998/2. pp. 76-77.
- Heynen, Hilde, „Kritikai mimézis az építészetben/Critical Mimesis in Architecture”, in *Átmenetek/Transitions – Az építészet helyzetéről/On the State of Architecture*, (eds.), Lévai-kanyó Judit, Simon Mariann, Kerékgyártó Béla, Terc, 2002
- Heynen, Hilde, *Architecture and Modernity, A Critique*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1999
- Hitchcock, Henry-Russel, Johnson, Philip, *The International Style*, W. W. Norton & Company, New York, London, 1995, (1. ed. 1932)
- Hönig, Roderick, *Klangkörperbuch*, Birkhäuser Verlag, Basel, 2000
- Humel, Carmen, *Junge Schweizer Architekten und Architektinnen, Young Swiss Architects*, Artemis, Zürich, 1995
- Jodidio, Philip, *Architecture in Switzerland*, Taschen, Köln, 2006
- Joedicke, Jürgen, *Modern építésztörténet*, Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1961
- Johnston, Pamela (ed.), *Marcel Meili, Markus Peter Architects, The House of Stone*, Architectural Association, London, 2002
- Kerékgyártó Béla (ed.), *A mérhető és a mérhetetlen. Építészeti írások a huszadik századból*, Typotex, Budapest, 2000
- Kipnis, Jeffrey, „Conversation with Jacques Herzog”, in: *Herzog & de Meuron 1993-1997, El Croquis 84*. (Kipnis, Jeffrey, „Beszélgetés Jacques Herzoggal”, in *MÉ 1998/2*. 15. o.)
- Kipnis, Jeffrey, „The Cunning of Cosmetics, A Personal Reflections on the Architecture of Herzog & de Meuron”, in: *El Croquis 84., Herzog & de Meuron 1993-1997*, (Kipnis, Jeffrey, „Elmés Kozmetika, Személyes észrevételek Herzog & de Meuron építésze kapcsán”, *Arc'1.*, 1998 október, pp. 15-21.)
- Koolhaas, Rem, *Delirious New York*, The Monacelli Press, New York, 1994
- Loos, Adolf, „Szabályok azoknak akik, akik hegyvidéken építenek”, in Kerékgyártó Béla (szerk.), *Adolf Loos: Ornamens és nevelés – válogatott írások*, Terc, 2004, pp. 232-233.
- Lucan, Jacques; Marchand, Bruno; Abram, Joseph; Moos, Stanislaus von, *Matiere d'Art, Architecture contemporaine en Suisse / A Matter of Art : Contemporary Architecture in Switzerland*, Birkhäuser, Basel, 2001
- M. György Katalin, „A tömeges lakásépítés Svájcban”, *ARC'1*, 1998 október, pp. 47-52.
- Mack, Gerhard, *Herzog & de Meuron 1978-88, The Complete Works, Volume 1.*, Birkhäuser, Basel, 1997
- Mack, Gerhard, *Herzog & de Meuron 1989-91, The Complete Works, Volume 2.*, Birkhäuser, Basel, 1996
- Mack, Gerhard, *Herzog & de Meuron 1989-91, The Complete Works, Volume 3.*, Birkhäuser, Basel, 2000
- Mallgrave, Harry Francis, *Gottfried Semper, Architect of the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven, London, 1996
- Mattenkloft, Gert, „Material - Hope of the Disinherited”, *Daidalos*, 1995, június, pp. 44-49.
- Meili, Marcel, „Archaikus modern”, *ARC'1*, 1998, október, pp. 40-41.
- Moos, Stanislaus von, „Recycling Max Bill” in *Max Bill, Minimal Tradition*, (hrsg.) *Bundesamt für Kultur: XIX Triennale di Milano 1996*, Lars Müller, Baden, 1996

- Moravánszky Ákos, „Mérték és súly, Peter Zumthor két épületéről”, *ARC'1*, 1998, október, pp. 22-30.
- Moravánszky Ákos, *Räumlinge (Spacepieces) – Valentin Beath & Andrea Deplazes*, Quart Verlag, Luzern, 2000
- Moravánszky Ákos, Wirz, Heinz (ed.), *Beath & Deplazes, Konstrukte / Constructs*, Quart Verlag, Luzern, 2005
- Moravánszky, Ákos, „Swissboxes etcetera”, in *A+U*, n. 410. 2004/11, pp. 12-17.
- Mostafavi, Mohsen (ed.), *Approximations: The Work of Peter Märkli*, Architectural Association Publications; 2002, 1. ed. MIT Press, 2002
- Nobuyuki Yosida (ed.) *Peter Zumthor, A+U, Extra Edition*, 1998, február, Tokyo
- Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture*, Academy Editions, London, 1980
- Ockman, Joan, *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*, Columbia Books of Architecture, Rizzoli, 2005, 1.ed.1993
- Poeschel, Erwin, *Das Bürgerhaus im Kanton Graubünden*, Slatkine, Genf, 1984
- Rast, Rudolf (ed.), *Architecture, Expo02*, Birkhäuser, Basel, 2003
- Reichlin, Bruno, „When Modern Architects Build in the Mountains” in *Construir en las montañas, Arquitectura reciente en los Grisones, Recent Architecture in Graubünden, Building in the Mountains, 2G-14. 2000/II. pp. 132.*
- Remmele, Mathias, „Iskola Vellában”, *ARC'1*, 1998 október pp. 53-57.
- Rosamund, Dismond; Wilfried, Wang (eds.), *From City to Detail. Selected Building and Projects by Diener& Diener Architekten*, London, 1992
- Roth, Alfred, „Wohnhaus in Bremgarten”, in: *Das Werk*, 1943, március, pp 95-96.
- Roth, Alfred, *Die Neue Architektur, La Nouvelle, Architecture, The New Architecture, 1930-1940*, 1.ed., Girsberger, Zürich, 1940 (új kiadás, Girsberger(ed.), Verlag für Architektur, Artemis, Zürich, München, 1975)
- Rowe, Colin; Slutzky Robert, „Transzparencia – részletek”, in *ARC'2*, 1999, pp. 6-7.
- Rüegg, Arthur, „Architectural Education at the ETH and Swiss German Architecture”, in *Space Design, Swiss German Architecture*, 401, 1998/2. pp. 89-90.
- Sägesser, Peter, „A takarékoság építészete”, *ARC'1*, 1998 október, pp. 42-46.
- Savi, Vittorio E.; Montaner, Josep M. (eds.), *Less is More - Minimalism in Architecture and Other Arts*, Col.legi d'Arquitectes de Catalunya y ACTAR, Barcelona, 1996
- Schaub, Christoph, „The Vrin project”, in *Construir en las montañas, Arquitectura reciente en los Grisones, Recent Architecture in Graubünden, Building in the Mountains, 2G-14. 2000/II. pp. 136-142.*
- Schläppi, Christoph, „Svájc-egy utópia?”, *ARC'1*, 1998 október, pp. 2-9.
- Schlorhauffer, Bettina, *Cul zuffel e l'aura dado - Gion A. Caminada*, Quart Verlag, Luzern, 2005
- Semper, Gottfried, *Tudomány, ipar és művészet*, Corvina Kiadó, 1979
- Šik, Miroslav: „Traditionalistische Koloristic”, *Archithese* no. 6, Zürich, 1994
- Simon Mariann, „Regionalizmus - a hely (ki)hívása” in: *Építés-Építészettudomány XXIX. kötet*, 2001, 1-2. szám, pp. 109-117.
- Smithson, Alison, *AS in DS, An Eye on the Road*, (1.ed 1983) (ed.), Sumi, Christian, Lars Müller Publishers, Baden, 2001
- Spier, Steven, „Resolving the Hidden Core” in: *Burkhalter Sumi - Recent work*, 2G, n. 35. 2005, pp. 4-27.
- Spier, Steven: „Red Shift - Architectural Design of a Kindergarten School in Lustenau, Austria”, *Architectural Review* 1221, 1998/11, pp. 58-60.
- Spier, Steven; Tschanz, Martin; *Swiss Made – New Architecture from Switzerland*, Thames & Hudson, London, 2003
- Stauffer, Marie-Theres, „Writing about Writing about Architecture”, in *Space Design, Swiss German Architecture*, 401, 1998/2. pp. 93-94.
- Steinmann, Martin, „Understanding through the Senses, Some Remarks on Peter Zumthor's Work”, *A+U* no. 316, 1997, január, p.87-91.
- Steinmann, Martin: „Sensuality and Sense, The Architecture of Marianne Burkhalter and Christian Sumi”, *A+U* 308, 1996/5 május, pp. 46-47.
- Stockebrand, Marianne, *Donald Judd - Architektur*, Edition Cantz, Stuttgart, 1992
- Sumi, Christian, „Forma és mesterség”, in Lévai-Kanyó Judit, Simon Mariann, Kerékgyártó Béla (szerk.), *Transitions/Átmenetek*, Terc, 2002, pp. 195-197. („Form and Profession”, in *AA files*, no 34. 1997, pp. 56-63.)
- Tschanz, Martin: „Gentle Perversions”, *Daidalos*, 1995 június, pp. 88-95.
- Tschanz, Martin: „Mitoszok és klisék”, *ARC'1*, 1998, október, pp. 10-14.
- Tschanz, Martin: „Sensual Materialism”, in *Space Design, Swiss German Architecture*, 401, 1998/2. pp. 102-104.
- Ursprung, Philip(ed.), *Herzog & de Meuron: Natural History*, Canadian Centre for Architecture, Lars Müller Publishers 2002/2005
- Ursprung, Philip: „The Siege of Materials against Art”, *Daidalos*, 1995, június, pp. 80-87.
- Vinkó József, *Zürich*, Medicina Könyvkiadó Vállalat, Budapest, 1989
- Wachsmann, Konrad (eds.:Grüning, Michael, Sumi, Christian), *Building the Wooden House. Technique and Design*, 1.ed. 1930, Birkhauser, Basel, 1995
- Walther, Ingo F.(ed.), *Művészet a 20. században*, Taschen, Vince Kiadó, 2004
- Wang, Wilfried, „The Variegated Minimal, Remarks On the Architecture of Gigon & Guyer”, in *Annette Gigon / Mike Guyer 1989 – 2000, El Croquis* no. 102, Madrid 2000
- Wang, Wilfried; Hubertus, Adam, „A Conversation with Annette Gigon and Mike Guyer”, in *Annette Gigon / Mike Guyer 1989 – 2000, El Croquis* no. 102, Madrid 2000
- Widder, Lynnette, „Positive Indifference - Interview with Christian Sumi and Marianne Burkhalter”, in *Daidalos, Magie der Werkstoffe II. Special Edition*, 1995, augusztus, pp. 26-34.
- Widder, Lynnette; Spier, Steven; Asse, Eugene; Mertins, Detlef: *Marianne Burkhalter + Christian Sumi*, Birkhäuser, Basel, 1999
- Wilson, Colin St. John Wilson, *The Other Tradition of Modern Architecture, The Uncompleted Project*, London, 1995
- Zaeza, Alejandro, „Continuities, Interview with Herzog & de Meuron”, in: *Herzog & de Meuron 1983-93 El Croquis 60.* (Zaeza, Alejandro, „Interjú Jacques Herzoggal”, in *Balkon* 1999/3-4.)
- Zaeza, Alejandro, „Herzog & de Meuron: Between the Face and the Landscape”, in: *Herzog & de Meuron 1983-93, El Croquis 60.*
- Zaugg, Rémy, *Herzog & de Meuron, an exhibition*, Art and Architecture: A Dialogue, KUB Archiv Kunst und Architektur, Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 1996
- Zumthor, Peter, „A szépség kemény magva”, *ARC'1*, 1998 október, pp. 31-35.
- Zumthor, Peter, *Atmospheres, Architectural Environments – Surrounding Objects*, Birkhauser, Basel 2006
- Zumthor, Peter, *Peter Zumthor Works: Buildings and Projects 1979-1997*, Birkhäuser, Basel, 1999
- Zumthor, Peter. *Thinking Architecture*, Birkhäuser, Basel, 1999
- Zumthor, Peter: „Tanítani az építészetet - tanulni az építészetet” *ARC'2*, 1999, p. 27.
- Zschokke, Walter, Hanak, Michael, *Nachkriegsmoderne Schweiz: Architektur von Werner Frey, Franz Füg, Jacques Schader, Jakob Zweifel*, Birkhäuser, 2001

Függelék

Összegzés

Érzéki rend

Kortárs német-svájci építészet

A korábban is megbízható színvonalú, kiváló minőségű, ám kissé unalmasnak, monotonnak tartott svájci építészetben a nyolcvanas években mélyreható változások indultak el. A hetvenes évek szociálisan elkötelezett, modernizmusát sokszínű, az építési helyre, az anyagokra, azok összeillesztésére, a helyi építési hagyományokra érzékenyen reagáló építészet váltotta fel, mely érintetlen maradt a posztmodern historizáló irányzataitól.

Az egyszerűsége, a szerkezeti tisztaságra törekvés, a gazdaságosság, a formai szegénység, mely korábban is jellemző volt, sokkal kifinomultabb formában jelentkezett. A magas mesterségbeli tudást igénylő részletképzések, az alkalmazott dekoráció nélküli, természetes fényben fürdő, végletekig leegyszerűsített terek láttán *svájci dobozról*, minimalizmusról kezdtek beszélni a kritikusok. A változások egyik katalizátora - a német-svájci építészet eredetmítosza szerint - Aldo Rossi oktatási tevékenysége volt az ETH-n. Gondolatait tanítványa, Miroslav Šik fejlesztette tovább az *analóg építészet*ként híressé vált tervezési eljárásává. A német-svájci építészet egységessége annak is köszönhető, hogy mind a mai napig egyedül az ETH-n folyik német nyelvű egyetemi szintű építészképzés.

A dolgozat négy tematikus fejezetben mutatja be a német-svájci építészet nyolcvanas évek elejétől induló építészegyéniségeit, alkotóközösségeit: Diener & Diener, Morger & Degelo, Herzog & de Meuron, Burkhalter & Sumi, Peter Zumthor, Peter Märkli, Gigon & Guyer, Valerio Olgiati, Bearth & Deplazes, Miller & Maranta, Jürg Conzett, Gion A. Caminada, Meili & Peter.

Abstract

Sensual Order

Contemporary Swiss-German Architecture

In the eighties sweeping changes started in Swiss architecture, which had previously been considered to be of creditable quality and high standard, but a little bit boring and monotonous. The socially committed modernism of the the seventies was followed by a varied architecture responding sensitively to building site, materials, their joining, local building traditions, but it remained untouched by the eclectic tendencies of postmodernism.

Aspiration for simplicity, structural clarity, economicalness, formal purity, which was also typical earlier, now presented itself in a more sophisticated way. Seeing details that needed high craftsmanship, excessively simplified spaces without any ornament, bathing in natural light, critics began talking about minimalism and "Swissbox". According to the founding myth of Swiss-German architecture, Aldo Rossi's teaching activity at ETH was one of the most important sources of inspiration for these changes. His thoughts were further developed by his disciple, Miroslav Šik into the design method that became famous as "analogous architecture". Besides other factors, the homogeneity of Swiss architecture up to the present day is due to the fact that ETH is the only institution of architectural education in German-Switzerland.

The DLA thesis presents in four thematic chapters the most outstanding personalities and groups of Swiss-German architecture whose careers started at the beginning of the eighties: Diener & Diener, Morger & Degelo, Herzog & de Meuron, Sumi & Burkhalter, Peter Zumthor, Peter Märkli, Gigon & Guyer, Valerio Olgiati, Bearth & Deplazes, Miller & Maranta, Jürg Conzett, Gion A. Caminada, Meili & Peter.

Tézisek

1. tézis

Érzéki rend

A kortárs német-svájci építészet jellegzetes ismertetőjegye a forma érzékisége, mely a nemzetállamok utáni világban alapvető kérdést, az identitás megőrzését, előállítását és fenntartását tematizálja, kifejezheti a helyi kultúrához, építésmódokhoz, való kötődést, de a kor hangulatát, a divatot, a pillanat érzületét is, azaz a globális és a regionális együtt van benne jelen.



A svájci építészet sikere abban rejlik, hogy a helyi és a globális kultúra, illetve a modernség bizonyos aspektusait képes volt úgy szintetizálni, hogy kapcsolatot tudott létesíteni a nemzetközi irányzatokkal, és emellett sikerült megőriznie autentikusságát, olyan jellegzetesen svájci minőségeket, mint a tárgyyszerűség (Sachlichkeit), a hétköznapiaság, a realizmus és az építés folyamatát végigkísérő, olykor fáradságos egyeztetési mechanizmusok lefolytatásának kultúrája. A forma érzékisége mögött a svájci építészet bipoláris jellege húzódik meg, ami egyrészt a geometriai forma egyszerűségét, ugyanakkor az ennek következtében hangsúlyossá váló formát alkotó síkok kettősségét jelenti. Redukált forma és gazdag (túlburjánzó, díszes) felületek, ez a kettősség jelenik meg a *Variiegated Minimal* (Tarkabarka minimal) kifejezésben is, melyet Wilfried Wang Gigon & Guyer építészetéről szóló írásának címeként használt, vagy az *Askese und Exzess* (aszkezis és kicsapongás) szópár-ban, mellyel Moravánszky Ákos jellemezte Svájc építészetét.

2. tézis

Regionális stratégiák

A kortárs német-svájci építészetben jelen vannak a helyi kultúrájához, társadalmához, életmódjához, éghajlatához és topográfiájához szorosan kötődő épületek, melyek a kulturális identitás fenntartásának eszközeivé is válnak.



A regionális gondolkodás Svájc egész történelmét áthatotta; ez tükröződik a regionális alapokon felépülő többszintű közigazgatási rendszerben, az olykor egymásnak ellentmondó a helyi és országos érdekrendszerek együttes jelenlétében, a multikulturalitás hagyományában és az identitás szűkebb lakókörnyezethez és a tágabb régióhoz való kötődésében. Mindezek ellenére az ország mindig alkalmasnak mutatkozott a külső hatások integrálására is. Ennek a kettős szempontrendszernek az érvényesülését láthatjuk Gion A. Caminada fapanelekből építkező boronafalás épületeiben, ahol az előregyárthatóság, az anyagtakarékos építésmód kapcsolódik össze az egyedi módon értelmezett helyi építési tradícióval és a szociális felelősségvállalással; vagy Bearth & Deplazes építészek vellai iskolájában, ahol a klimatikus adottságok és a helyi építészet formáinak szintézise hoz létre egy energiatudatos épületet. De Peter Zumthor Szent Benedek kápolnájában is, ahol a zsindelel borított plasztikus forma és a szerkezet kifejezőereje a legmagasabb szintű poézisben egyesül a tájjal.

3. tézis

A modernség hagyománya

A német-svájci építészet modernséghez fűződő viszonya egyrészt a modern építészet történeti hagyományához kötődő sokrétű kapcsolatrendszer, másrészt pedig egy olyan általános, a kortárs szakmagyakorlást meghatározó ideológiamentes és kritikus magatartást jelent, melyben a technikai, a szerkezeti kérdések, a mérnöki gondolkodás, a takarékoság, az előregyártás központi jelentőséggel bírnak.



Svájc kevert modern építésze nem hagyományozott egyértelműen követhető, jellegzetes formai stílusjegyeket az utókorra. Az örökség olyan építési gyakorlatokban érhető tetten mint a faépítészet, ahol az építésmód modern hagyományainak folytonossága nyomon követhető a szerkezetek megújításában, bizonyos modern műfajok, épülettípusok, beépítési módok továbbélésében és a modern mérnöki tervezésnek abban a svájci hagyományában, melyben a formai problémák és a szerkezeti szükségszerűség művészi módon képes szintetizálódni. Mind a modern építészeti hagyományhoz, mind a faszervezetes építésmóddhoz való kapcsolódás döntő módon határozza meg a Burkharter és Sumi építészpáros eddigi pályafutását, melynek során a kapcsolati öröknek alárendelt kevés számú építőelem segítségével is változatos faépítészeti hoztak létre. A kortárs faépítészeti gyakorlatban fontos szerepet kapnak azon innovatív megoldások, melyeket a technika fejlődése, a modern kompozit anyagok alkalmazása és a számítási eljárások korszerűsödése tett lehetővé. Ilyen például a fa és a beton építőanyagok együttes alkalmazása hibrid szerkezetek előállítására Marcel Meili és Markus Peter bieli Svájci Faipari Mérnökiskolájánál vagy Gion A. Caminada és Peter Zumthor modern kísérletei a boronafalás építésmód megújítására. A svájci mérnökiskola legszebb hagyományainak folytatását jelentik a Jürg Conzett, Walter Bieler és Christian Menn által tervezett hídszerkezetek.

4. tézis

Különös tárgyak

A kortárs svájci építészetet leggyakrabban a *minimalizmus*, az *új egyszerűség* (neue Einfachheit) és a *svájci doboz* fogalmakkal írják le. Ezek a megjelölések a forma egyszerűségét, a felhasznált anyagok ökonomikus voltát, homogenitást, tárgyyszerűséget, reduktivitást jelentenek. A minimális, a reduktív semmi esetre sem esztétikai vagy méretbeli tulajdonságokra, sokkal inkább a formálásmód önkorlátozó jellegére utalnak. Nem az esztétikai, ami minimális, hanem az eszközök, melyek hozzá vezetnek.



Az épületek tömörsége, egyöntetősége többnyire az őket felépítő építőanyagok homogén megjelenésének és erősen korlátozott számának köszönhető. Legtöbbször az anyag jelenlétén kívül az építészet összes egyéb összetevője háttérbe szorul. Az anyag szemantikai jelentésével szemben szenzuális minőségei kerülnek előtérbe, az anyaghoz való hűség moralisztikus elvével szemben az anyag érzéki megjelenése válik fontossá. Az anyagok és összeépítési módozataik állandó kísérletezés tárgyát képezik. Ez a skála az olyan egyszerű konstrukciós technikáktól, mint az építőelemek egyszerű egymásra fektetése, összeépítése vagy felhalmozása a réteges homlokzatok transzparenciát kiaknázó vizuális hatásán keresztül az alkímiai formulák titokzatosságához mérhető betonkészítési receptúrákig terjed. Az anyagok felhasználási módjaira erőteljes hatást gyakorolt a hatvanas-hetvenes évek képzőművészete, melynek nyomait Herzog & de Meuron korai műveinek szimbolikus, allegorikus anyaghasználatában és tárgyyszerű formálásában, illetve Peter Zumthor az anyagok elemi jelentését felfedő épületeiben érhető tetten. Gion & Guyer építészek zürichi vasúti váltóépülete és a winterthuri Oskar Reinhart Múzeum a környezet anyagainak épületbe integrálása segítségével egyfajta mimikrit valósít meg, melynek során az anyagok a helyhez kötődés eszközeivé válnak. A Davosban található Kirchner Múzeum épülete pedig csak ürügyként szolgált az üveg különböző felhasználási lehetőségeinek kikísérletezésére és bemutatására.

5. tézis

Mély felület

A felület, amely a reformáció puritán, képellenes magatartásával ellentétben mint az épület üzenetének médiuma válik jelentéshordozóvá, tetszőleges, változékony megjelenést képes kölcsönözni az épületeknek, és gyakran az építészeti kreativitás kizárólagos terepévé válik.

Ennek egyik oka az épületszerkezetek fejlődésében keresendő. A többrétegű homlokzatburkolatok, falszerkezetek alkalmazásával az épületek külső felületi megjelenése is megoldandó építészeti, művészeti feladattá vált. A valós teherhordó szerkezetek megjelenítése a hőszigetelés követelménye miatt nehézségekbe ütközik, ezért a burkolaton legtöbbször csak utalás történik rájuk. A szerkezet igaz megmutatásának modern dogmáját Venturi felöltöttetett doboza váltja föl. A burkolat hangsúlyozása, mely Gottfried Semper felöltötteselméletéig nyúlik vissza, a transzparens épületszerkezetek alkalmazásának köszönhetően gyakran az épület változó megjelenését eredményezi, olykor identitását is megkérdőjelezi. A felület iránti érdeklődés egyrészt az anyagok felületi minőségeivel való kísérletezést, a díszítés, az ornamentika, a képek, a színek, a pigmentek építészeti alkalmazásának újrafelfedezését jelenti. Ez legerőteljesebben Herzog & de Meuron építészetében jelenik meg, ahol az ornamentika az életmű előrehaladásával párhuzamosan válik térbelivé. A korai családi házak esetében ez csupán egy vékony, pigmentek segítségével létrehozott felületi réteg. A betonra fényképezés általuk felfedezett technológiájának segítségével készült pfaffenholzi sportcsarnok és az Eberswaldéban felépült könyvtárnak már teljes homlokzati felületeit ornamentals borítja, hasonlóan a Ricola gyártóüzeméhez, ahol ugyanezt a feladatot szitanyomással felhordott díszítések és a természetes elpiszkolódás látják el. A Prada tokiói üzlete és a Pekingi Olimpiai Stadion esetében pedig az ornamentika az épületek szerkezetével összefonódva tér- és tömegformáló eszközzé válik. Az ornamentika célja olykor az anyag megsemmisítése, Conradin Clavout seewisi transzformátorállomásának elanyagtalánított betonfala az ajtókat is magába integráló textilszerű zsaluzati rajzolat eredménye. A színek, pigmentek fontos szerepet töltenek be Gigon & Guyer építészetében is. A davosi sportközpont esetében a sportruházattól kölcsönzött megjelenést alkalmazzák az épületekre, míg a broelbergi és zürichbergi társasházak esetében a szín a forma integrációjában és értelmezésében tölt be fontos szerepet.

