

Őry Júlia

ÉPÍTÉSZET A KIÁLLÍTÓTÉRBEN / VÁZLATOK

A kézirat a Nemzeti Kulturális Alap Építőművészet Kollégiumának alkotói támogatásával
készült 2020–2022-ben

Pályázati azonosító: 101102/00676

Nem lektorált kézirat.

Tartalomjegyzék

1. AZ ÉPÍTÉSZET KÖZÜGY / AZ ÉPÍTÉSZET IRÁNTI KÖZÖMBÖSSÉG	3
2. EGY FIATAL TUDOMÁNYTERÜLET RÖVID ÁTTEKINTÉSE: KUTATÁS, OKTATÁS, INTÉZMÉNYI HÁLÓZATOK	7
3. AZ ÉPÍTÉSZETI KIÁLLÍTÁS PARADOXONA	13
4. MIÓTA JÁRUNK KIÁLLÍTÁSOKRA? RÖVID KIÁLLÍTÁSTÖRTÉNET, MÉRFÖLDKÖVEK.....	17
5. LA PRESENZA DEL PASSATO / THE PRESENCE OF THE PAST, BIENNALE ARCHITETTURA 1980 / AZ ELSŐ VELENCEI ÉPÍTÉSZETI BIENNÁLE	26
6. AZ ÉPÍTÉSZETI RAJZ IS MŰALKOTÁS? ÉPÍTÉSZETI GYŰJTEMÉNYEK	32
7. EGY KÜLFÖLDI PÉLDA: STOREFRONT FOR ART AND ARCHITECTURE, NEW YORK	39
8. A MAGYARORSZÁGI SZÍNTÉR.....	42
9. AZ N&n GALÉRIA, 2001–2011.....	46
10. BIBLIOGRÁFIA	50

1. AZ ÉPÍTÉSZET KÖZÜGY / AZ ÉPÍTÉSZET IRÁNTI KÖZÖMBÖSSÉG

„Az építészet a nyilvánossághoz való viszonyában különbözik a legszembeötlőbben és alapvetően a többi művészettől. Az építészet a legpublikusabb művészet. Mindannyian épített térben élünk; ilyen teret használunk – lakunk, dolgozunk, műélvezünk, a büntetésünket töltjük vagy éppen imádkozunk. És mindannyian épített objektumokat – villákat, gyárakat, bérházakat, templomokat szemlélünk nap mint nap, még hozzá akár tetszik nekünk, akár nem. És ami még fontos, tetszésünknek – vagy nem tetszésünknek – hangot is adunk, bár nem okvetlenül fennhangon.”¹

Az építészeti kiállítás feladata éppen ez a hangadás: vegyük észre, hogy épületek jelölik ki életterünket, hogy építészek által tervezett terekben töltjük mindennapjainkat. Tanuljuk meg azokat figyelmesen nézni és érteni – élvezni, értékelni, kritikával illetni. Amíg azt könnyedén megtehetjük, hogy a nekünk nem tetsző, minket nem érdeklő könyveket, filmeket, képzőművészeti alkotásokat, színházi előadásokat stb. nem olvassuk el, nem nézzük meg, az épített környezetről nem lehet nem tudomást vennünk.

Figyelmesen tájékozódva mégis azt tapasztalhatjuk, hogy az építészetről való beszéd, kritika, gondolkodás – vagyis az építészeti kommunikáció ma Magyarországon esetleges, perifériára szorult, hibákkal és hiányokkal teli. A városban sétálva láthatjuk, hogy az aktuális építkezések információs tábláin nagyon sokszor csak a beruházó és a kivitelező van megnevezve. A közéleti sajtóban időnként megjelenő – leginkább, ha botrányok övezte – építkezésről vagy frissen átadott épületről szóló híradásokban is gyakran elmulasztják megnevezni, ki a ház építész tervezője.

Itt most csak megemlíteni tudjuk, hogy az oktatás tantervi hiányosságai milyen sok kárt okoznak ezen a területen is: az általános és középiskolai tananyag szerves, nem elhagyható részét kéne képezze az építészettörténeti ismeretek és az épített környezeti nevelés is.²

Bruno Zevi, a nagyhatású építész, építészettörténész, teoretikus *Az építészet megismerése (Saper vedere l'architettura, 1948)* című könyvének bevezetőjében finom iróniával ecseteli a nagyközönség építészet iránti érdektelenségét, amivel egyúttal könyve motivációját magyarázza. És félelmetes, hogy szavai ma, 2022-ben sem veszítettek aktualitásukból:

„A közönség érdeklődik a festészet, a zene, a szobrászat és az irodalom iránt, de közömbös az építészettel szemben. Az a művelt ember, aki szégyelné, ha nem ismerne egy Sebastiano del Piombo nívóján álló festőt, és elsápadna, ha rajta kapnók, hogy nem ismeri Matisse egy képét, vagy Éluard egy versét, közönnyel vallja be, hogy nem hallotta soha Buontalenti vagy Neutra nevét.

¹ Petri György: Le Corbusier konyhájától az orthooktaéderig, in: Bálint Nagy Bálint, kiállítási katalógus, Budapest Galéria, 1992

² Civil programok, például a kulturAktív Egyesület lehetőségeikhez mérten sokat tesznek ezért.
<https://kulturaktiv.hu/>

A napilapok egész hasábokat szentelnek Koestler egyik új könyvének vagy egy Morandi kiállításnak, de sohasem számolnak be egy új palota építéséről, még akkor sem, ha az közismert építész alkotása. Minden újság, amely ad valamit a tekintélyére, rendszeresen közöl zenei, színházi és filmbeszámolókat és legalább hetenként egyszer a művészetnek is áldoz egy hasábot, de az építészetről a sajtó mindig megfélelkezik.

Mint ahogy nincs megfelelő propaganda, amely hirdetője volna a jó építészetnek, nincsenek hatásos eszközök sem, amelyekkel meg tudnók akadályozni az építészeti rútságok megvalósítását. A film és az irodalom terén működik a cenzúra, de nem tesz semmit az urbanisztikai és építészeti botrányok elkerülése érdekében, holott ezek következményei sokkal súlyosabbak és sokkal kiterjedtebbek, mint egy pornografikus regény kiadásának hatása. (...)

Mindezek ellenére az építészet iránti közömbösségből nem lehet megfontoltan arra következtetni, hogy ez az emberi természet lényegéhez tartozik, ill. az építészeti alkotás velejárója. Kétségen kívül vannak objektív nehézségek és bizonyos tehetetlenség észlelhető az építészek, műkritikusok és az építéstörténeti írók részéről; nem tudnak szószólói lenni az építészet ügyének, hogy az építészet szeretetét a nagyközönség között, vagy legalábbis a művelt emberek körében elterjessék.

Akadályt jelent az is, hogy fizikailag lehetetlen épületeket egy adott helyre szállítani, s azokból kiállítást rendezni, mint ahogyan azt a képekkel teszik. Mindenesetre kell bizonyos érdeklődés és jelentékeny jóakarát a tárgy iránt, hogy az építészetet megfelelő rendszerben és intelligenciával szemléljük”.³

Az építészet kommunikálásának számos eszköze van: a szakmai közönségnek és a nagyközönségnek szóló könyvek, folyóiratok, magazinok, filmek, tévé-és rádióműsorok, online videók, podcastok, építészeti témájú fesztiválok, workshopok, épületbejárások, városi séták mellett a kiállítás mint médium alapvető jelentőségű. A kiállítás mindenekelőtt kommunikáció.

Mi az építészeti kiállítás? Miért van szükség rá az építészeti kommunikációban? Hogyan lehet az építészetet kiállítani, milyen műfaji korlátai és lehetőségei vannak? Egyáltalán, lehet érvényesen, hitelesen kiállítási helyzetbe hozni?

Amikor a kiállítás fogalmára gondolunk, elképzelünk egy termet, ahol a falra rögzítve és esetleg a térbe állítva tárgyakat látunk. Építészeti kiállítás esetében rajzokat, fotókat, maketteket. A kiállítótér az a hely, ahol mű és néző találkozik. Kiállítás gyakorlatilag bárhol elképzelhető és megvalósítható.

Az építészeti kiállítás önálló műfaj. Lehetőséget teremt arra, hogy betekinthessünk és megérthessük az építész szakmát és folyamatait. Nehézsége, hogy az építészet mérnöki és művészi munka egyszerre, hogy sokszor bonyolult dolgokat is interpretálni kell, a közönséget is nehezebb érdeklődővé tenni, mint más művészeti ág esetében. Egyre több intézmény,

³ Zevi, Bruno: *Az építészet megismerése* (ford. Dr. Gerő László, Papp Imre), Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1964, 9.

szakmai hálózat, fesztivál, biennále működik és jön létre, amelyek mind az elérhető jövő érdekében való együttműködést, a vizuális nevelést, a kritikus gondolkodást, a tudáscsere fontosságát hangsúlyozzák. Ebben a folyamatban a kiállítás és minden egyéb kapcsolódó esemény a szakma művelésének, kritikájának, önreflexiójának, kommunikálásának eszköze.

Az alapvetések: az építészet közügy, az építészeti kiállítás az építészet kommunikálásának alapvető médiuma, a kiállítás diszkurzív tér, a kiállítási installáció építészet. Az építészet összetett, egyszerre művészeti és technikai, más tudományágakkal szorosan összefüggő interdiszciplína. Kommunikálásában az épített környezetet vizsgáló megközelítésre van szükség: építészet, urbanisztika, táj, társadalom „együttlátására”.

Eddigi szakmai pályafutásomat az N&n galéria és a FUGA Budapesti Építészeti Központban töltöttem. 2010-től, szinte a kezdetektől vagyok munkatársa, 2021 decemberétől művészeti vezetője a FUGA Budapesti Építészeti Központnak, a város egyik legfontosabb építészettel foglalkozó kulturális intézményének. Kiállítást csinálni a napi rutinunk része lett, a fizikai, időbeli és pénzügyi adottságok korlátai szerint. Mindig külön öröm volt, ha lehetőségünk adódott a hosszabb előkészítő munkára és a látványosabb installációs megoldásokra. Éppen a napi rutinból való kilépési lehetőség miatt kezdett foglalkoztatni, hogy a munkámra „messzebről” is ránézzek, hogy tájékozódjak a terület tudománytörténetéről és arról, hogyan csinálják ezt mások, itthon és külföldön. Ha még tovább megyünk, fel kell tennünk a legalapvetőbb kérdést: miért csináljuk? Mi az egész értelme?

A kérdés megválaszolásához váratlan tapasztalatokat szereztünk a 2020-ban indult világválság miatt, ami a kulturális élet korábban soha nem látott, globálisan bekövetkezett válságát hozta. A kényszerű leállás és az online tér kizárólagossága olyan kérdésekkel és tapasztalatokkal szembesített, amelyek segítenek a új nézőpontból értékelni például a kiállítás műfaját. Jelenleg úgy látszik, hogy olyan beszédmód is kezd kialakulni, melyben maga a kiállítás intézménye válik megkérdőjelezhetővé

Szükség van-e a hagyományos értelemben vett, offline kiállításokra a jövőben is? Számomra hamar egyértelművé vált, hogy az online platformok figyelése, az ott megjelenő tartalmak, az online kiállítások (3D virtuális séták) közel sem pótolják a személyes jelenlétet. Pótcselekvések, értékük, hogy információt szolgáltatnak, de valódi művészeti élményt nem nyújtanak. A kiállítótérben eltöltött idő minőségi idő kell legyen: lehetőséget adunk magunknak az elmélyedésre, hogy valóban megnézzük, amit látunk. A figyelem felkeltése és megtartása komoly feladat ma, amikor a folyamatosan ránk zúduló hírfolyam és vizuális ingerek sokasága csapongóvá tesz mindenkit, a multitasking folyamatos, képernyőről képernyőre ugrálunk másodpercenként.

A gyakorlati tapasztalatok egyértelműen visszaigazolják: az építészet igenis érdekessé tehető a nagyközönség számára is. Az a szellemiség és programszervezési gyakorlat, amit a FUGA – előzményeként az N&n galéria végzett, végez, működőképes: az építészet mellé be

kell emelni az intézmény programjába a többi művészeti ágat is, így a különböző műfajokra nyitott közönség spontán módon „keveredik”.

Ahogy a képzőművészet területén ez már korábban bekövetkezett, a kiállítások és expók mára az építészet mediatizációjának legfőbb eszközei, ami alatt mind az építészet médiamegjelenését, mind az építészet és a közönség közötti közvetítést érthetjük.⁴

Az építészeti kiállításokról az az általános vélekedés, hogy azok majdnem kizárólag a szakértő közönséget célozzák meg.⁵

A közöny elleni cselekvés, az érdeklődés felkeltése és fenntartása – ez lehet az alapvető célkitűzése minden kiállítás és más, építészettel foglalkozó program szervezőinek, alkotóinak. És azt is folyamatosan szem előtt kell tartanunk, hogy ennek a kommunikációnak legalább két iránya van: a szakmai közönség és a nagyközönség számára is érdekeset, érvényeset kell tudni mutatni. Ez a két kommunikációs irány pedig ideális esetben nem kizárja egymást, hanem kiegészíti, együtt érvényesül.

⁴ Szacka, Léa-Catherine: *Exhibiting the postmodern. The 1980 Venice Architecture Biennale*, Marsilio, Venezia, 2016, 18.

⁵ Gigliotti, Robert: Foreword, in Gigliotti, Roberto (szerk.): *Displayed Spaces. New Means of Architecture Presentation Through Exhibitions*, Spector Books, Leipzig, 2015, 16.

2. EGY FIATAL TUDOMÁNYTERÜLET RÖVID ÁTTEKINTÉSE: KUTATÁS, OKTATÁS, INTÉZMÉNYI HÁLÓZATOK

Mi marad egy kiállítás bezárása után? Milyen nyomokat hagy? Mi a fontosabb: az efemer jelenség megtapasztalása, vagy a szakmai közegben és a közvéleményben keltett visszhangja?

Az építészet múzeumokban betöltött szerepe az elmúlt években radikálisan megváltozott, átértékelődött, és az építészeti kiállítás mint önálló építészeti műfaj a tudományterületi határokon átlépő, azokat szintetizáló interdiszciplináris kutatás izgalmas terepe lett, ami különösen érzékenyen figyel az építészet és képzőművészet (úgy is mint az építészettörténet és a művészettörténet) viszonyát.

Az elmúlt évtizedben, ahogy azt a kiállításokkal és kurátori tevékenységgel foglalkozó képzések és konferenciák elterjedése is jól jelzi, a speciálisan építészeti kiállításokkal foglalkozó szakirodalom is bővülni kezdett. A világ vezető egyetemén általában a kurátorképzés (Curatorial Studies, Exhibition Studies) keretein belül jelentek meg a különböző „Curating Architecture” programok. Konferenciák, tanulmánykötetek, doktori disszertációk jelzik, hogy az építészeti kiállítás kutatása ma önálló területként érvényesül. A kiállítás a kritikai gondolkodás terévé vált, a kiállításrendezés a kutatás egy formájává. A téma fontos szerzői (a teljesség igénye nélkül): Barry Bergdoll, Léa-Catherine Szacka, Mark Wigley, Thordis Arrhenius, Wallis Miller, Mari Lending, Tina Di Carlo, Kristin Feireiss, Phyllis Lambert, Beatriz Colomina, Eeva-Liisa Pelkonen, Cynthia Davidson, Pippo Ciorra, Carson Chan, Felicity D. Scott, Jean-Louis Cohen, Bart Lootsma, Charlotte Klonk, Mirko Zardini, Philip Ursprung, Andres Lepik.

Néhány intézményi példa:

Az egyik első tudományos, kifejezetten az építészeti kiállítással foglalkozó platform az Andrea Philips által életre hívott Curating Architecture program a londoni Goldsmith University alatt 2006–2009 között. Philips szorgalmazta a képzőművészet és építészet összefüggéseinek vizsgálatát és az építészeti kiállítás mint új kommunikációs forma kritikai vizsgálatát. Mára természetes, hogy művészeti múzeumok is foglalkoznak az építészet tárgykörébe sorolható kérdésekkel, és monografikus kiállításokat is rendeznek, ahol az építészművészként, „kreatív zseniként” kerül színpadra.

2009-ben a Columbia University's Graduate School of Architecture, Planning and Preservation (GSAPP) elindított egy kétéves master programot Critical, Curatorial, and Conceptual Practices in Architecture (CCCP) név alatt, kifejezetten azoknak, akik építészeti kurátorként, kritikusként képzelik el a jövőjüket.⁶

Az Oslo School of Architecture and Design egyetemen 2011 óta működő OCCAS – Oslo Centre for Critical Architectural Studies kutatóintézet az észak-európai országok építészetére

⁶ <https://www.arch.columbia.edu/admissions/open-house/cccp>

fókuszálva nyújt posztgraduális képzést. Két 2016-ban végzett hallgatójuk is kiállításokkal foglalkozik (a *Place and Displacement: Exhibiting Architecture* kutatási projekt keretében): Natalie Hope O'Donnell *'Space as curatorial practice: the exhibition as a spatial construct'* címmel írt PhD disszertációt, Tina Di Carlo pedig *'The Construction of an Exhibition within Architecture Culture: Deconstructivist Architecture, The Museum of Modern Art, 1988'* címmel.⁷ A *Place and Displacement: Exhibiting Architecture* című tanulmánykötet egy 2013-ban megtartott kétnapos szimpózium előadásait tartalmazza. Az ugyanezen név alatt futó kutatási projekt Thordis Arrhenius vezetésével három intézet, az Oslo Centre for Critical Architectural Studies (OCCAS), Oslo School of Architecture and Design (AHO) és az oslói Nemzeti Múzeum építészeti osztálya (Nasjonalmuseet's Department of Architecture) együttműködésében zajlik.

A szimpózium „megerősített minket abban, hogy az építészeti kiállítások tanulmányozása milyen gazdag és fejlődő kutatási területté vált.” – írja Arrhenius⁸, aki az OCCAS programja mellett a University of the Arts London *Afterall* kutatási központjának Exhibition Histories programját említi, mint ami kiállítástörténet és az építészettörténet közötti összefüggéseket követi nyomon, hozzájárulva a kurátori gyakorlat és az építészettörténetben mérföldkőnek számító kiállítások történeti kontextualizálásához.⁹ A „kurátorkodás” mint szakma, szakterület mára divatossá vált, ami tudományos szempontból a történelmi kontextusba helyezés és az elméleti és módszertani fejlesztés szükségességét vonja maga után.¹⁰

2013-ban egy másik jelentős konferenciát is rendeztek a Free University of Bozen Bolzano szervezésében. A konferencia előadásaiból szerkesztett kötet *Displayed Spaces. New Means of Architecture Presentation Through Exhibitions* címmel 2015-ben jelent meg.¹¹ A kötet a közönséggel való kommunikáció kérdéskörére fókuszál. A szerzők – elméleti szakemberek, kurátorok, gyakorló építészek – azon gondolkodnak, hogy lehetséges építészeti, téri elképzeléseket közvetíteni a döntéshozóknak és a nagyközönségnek például egy tervezett újjáépítés, rehabilitációs projekt kapcsán, és milyen eszközei vannak erre egy kiállításnak. Mi a fontosabb: a kiállítás élményszerűsége vagy hatása az építészettörténet és elméleti kutatások területén zajló vitákra?

Két szakfolyóirat állított össze elsőként tematikus számot az építészeti kiállítások elméleti és gyakorlati kérdéseiről a tudományterület jeles képviselőinek, hangadóinak írásaiból:

A New York-i székhelyű Anyone Corporation által kiadott *Log* című, évente három tematikus számként megjelenő építészeti periodika 2010. őszi kiadása *Curating Architecture*

⁷<http://occas.aho.no/event-category/all-events/doctoral-defens>

⁸ Arrhenius, Thordis et al. (szerk.): *Place and Displacement. Exhibiting Architecture*. Lars Müller Publishers, Zürich, 2014, 10.

⁹ Steierhoffer, Eszter: *The Rise of the Curator and Architecture on Display*, Thesis, Royal College of Art, Doctor of Philosophy, January 2016, 29, www.afterall.org

¹⁰ Arrhenius et al. (szerk.) 2014, 10.

¹¹ Gigliotti, Roberto (szerk.): *Displayed Spaces. New Means of Architecture Presentation Through Exhibitions*, Spector Books, Leipzig, 2015

címen jelent meg.¹² A kötet utolsó tanulmányának szerzője Barry Bergdoll, a Columbia Egyetem művészettörténet professzora. Bergdoll, aki 2007–2013. között a MoMA építészeti és design gyűjteményének vezetőjeként dolgozott, saját kurátori gyakorlatának alapelveit és motivációit ismerteti a múzeum korszakos kiállításainak tükrében. Bergdoll a kezdeményezésére a múzeum keretei között alapított „Rising Currents” kutatói program, workshop- és kiállítássorozat témáinak ismertetésével érvel az aktivista kurátori szerepfelfogás és a reaktív kiállítás („the reactive mode of exhibition) mellett. Eszerint múzeum mint inkubátor működik, a kurátor feladata a kezdeményezés: a kiválasztott aktuális, „glokális” jelenség, problémakör (klímaváltozás, fenntarthatóság, stb.) kontextualizálása és nyilvánosság elé tárása. A kiállítás nem tükörként vagy a folyamat végeredményeként kap szerepet, hanem az interdiszciplináris kutatás alapvető eszközeként és katalizátoraként érvényesül.¹³

A rotterdami székhelyű NAI Publishers (Netherlands Architecture Institute) évente két alkalommal megjelentett nemzetközi, tematikus építészeti, urbanisztikai, tájépítészeti szakfolyóirata, az *OASE* 88. száma az építészeti kiállítások témakörét járja körül. A lapszám egyik kiemelkedő írása Steierhoffer Eszter tanulmánya¹⁴, ami rövid áttekintést nyújt a tudományterület (exhibition studies) legfontosabb időbeli és intézménytörténeti mérföldköveiről és kérdésköreiről, és ismerteti az építészeti kiállítások tipológiáját. A szerző ma a londoni Design Museum, korábban a montreali Canadian Center for Architecture kurátora, a Royal College of Art-on védte meg doktori címét 2016-ban, kutatási területe az építészeti kiállítások története és a kurátori gyakorlatok. Disszertációja, *The Rise of the Curator and Architecture on Display* címmel online elérhető.¹⁵

A disszertáció célkitűzése, hogy új megközelítést nyújtson a kortárs „kiállítás tanulmányok” (exhibition studies) tudományterülethez, ami korábban kevés figyelmet szentelt a kortárs képzőművészeti és építészeti kiállítások közötti kapcsolatokra. Az öt fejezetre osztott tanulmány időbeli fókuszja az 1970-es évek, az építészeti kiállítások intézményesülésének évtizede. A fejezetek a kurátori szerep alakulását, a múzeumépítészetet – különös tekintettel a frankfurti Deutsches Architekturmuseum történetére –, a kiállítást mint médiumot, az építészeti művek gyűjtését és a múzeum és a város közötti összefüggéseket tárgyalják.

Az építészeti kiállítások kialakult különböző típusait áttekintve Steierhoffer azt vizsgálja, hogy a kortárs kurátori és művészeti gyakorlatokat milyen módon alakította az építészet, és hogy az építészet e kurátori reprezentációi hogyan kapcsolódnak a tágabb kulturális, politikai és gazdasági kontextushoz.

¹² Davidson, Cynthia – Di Carlo (szerk.): *Log 20 – Curating Architecture*. Fall 2010. Anyone Corporation, New York

¹³ Bergdoll, Barry: „In the Wake of Rising Currents: The Activist Exhibition”, in: Davidson, Cynthia – Di Carlo (szerk.): *Log 20 – Curating Architecture*. Fall 2010. Anyone Corporation, New York, 2010, 159–167.

¹⁴ Steierhoffer, Eszter: „The Exhibitionary Complex of Architecture”. In: *OASE#88. Exhibitions. Showing and Producing Architecture*. NAI Publishers, Rotterdam, 2012, 5–11.

¹⁵https://researchonline.rca.ac.uk/1815/1/Eszter_Steierhoffer_PhD%20thesis.pdf

A tudományterület kiemelkedő kutatója Beatriz Colomina építészettörténész, kurátor, a Princeton University professzora. Számos jelentős tanulmányt, könyvet jelentetett meg és rendszeresen tart előadásokat az építészet, média és kiállítások különböző vetületeiről. Egyik izgalmas, új területet ismertető munkája a 2010-ben társszerkesztésében megjelent *Clip, Stamp, Fold: The Radical Architecture of Little Magazines 196X to 197X*.¹⁶ A könyv az 1960-as, 1970-es években működött, sokszor rövid életű, kis független építészeti magazinokat gyűjti egybe és elemzi. Az építészeti nyilvánosságnak ezek az új, kísérleti médiumai radikális változásokat generáltak az építészeti kultúrában, érdemi viták és innovációk fórumai lettek. A könyv előzménye egy Beatriz Colomina vezette csoportos doktori kutatás a Princeton University School of Architecture égisze alatt. A kutatás 2006-ban egy kiállításban realizálódott a New York-i Storefront for Art and Architecture galériában, majd bemutatták többek között a 2007-es kasseli Documentán is.

A *The Art of Architecture Exhibitions* című kötet szerkesztője, Kristin Feireiss 1996–2001 között az 1988-ban alapított Netherlands Architecture Institute (NAi) igazgatójaként működött. A kötet az ő kezdeményezésére, 2001-es távozásához kapcsolódóan született, az igazgatósága alatt megvalósult kiállításokból nyújt személyes válogatást. A könyv külön jelentősége, hogy ez az egyik első, kifejezetten építészeti kiállításokról mint önálló műfajról publikált kötet. Feireiss bevezető tanulmányát – amelyben az építészeti kiállítások létjogosultságáról, céljáról és eszközeiről ír, saját tapasztalatait összegezve –, hét, különböző területeken működő szerző egy-egy esszéje követi, az építészeti kiállítás valamelyik aspektusát tárgyalva. A kötet második felében nyolc emlékezetes NAi kiállítás gazdag képanyaggal illusztrált ismertetése kapott helyet, végül egy képes-szöveges válogatást olvashatunk a 20. század legkiemelkedőbb építészeti kiállításairól.¹⁷

A kiállítási tér, a művészeti galériák enteriőrjének történetét tárgyalja Charlotte Klonk művészettörténész, a berlini Humboldt Egyetem tanárának hiánypótló alapműve, a *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*.¹⁸

Léa-Catherine Szacka építész, építészettörténész, a University of Manchester előadója az 1980-as első Velencei Építészeti Biennáléről írt kiemelkedő könyvet. Fontos alapkutatást végzett el, a biennále építészeti kiadásának születési körülményeit, politikai és társadalmi

¹⁶Colomina, Beatriz – Buckley, Craig (szerk.): *Clip, Stamp, Fold: The Radical Architecture of Little Magazines 196X to 197X*. Actar Publishers, Barcelona, 2010

¹⁷ Feireiss, Kristin (szerk.): *The Art of Architecture Exhibitions*. Nai Publishers, Rotterdam, 2001

¹⁸ Klonk, Charlotte: *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. Yale University Press, New Haven, Connecticut, 2009

hátterét részletesen levezeti, majd részletes elemzést nyújt a legendás Strada Novissima kiállításról, úgyis mint a posztmodern építészet alapművéről.¹⁹

A kiállítások és kapcsolódó múzeumpedagógiai programok és egyéb, nagyközönségnek szóló események mellett a nemzetközi szakmai kapcsolati háló építése, kutatószervezés, szakmai konferenciák rendezése ugyanilyen fontos, és a legtöbb intézmény több-kevesebb intenzitással végzi is ezt a fajta tevékenységet.

A ljubljana Museum of Architecture and Design (MAO) 2015-ben indította el és koordinálja a *Future Architecture Platform*²⁰ elnevezésű, uniós finanszírozású szakmai hálózatot, amelynek tagjai múzeumok, fesztiválok, kiadók, építészettel foglalkozó producerek, akik saját környezetükben az építészet nyilvánosságáért dolgoznak, és széles körben látogatott, kiemelkedő eseményeket szerveznek. A hálózat folyamatosan új tagokkal bővül. A network célja olyan közös projektek létrehozása, amelyek a jövő építészetét, a jövő városait, a jövő társadalmát képesek jótékonyan befolyásolni. Ilyen projekt a publikálás, könyvkiadás is. A több kötetesre tervezett *Archifutures*²¹ című könyvsorozat első kötete múzeumokkal, szervezetekkel, kiállításokkal foglalkozik. A *The Museum – a field guide to the future of architecture* alcímet viselő kötet – rövid bemutatkozó esszék és interjúk formájában – a platformhoz már csatlakozott 14 intézmény kommunikációs stratégiára, oktatási programjaira és együttműködéseire kérdez rá.²² A közép-kelet európai régióból sok ország képviselteti magát ebben a hálózatban. Magyar tagja egyelőre nincs.

A hálózathoz csatlakozó intézmények felismerték, hogy az építészek nem engedhetik meg maguknak, hogy zárt buborékban működjenek, csak szakmán belül kommunikáljanak. Az építészet elválaszthatatlanul kapcsolódik azokhoz a közösségekhez és (egyre inkább városi) környezetekhez, amelyekben élünk. A jobb jövő építése érdekében létfontosságú, hogy a tudásátadás működjön, a tudatosságra kell törekedni, és a folyamatokba és döntéshozásokba be kell vonni más tudományterületek és művészeti ágak képviselőit is.²³ (*archifutures* 18.). A várost magát is tekinthetjük kiállítási térnek, és az építészeti múzeumnak a város múzeumának is kell lennie egyúttal.

Miért most éljük a kurátorok korát? A kortárs kurátorok tulajdonképpen művészként működnek, a világot reprezentálják változatos médiumokon keresztül. A független kurátor az

¹⁹ Szacka, Léa-Catherine: *Exhibiting the postmodern. The 1980 Venice Architecture Biennale*, Marsilio, Venezia, 2016

²⁰ futurearchitectureplatform.org

²¹ &beyond (szerk.): *Archifutures. A field guide to the future of architecture*. Vol. 1: The Museum. dpr-barcelona, Barcelona, 2016

²² A kötetet szerkesztő társaság, az &beyond (www.andbeyond.xyz) külön figyelmet érdemel. A berlini székhelyű, nemzetközi, írókat, szerkesztőket, grafikusokat tömörítő, építészeti, urbanisztikai érdeklődésű szerkesztőség 2016-ban alakult, hozzájuk tartozik a 2012 óta működő *uncube* (www.uncubemagazine.com) online építészeti magazin és blog is.

²³ Lovell, Sophie: Introduction, in: &beyond (szerk.), 2016

1960-as években lépett elő, szerepe megváltozott: már nem múzeumi gyűjtemények kezelője, gazdája, hanem a művész munkatársa és társproducere.²⁴

A nézet, hogy a kiállítás létrehozása építészeti feladat, és a kurátori munka építészeti munka, ma már széles körben elfogadott. Ahogy Philip Ursprung a Herzog&de Meuron „Archaeology of the Mind” (2012) című kiállításán végzett saját kurátori munkájára reflektált, a kiállítás létrehozásának folyamata (az anyagok gyűjtése és rendszerezése) ugyanolyan építészeti folyamat, mint a házépítés. Eve Blau Kazuyo Sejima 2010-es Velencei Építészeti Biennáléját építészeti alkotásként jellemezte. Ahogy Deyan Sudjic megjegyezte: míg a Velencei Képzőművészeti Biennálénak soha nem volt képzőművész főkurátora, addig az építészeti kiadás kurátorai szinte mindig építészek.²⁵

Mirko Zardini, a Canadian Center for Architecture igazgatója (2005–2019) állítása szerint az építészet mindig is eredendően „kurátori” gesztus volt: az 1960-as és 1970-es évek számos mérföldkőnek számító kiállítását olyan gyakorló építészek kezdeményezték, mint Emilio Ambasz, Vittorio Gregotti vagy Aldo Rossi.²⁶ Steierhoffer dolgozatának központi gondolata, hogy a kurátori munka alapvetően építészeti munka.

²⁴ Steierhoffer 2016, 15–18.

²⁵ Steierhoffer 2016, 28.

²⁶ Steierhoffer 2016, 18.

3. AZ ÉPÍTÉSZETI KIÁLLÍTÁS PARADOXONA

Hogyan lehet kiállítani valamit, ami olyan nagy és összetett, mint egy épület vagy egy város? Hogyan lehet kommunikálni a térről és az időről szóló építészeti tapasztalatot? Az építészet kihívás elé állítja a kiállítást mint médiumot.²⁷ A téma kutatói egy dologban biztosan egyetértenek: az építészet kiállításáról beszélni paradox helyzet, hiszen az épített művet, az épületet magát nem lehet kiállítani.

Két vélemény: „Az építészet kiállíthatósága végtelen és kényes kutatási téma, a kiállítási stratégiáktól a bemutatás módjait, a recepciótól az intézménypolitikán át a historigráfiai pozíciókig és a diszkurzív hatásig terjed.” – írja Thordis Arrhenius.²⁸

Az építészet a tér körülhatárolása, építészeti élmény a belső tér élménye. „Alaprajzok, homlokzatok, metszetek, modellek, fényképek és filmek: íme, eszközeinek a tér ábrázolására. Amint megragadtuk az építészet alapvető természetét, e módszerek mindegyikét fel kell tárnunk, elmélyítenünk, javítanunk. – mondja Bruno Zevi.²⁹

A francia nyelv különbséget tesz kétféle mű: „oeuvre” és „ouvrage” között. Amíg egy művészeti kiállításon a mű (ouvrage) fizikai valójában van jelen, addig egy építészeti kiállításon a rajz, a fotó, a modell, az intellektuális munka (oeuvre) szerepel.³⁰

Hubert Damisch jegyezte meg³¹, hogy a múzeumokban bemutatott építészet mindig a helyettesítéssel és a hiánnyal foglalkozik, mivel az épület épített formájában nem lehet jelen. Az építészeti kiállítás legnehezebb feladata, hogy ezt a kettős minőséget összekapcsolja, és képes legyen átadni az eredeti mű auráját.³²

Ahogy minden más műfaj és téma esetében is, a kiállítástervezés folyamata a koncepcióalkotástól a tárgyak kiválasztásán át a kontextusba helyezésig ível.³³ A rajzok, tervrajzok, modellek és egyéb ábrák feltárják és megelevenítik építészet tervezési folyamatait, de nem képesek felidézni a valódi épületek és a város élményét. Nagyon fontos megjegyeznünk, hogy az építészeti kiállításokon bemutatásra kerülő művek általában az építészeti tervezés folyamatának munkafázisai, tehát nem kiállítási darabnak készültek, szemben például a képzőművészeti alkotásokkal.

²⁷Pelkonen, Eeva-Liisa et al. (szerk.): *Exhibiting Architecture. A Paradox?*. Yale School of Architecture, New Haven, Connecticut, 2015, 9–10.

²⁸ Arrhenius, Thordis: *Place and Displacement: Exhibiting Architecture*, in: Arrhenius et al. (szerk.) 2014, 8.

²⁹ Zevi, 1964, 28.

³⁰ Mari Lending: *Circulation*, in: Arrhenius, Thordis et al. (szerk.): *Place and Displacement. Exhibiting Architecture*. Lars Müller Publishers, Zürich, 2014, 168–169.

³¹ Hubert Damisch, 'A Very Special Museum', in *Skyline: The Narcissistic City*, Stanford University Press, 2000

³² Steierhoffer 2016, 26.

³³ Gigliotti (szerk.) 2015, 12.

Az építészeti tervrajz is műalkotás? – erre a kérdésre részletesen a 6. fejezetben térek ki.

Ha végiggonduljuk a lehetőségeket, az építészeti kiállítás helyszínét, léptékét, eszközeit, időtartamát és célját tekintve is nagyon sokféle lehet: egyetlen kiállítási helyzetbe hozott objektumtól (legyen az egyetlen rajz, fotó, makett vagy egy ház) a biennálék, siedlungok, világkiállítások pavilonjaiig. Idesorolhatjuk a városi sétákat, happeningeket is. A helyszín lehet zárt vagy nyitott tér, egyetlen vitrin vagy kirakat, kisebb-nagyobb galéria vagy múzeum. Építészeti kiállítást lehet intézményen belül és azon kívül rendezni; fontos műfaji különbségek vannak a kiállítás léptékétől és időtartamától függően; ebben a körben tárgyalhatók a világkiállítások, biennálék, szabadtéri múzeumok (akár a védett történelmi városnegyedek is).

Az első építészeti kiállítások a művészeti akadémiákon és építészeti iskolákban születtek a 18. századtól, ide kapcsolódik a modellek, gipszmásolatok és reprodukciók kérdése. A 20. század első harmada a kísérleti mintalakótelepek, nagyszabású országos iparkiállítások, a Bauhaus és a Deutscher Werkbund időszaka. A MoMA 1932-es *Modern Architecture: International Exhibition* (kurátor: Philip Johnson és Henry-Russell Hitchcock) című korszakos kiállítása minden kötetben többször emlegetett hivatkozási pont. Külön fejezet a Velencei Építészeti Biennále (1980-tól) és az 1:1 arányú modellek (például a párizsi Musée des monuments français) és pavilonok tárgyalása (például a londoni Serpentine Gallery pavilonjai). Ebbe a tárgykörbe tartoznak az élményközpontú, atmoszférateremtő installációk is, amelyek a biennalé típusú eseményeken, köztereken és múzeumokban is helyet kapnak (lásd például Frederick Kiesler, Vito Acconci, Olafur Eliasson, Diller Scofidio + Renfro munkáit).

Az építészeti kiállítások panorámája változatosabb, mint valaha. Két fő típust lehet megkülönböztetni: 1. aminek célja a megépült ház épített valóságát dokumentálni különböző módokon, rajzok, modellek, 1:1 léptékű makeettek, fotó, videók révén 2. a kiállítás tárgya nem annyira az épített mű, hanem annak szociális, gazdasági, kulturális és művészeti háttere, vonatkozásai.³⁴ A közönségtől általában elvárás, hogy képes legyen értelmezni a szakma nyelvét, kódjait.

Biri Balázs a BME Építőművészeti Iskola doktorandusza is foglalkozott az építészeti kiállítás mint az oktatás eszköze témával. Tanulmányában Biri három fő kiállítástípust különböztet meg: 1. ábrázoló (közvetett – már megépült házak vagy tervek bemutatása 2. közvetlen, például a városi séta, a siedlung, a Serpentine galéria pavilonjai 3. koncepció vagy kísérlet: amikor alkotás maga a kiállítás.³⁵

A kurátori gyakorlat mára aktivista, szerzői szerepkör: a kiállításokon keresztül felvetett gondolatok hozzájárulnak a tárgyalt téma aktuális szakmai vitáihoz. A kurátor képes lehet

³⁴ Gigliotti, Roberto: Foreword, Gigliotti (szerk.) 2015, 15.

³⁵ Biri, Balázs: Kiállítások lehetőségei az oktatásban – kiállítás mint kihasználatlan eszköz, in: *Építészet és oktatás. A BME Építőművészet Doktori Iskola tanulmánykötete 2015/16*, Budapest, 2016, 204–217.

párbeszédet teremteni a különböző területek, építészek, várostervezők, tájépítészek, formatervezők között.³⁶

A kiállítás és az azt befogadó tér dialógusa önmagában is építészeti állítássá válhat, és akár olyan installációvá, ami építészeti koncepciókra reflektál és kézzelfoghatóvá teszi azokat. – írja Andres Lepik.³⁷

Beatriz Colomina az *Architectureproduction* című, 1988-ban megjelent, általa szerkesztett kötetben³⁸ az építészet mediatisálásának és termelésének összefonódó szerepét vizsgálja: „Az építészeti média története sokkal több mint az építészet történetének lábjegyzete. A folyóiratok és mára a galériák is segítenek meghatározni ezt a történetet. Ők fedezik fel a kitüntetett pillanatokot, irányzatokat hoznak létre, és nemzetközi figurákat indítanak útjukra, kiemelve az építészeket a szakirodalom homályából, az ismeretlenségből, az építkezés háttér munkájából, a történelmi események rangjára emelve azokat.”³⁹

Az 1970-es években felismert ún. téri fordulat (spatial turn)⁴⁰ általánosságban a 19. század végétől eredeztethető, a felgyorsult urbanizációra és a metropoliszok összetett térbeli valóságára adott válaszként, amelyet az optikai érzékelés és a pszichológia gyorsan fejlődő tudománya kísért különös figyelemmel. A tér történeti és kritikai elemzése számos jelentős gondolkodó, például Henri Lefebvre, Michel Foucault, Paul Virilio és Gilles Deleuze írásaiban is megjelenik.

A tér fogalma iránti érdeklődés a galériatér mibenlétére is ráirányította a figyelmet. Minden vonatkozó szakirodalom alapvető hivatkozási pontnak tekinti Brian O’Doherty az *Artforum*-ban 1976-ban megjelent három részes esszé sorozatát a *white cube*-ról (*Inside the White Cube – Notes on the Gallery Space*)⁴¹, ami később kötetben is megjelent, egy negyedik résszel kiegészítve.⁴² A szöveg a modern és kortárs művészettörténet és -elmélet egyik klasszikusa, a fehér kocka alapfogalomává vált. O’Doherty a háború utáni nyugati művészeti szcena kereskedelmi galéria terét elemzi mint a művészet bemutatásának építészeti keretét és mint önálló entitást, ami mégis elválaszthatatlan a benne kiállított műtárgyaktól.

Az üres kiállítótér kiállítási pozícióba hozása (ún. „void show”) több konceptuális művész életművében feltűnt, ismert példa Yves Klein 1958-as párizsi Iris Clert galériabeli Üresség

³⁶ Borasi, Giovanna: *For Architecture*, in: Giglotti (szerk.) 2015, 32.

³⁷ Lepik, Andres: *Bringing the Show Close to the Audience*, in: Giglotti (szerk.) 2015, 167.

³⁸ Colomina, Beatriz (szerk.): *Architectureproduction*, Architectural Press, New York, 1988

³⁹ Steierhoffer 2016, 33.

⁴⁰ 1980-as és '90-es években a társadalom- és bölcsészettudományok számos területén jelentkezett az ún. „spatial turn”, azaz a tér felé fordulás, a térbeliség kiemelt szerepének felfedezése.

⁴¹ magyarul Erhardt Miklós fordításában olvasható: <https://exindex.hu/nem-tema/a-feher-kockaban-a-galeriater-ideologiaja/>

⁴² O’ Doherty, Brian: *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, The Lapis Press, San Francisco, 1986

kiállítása.⁴³ A galériatér maga is művészi gesztussá vált, a művészet helyszíne egyszerre tartalom és kontextus.

A következő fordulatot az a felismerés hozta, hogy a múzeum tere nem üresség, a múzeum nem csupán konténer: épüljenek olyan múzeumok, amelyek valódi építészeti attrakcióként autonóm, totális műalkotások! Az építészet múzeumokban betöltött szerepének változása evidens a múzeumépületek elmúlt évtizedekben bekövetkezett expanzióját látva, ami médiafigyelmet is generált.

Az egyik első, világhírré szert tett példa a párizsi Centre Pompidou, Richard Rogers és Renzo Piano 1977-ben átadott ikonikus háza, az építészeti eszközökkel való tartalomalkotás és kommunikáció tökéletes megvalósítása: az építészet médiuma az épület.

⁴³ O’Doherty vonatkozó mondatai Erhard Miklós fordításában: *A „festői érzékenység jelenléte” – az üres galéria tartalma: ez volt, úgy hiszem, a háború utáni művészet egyik legsorsszerűbb megfigyelése. A fő gesztushoz, Iris Clert-nél, »Kékre festette a galéria utcafrontját – írja Pierre Descargues a Zsidó Múzeum egyik katalógusában –, kék koktélokat szolgált fel a közönségnek, megpróbálta kivilágíttatni a Luxor-obeliszket a Place de la Concorde-on, és felfogadott egy köztársasági gárdistát, hogy egyenruhában álljon őrt a galéria bejáratánál. Belülről elvitt minden berendezési tárgyat, fehérre festette a falakat, és egy tárlót is, amelyben nem volt semmi.«,* <https://exindex.hu/nem-tema/a-feher-kockaban-a-galeriater-ideologiaja-4/>

4. MIÓTA JÁRUNK KIÁLLÍTÁSOKRA? RÖVID KIÁLLÍTÁSTÖRTÉNET, MÉRFÖLDKÖVEK

Barry Bergdoll 2014-es előadásában extrém példával indítja az építészet kiállításának történetéről szóló prezentációját⁴⁴: az egykori argentin elnök és nemzeti hős, Domingo Sarmiento 19. század közepén épült háza (Tigre, Buenos Aires) ma eredeti helyén megtekinthető, üvegdobozba zárt házmúzeum, nemzeti emlékhely és kiállítási tárgy (Museo Casa Sarmiento).

Ha a kiállításra járás történetének kezdeteit keressük, valószínűleg sokaknak legelőször a 18. században kialakult párizsi Szalon intézménye jut eszébe, joggal. Az évente megrendezett tárlat, a kortárs festészet és szobrászat seregszemléje nagy közönöséget vonzott és kiváltotta az aktív művészetkritika beindulását.⁴⁵

Az 1851-es londoni, első világkiállításnak még nem, de az 1855-ös párizsi alkalomnak már volt önálló képzőművészeti részlege, „ami a műértők számára is reveláció volt, hiszen ahogy Théophile Gautier megjegyezte: „A látogató négy óra alatt többet láthat és ismerhet meg, mint 15 évnyi utazgatás során.” Nem csoda, hogy ez az esemény óriási szenzáció lett, és gyakorlatilag elindította a képzőművészeti világ globalizálódását centralizálódását.⁴⁶

A nagyközönség számára is elérhetővé vált a műalkotások közvetlen élvezete, bekövetkezett egyfajta vizuális robbanás, ami megváltoztatta a vizuális kultúrához való viszonyt. A kiállításra járás a polgári életforma természetes részévé vált Európa-szerte.⁴⁷

Oskar Bätschmann művészettörténész 1997-es, 2012-ben magyarul is megjelent könyve, a *Kiállító művészek. Kultusz és karrier a modern művészeti rendszerben* történeti áttekintést nyújt a kiállítások intézményesüléséről és a művész változó szerepeiről, a műkereskedelem kialakulásáról.⁴⁸

A párizsi művészeti akadémia (Academie Royale de Peinture et de Sculpture) a nyilvános kiállítás rendezésének gondolatától eleinte mereven elzárkózott, majd engedett a korszellemnek. 1725–1848 között bemutatóikat az akadémia székházának közelében, a Louvre Salon Carré termében rendezték meg, innen jön a „szalon/Salon” megnevezés.⁴⁹ Építészeti terveket (festményeket!) először az 1759-es szalonon állítottak ki, az önálló

⁴⁴ Barry Bergdoll a Columbia University művészettörténet professzora, 2007-2013 között a MoMA vezető kurátora (Philip Johnson Chief Curator). Itt idézett előadása: Out of Site/In Plain View. 2014.02.05, SCI-Arc Media Archive, <https://www.youtube.com/watch?v=haKKbDOBkQ4>

⁴⁵ Sármány-Parsons, Ilona: Bécs művészeti élete Ferenc József korában, ahogy Hevesi Lajos látta, Balassi Kiadó, 2019, 40.

⁴⁶ Sármány-Parsons 2019, 45.

⁴⁷ Sármány-Parsons 2019, 44-51.

⁴⁸ Bätschmann, Oskar: *Kiállító művészek. Kultusz és karrier a modern művészeti rendszerben* L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2012, ford. Nagy Edina. Eredeti kiadás: *Ausstellungskünstler – Kultur und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln, DuMont, 1997

⁴⁹ Bätschmann 2012, 14.

építészeti részleget 1793-ban hozták létre. A kiállításokat kísérő kiskatalógus (Livret du Salon) ebben az évben 24 építészeti tárgyú művet sorol fel.

Érdekes epizód, hogy Charles de Wailly építész, hogy megbízói figyelmét magára irányítsa, 1760-ban a szalonon kívül rendezett magának kiállítást.

A 18. század közepétől már határozott igény mutatkozott a szélesebb nyilvánosság részéről, hogy részesedhessenek a műélvezetben. A római Museo Capitolino 1734-től vált látogathatóvá, a francia királyi magángyűjteményt a Palais de Luxembourg Orangerie-jében 1750–1779 között heti két alkalommal a nagyközönségnek is kinyitották, és megépültek az első múzeumok Drezdában, Düsseldorfban, Kasselben⁵⁰

Érdekesség, hogy divatba jött az esti, fáklyafény melletti kiállításlátogatás (Goethe is beszámol ilyen élményéről Rómában⁵¹), és a műteremlátogatás, a művész és közönség találkozása is gyakori programmá vált.⁵²

Angliában a Society of Artists of Great Britain művészeti szervezatként talán az első társaság, akik kifejezetten kiállítások szervezése céljából alakultak. Már indulásuk első évében, 1761-ben rendeztek kiállítást, még hozzá jótékonyági céllal, később a művészek támogatására árveréseket is szerveztek. 1768-ban az így szerzett bevételeik segítségével létrehozták a Royal Academy of Arts intézményét.⁵³

Az 1805-ben Londonban alapított British Institution (for Promoting the Fine Arts in the United Kingdom) 1813-ban elsőként rendezett retrospektív kiállítást a művész halála után, Joshua Reynolds tiszteletére, a műveket nem lehetett megvásárolni.⁵⁴

Ha vázlatosan áttekintenénk a művészeti kiállítások történetét, külön fejezetet – még inkább köteteket – szentelhetnénk azoknak a 20. századi kiállításoknak, amelyek alkotói komplex megközelítéssel a kiállítási installációt totális műalkotásként valósították meg. Néhány kiragadott példa: El Liszickij Proun-tere (Berlin, 1923), a szürrealisták kiállításai, Peggy Guggenheim múzeuma New York-ban Frederick Kiesler tervezésében (Art of this Century, 1942), Joseph Beuys installációi.⁵⁵

Barry Bergdoll, a MoMA építészeti főkurátora egyik kutatási területe az építészeti kiállítások története. A 18. századi Franciaországtól követve az eseményeket, Bergdoll megállapítja, hogy a kulcspillanatok mindig szorosan kapcsolódtak a radikális társadalmi mozgalmakhoz és

⁵⁰ Bächtmann 2012, 17.

⁵¹ Goethe 1786–1788 között járt Itáliában, élményeit 1813–17 között írta meg (Italienische Reise)

⁵² Bächtmann 2012, 23.

⁵³ Bächtmann 2012, 27.

⁵⁴ Bächtmann 2012, 93.

⁵⁵ Bächtmann 2012, 216.

és a változásokhoz. Amikor az építés politikai okok, destabilizált időszakokban stagnál, az építészet papíron alakul és az építészek papíron gondolkodnak a jövőről, lásd Étienne-Louis Boullée munkásságát.⁵⁶

Az 1955-ös első kasseli Documenta, amit Arnold Bode és Werner Haftmann szervezett a 20. század háború előtti művészetével foglalkozott. Beválogattak építészeti munkákat is Gropiustól és Nervitől.⁵⁷

A Bauausstellungenok, a nagy, propagandisztikus építészeti kiállítások alapvetően alakították a modern építészet történetét. A modern építészet története elmondható ezeknek a kiállításoknak a történetével is.⁵⁸ Ha a modern építészet kiállítás, akkor – érvelhetünk – a modern építészet kiállítása az építészet egy formája.⁵⁹

Az 1990-es évekre már kiépült az építészetrel foglalkozó intézményrendszer, és az építészetre specializálódott kurátor figurája is színre lépett. A 20. század végére kialakult az a nézet, hogy az építészet is teljes természetességgel kiállítható és gyűjthető.⁶⁰

Az intézményesülést, az építészet reprezentálása iránti elkötelezettséget válsághelyzet kezelésekként is értelmezhetjük. Az autonómiára törekvés folyamatában az építés helyett a rajz vált az autonóm alkotás, a kísérletezés médiumává (papírépítészet). A múzeumok és más gyűjtemények a kanonizációs gépezet beindításával az építész egyéniséget, az egyéni életműveket helyezték a középpontba.⁶¹

Mára természetes, hogy kortárs művészeti intézmények is gyűjtenek építészeti munkákat és beépítenek építészeti témákat a programjukba (a művész mint építész, az építész mint művész). A kifejezetten építészeti kiállítások az 1960-as évektől váltak elterjedté.

Arata Isozaki Electric Labyrinth című kiállítását (Triennale Milano 1968)⁶² több vonatkozó irodalom kitüntetett figyelemmel elemzi. Felicity D. Scott szerint jelentősége abban rejlik, hogy rácsfolt az építészet és a kiállítás közötti különbségtétel jogosságára. A kibernetikus jövőt előrevetítő, multiszenzorális, interaktív totális installáció bebizonyította, hogy az építészet és az építészet reprezentálása nem szükségszerűen válik szét.⁶³

Az építészek által tervezett kiállítások megkülönböztethetők több szempontból az életnagyságban megépített, kiállításra szánt építményektől, mint amilyen például Le Corbusier L'Esprit Nouveau pavilonja (1925, Párizs, Nemzetközi Iparművészeti Kiállítás), Marcel Breuer a

⁵⁶ Steierhoffer 2016, 143.

⁵⁷ Bättschmann 2012, 235.

⁵⁸ Arrhenius, Thordis: Discourse, in: Arrhenius et al. (szerk.) 2014, 15.

⁵⁹ Mies van der Rohe kiállítása a MoMA-ban 1947-48-ban: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2734?>

⁶⁰ Arrhenius, Thordis: Discourse, in: Arrhenius et al. (szerk.) 2014, 16.

⁶¹ Arrhenius, Thordis: Discourse, in: Arrhenius et al. (szerk.), 15–16.

⁶² Az 1968-as Milánói Triennálét a megnyitó napján a tüntetők elfoglalták, Isozaki installációja megsemmisült.

2002-ben a ZKM Karlsruhe rekonstruálta a kiállítást: <https://zkm.de/en/artwork/electric-labyrinth>

⁶³ Scott, Felicity D.: Out of Place: Arata Isozaki's Electric Labyrinth, 1968, in: Arrhenius et al. (szerk.) 2014, 21–39

MoMA szoborkertjében felállított háza (House in the Garden, 1949)⁶⁴, az angol Smithson építész házaspár House of the Future projektje (1956). Ezeknél a példáknál a kiállítási helyzetbe hozott építészeti mű az erre a célra dedikált, kivételes közegben, környezetben van jelen. Az építészeti alkotás nem más műtárgyak közvetítésével, hanem teljes fizikai valóságában kerül a nézők elé, vagyis a ház maga a kiállított mű és maga a kiállítás.

Izgalmas és elgondolkodtató kísérlet Le Corbusier szürrealizmussal kacérkodó munkája, a párizsi Bestegui-ház tetőkertje (1929–31), ahol periszkópot és hidraulikusan mozgatható elválasztó elemeket (sövényeket) épített, hogy Párizs panorámája a néző kedve szerint változtatható, megkomponált látványként táruljon fel. Kiállítást létrehozni végső soron nem más, mint bizonyos dolgokat láthatatlanná tenni azért, hogy a kiválasztott elemek láthatóvá váljanak.⁶⁵

Nem véletlen, hogy éppen akkor, amikor az építészet kezdett saját területet kapni a múzeumokban, galériákban és biennálékon, a képzőművészek elkezdtek építészként gondolkodni. Az 1976-os Velencei Képzőművészeti Biennále (Ambiente/Arte) keretében Dan Graham "Public Space / Two Audiences" című térinstallációját mutatta be, egy tükörrel osztott teret, ahova belépve a néző is kiállítási tárggyá válik. Graham számára persze Ludwig Mies van der Rohe ikonikus barcelonia pavilonja a forrás. Mies megbízása nem egy funkcionális épületről, hanem kiállítási műről szólt, a pavilonban még vízvezeték sem volt. Mies megbízói ebben az esetben művészként kezelték. A mából visszatekintve érdekes, hogy csak az 1950-es években, a Philip Johnson által szervezett 1947-es Mies van der Rohe-kiállítás nyomán (MoMA) került bele a barcelonai pavilon minden építészeti kiadványba mint a század legszebb épülete, a modern építészet ikonja.⁶⁶

A modern építészet történetének különleges, extravagáns és nagyhatású művei sok esetben időszaki kiállítások keretében valósultak meg. Következzék egy válogatott felsorolás: Bruno Taut: Glashaus (1914 Köln), Le Corbusier és Pierre Jeanneret: L'Esprit Nouveau pavilon (1925, Párizs), Konstantin Melnikov: USSSR pavilon (1925, Párizs), Mies van der Rohe és Lily Reich: Selyempavilon Berlin (1927), Le Corbusier és Xenakis Philips-pavilonja, Brüsszel (1958), Buckminster Fuller geodéziai kupolája a moszkvai amerikai kiállításra (1959), az Egyesült Államok pavilonja a montreali Expo '67-re, Eero Saarinen és Charles és Ray Eames IBM-pavilonja az 1964-es New York-i világkiállításra, Frei Otto pavilonja a montreali Expo 67-re, Aldo Rossi Il Teatro del Mondója Velencében (1979).

Az építészeti kiállítások történetének egyik jelentős időszaka az 1920-as évek, az orosz forradalmat követő időszak, amikor avantgárd alkotók felismerték a kiállítóteret mint médiumot, mint a radikális eszmék bemutatásának és kommunikációjának formáját. Építészet

⁶⁴ https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1950/houses-in-the-garden/

⁶⁵ Birnbaum, Daniel – Wallenstein, Sven-Olov: Figuring the Matrix: Lyotard's Les Immatériaux, 1985, in: Arrhenius et al. (szerk.) 2014, 74.

⁶⁶ <https://www.textezurkunst.de/92/beatriz-colomina-exhibitionist-architecture/?highlight=Colomina>

és képzőművészet természetes módon szerepelt együtt/olvadt össze az orosz konstruktivisták és a De Stijl bemutatóin.⁶⁷

Az 1920-as, 1930-as években sok építészeti kiállítást rendeztek Európában és az Egyesült Államokban, például a Chicago Art Institute-ban, a párizsi Salon d'Automne, a Deutscher Werkbund és a Bauhaus bemutatói jelentősek. A párizsi Salonon 1737 óta, a londoni Royal Academy-n 1768-tól szerepeltek építészeti művek is. A francia forradalom után alapította Alexandre Lenoir a Musée des Monuments Français intézményét (1795–1816). 1837-ben Sir John Soane nyitotta meg a házát a nagyközönségnek, ezt ma az első angliai építészeti múzeumnak tekinthetjük. A londoni Royal Architecture Museum 1851-ben jött létre. A Victoria&Albert Museum-ot 1852-ben alapították, itt is készültek, készülnek építészeti kiállítások.⁶⁸

A 19. század vége – 20. század eleje az életnagyságú állandó kiállítások vagy témaparkok megjelenésének ideje (pl. Tivoli Gardens, Copenhagen, Borgo Medievale, Turin), Ausztriában és Németországban pedig a Siedlungok felépítése sorolható ide (a leghíresebb a Weissenhofsiedlung, Stuttgart, 1927)

A pavilonépítés mint az építészeti kísérletezés hagyománya a 21. században is folytatódik, egyik legismertebb és legsikeresebb példa a londoni Serpentine Gallery 2000-ben elindított pavilonsorozata a Kensington Gardensben. Az évente júniustól októberig nyitva tartó Serpentine Pavilion az építészeti kísérletezés nemzetközi helyszínévé vált, és a világ legnagyobb építészeinek projektjeit mutatja be – fontos kitétel, hogy olyan építészek kapnak meghívást, akiknek Angliában addig még nem épült meg háza.⁶⁹

Beatriz Colomina amellettt érvel, hogy az ideiglenes pavilonok hagyománya a performansz egy formája: minden vásár, világkiállítás, fesztivál és biennálé egyfajta hipotetikus, ideiglenes várost hoz létre a városon belül, erre egyértelmű példa a velencei pavilonok együttese (Giardini). De ez az állítás akkor is érvényes, ha a performatív események, beavatkozások nem egy koncentrált helyszínen, hanem város több pontján történnek.⁷⁰

Steierhoffer Eszter doktori disszertációja az 1970-es évek második felére fókuszál, az építészeti kiállítás intézményesülésének idejére. Ezekre az évekre már eloszlott az 1968-as évben kiteljesedő társadalmi, politikai és művészeti forradalmak ideája, és egy újfajta konzervativizmus jelentkezett.⁷¹

⁶⁷ Steierhoffer 2016, 144.

⁶⁸ Szacka 2016, 18–19.

⁶⁹ <https://www.serpentinegalleries.org/about/serpentine-pavilion>

⁷⁰ Colomina, Beatriz: Exhibitionist Architecture, in: *Texte zur Kunst*, issue No. 92, December 2013, <https://www.textezurkunst.de/92/beatriz-colomina-exhibitionist-architecture/?highlight=Colomina>

⁷¹ Steierhoffer, 2016, 3.

Az 1970-es évek fordulója fontos időpillanat az építészeti kiállítások történetében. 1979-ben, éppen egy évvel az első Velencei Építészeti Biennále előtt, egy maroknyi építészettörténész és kurátor találkozott Helsinkiben, hogy megalapítsák az Építészeti Múzeumok Nemzetközi Szövetségét (ICAM: International Confederation of Architectural Museums). A hálózat ekkor 25 tagból állt: múzeumok, építészeti központok, archívumok, gyűjtemények és könyvtárak fogtak össze, mindannyian az építészettörténeti kutatás elkötelezettjei, ami ráadásul kortárs építészet területén új kutatási terepnek számított. A szövetség megalakulását követően felgyorsult tempóban jöttek létre az újonnan alapított intézmények, amelyek ma nagyban meghatározzák az építészeti kutatás és kommunikáció viszonyait. A Deutches Architekturmuseum (1979) után a montreali Kanadai Építészeti Központ (CCA, 1979), a bázeli Architekturmuseum (1984), valamint a rotterdami építészeti Intézet (NAi, 1988) indult el és azóta is sikeresen működik. Mára az ICAM-nak több mint 100 tagja van.⁷² A múzeumépítkezések számának gyors növekedése, a létrejövő tematikus és monografikus tárlatok a média nagyobb figyelmét, érdeklődését is meghozták. (Ez a múzeumalapítási láz a 2000-es évektől lelassult, és az önálló építészeti múzeumok több esetben nagyobb intézmények részévé, részlegeivé váltak).

Az építészet médiájának sajátosságaiból adódik, hogy az állandó közvetítést és kontextualizációt igényel: a legtöbbször jelen nem levő, hiányzó objektumok vagy dokumentumok reprezentálása a feladat, történeti és elmélet, tematizált keretek között. Ha az építészeti gyűjtemény a tudományos kutatásé, a kiállítás a kutatás eszköze, a modus operandi. A kísérletezés és az innováció terepe.” Ahogy Barry Bergdoll is rámutatott: az építészet olyan kulturális terület, aminek az építési tevékenység csak egy része.

Az építészeti kiállítás műfaja tehát a szakembereknek kutatási eszköz, a nagyközönség számára ismeretszerzés és műélvezet.⁷³

A MoMA 1932-es Modern Architecture: International Exhibition kiállítása, az első tematikus kiállítás volt újonnan alapított építészeti osztályon (Architecture Department), amit a fiatal Philip Johnson vezetett. A kiállítás katalógusának bevezetőjében Alfred Barr kimondta: „A kiállítások és expók talán minden más tényezőnél jobban megváltoztatták az elmúlt 40 év építészetének karakterét.” A MoMA osztálya a Bauhaus egy évtizeddel korábbi modelljét követte, amikor képzőművészetet, design-t és építészeti kapcsolatot össze kiállításain.⁷⁴

A MoMA építészeti kiállításainak stratégiája – kezdve a kanonikus 1932-es Modern Architecture: International Exhibition címmel megrendezett, a modern építészet

⁷² Steierhoffer 2016, 52-59.

⁷³ Steierhoffer, Eszter: The Exhibitionary Complex of Architecture, in: *Exhibitions. Showing and Producing Architecture*, OASE (88), 5–11.,

<https://www.oasejournal.nl/en/Issues/88/TheExhibitionaryComplexOfArchitecture#005>

⁷⁴ Steierhoffer 2016, 142–143.

történetében mérföldkőnek számító kiállítástól az 1988-as Deconstructivism tárlatig – az építészetet elitista módon közelítette meg, gyűjtési politikáját a nagy mesterek fő műveinek megszerzése vezette. A MoMA építészeti osztálya egyfajta sztár csináló gépezetként működött, évtizedekig Philip Johnson irányítása alatt. Utóda, Barry Bergdoll volt az első főkurátor, aki túl tudott lépni ezeken a kötöttségeken. Andres Lepik volt aztán az, aki a szociális, társadalmi kérdéseket beemelte kurátori programjába.⁷⁵

Hogyan lehet bevonni a közönséget? Lepik szerint első lépésként elengedhetetlen a figyelemfelkeltő attrakció már a bejáratnál, és a közérhető üzenet. Jó példa a Marcel Breuer tervezte, 1949-ben felépített ház a múzeum kertjében, ami aztán hagyományt teremtett (Houses in the Garden sorozat). Aki a büfé miatt odamegy, az akaratlanul is találkozik az ott látható kiállítási tárggyal – ebben az esetben egy házzal mint építészeti kiállítással. És persze a publicitás, folyóiratmegjelenések is a végiggondolt stratégia részei (a MoMA kiállításról például New York Times publikál rendszeresen).⁷⁶

A poszt-Beaubourg éra múzeumépítési láza ahhoz vezetett, hogy több múzeum épült rövid idő alatt, mint a 19. század, a múzeumi intézményrendszere kialakulásának ideje óta összesen.

Szemléletes példa a frankfurti Museumufer kialakítása, amit disszertációjában Steierhoffer Eszter részletesen tárgyal. A történet röviden: csupán néhány év alatt, 1979 és 1985 között nyolc új múzeum nyílt a Frankfurtban, a Main folyó partján. Az 1980-as évek végére ez a szám további öt múzeummal bővült, így összesen 13 múzeumot hoztak létre a „Gesamtsplan Museumsufer” projekt keretében. A múzeumi sétány megvalósításával számos régi épületet sikerült megmenteni a lebontástól és ingatlanspekulációtól: a múzeumok többsége felújított vagy kibővített kastélyokban, templomokban és más történelmi helyszíneken kapott helyet.⁷⁷

A múzeumi sétány ötlete Heinrich Klotz művészettörténészé, aki akkor a marburgi egyetem tanára és a Foto Marburg archívum igazgatója volt (még korábban Amerikában, többek között a Yale-en vendégoktató). Ötletéről sikerül megnyernie a várost és koordinálásával nemzetközi építészeti pályázatot írtak ki. A Deutsches Architekturmuseum (DAM) épületének tervezését Oswald Mathias Ungers nyerte el. A múzeum – az első németországi építészeti múzeum – első igazgatója Klotz lett.

Frankfurt tizenhárom új múzeumának együttese a posztmodern építészet állandó, nagyszabású kiállításának is tekinthető. A múzeumépítés itt kurátori gesztusként érvényesült, a kurátori munka tárgya pedig a város maga.

A DAM Ungers-tervezte épületét posztmodern manifesztumként tartja számon az építészettörténet, ami így tulajdonképpen a benne őrzött gyűjteménynek is önálló

⁷⁵ Lepik 2015, in: Gigliotti (szerk.) 2015), 170–171.

⁷⁶ Lepik 2015, in Gigliotti (szerk.) 2015), 172.

⁷⁷ Steierhoffer, 2016, 51.

gyűjteményi darabja. Ungers maga úgy tekintett rá, mint „az építészet művészetének emlékművére.” A Main folyói déli partján álló épület alapja egy 19. század végi neoklasszicista villa, amit Ungers megőrizve átalakított. A múzeum központi eleme nyeregvetős, félig nyitott, félig zárt szerkezet, ház a házban, ami egyértelmű utalás a Marc-Antoine Laugier alapvető esszéjében kifejtett, Vitruvius építészelméletére visszautaló primitív kunyhó toposzára.⁷⁸

Ungers személyében az építészeti múzeum kialakításának feladata a legjobb kezekbe került: meggyőződése volt, hogy az építészet önálló kulturális terület, és hogy a kiállítások ezért kulcsfontosságúak. Maga is aktív gyűjtő volt, legendás szakkönyvtára mellett birtokában volt sok több évszázadot felölelő építészeti rajzok és modellek, 16. századot vedutáktól 19. századi munkákig, Karl Friedrich Schinkel, Etienne-Louis Boullée és Leo von Klenze modelljeteitől és rajzaitól a Neue Sachlichkeit, a minimalizmus és konceptuális munkákig sok értékes mű. Gyűjteményét a Kölnben felépített ún. „Kubusban” helyezte el, ami valódi Gesamtkunstwerk-ként harmonikusan egyesíti a házat és a gyűjteményt.⁷⁹

A DAM volt az első, kifejezetten az építészetnek szentelt múzeum Németországban, de az építészeti művek töredékeinek kiállítása már korábban létező gyakorlat volt a német múzeumokban. A berlini Pergamonmuseum (1930) például olyan jelentős monumentális épületeket őriz, mint a Pergamon oltár vagy a milétoszi piac kapuépítménye, és így a későbbi építészeti múzeumok mintaképé is vált.⁸⁰

Egészen máshogy közelített a kérdéshez Yona Friedman, a demokratikus, önszerveződő város vízióinak mestere: „Egy korszak bemutatásához a legjobb múzeum maga a város, ahogy abban az időszakban gondolkodtak róla és ahogy materializálódott”. Ville Spatiale elnevezésű víziója („Úrváros, 1999) „self-building museum”, a 21. század során kiépülő párizsi negyed, amin végig lehet követni a század építészetének valamennyi formai és szerkezeti változását. Az építészeti koncepció háromdimenziós rácsszerkezetű struktúrával alakít ki többszintes térbeli infrastruktúrát. Elképzelése szerint a városlakók az építész egyenrangú társai saját lakóterük kialakításában. Friedman az épület nélküli múzeum megoldásáig akart eljutni, az utcát mint szervező struktúrát ajánlva a kortárs kiállításokhoz: a város maga a múzeum.

Az 1960-as évek közepén Robert Venturi és Denise Scott Brown – Steven Izenour és a Yale hallgatóival együtt elemezték Las Vegas főutcáját (Las Vegas Strip). Ez alapján született nagyhatású könyvük, a Learning from Las Vegas (1972) a városi vernakularizmus tanulmányozásával eljut a modernizmus értékeinek, esztétikájának kritikájáig.⁸¹

Két, mérföldőknak tekinthető jelentős kiállítást rendeztek 1984–85-ben a Centre Pompidou-ban, amelyek ahelyett, hogy a múlt, jelen vagy éppenséggel a jövő dokumentálását

⁷⁸ Steierhoffer 2016, 59.

⁷⁹ Steierhoffer 2016, 77–78.

⁸⁰ Steierhoffer 2016, 188.

⁸¹ Steierhoffer 2016, 85–88.

végezték volna el, a kiállítás médiumának teljes autonómiáját demonstrálták: Nouveaux plaisirs d'architecture' (kurátor: Jean Dethier), Les Immatériaux' (kurátor: Jean-François Lyotard és Thierry Chaput).

Az ikonikus Les Immatériaux kiállítás a filozófus Lyotard elméletének, a posztmodern állapot kialakulásának minden érzékszervre ható fizikai és szellemi élményének kiállításá alakítása. A labirintusszerű installáció, amiben a látogató bolyongásra kényszerül, a destabilizált kortárs élet tapasztalatát adja át, amit Lyotard a telekommunikáció fejlődésével magyaráz.⁸²

Számos kurátor megkérdőjelezi az „építészet” és az „épület” közötti különbségtételt, és alternatív technikákat dolgoznak ki az építészeti szavakkal és/vagy képekkel történő bemutatására és leírására, hogy megpróbálják leküzdeni az építészeti kiállítás műfajának alapvető kihívását. Az új megoldást javasoló kiállítások egyik legsikeresebb példája Herzog & de Meuron: Archeology of the Mind (Az elme archeológiája) című 2002-es kiállítás a montreali Canadian Center for Architecture-ben. A kiállításon nem a felépült házak reprezentációit prezentálták, hanem a tervezési folyamatba avatták be a látogatót.⁸³

Kijelenthetjük, hogy a kiállítások, efemer voltak ellenére döntő szerepet játszottak a modern építészeti eszméjének kialakításában. Az intézményalapítások hozta kiállításdömping a kulturális termelés legfontosabb formájaként lépett elő. Marshall McLuhan híres tételmondatát parafrázálva: a kiállítás az üzenet.⁸⁴

⁸² Steierhoffer 2016, 118.

⁸³ Szacka 2016, 21–22.

⁸⁴ Steierhoffer 2016, 120.

5. LA PRESENZA DEL PASSATO / THE PRESENCE OF THE PAST, BIENNALE ARCHITETTURA 1980 / AZ ELSŐ VELENCEI ÉPÍTÉSZETI BIENNÁLE

A Velencei Biennále intézményét 1893. április 19-én hozta létre a velencei városi tanács. Az először 1980-ban megrendezett önálló építészeti szekció kétségtelenül a világ legjelentősebb építészeti kiállítási intézménye. Kétévente kötelező zarándokhely minden ezzel foglalkozó múzeumi szakember, galerista, építész, kurátor számára, akik komolyan veszik hivatásukat és nem engedik meg maguknak a tájékozatlanságot az aktuális építészeti problémákban és kiállítási installációs (technikai, vizuális) trendekben. Habár az összes kiállítás végigjárása két-három nap alatt valójában szinte lehetetlen küldetés, és a látottak színvonala elkerülhetetlenül egyenetlen, de mindig akadnak olyan pavilonok, olyan szerzők, olyan gondolatok és megoldások, amik maradandó élménnyel és tudással szolgálnak. A többszázezer fős látogatószám (2021-ben 300.000 látogató) azt is bizonyítja, hogy a nagyközönség is élénken érdeklődik, habár ne felejtjük el, hogy mindig jelentősen nagyobb a látogatottsága a képzőművészeti biennálénak (2019-ben közel 600.000 fő).

Az 1980-ban megrendezett első Velencei Építészeti Biennále történetét Léa-Catherine Szacka írta meg *Exhibiting the Postmodern. The 1980 Venice Architecture Biennale* című, 2016-ban megjelent könyvében, és Steierhoffer Eszter is részletesebben tárgyalja szintén 2016-ban befejezett disszertációjában, alapvetően Szackára hivatkozva. Szacka nem egyszeri, egyedi eseményként elemzi a nemzetközi tárlatot, hanem alaposan körbejárja előtörténetét, létrehozásának lépcsőfokait, történeti kontextusát és kritikai fogadtatását.

Az első Velencei Építészeti Biennále az építészeti kiállítások történetében valódi mérföldkő, és a legerőteljesebb kurátori munka a fordulópontokat hozó építészeti kiállítások, a Deutscher Werkbund 1927-es Weissenhofsiedlung bemutatója és a MoMA 1932-es Modern Architecture: International Exhibition kiállítása óta.⁸⁵ Az 1980. július 27 – október 19. között megrendezett *La Presenza del Passato / The Presence of the Past* (A múlt jelenléte) címmel az Arsenale tereiben⁸⁶ megrendezett bemutató kurátora Paolo Porthogesi római építész volt.

A Velencei Biennále első, önálló építészeti szekciójának története számos elgondolkodtató epizóddal szolgál, és jelentőségét alátámasztja, hogy Vittorio Gregotti építész, főigazgató szerint elindítása egyenesen újjáélesztette a Velencei Biennále intézményét. Az 1968-as politikai eseményeket követően a megújulás keresése, a valóság felett szemet hunyó elitista szemlélet megtagadása, a nagyobb nyilvánosság elérése vált egyértelmű célkitűzéssé a Velencei Biennalé szervezői számára is. Ez a hozzáállás nyitotta ki az ajtót az építészet mint

⁸⁵ Szacka 2016, 13–14.

⁸⁶ Az 1991-es, Francesco dal Co által rendezett kiadás volt az első, amely a helyszínek közé bevonta a Giardini nemzeti pavilonjait is.

„köztéri művészet” számára a Biennále gépezetében, amelyik kereste a közvetlenebb kapcsolatot Velence városával, a velencei lakossággal.⁸⁷

1968-ban mind a Velencei Biennále, mind a Milánói Triennále mint elitista, antidemokratikus, a mindennapi élettől és a politikai kérdésektől eltávolodott intézmények kaptak erős támadásokat. Nem lehetett halogatni a reformokat. Az építészet bevezetése a többi művészeti ág közé olyan lépésnek bizonyult, ami segített kiutat találni a krízisből. Az építészet és design mint alkalmazott művészet felé való nyitás a művészet demokratizálódása iránti igényből fakadt.⁸⁸

Aldo Rossi építész, aki a Milánói Triennále szervezőbizottságának volt tagja, hitt abban, hogy az építészeti kiállítások célja, hogy olyan projekteket mutassanak be, amelyeknek közvetlen kapcsolata van a várossal és annak problémáival, és a reprezentációra kell törekedni, teret engedve az egyes munkák önálló értékeinek. Hitt a makettek és rajzok művészi értékében, és kifejezetten hangsúlyozta a művészeti iskolákban létrejövő munkák fontosságát.⁸⁹

Építészeti témák, építészeti alkotásai 1980 előtt is helyet kaptak a biennálékon. Jelentősegteljes, hogy éppen 1968-ban szerepelt először építészet a biennálén, a 34. Velencei Képzőművészeti Biennálén. Ennek keretében megvalósult egy kiállítás Carlo Scarpa kurátori munkájaként. A kiállítótérben – a teret is Scarpa tervezte meg – együtt szerepeltek képzőművészek, fotósok, grafikusok, díszlettervezők, keramikusok és építészeti munkái. A kiállítást happeningek és performanszok is kísérték. Az építész kiállítók Franco Albini, Louis Kahn, Paul Rudolph és Carlo Scarpa voltak.⁹⁰

Vittorio Gregotti építész 1974-ben azzal a feltétellel és céllal vállalta el a Velencei Képzőművészeti Biennále igazgatói pozícióját, hogy a kiállítás kritikai perspektívát képvisel és nyit az építészet felé. Véleménye szerint a Biennalét jobban be kell ágyazni Velence városába – lehetetlen meghatározni a művészet és a város közötti kapcsolatot, ha ennek a kapcsolatnak a fő eleme, az építészet, hiányzik – de anélkül, hogy elveszítené nemzetköziségét és presztízsét.⁹¹

Gregotti reformerként állt hozzá feladatához: szigorúan kritizálta a biennále addig megszokott karakterét, és határozott politikai szándékkal vonta be az építészetet a programjába. Kurátori stratégiájaként a kiállítást kiterjesztette a város különböző, szociális és történelmi szempontból értékes helyszíneire, „területet foglalt” – pontosabban „területet

⁸⁷ Steierhoffer 2016, 94.

⁸⁸ Szacka 2016, 39–41.

⁸⁹ Szacka 2016, 47.

⁹⁰ Szacka 2016, 53.

⁹¹ Szacka 2016, 67.

adott vissza” a helyiek, a város számára. Programját radikális építészeti beavatkozásnak tekintette.⁹²

A kutatók Portughesi kiállításának előzményeként tárgyalják Gregotti 1975-ben szervezett kiállításait a Magazzini del Sale termeiben (a XV. században épített raktárépületek sora a Dorsoduro negyedben). „A proposito del Mulino Stucky” című bemutató az 1895-ben épült, 1955 óta használaton kívül állt egykori malom hasznosítására, újrapozicionálására kiírt ötletpályázat „kipakolása” volt, ahol 23 csapat – különböző művészeti ágak képviselői együttesen – mutattak be terveket.⁹³ Habár ezt a kiállítást nem sikerült a legkézenfekvőbb helyszínen, a malom épületében megrendezni, a Magazzini del Sale szintén jelentős, a város történetében és építészettörténetében fontos szerepet játszó helyszín, ami kiállítótérként kapott új funkciót és így megmenekült a lebontástól.⁹⁴

Az 1976-os Képzőművészeti Biennálén először neveztek meg a szervezők központi témát *Ambiente, partecipazione, strutture culturali* (Környezet, részvétel, kulturális létesítmények) címmel. Ezen a Biennálén három építészeti kiállítást rendeztek: 1. Il Werkbund (A Werkbund) 2. Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo (Racionalizmus és olasz építészet a fasizmus idején) 3. Europa-America. Centro storico-suburbio (Európa – Amerika. Történelmi központ, előváros) – nemzetközi bemutató a legjelentősebb kortárs építészek és urbanisták szereplésével.⁹⁵

Az első nemzetközi építészeti kiállítás előkészítése 1979 tavaszán kezdődött, amikor Carlo Ripa di Meana, a Biennale akkori elnöke kinevezte Paolo Portughesit a Biennale újonnan létrehozott építészeti részlegének igazgatójává. Portughesi tanácsadó testületet állított fel, és segítségül hívott több megkerülhetetlen építészkritikust: Charles Jenckst, Christian Norberg-Schulzot és Kenneth Framptont (Frampton később visszalépet a bizottságból)⁹⁶.

Portoghesi felismerte és beszédtemává tette az építészeti kiállítás paradoxonát. Kiállítás a fricskát mutatott realitás és reprezentáció viszonyának, játszott állandóval és az időszakkal, az efemer minőséggel, váltogatta a két- és háromdimenziót. A kiállítás egyszerre működött kommunikációs eszközként és kritikai, értelmező kutatási programként.

A kiállítás a Corderie dell'Arsenale terében került megrendezésre. Mivel ez az első kiadás egy időben zajlott a képzőművészeti kiállítással, ezért a Giardini nemzeti pavilonjai foglaltak voltak. A biennálé művészeti és építészeti kiállításainak egyidejűsége azonban biztosította a

⁹² Steierhoffer 2016, 102.

⁹³ Szacka 2016, 70.

⁹⁴ Steierhoffer 2016, 96–98.

⁹⁵ Szacka 2016, 72.

⁹⁶ Szacka 2016, 111–112.

közönség bizonyos mértékű átjárását: az újdonság erejével vonzó nagyszabású építészeti kiállítás így nagyobb és nemzetközibb közönségnek örvendhetett.⁹⁷

Az Arsenale, egykor a Velencei Köztársaság szíve, hajóépítő és kötélgyártó (később fegyverraktárként funkcionáló) intézménye, a város erejének, jólétének szimbóluma. Alapítása 1104-re tehető, a kötélverőt (Corderie) 1303-ban építették. Lenyűgöző adottságú, a velenceiek elől is addig elzárt tereit – azóta a Biennále egyik állandó helyszíne – ekkor először nyitották meg a nyilvánosság előtt. A kiállítást, ahol több mint 80 (nyugati) építész munkái szerepeltek, nagyszabású médiaeseményként tervezték meg, hogy eljusson a szakmán kívüli közönséghez is.⁹⁸

Az Arsenale megnyitásának nem túlértékelhető gesztusa további gondolati réteggel gazdagította az építészet kiállíthatóságáról szóló elmélkedést: a nagy múltú épületegyüttes leleplezése (kiállítása!) a várostörténet muzealizálása, fontos társadalmi és kulturális fellendülést hozott Velence számára.

Az 1980-as kiállítás díszvendége Philip Johnson volt, aki önálló kiállítással szerepelt. A legemlékezetesebb esemény azonban kétségtelenül Portughesi legnagyobb dobása, a Strada Novissima címet viselő installáció volt.

Portoghesi a városi utca fogalmát tette meg a biennále központi szervező elvének. A Strada Novissima a Corderie dell’Arsenale felújított hosszanti terében egy fiktív utca életnagyságú modellje. „Ha Gregotti célja az volt, hogy a Biennalét kihozza az utcára, akkor Portughesié az, hogy az utcát hozza be a Biennáléra.”⁹⁹ Az ambiciózus kiállítás sikerrel teljesítette azon célkitűzését, hogy építészeti ideákat építészeti eszközrendszerrel kommunikáljon, és célja az volt, hogy – Portughesi idézve – „bemutassa a képzeletbelit mint a városi sterilitás ellenszerét. (...) Nem az volt az elképzelésem, hogy képeket mutassunk az építészetéről, hanem hogy valódi építészetet mutassunk be.”¹⁰⁰

A római Cinecittá technikusa építették fel a 70 méter hosszú és 6 méter széles „utcaszimulációt”, aminek előképei a 16. században kiépült genovai Strada Nova és a vicenzai Teatro Olimpico trompe-oleil díszlete (tervező: Vincenzo Scamozzi) volt. A kiállító 20 építész (vagy építészcsoport) – nyolc országot képviselt: Constantino Dardi, Michael Graves, Frank O. Gehry, O.M. Ungers, Robert Venturi, John Rauch & Denise Scott Brown, Léon Krier, Josef Paul Kleihues, Hans Hollein, Massimo Scolari, Allen Greenberg, Rem Koolhaas & Elia Zenghelis, Paolo Portoghesi, Ricardo Bofill, Charles W. Moore, Robert A. M. Stern, Franco Purini & Laura Thermes és Arata Isozaki vállalta a felkérést.

⁹⁷ Szacka 2016, 114.

⁹⁸ Szacka 2016, 14.

⁹⁹ Steierhoffer 2016, 103.

¹⁰⁰ Steierhoffer 2016, 103.

A meghívott építészeknek egy maximum 7x9,5 méteres egyedi homlokzatot kellett terveznie, amelyek Portughesi elképzelése szerint a tervezők önarcképeinek tekinthetők. Minden egyes, filmgyári díszlettechnikával megépített homlokzat a friss renováláson átesett Arsenale impozáns terébe illesztve épült meg. A hosszanti teret két oszlopsor három hajóra osztja – ez a szerkezet a kiállítás szerkezetét és ritmusát is meghatározta. A főhajóban megépült utcát a két mellékhajóban 20 kiállítóteremből álló teremsor kísérte. Az egyes homlokzatok kapuin belépve az adott tervező vagy tervezőcsoport munkáiból összeállított bemutató volt látható. Az ötletet nem titkoltan a német karácsonyi vásárok szerkezete adta: a homlokzatok mögötti terek olyan „üzletek”, ahol az építészek saját magukat és „terméküket” promotálják, rajzok, makettek bemutatásával. Itt már jelentkezik az építészeti rajz és makett mint autonóm (és piaci értéket is képviselő) műalkotás gondolata.¹⁰¹

A Strada másik oldalán a kritikusok kiállítása volt, Charles Jencks, Christian Norberg-Schulz és Vincent Scully kisebb léptékű installációival. A kritikusok szerepe a kiállítás egészében az volt, hogy közvetítőként, értelmezőként működjenek a szakma és a laikus nagyközönség között.¹⁰²

A kiállítási téren kívül, a monumentális bejárati portál mellett – amit szintén ő tervezett – Aldo Rossi ikonikus Teatro del Mondo című műve állt. Az úszó színház néhány hónappal korábban épült a Venezia e lo spazio scenico című kiállításra, amely a biennále építészeti és színházi szekciójának közös vállalkozása volt. Az ideiglenes, igen monumentális építmény a 18. századi velencei úszó színházakat idézte meg, amelyek a karneválok idején népszerűek voltak.

A Presence of the Past kiállítás, a modern mozgalom utáni építészetet tárgyaló nemzetközi esemény nem csak témaválasztását tekintve volt posztmodern, hanem formájában is. Alkotóit elsősorban a kommunikáció – az építészet mint nyelv – érdekelte, igyekeztek megtalálni a legjobb építészeti eszközöket a közönségkapcsolat kiépítésére, és intellektuális vitákat generálni.¹⁰³ Olyan építészeti kiállítás példája, ahol a mögöttes elméleti diskurzus – a pluralitás, a nyelv fontossága, a többértelműség, a tömegkommunikáció, a fogyasztói társadalom, a látszat, a historizmus eszméi – összhangban van a kiállítás fizikai megvalósításával. A kiállítás nem csupán posztmodern érvelést és tartalmat prezentált, hanem új és határozottan posztmodern bemutatási módokat is bevezetett.¹⁰⁴

A Strada Novissima szimulákrum és manifesztum. Portughesi más területekről, a képzőművészet, a színház és a mozi eszköztárából kölcsönzött technikákra támaszkodva

¹⁰¹ Szacka 2016, 140.

¹⁰² Szacka 2016, 117.

¹⁰³ Szacka 2016, 14.

¹⁰⁴ Szacka 2016, 110.

igyekezett túllépni az építészet kiállításának paradoxonán. Kiállításának legszembetűnőbb aspektusa, hogy feloldotta a valóságos és a nem valóságos közötti határvonalat.¹⁰⁵

1980 után az építészeti kiállítások az építészet reprezentációjának nem csupán egy másik médiumává váltak (mint a könyvek, magazinok, filmek stb.), hanem valódi építészeti aktusokká, amelyeket a tömegkommunikáció is felerősített.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Szacka 2016, 136-137.

¹⁰⁶ Szacka 2016, 174.

6. AZ ÉPÍTÉSZETI RAJZ IS MŰALKOTÁS? ÉPÍTÉSZETI GYŰJTEMÉNYEK

Hogyan lehet gyűjteni az építészeti műveket? Az építészeti múzeumok és galériák megszületésével a gyűjteménygyarapítás feladata is megjelent. Milyen tárgyakat kell gyűjtenie egy múzeumnak? Az építészeti tervezés folyamatában létrejövő produktumok – skiccek, vázlatok, kiviteli tervek, makettek, fotók – mind érdekesek a gyűjtésre? Tekinthetőek-e saját jogon műalkotásként, amelyek a műtárgypiacon is értéket képviselnek és érdeklődést váltanak ki?

A FUGA Budapesti Építészeti Központban 2019 nyarán nagyszabású kiállítással (*Az építészeti tervrajz is műalkotás!*) hívtuk fel a figyelmet, hogy az építészeti tevékenység „munkaközi” produktumai is lehetnek önálló művek, a műtárgypiacon is helyet érdemlő műalkotások, a skiccektől a tervrajzokon és modelleken át az animációkig, a legkülönbözőbb technikákkal készült szabadkézi rajzoktól a digitális eszközökkel készült munkákig.

Nyílt felhívást tettünk közzé, megszólítva minden építészt és társtervező kollégát, örökösöket, tanítványokat, gyűjtőket, gyűjteménykezelőket, oktatási intézményeket: várjuk a kiállításra érdekes eredeti rajzaikat, makettjeiket. Ennek a gyűjtőmunkának az eredménye lett a kiállítás, egy, az adott pillanatban összeállt válogatás, ami minden esetlegessége ellenére úttörő jelentőségű a magyarországi szakmai közegben.¹⁰⁷

Nyilvánvaló, hogy ma már egyre kevesebben rajzolnak papíron. A digitális technikáknak is megvannak azonban a „kézi” lehetőségei, a digitális rajz, és az egyre gyakoribb animáció nem kevésbé számít az alkotó eredeti munkájának.

Egy rajz lehet spontán vagy a legapróbb részletekig kidolgozott. Ma már, a digitális tervezés korszakában egészen más a szerepe a kézi rajznak mint ami az építészet történetében mindig is volt. A közgyűjteményekből és oktatási intézményekből válogatott anyagból kitűnik, milyen evidens alaptudás volt a rajztudás az építészképzésen túl az egyes szakmunkák esetében is. A rajzi alkalmassági vizsga ma is alapkövetelmény a felsőfokú építészetoktatásban, de szerepe a képzésben közel sem olyan hangsúlyos, mint a megelőző évtizedekben.

Ez a kiállítás is azt hangsúlyozta, hogy tekintsük a kiállított munkákat egyedi, eredeti művekként, amelyek múzeumok, galériák és otthonok falán egyaránt szerepelhetnének.

A nem gyűjteményben őrzött művek folyamatos veszélynek vannak kitéve, számos a veszélyeztetett hagyaték. Alapvető szemléletváltásra van szükség: magukat az építészeket is meg kell győzni arról, hogy rajzaik, makettjeik önálló életre kelhetnek műtárgyként, hogy ne figyelemre se méltó munkaközi mellékterméknek tekintsék azokat, hanem az arra érdekes munkákat igenis meg kell őrizni, múzeumnak vagy egyéb gyűjteménynek átadni.

A világ számos helyén működnek építészeti múzeumok, galériák, nagyszerű nemzetközi építészeti seregszemlék, biennálék, amelyek sokat tesznek az építészet mint művészeti ág

¹⁰⁷ <https://fuga.org.hu/fevent/az-epiteszeti-tervrajz-is-mualkotas/>

produktumainak műtárgyként való kezeléséért, megőrzéséért. Most csak néhány kiragadott, de megkerülhetetlen példa rangos építészeti gyűjteményekre: Centre Pompidou Párizs, MoMA New York; Canadian Center for Architecture, Montreal; Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main.

Az építészetnek mára kétségbevonhatatlanul helye van nem csak a speciális szakmúzeumokban, de a kortárs művészeti intézmények kiállítási és gyűjtési politikájában is, alkotásnak tekintve az építészetet.

Azt azonban ne feledjük, hogy bár státuszuk megváltozott, de az építészeti tervezés során született művek eredetileg nem kiállítási céllal jöttek létre, más értéket (is) hordoznak. Képzőművészet és építészet találkozása tehát működőképes, de látni és érteni kell a felmerülő problémákat is.

A Centre Pompidou építészeti gyűjteményét 1992-ben alapították, mára több mint 13.000 művet őriz.¹⁰⁸ A gyűjtemény archivistájával, Aurélien Lemonier-vel Polyák Levente készített interjút 2009-ben: „A múzeum küldetése a tárgyak gyűjtése, megőrzése, megmutatása. Más intézményekkel ellentétben, mi nem egy hagyományos értelemben vett archívumot építünk: olyan rajzokat vagy maketteket gyűjtünk, amelyek mérföldkövei a modern építészet megértésének. Mivel mi egy művészeti múzeumban gyűjtünk építészetet, ezért az építészet sok fontos területével nem foglalkozunk. Ez a filter megjelenik a gyűjteményben is, amely egy képzőművészeti gyűjtemény mintáján alapul. Vannak az eredeti dokumentumok (rajzok, tervek), amelyekhez egy-egy leltári szám tartozik, és amelyeket individuális műtárgyként kezelünk. Nagy hangsúlyt adunk az eredeti dokumentumoknak. Egy kiállítás, ahol csak eredeti rajzokat mutatunk, meglehetősen különbözik egy kiállítástól, ahol reprodukciók szerepelnek. Mindig vannak eredeti dokumentumok: a digitális tervek mellett mindig vannak rajzok, jegyzetfüzetek. Az eredeti rajzokkal lehet bemutatni az alkotás konceptuális folyamatát, ami a mi fő célunk: a rajzok, tervek és makettek egymással kapcsolatba hozva világítják meg leginkább ezt a folyamatot. A digitális anyagok gyűjtése külön problémát okoz, amelynek okai ismertek, például a hordozók instabilitása.”¹⁰⁹

Egy másik fontos és sajátos profilú franciaországi intézmény a Frac Centre Orléans-ban¹¹⁰, ami célzottan hibrid művészeti és építészeti gyűjteményt épít. Az 1991 óta működő intézmény kortárs képzőművészetet és experimentális építészeti munkákat gyűjt nemzetközi szinten, időben az 1950-es évektől a jelenkorig. Jelentős műveket őriz az 1960-as, 70-es évek ún. radikális építészet gyűjtőfogalom alá sorolható munkákból is. Mára 170 képzőművész, 150 építész alkotásairól, 800 maketről, 15.000 rajzról, több komplett életműről gondoskodnak,

¹⁰⁸ <https://www.centrepompidou.fr/en/collections/architecture>

¹⁰⁹ <http://tranzitblog.hu/a-szegeny-rokon-diadalmenete-epiteszet-a-muveszeti-muzeumban-interju-aurelien-lemonier-vel-a-parizsi/>

¹¹⁰ <https://www.frac-centre.fr/en/>

így méltó riválisai a legnagyobb gyűjteményeknek. A modern és kortárs európai építészetről ma a Pompidou és a Frac gyűjteménye nélkül nem lehet átfogó kiállítást rendezni.

Kifejezetten az építészeti rajznak dedikált (magán)múzeum a Berlinben található, 2009-ben alapított, a Tchoban Foundation fenntartásában 2013 óta működő Museum für Architekturzeichnung.¹¹¹ Sergei Tchoban építész önálló műfajnak tekinti az építészeti rajzot, gyűjteményt épít és aktívan részt vesz intézményi együttműködésekben is.¹¹²

Az építészeti rajz történetének megírása még várat magára, ami mindenképpen meglepő, hiszen az építészettörténet a középkorkutatástól kezdve rajzok, vázlatok tanulmányozásán alapszik. A rajzok segítenek megérteni, rekonstruálni egy épület (tervezés)történetét, elemezni stiláris vonásait. Az építészeti rajz előtérbe kerülése a 13. században következett be, mivel addigra a nagy volumenű építkezések már több döntéshozatali lépcsőn mentek át, és az is szempont volt, hogy a terveket, az építész szándékait nagyobb kör, a szakmán kívüliek is érthessék.¹¹³

Mi a helyzet azokkal az építészeti rajzokkal, amelyek olyan épületeket mutatnak, amelyek sosem épültek meg? A kutatói érdeklődés az elmúlt 30 évben ezek iránt is megélné, dokumentumértékükön túl a művészi kifejezés, művészi szándék megnyilvánulásaként kezelik a műveket, amelyek a korstílusokra jellemző részletek, vonások megfigyelésére is alkalmasak.

Vannak tanulmányok, amelyek egy építész rajzainak gyűjteményét teljes értékű építész életműként kezelik. A témában megjelent szakirodalom általában szűk fókusszal, speciálisan egy-egy intézmény kollekciónak bemutatásával foglalkozik¹¹⁴, nem átfogó nézőpontból elemez.¹¹⁵

Az építészeti rajz gyűjtőfogalom, idesorolhatjuk a különböző vázlatokat, befejezett műveket, prezentációkat és munkarajzokat, másolatokat, pauszokat, útívázlatokat, az oktatás során készült rajzokat és illusztrációkat is.¹¹⁶

Miért gyűjtünk építészeti rajzokat? Az ok sokféle lehet. Az egyik, hogy az épület eredeti ideáját megőrizzük: a ház maga sokat változhat az idők során, de az eredeti terv őrzi első, eredeti valóságát. Az építészettörténet legrégebbi megmaradt rajzai monostorok és

¹¹¹ <http://www.tchoban-foundation.de/3-1-Collection.html>

¹¹² Sergei Tchobannal Götz Eszter készített rövid interjút a Magyar Építőművészet/Utóirat 2019/3 számában. <https://meonline.hu/utoirat/az-epiteszeti-rajz-mint-mualkotas/>

¹¹³ Philipp, Klaus Jan: The History of Architectural Drawing, in: Natascha Meuser: *Construction and Design Manual. Drawing for Architects*, DOM Publishers, Berlin, 2015, 14.

¹¹⁴ egy példa: BARKHOFEN, Eva-Maria (szerk.): *Architecture in Archives. The Collection of the Akademie der Künste*. DOM Publishers, Berlin, 2016

¹¹⁵ összefoglaló munka: Helen Powell – David Leatherbarrow: *Masterpieces of Architectural Drawing*, Abbeville Press, New York, 1983

¹¹⁶ Philipp, 2015, 11.

katedrálisok rajzai. A reneszánsztól kezdve aztán az uralkodói udvarok is archiváltak, dokumentáltak.

A gyakorlati szerepüket elveszítő munkákat – még ha történeti szempontól jelentősek is – mindig is a mellőzés, kidobás fenyegette, fenyegeti. Nagyon fontos a megőrzésben a nyilvános archívumok szerepe, és külön figyelmet kell szánni a magánhagyatékokra, amelyekben általában a legtöbb rajz található.

Az építészeti rajzok nem csupán az azokból kinyerhető praktikus vagy történeti információk miatt érdekesek a gyűjtésre, művészi értékük ugyanennyire fontos szempont. A műtárgypiacon az 1970-es években lettek keresettek, de magángyűjtemények századokkal korábban is léteztek, például Giorgio Vasari rajzgyűjteménye, a *Libro de' Disegni* (ami a művészettörténetben alapműként számon tartott, először 1550-ben megjelent, *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete* című könyve írása során gyarapodott) lett az alapja az Uffizi építészeti gyűjteményének. Inigo Jones és Sir John Soane magángyűjteményeit a Royal Institute of British Architects szerezte meg. A híres párizsi építész, Hippolythe Destailleur magángyűjteménye 1879-ben a berlini Kunstbibliothekbe került, és 1979-ben szintén egy magángyűjtemény lett az alapja a montreali Canadian Center for Architecture-nek.

Nem meglepő, hogy az építészeti rajzokat mindig főként építészek gyűjtötték, akik különösen értékelték a műfaj speciális művészeti kvalitásait és fontosságát saját munkájuk szempontjából.

A rajzok technikai, történeti, kulturális értékük mellett oktatási értéket is képviselnek. A legfontosabb nyilvános gyűjtők az archívumok, múzeumok, könyvtárak, egyetemek. Amikor az építészeti képzés a 18. század közepétől formalizálódott, a rajzokat mint oktatási segédleteket kezdték gyűjteni, gipszmásolatokkal és építészeti elemekkel, ornamensekkel, modellekkel, nyomatokkal, könyvekkel (később fotókkal) együtt, építészektől vagy más forrásoktól.

Karlsruhei és müncheni társintézményeivel együtt a TU Berlin birtokolja Németország egyik legfontosabb építészeti gyűjteményét. A gyűjtemény a Schinkel Múzeum gyűjteményét is magába foglalta, amelyet 1844-ben hoztak létre Karl Friedrich Schinkel építész, várostervező és festő egykori lakásában, az akadémián. Ez volt Németország első nyilvános építészeti múzeuma. Julius Raschdorff építész vezette, szándéka szerint olyan példagyűjteményként, amelyet az építészhallgatók és a nagyközönség is megtekinthet, használhat. A rajzokat keretben, üveg mögött állították itt ki, míg minden mást mappákban és fiókokban tettek hozzáférhetővé a kiállítóterekben.

Az 1970-es években élénkült meg az érdeklődés az építészeti rajzok iránt az egyetemek, archívumok, múzeumok, és végül a művészeti piac részéről is.¹¹⁷ Ettől az évtizedtől kezdve világszerte nyíltak az építészeti múzeumok, 1969-ben Stockholmban, 1984-ben Frankfurtban,

¹¹⁷ Két idevágó szakirodalom: Ursula Baus: *Zwischen Kunstwerk und Nutzwert. Die Architekturzeichnung, gesehen von Kunst- und Architekturhistorikern seit 1850*, dissertation, Stuttgart, 1999
Eva-Maria Amberger: *Von der Kunst- und Wunderkammer zum Architekturmuseum.*, in: *Westfalen und Italien. Festschrift für Karl Noehles*, Petersberg 2002

és az egyetemek újra elkezdtek gyűjteni, feldolgozták az állományukat, és megnyíltak a nyilvánosság előtt. A munka során szembesülhettek a ténnyel, mennyi minden pusztult el a háború vagy gondatlanság miatt.

Külön kérdéskör a digitális állományok gyűjtése és megőrzése, hiszen a CAD szoftvereket is már több évtizede használatban vannak. A digitalizálás, virtuális gyűjtemények létrehozása ma kulcsfontosságú feladat minden intézmény számára.¹¹⁸

A *Drawing Ambience: Alvin Boyarsky and the Architectural Association* című kötet, kiállítási katalógus a neves londoni építészeti iskola, az AA School egykori vezetője Alvin Boyarsky (1928–1990) építész, tanár, kritikus tevékenységét foglalja össze.¹¹⁹ Boyarsky szerepének jelentősége vitathatatlan: az első, magángyűjteményből alakult építészeti rajz múzeum az ő gyűjteményéből jött létre.

A kanadai születésű Boyarsky az International Institute of Design igazgatójaként vette át 1971-ben az akkorra súlyos intézményi válságba került AA School elnöki posztját. Az 1847-ben Anglia egyetlen független és magán építészeti iskolájaként alapított AA a háború utáni időszakban a pénzügyi túlélésért küzdött. Boyarskynak sikerült megreformálnia az intézményt: nemzetközivé alakította, az oktatás elsődleges eszközévé a rajzolást tette, és nemzetközi kiállításokat is szervezett.¹²⁰

1972-ben a RIBA (Royal Institute of British Architects) megnyitotta a Heinz Galleryt, igazgatója az építészettörténész John Harris volt. A nyitókiállítás címe: *Great Drawings from the Collection*. A galéria az 1980-as években további rajzkiállításokat rendezett, például: *Drawing Instruments: Their History, Purpose and Use for Architectural Drawings* (1982).

Arthur Drexler, a MoMA Építészeti és Design Osztályának igazgatója nagyszabású, rajzokra összpontosító építészeti kiállításokat szervezett, a legkiemelkedőbbek: *Architecture of École des Beaux-Arts* (1975), *Deconstructiviste Architecture* (1988).¹²¹

Steierhoffer Eszter disszertációjának 4. fejezete a gyűjteményépítés kérdésével foglalkozik (*The Subject as the Object: Collecting Architecture*). Steierhoffer felteszi a kérdést: vajon miért éppen akkor került be a múzeumok gyűjteményeibe az építészeti rajz műfaja, amikor a kortárs képzőművészet, intézménykritikát gyakorolva, éppen elhagyni akart a múzeumot?¹²² Két jelentős, egyszerre (1979-ben) indult intézmény, a Deutsches Architekturmuseum (DAM) és a

¹¹⁸ Nägelke, Hans-Dieter: *Collecting Architectural Drawings*, in: Natascha Meuser et al.: *Construction and Design Manual. Drawing for Architects*, DOM publishers, Berlin, 2015, 26-27.

¹¹⁹ Marjanovic, Igor–Howard, Jan: *Drawing Ambience: Alvin Boyarsky and the Architectural Association*, (kiállítási katalógus), Mildred Lane Kemper Art Museum at Washington University in St Louis; the Museum of Art, Rhode Island School of Design (RISD), 2015

¹²⁰ Marjanovic–Howard 2015, 27.

¹²¹ Marjanovic–Howard 2015, 27.

¹²² Steierhoffer 2016, 125.

Canadian Center for Architecture (CCA) modelljeit vizsgálja részletesebben, külön kitérve a „papírépítézet” (vagyis a csak papíron létező építézet) kérdésére.

Az építészeti rajzok iránti megújult érdeklődést a MoMA 1975-ös kiállítása, a *The Architecture of the École des Beaux-Arts* harangozta be. A kiállítás a posztmodern historizálást határozottan a kortárs építézet szerves részeként kezelte, így befolyással bírt arra is, ahogy a posztmodern korszak az építézet kiállításának módjáról gondolkodott.

Az Arthur Drexler rendezte tárlaton több mint 200 eredeti rajz szerepelt, az École hallgatóinak munkái 1756 és 1906 között. A rajzok egy sajátos történeti hagyomány, a 19. századi francia akadémikus építézet uralkodó ideáit képviselik, éppen azokat az elveket, amik ellen a modern építézet fellázadt. Drexler célja az volt, hogy felvázolja és felidézze az építézet egy alternatív hagyományát.

Peter Eisenman *Idea as Model* című kiállítása 1976-ban a New York-i IAUS (Institute for Architecture and Urban Studies) falai között több szempontól a Drexler-féle kiállításra adott reakciónak tekinthető. Eisenman kortárs példákat hozott, összehasonlítva a makettek szerepét ma és az École des Beaux-Arts gyakorlatában. 28 építész, köztük Eisenman és a „The New York Five”: Meier, Gwathmey, Graves és Hejduk szerepeltek, egy új generáció, akik közül többen később résztvevői voltak a Velencei Építészeti Biennále Strada Novissima kiállításának. Ekkor még kevés megépült munkájuk volt, az épületeik papíron maradtak, és – ahogy Graves szellemesen megjegyezte – csak „az ötletek modelljeit (models of ideas)” gyártották. A kiállítással viszont fontos elmozdulás történt: a maketteket és rajzokat már önálló műalkotásnak tekintették.¹²³

A rajzok iránti új, posztmodern érdeklődés elhozta a galériarendszer kiépülését, megszorodtak a nemzetközi építészeti periodikák és az építészetre specializálódó kiadók. A leghíresebb, úttörő, építészetre szakosodott galéria a Max Protetch Gallery, ami 1978-ban költözött Washingtonból New York-ba, és az addig csak kortárs képzőművészettel foglalkozó műkereskedő Protetch elkezdett építészeti munkákkal is kereskedni.¹²⁴

Protetch ma is aktív, galériájában számos világhírű mester munkáit mutatta be, a teljesség igénye nélkül Tadao Ando, Erik Gunnar Asplund, Peter Eisenman, Frank Gehry, Michael Graves, Zaha Hadid, John Hejduk, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind, Samuel Mockbee, Aldo Rossi és Robert Venturi szerepeltek galériájában. Protetch képviselte Frank Lloyd Wright örökségét, részesedése van Louis Kahn, Buckminster Fuller és Ludwig Mies van der Rohe hagyatékában, és ő adta el Aldo Rossi teljes hagyatékát.¹²⁵

¹²³ STEIERHOFFER 2016, 126-128.

¹²⁴ SZACKA 2016, 23.

¹²⁵ <http://www.maxprotetch.com>

1979 kitüntetett év, fordulópont az építészeti kiállítások és a gyűjtés történetében, a múzeumalapítások, a Velencei Biennálé és az ICAM megalakulásán túl ebben az évben került sor a Sotheby első építészeti rajz árverésére, Max Protetch New York-i galériájának megnyitására, és az Alessi cég¹²⁶ első építész megbízásaira is.¹²⁷

¹²⁶ Alessi: Where Architects Design Objects: <https://www.youtube.com/watch?v=A8MCFMdG-3M>

¹²⁷ Steierhoffer 2016, 125.

7. EGY KÜLFÖLDI PÉLDA: STOREFRONT FOR ART AND ARCHITECTURE, NEW YORK

Az éppen 40 évvel ezelőtt, 1982-ben alapított Storefront for Art and Architecture New York (és így a világ) egyik vezető építészeti galériája¹²⁸ kulcsszerepet tölt be a budapesti N&n galéria előzménytörténetében. A rendkívül aktív, kezdeményező, progresszív intézmény, kiváló szakemberekből, művészekből álló tanácsadó testülettel és nemzetközi kapcsolatrendszerrel igazi kísérleti műhely, ami törekvése szerint az építészet, képzőművészet és design metszéspontjaiban álló aktuális, előremutató kérdésekkel és sürgető kihívásokkal foglalkozik, világhírű alkotók meghívásával, közreműködésével. A galéria működését tekintve kis költségvetésű, nonprofit szervezet. Jelenlegi igazgatója és főkurátora José Esparza Chong Cuy, akinek munkáját közvetlen kollégái mellett igazgatótanács és tanácsadó testület segíti, közöttük nem kisebb nevekkkel mint Barry Bergdoll, Beatriz Colomina, Elizabeth Diller, Steven Holl, Bernard Tschumi.

A galériát a koreai születésű építész, urbanista, egyetem tanár Kyong Park alapította, aki az első időszakban feleségével, az iráni származású vizuális művész Shirin Neshattal közösen dolgozva tették megkerülhetetlen hellyé a kis nonprofit intézményt.

A manhattani helyszín épp olyan sokszínű és karakteres, mint a galéria fizikai terének szokatlan adottságai és programja: a Nolita városrészben található Kenmare Street három határozottan eltérő adottságú környék, a SoHo, Little Italy és Chinatown határán húzódik. Az egy sarokház földszintjén működő galéria különleges, háromszög alaprajzú, utcáról nyíló, 70 m²-es tér, mindössze 30 méter hosszú, legszélesebb pontján 6 méter, a végén 1 méterre szűkül.

1992–93-ban két világhírű alkotó, a képzőművész Vito Acconci és az építészet Steven Holl tervei szerint újult meg a galéria és nyerte el mai arculatát. A Storefront terének legdominánsabb eleme hosszú utcai homlokzata. Az átépítéssel a meglévő külső homlokzatot 12 mozgatható panel sorozatára cserélték le, amelyeket vertikálisan vagy horizontálisan forgatva a homlokzat teljes hosszában kinyitható az utcára, az utcát is bevonva a galéria terébe. Amikor a panelek nyitva vannak, a homlokzat „megszűnik” és a galéria kiterjed az utcára.

A galériatér fizikai valójában tehát nagyon távol áll a kortárs galériákra jellemző white cube tértől. Ez az adottság bizonyos dolgokra lehetőséget ad, más dolgokat lehetetlenné tesz. Mindenesetre a teret nem lehet semleges konténerként használni. Inspiráló tér, újra és újra megújul, és köztéri installációként is működik.

Az intézmény neve szerint is nyitott, transzparens kirakat: elhelyezkedése és ikonikussá vált homlokzata pontosan reflektál a házban zajló munka szellemiségére és gyakorlatára. A külső és belső tér határának elmosódásával, nyitható, rugalmasan alakítható terével a galéria arra

¹²⁸ <http://storefrontnews.org/>

kéri kiállítóit, hogy bátran, saját elképzeléseik szerint formálják a teret, változtassák irányait, teremtsenek atmoszférát.

A Storefront küldetése szerint olyan innovatív és kritikus ötleteket karol fel, amelyek hozzájárulnak az épített környezet és a közélet mélyebb megértéséhez és megbecsüléséhez. „Kiállítások, rendezvények és más nyilvános programok révén a Storefront a különböző diszciplináris, földrajzi és ideológiai határok átlépéséhez szükséges párbeszédhez és együttműködéshez nyújt alternatív platformokat” – olvashatjuk az weboldalukon.

Az intézmény független, művészek vezette (artist-run) fórumként a privát és nyilvános terek újragondolására vállalkozik. Meghívásukra képzőművészek, építészek, designerek és más területek képviselői találkoznak egymással és a nagyközönséggel, hogy épített környezetünk égető kérdéseiről gondolkodjanak. Történetük során foglalkoztak a bérlakásokkal (1984), a hajléktalansággal (1985), a gender fogalmával (1994), reagáltak geopolitikai és gazdasági konfliktusokra (öbölháború 1991, Palesztina izraeli megszállása 2003, Occupy Wall Street 2011).

Az 1982. szeptemberi nyitó programsorozat (*Performance A-Z*)¹²⁹ még nem a jelenlegi helyszínen, hanem attól egy háztömbbel északra egy kis kirakati térben zajlott: 26 művész 26 egymást követő este bemutatott performanszát láthatta a közönség.

A galéria folyamatosan lehetőséget ad fiatal, feltörekvő művészeknek és építészeknek. Számos, ma már nemzetközileg elismert alkotó mutatta be itt korai munkáit, például Peter Cook, Diller+Scofidio, Dan Graham, Coop Himmelblau, Kiki Smith, Lebbeus Woods, Bjarke Ingels.

Az indulása óta több mint 280 kiállítást és programot rendezett intézmény körültekintően odafigyelve az archiválásra is. Minden eseményüket rögzítik és online közzéteszik, gyűjteményükben pedig több mint 1500 szerző munkáját őrzik: az eredeti műtárgyak mellett levelezést, pályázati anyagot, fotót, publikációkat és audiovizuális anyagot, amelyek együttesen a kortárs kultúra egy meghatározott szeletének egyedülálló és alureprezentált kollekcióját alkotják.

Ami a kiállításait illeti: az építészet hagyományosan megszokott bemutatási módjait megkérdőjelezi. A kísérletezés és a kockázatvállalás, a kánontól való eltérés alapvető hozzáállás a ház programjában, a helyspecifikus installációktól a tematikus csoportos kiállításokig. A kiállítások maguk is építészeti kísérletek, amikben a galéria fizikai tere, az utca és az utca embere is aktív szerepet kapnak.

A hátrányokból hogyan lehet előnyt kovácsolni? Egy építészeti galéria, ahol a szokatlan tér építészeti, téralakító hozzáállást és új megoldásokat igényel, valójában kiváló szituáció.

¹²⁹ <http://storefrontnews.org/programming/performance-a-z/>

Kurátori szempontól a tér szokatlan adottsága fantasztikus eszköz, mert arra kényszeríti a művészeket, hogy ebben a különleges téri szituációban újragondolják a munkájukat. A galéria rendszeresen ír ki ötletpályázatokat.

A ház programkínálatában beszélgetések, filmvetítések, konferenciák is helyet kapnak, és rendszeres publikációs tevékenységet is folytatnak, kiadásukban képzőművészeti, építészeti és design tematikájú kötetet születtek, születnek. Fenntartanak egy kurált mikrokönyvtárat is: a könyvállományt a galériához kötődő kulcsfigurák válogatták. Az elmúlt években YouTube csatornájukon Storefront TV név alatt videós tartalmakat is publikálnak.

2014-ben, a 14. Velencei Építészeti Biennálén a Storefront rendezte az amerikai pavilon kiállítását (OfficeUS).¹³⁰

Joseph Grima építész, szerkesztő, kurátor 2007–2010 között látta el a Storefront igazgatói pozícióját. „Szeretek úgy gondolni a kiállítótérre mint laboratóriumra, ahol nem csak egyszerűen kész termékeket mutatunk be, hanem megpróbálunk tartalmat előállítani. (...) Azt akartam, hogy a tér aktív legyen a szó minden lehetséges értelmében, és hogy speciális építészeti minőséggel rendelkező platformnak tekintsük.”

Kyong Park egy szövegében úgy hivatkozott erre a térre mint a Facebook előtti közösségi hálóra: egy tér, ami történetesen emberek hálózatát hozza össze. Az eseményeknek dimenziója, fizikai jelenléte van. Ma különösen fontos az embereket egy térbe hozni, nyitott találkozási alkalmakat teremteni. A biennálék növekvő száma is ezt az alapvező szükségletet jelzi.¹³¹

Két magyar vonatkozás: a galéria 1989-ben Makovecz Imre-kiállítását rendezett, az első Makovecz-kiállítást az Egyesült Államokban.¹³² Az N&n galéria 2006-ban pedig megrendezte a Storefront galéria eddigi első és egyetlen budapesti kiállítását.¹³³

¹³⁰ <http://storefrontnews.org/programming/officeus/>

¹³¹ Vandeputte, Tom: Sites of Experimentation: In Conversation with Joseph Grima, in. Exhibitions. Showing and Producing Architecture, OASE (88), 61–70, October 2012, <https://www.oasejournal.nl/en/Issues/88/SitesOfExperimentation#061>

¹³² <http://storefrontnews.org/programming/the-architecture-of-imre-makovecz/>

¹³³ <https://epiteszforum.hu/storefront-for-art-and-architecture>

8. A MAGYARORSZÁGI SZÍNTÉR

Mielőtt a következő fejezetben részletesebben ismertetem a budapesti N&n galéria történetét, tekintsük át, milyen intézményi hálózat alakult ki Magyarországon az elmúlt évtizedekben az építészet kiállítására és gyűjtésére:

A Budapest VIII. kerületi Ötpacsirta utcában 1954-től működik az Építészek Háza, ami többek között a Magyar Építőművészek Szövetségének székhelye, a magyar építészeti közélet emblematikus helyszíne. Termeiben máig rendszeresen a kiállítások és programok.

Az 1950-60-as években megrendezésre kerültek az ún. Országos Építészeti Kiállítások (1954: Nemzeti Szalon, 1959: Iparművészeti Múzeum, 1961: Műcsarnok – a Magyar Építőművészek Szövetsége szervezésében).

Az 1963-tól működött Bercsényi 28–30 című periodika szerkesztősége a lap mellett mára legendás kiállításokat és programokat szervezett a műegyetemi építész hallgatók kollégiumában.

Az 1987-től működött Budapest II. kerületében az Iparművészeti Főiskola kiállítóhelye, a Tölgyfa Galéria, ahol megnyitásától kezdve a főiskola tanszékeinek tevékenységét, iparművészek és építészek munkáit mutatták be. Az 1988-ban megalakult Kortárs Művészeti Egyesület építész részlege rendszeres kerekasztal-találkozókat és kiállításokat is szervezett itt.¹³⁴

A Budapest Galéria rendszeresen rendezett kortárs építészeti kiállításokat az 1980-as évektől kezdve.

1999-ben nyitotta meg kapuit az Orczy Fórum földszintjén az Építészet és Művészet Kévék Stúdió Galéria, Kévék György építész galériája, évente több kiállítással (közvetlen előzményének a Józsefvárosi Galéria tekinthető).

A 2006 óta aktívan működő KÉK – Kortárs Építészeti Központ¹³⁵ független civil szakmai szervezet, tevékenysége sokrétű és hiánypótló, számos kezdeményezésük, programsorozatuk (a kiállítások mellett építészeti séták, pecha-kucha estek, építészeti filmnapok, százéves házak ünnepe, közösségi kertészkedés, tematikus beszélgetések) sok éve futnak sikeresen. Kiterjedt nemzetközi kapcsolatokkal rendelkező, kutatói és tanácsadói munkát is végző, elsősorban a fiatalabb korosztályt elérő szervezet. Több helyszínváltás után 2015-ben a Bartók Béla úton alakították ki projektgalériájukat, ami közösségi irodaként és programhelyszínként is jól funkcionál.

A FUGA Budapesti Építészeti Központ előzményének két budapesti magángalériát tekinthetünk: az N&n galériát Nagy Bálint, a FUGA kreatív igazgatója alapította és vezette 2001–2011 között, a 2003–2014 között aktív Margit körúti HAP Galéria pedig Winkler Barnabás (aki 2013–2020 között a FUGA ügyvezetői munkakörét is ellátta), magángalériája

¹³⁴ EKLER, Dezső: Birkás Ákos és az építészek. In: Artmagazin 2022/3. szám, 56–65.

¹³⁵ <http://kek.org.hu/>

volt. Mindkét intézmény kapcsolatrendszere és tapasztalatai beépültek a FUGA működésébe, 2009 óta tartó működésének sikere ennek is köszönhető.

A HAP Galéria¹³⁶ 11 éve alatt 110 kiállítást rendezett, vállalt profilja szerint elsősorban monografikus életmű-kiállításokat. Az 1920–30-as években indult és a háború után pályáját folytató nagy generációból, illetve a háború után diplomát szerzett fiatalabb generációból, amelynek tagjait már szintén nagy öregekként tartjuk számon, szinte mindenki szerepelt a HAP Galéria kiállításain. A kiállítások az építészek családjuknál őrzött hagyatékára és/vagy a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményébe került anyagokból válogatva jöttek létre.

A hazai építészeti kommunikáció médiumait tekintve a 2000-es évek eleje meghatározó: 2000-ben indult a ma is működő online építészeti napilap, az Építészfórum (alapítók: Vargha Mihály és Pásztor Erika Katalina). Fontos együttállás a Kévés Stúdió Galéria, az N&n galéria és a HAP Galéria elindulása 1999–2003 között.

A Magyar Építészeti Múzeum megalapításának éve 1968 – ami a korábban ismertetett nemzetközi szintér meghatározó dátumait tekintve is korai –, ekkor hozták létre az Országos Műemléki Felügyelőség keretein belül, azzal a céllal, hogy idővel önálló gyűjteményé és kiállítóhelyé nője ki magát. 1975-ben országos gyűjtőkörű szakmúzeumként kapott engedélyt. Kiállításai legtöbbször az OMF budavári (Táncsics Mihály utca 1.) hivatalának aulájában kerültek megrendezésre, vagy más intézményekkel együttműködésben, külső helyszíneken.

A gyűjtemény sorsa elképesztően hanyattatott, és együtt mozog a hazai műemlékvédelem intézményrendszerének gyors változásaival: a 2001-től a Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, majd 2011-ben az akkor alapított Forster Központ (Forster Gyula Nemzeti Örökségvédelmi és Vagyongazdálkodási Központ) alá besorolt, 2015-ben a városligeti múzeumnegyedi tervekben kikerült, egy munkatárssal talpon maradt intézményről az interneten elérhető egyetlen információs oldal évekig www.koh.hu (!) cím alatt volt elérhető. A 2016 végén jogutódlással megszüntetett Forster Központ után 2017. januártól a múzeum fenntartója a Magyar Művészeti Akadémia. Éveken át közvetlen fizikai veszélyben volt a teljes gyűjtemény,¹³⁷ ami sokáig teljességgel hozzáférhetetlen, kutathatatlan, fele részben feldolgozatlan volt. Az állandó költözések miatt a gyűjteményt a mai napig több helyen raktározzák. További összevonással ma Magyar Építészet Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ¹³⁸ néven működő intézmény telephelye az angyalföldi Jász utca 33–35. alatti ingatlan, ahova a múzeum gyűjteményének jelentős részét átköltöztették.

¹³⁶ <http://hap.hu/category/hap-galeria/>

¹³⁷ 2017. januári hír volt, hogy a várbeli költöztetések csúszása következtében a Forster Központ Táncsics utcai épületében egy csőtörés miatt pótolhatatlan dokumentumok áztak el, nagy mennyiségben.

http://index.hu/tudomany/2017/01/25/csotores_miatt_szetazott_a_nemzeti_kulturalis_orokseg_a_varban/

¹³⁸ <https://memmdk.hu>

Jelenleg bizakodásra ad okot, hogy folyamatban van az egykori az egykori BM Kórház telkén, a budapesti Bajza utca és Városligeti fasor kereszteződésénél az intézmény végleges helyének kialakítása (lásd: az Építészet Ligete tervpályázat¹³⁹), első lépésként 2022 májusában a nagyközönség előtt is megnyitották a felújított Bajza utcai, Fischer József tervei szerint felépült Walter Rózsi-villát, ami a múzeum első állandó kiállítóhelyeként működik.¹⁴⁰

A múzeum gyűjteményének nagyságára és jelentőségére vonatkozóan csak becslések vannak. Ezek szerint összesen 120 ezer műtárgy és 264 folyóméternyi irattári anyag van a kezelésében. A gyűjtemény lényegi részét képezi a tervtár és a grafikai gyűjtemény. A 60 ezer tervvázlat, terv, egyedi és sokszorosított grafika a magyarországi és határon túli magyar épített örökség egyik legfontosabb dokumentációja, a magyar építészet-és művészettörténeti kutatás forrása. A második legnagyobb egység a fotógyűjtemény, amely 16 ezer egyedileg regisztrált fotónegatívból és 34 polcfolyóméter archív nagyításból áll. A gyűjtemény kiegészül képzőművészeti, iparművészeti és könyvgyűjteménnyel, adattárral.

A 19. és 20. században keletkezett építészeti és építésztörténeti dokumentumok zöme papíralapú, vagyis az egyik legérzékenyebb műtárgyfajta mind az anyagot, mind a technikát tekintve. A gyűjteményi feldolgozottság kb 50%-os, és csak töredéke digitalizált.¹⁴¹

Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ gyűjteménye a magyar műemlékvédelem pótolhatatlan adatbázisa. A tervtárban kb. 200 ezer archív és mai felmérési rajz és több mint 70 ezer dokumentáció található, a fotótár majdnem négyszázezer eredeti felvételt őriz az 1870-es évektől napjainkig.¹⁴²

További jelentős nyilvános építészeti archívumok:

A Miniszterelnökség háttérintézményeként működő Lechner Tudásközpont mintegy 24 és fél ezer iratfolyóméternyi gyűjteményével talán a legnagyobb hazai építészeti archívum. Itt őrzik a rendszerváltás után jogutód nélkül megszűnt vagy privatizáltan tovább működő, de az archívumukat tovább gondozni nem tudó építőipari tervező- és kivitelező vállalatok tervdokumentációit (az ÁÉTV, a KERTI, a Borsodterv, a Pécsiterv, a Hajdúterv, a KÖZÉV, az UVATERV, az Iparterv, a Győriterv és a VÁTI anyagait).¹⁴³

A fővárosi és megyei levéltárak nagyon fontos lelőhelyei a tervrajzoknak és a hozzájuk kapcsolódó iratanyagoknak.

¹³⁹ <https://memmdk.hu/epiteszetligete>

¹⁴⁰ <https://walterrozsivilla.hu>

¹⁴¹ Hamvay Péter: Építészeti kincsestárak. Megmentett archívumok, kutatható és elzárt gyűjtemények, in: *Múzeumcafé* 65. archívum a kartotéktól a felhőig, 2018/2, 121

¹⁴² Hamvay 2018, 121

¹⁴³ Hamvay 2018, 129.

BTM Kiscelli Múzeum Építészeti Gyűjteménye a múzeum egyik legjelentősebb tárggyegyüttese mintegy 35 000, elsősorban budapesti vonatkozású tervet őriz, de ezen felül fényképek, makettek, albumok, épületdíszítő kő- és fémelemek, utcatáblák, háztáblák is tartoznak műtárgyai közé. Az önálló építészeti gyűjtemény az 1960-as években alakult ki. Az itt őrzött legkorábbi épülettervek a 18. század végétől származnak. Fontos helyet foglalnak el az építész-hagyatékok: a több ezer darabot magába foglaló Schulek Frigyes-tervanyagon kívül Schickedanz Albert, Kismarthy-Lechner Jenő, Maróti Géza, Foerk Ernő, Lessner Manó, Árkay Aladár és Bertalan, Györgyi Dénes, Gerlóczy Gedeon és mások hagyatéka.¹⁴⁴

Építészeti kiállításokat ma elsősorban a FUGA-ban, az Ötpacsirta utcai Építész Házában, az MMA intézményeiben (Múcsarnok, Vigadó, Magyar Építészeti Múzeum), a Kiscelli Múzeumban és a KÉK-ben kereshetünk, valamint fontosak az egyetemi tanszékek által szervezett kiállítások (hol az egyetem falain belül, hol külső helyszíneken). Csak remélni tudjuk, hogy ez a kép idővel csak gyarapodni, gazdagodni, és nem csökkenni fog.

¹⁴⁴ <http://kiscellimuzeum.hu/gyujtemenyek>

9. AZ N&n GALÉRIA, 2001–2011

Nagy Bálint építész többéves amerikai tartózkodás után 1990-ben tért vissza Magyarországra, és a rendszerváltás után gyorsan beinduló magánszektor kiépüléséhez csatlakozva 1991-ben megalapította saját építészirodáját, a Nagy Bálint és tsai építészirodát.¹⁴⁵ A New York-i tartózkodása során megismert és rajongásig megszeretett Storefront galéria példájára 2001-ben nyitotta meg építészeti magángalériáját Budapest belvárosában, a VI. kerületi Hajós utca 39-es ház pincéjében, amit a földszinti irodához kapcsolva működtetett. A 2001–2011 között működött N&n galéria tevékenysége a magyar kortárs művészeti közeg közelmúltjának kihagyhatatlan fejezete, szerepe a kortárs építészet kommunikációjában, az építészet művészetként való megközelítésében úttörő jelentőségű.

Az N&n galériát 2001-ben hozta létre a Nagy Bálint és tsai építészirodája, amit 2002. októbertől az N&n galéria alapítvány üzemeltetett. Az alapítvány hazai és nemzetközi, kortárs építészeti és képzőművészeti kiállításokat, vitaesteket, könyvbemutatókat szervező, nonprofit szervezetként határozta meg feladatkörét. A galéria programjának alapvetése: az építészet és a képzőművészet nem választandó szét.

Adott egy tér – adottságai közel sem ideálisak (lásd Storefront!) –, ahol, igazodva a lehetőségekhez, a hátrányokból előnyt kovácsolva Nagy Bálint mint kultúraszervező galerista olyan nyilvános helyet teremtett, ami nem választható el élesen a magánszférától (az építésziroda napi munkájától), és ami éppen ettől válhatott atmoszférateremtő, kultikus helyé. Olyan csomóponttá, ahol kis helyen, de nagy aktivitással nagy energiák szabadultak fel.

„1990 decemberében egy hároméves tanulmányútról jöttem haza Amerikából. Akkor alapítottam a Nagy Bálint és tsai építészirodát. Mostanra stabilizálódott annyira a helyzetünk, hogy végre valóra válthatom régi vágyamat, amely Amerikához kötődik. Az ötlettel, az építészetre specializálódott galériával ugyanis életemben ott találkoztam először. Azóta lappangott bennem, hogy itthon is létre kellene hozni valami ilyesmit. De van két más motívum is, ami miatt belevágtam a dologba. Az egyik, hogy mindig fontosnak tartottam a társasági összejöveteleket. Ebben az értelemben tehát itt nem egy önálló galériáról, hanem az építészirodánkhoz kapcsolódó szalonról van szó, ahol vendégül látjuk a kollégákat és művésztársainkat. A másik ok, hogy rettenetesen leköt az iroda működése, alig tudok elmozdulni innét, így az általam igényelt társasági összejöveteleket idehozom.” – nyilatkozta Nagy Bálint 2001. február 14-én, a galéria megnyitásának napján.¹⁴⁶

Milyen is volt ez a hely? A tér adottságai: belmagassága 260 cm, szélessége 366 cm. Egy „zártszelvény”, a földszinti közlekedőből meredeken ereszkedő lépcsővel. Az első években egyetlen kiállítóterem működött (Molnár Farkas terem), majd az építésziroda alagsori szobáját

¹⁴⁵ <http://www.nagybalint.hu/>

¹⁴⁶ Nagy Bálint arról akarja informálni a közönséget, hogy a szakma szerint mi a minőség. Bóka B. László interjúja a Népszavának, in: APÁTI-NAGY Mariann et al. (szerk.) 2003, 13-14.

is „elfoglalva” tovább bővült a Gyarmathy Katalin teremmel, majd a Petri György teremmel. A névadásokra 2007-ben került sor.

A galériának nem volt utcafrontja, kirakata – az járókelő nem találhatta csak úgy meg, aki ide jött, annak tudnia kellett, hova is készül. A kiállításmegnyitók és más programok alkalmával azonban kinyílt az utcai kapu, megtelt az udvar.

A galéria kurátora Nagy Bálint mellett az első két évben Gyarmathy Katalin, Halas István, Sulyok Miklós, Sz. Szilágyi Gábor, Bürger Nóra, Kis Dániel, Ruppenthal Judit, Zombor Gábor, a galéria mellett működő tanácsadó testület tagjai Bán Ferenc, Batár Attila, Bíró Yvette, Borvendég Béla, Janáky István, Janesch Péter, Kerékgyártó Béla, Konrád György, Kovács Péter, Kovalovszky Márta, Molnár Éva, Megyik János, Nagy Ildikó, Passuth Krisztina, Plesz Antal, Preisich Antal, Preisich Katalin, Tillmann J.A., Tóth Mária voltak. A galéria védnökségét Göncz Árpád vállalta el, aki 2003. január 8-án látogatást is tett a Hajós utcában.

A galéria 2004-től meghívott kurátorokkal dolgozott. A kurátorok és a tanácsadó testület odafigyelése garantálta a bemutatott anyagok minőségét, de stíluspreferencia helyett a különböző műfajokra való nyitottsággal.

A galéria működése több mint tíz év alatt évente 14–15 kiállítást, összesen 220 programot rendezett, a kiállítások háromhetente szerda esténként nyíltak. Minden kiállításához nyomtatott és online meghívó és nyolc oldalas kiskatalógus készült, amelyek az archívum alapdokumentumai. A galéria mint szellem műhely a kiállítások tartama alatt lehetőséget nyújtott előadások, összejövetelek, könyv-, lap-és filmbemutatók szervezésére. Az alapvető célkitűzés: az építészeti ízlés javítása.

Az N&n galéria programját tekintve elsősorban a kortárs hazai építészet fóruma volt. Lehetőség szerint igyekezett minél gyorsabban reagálni aktuális hírekre, eseményekre. A kortárs fogalmát tágan értelmezte: egyetemi hallgatók és a modern építészet elhunyt nagy mestereinek munkáit egyaránt bemutatta. Az építész tárgykörébe tartozó speciális szakterületek – belsőépítészet, bútortervezés, városépítészet, kert-és tájtervezés, technológiai tervezés, díszlettervezés – összetartozását vallotta. A galéria fontosnak tartotta bemutatni a kortárs képzőművészet alkotóit és műveit, összekapcsolni azokat a művészeti ágakat, amelyek megítélésük szerint mindig is összetartoztak. A galéria programjában ismétlődő témák, kulcsszavak: kortárs hazai építészek (egyéni kiállítás), kortárs hazai építész csoportok, műhelyek, építészhallgatók, emlékkiállítás; tágan értelmezett építészet (bútor, belsőépítészet, díszlet, kert, formatervezés, textiltervezés, várostervezés stb.); technológia, műemlékvédelem; aktuális téma, aktuális mű; képzőművészet, fotóművészet, külföldi kitekintés

A galéria a kiállító művészekkel megállapodva építészeti-képzőművészeti gyűjtemény megalapozásába is belefogott, a művészek a kiállítások anyagából a galéria gyűjteményébe adtak egy vagy több művet.

Az N&n galéria alapvető küldetése az építészet a kulturális élet integráns részévé tenni, feléleszteni a szakmai közéletet, a humán értelmiség tagjait közelebb hozni az építészethez és a szélesebb közönséget is aktivizálni. Felkelteni az érdeklődést a minőségi építészet iránt, és közelebb hozni egymáshoz az építészeti és művészeti gondolkodást, és alkotások létrejöttének folyamatát a közönséghez. Ennek egyik bevált kommunikációs eszköze, hogy a kiállításokat olyan személyek nyissák meg, akik a szakmán kívül is elismertek, hitelesek, és segítenek abban, hogy minél nagyobb körben ismertté válhasson a galéria tevékenysége. A látogatószámokra nem lehetett panasz: a hely a legtöbbször zsúfolásig megtelt, vagyis sokszor akár 200 fő előtt nyílt meg egy kiállítás, és a nyitva tartás ideje alatt is legalább ennyien megnézték azokat. Fontos eredmény, hogy a közönség soraiban mindig sok volt a fiatal.

„Ez megmaradt, a képesség, a vágy az együtt létezésre, egy korábbi időből, mint ritka, épen maradt régészeti lelet, a 70's, '80-as évek Adyiligetéből, ahol Nagy Bálint házat épített magának és az övéinek, és ahol nagyon sokféle ember vegyült el, huzamosan, a vendégek és a ház lakói, akár napokon, heteken át. És ez s természetes vágy, amely azt sugallja az embernek, hogy a jó beszélgetések és a jó gondolatok rokonok, és hogy az elidőzés egymás társaságában olykor hasznosabb, mint a szakirodalom buzgó tanulmányozása, és hogy a szakmai féltékenység nem ok arra, hogy az emberek ne váltsanak szót – többek között ez az egyik oka annak, hogy az N&n galéria létezik, és hogy olyan sikeres. Ezt megteremteni, ahhoz nem elég egy kiállítást szakmailag jól megcsinálni.” - írja Forgách András 2003-as előszavában a HAP kiadásában megjelent kötetben.¹⁴⁷

A 2011 végén bezárt N&n galéria utolsó időszakának munkatársként aktív részese voltam. 2012-ben a galéria teljes anyaga kényszerűen raktárba került. A sietséggel végrehajtott bezárás miatt nem volt idő leltárt készíteni, digitalizálni, így jelenleg még rendezetlen az archívum. Azóta készülök rá, hogy elmélyedhessek a galéria történetében.

A 2009 óta működő FUGA Budapesti Építészeti Központ egyrészt Nagy Bálint személye miatt, másrészt mint építészetet kiállító intézmény az N&n galéria örökösének tekinthető, működtetésében a galéria folyamatos viszonyítási pont volt. Nagy Bálint 2022. februári váratlan halálával ez a korszak is lezárult. Az utódok feladata, hogy örökségét méltóképpen megőrizzük, gondozzuk és továbbgondoljuk.

¹⁴⁷ 2003. szeptember 11-én a HAP galéria első kiállításának megnyitójára a HAP Kft kiadta az N&n galéria első két és fél évről szóló emlékeztetőjét a megnyitók szövegeivel és képekkel: Apáti-Nagy, Mariann et al. (szerk.): *N&n galéria 2011 02 14 – 2003 06 22*. HAP Kft., Budapest, 2003

Az építészetről, az épített környezetről való nyilvános beszéd elősegíti az építészet kérdései iránti nyitottságot és tudatosságot (és így az építészeti minőséget), hiszen városlakóként, építtetőként, tulajdonosként, használóként ebben mindenki érintett. Az építészeti galéria tudást generál és oszt meg, összekapcsolja a szakembereket és a közönséget. Az építészeti kiállítás a kutatómunka és a tudásmegosztás bizonyítottan működőképes és élvezetes médiuma.

10. BIBLIOGRÁFIA

Építészeti kiállítás, építészeti gyűjtemények

&beyond (szerk.): *Archifutures. A field guide to the future of architecture*. Vol. 1: The Museum. dpr-barcelona, Barcelona, 2016

ARRHENIUS, Thordis et al. (szerk.): *Place and Displacement. Exhibiting Architecture*. Lars Müller Publishers, Zürich, 2014

BARKHOFEN, Eva-Maria (szerk.): *Architecture in Archives. The Collection of the Akademie der Künste*. DOM Publishers, Berlin, 2016

BIRI, Balázs: Kiállítások lehetőségei az oktatásban – kiállítás mint kihasználatlan eszköz, in: *Építészet és oktatás. A BME Építőművészet Doktori Iskola tanulmánykötete 2015/16*, Budapest, 2016

BLAU, Eve: Reviewing Architectural Exhibitions, Exhibiting Ideas, *JSAH jrg57* (September 1998), nr. 3.

CHAPLIN, Sarah – STARA, Alexandra (szerk.): *Curating Architecture and the City*. London, Routledge, 2009

COLOMINA, Beatriz (szerk.): *Architectureproduction*, Architectural Press, New York, 1988

COLOMINA, Beatriz: Exhibitionist Architecture, in: *Texte zur Kunst*, issue No. 92, December 2013

DAMISCH, Hubert: A Very Special Museum, in *Skyline: The Narcissistic City*, University Press, Stanford 2001).

DAVIDSON, Cynthia – Di CARLO (szerk.): *Log 20 – Curating Architecture*. Fall 2010. Anyone Corporation, New York, 2010

FEIREISS, Kristin (szerk.): *The Art of Architecture Exhibitions*. Nai Publishers, Rotterdam, 2001

GIGLIOTTI, Roberto (szerk.): *Displayed Spaces. New Means of Architecture Presentation Through Exhibitions*, Spector Books, Leipzig, 2015

GRAHAM, James – WASIUTA, Mark (szerk.): *Documentary Remains*. Columbia Books on Architecture and the City, New York, 2017

MARJANOVIC, Igor – HOWARD, Jan: *Drawing Ambience: Alvin Boyarski and the Architectural Assosiation*, Mildred Lane Kemper Art Museum Washington University, St Louis, Missouri, 2017

MEUSER, Natascha: *Construction and Design Manual. Drawing for Architects*, DOM publishers, Berlin, 2015

MILLER, Wallis: *Cultures of Display: Exhibiting Architecture in Berlin, 1880–1931*, in: *Architecture and Authorship*. Tim Anstey et al. (szerk.), Black Dog Publishing, London, 2007

MILLER, Wallis: *Mies and Exhibitions*. In: Terence Riley, Barry Bergdoll (szerk.): *Mies in Berlin*. Museum of Modern Art, New York, 2001

OASE#88. Exhibitions. Showing and Producing Architecture. NAI Publishers, Rotterdam, 2012

PELKONEN, Eeva-Liisa et al. (szerk.): *Exhibiting Architecture. A Paradox?*. Yale School of Architecture, New Haven, Connecticut, 2015

STANISZEWSKI, Mary Anne: *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1988

STEIERHOFFER, Eszter: *The Rise of the Curator and Architecture on Display*, Thesis, Royal College of Art, Doctor of Philosophy, January 2016

SZACKA, Léa-Catherine: *Exhibiting the Postmodern. The 1980 Venice Architecture Biennale, Marsilio, Venezia*, 2016

ZEVI, Bruno: *Az építészet megismerése*. (ford. Dr. Gerő László, Papp Imre), Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1964

Kiállítás általában, múzeum, biennále

BASU, Paul – MACDONALD, Sharon (szerk.): *Exhibition Experiments*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2007

BÄTSCHMANN, Oskar: *Kiállító művészek. Kultusz és karrier a modern művészet rendszerében*. Ford. Nagy Edina. L'Harmattan, Budapest, 2012

DERNIE, David: *Exhibition Design*. W.W. Norton & Company, New York, 2006

ÉBLI Gábor: *Az antropologizált múzeum*. Typotex Kiadó, Budapest, 2009

ÉBLI Gábor: *Hogyan alapítsunk múzeumot? Tanulmányok a művészet nemzetközi intézményrendszeréről*. Vince Kiadó, Budapest, 2011

GARDNER, Anthony – GREEN, Charles: *Biennials, Triennials and Documenta. The Exhibitions that Created Contemporary Art*. Wiley Blackwell, Malden, ME, 2016

GYÖRGY, Péter: *Múzeum. A tanuló-ház*. Múzeumelméleti esettanulmányok 1. kötet, MúzeumCafé Könyvek, Budapest, 2013

KLONK, Charlotte: *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. Yale University Press, New Haven, Connecticut, 2009

MARINCOLA, Paula (szerk.): *What Makes a Great Exhibition?* Philadelphia Exhibitions Initiative, Philadelphia (2006), 2010

MULAZZANI, Marco: *Guide to the Pavilions of the Venice Biennale since 1887*. Electa, Milano, 2014

MÜLLER, Anna – MÖHLMANN, Frauke (szerk.): *New Exhibition Design 1900–2000*. av edition, Stuttgart, 2014

SZÉKELY, Katalin – TURAI Hedvig (szerk.): *Helyszíni szemle. Fejezetek a múzeum életéből*. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2012

VASÁROS, Zsolt: *Kiállító-tér. Múzeumi tárlatok kézikönyve*. Múzeumi iránytű 7., Szabadtéri Néprajzi Múzeum – Múzeumi Oktatási és Képzési Központ, Szentendre, 2010

Építészetelmélet, építészetkritika

ANSTEY, Tim et al. (szerk.): *Architecture and Authorship*. Black Dog Publishing, London, 2007

BELOGOLOVSKY, Vladimir: *Conversations with Architects. In the Age of Celebrity*. Dom Publishers, Berlin, 2015

COLOMINA, Beatriz: *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*. The MIT Press, Cambridge MA, 1996

COLOMINA, Beatriz – BUCKLEY, Craig (szerk.): *Clip, Stamp, Fold: The Radical Architecture of Little Magazines 196X to 197X*. Actar Publishers, Barcelona, 2010

CSÓKA, Attila Róbert – SMILÓ, Dávid: *Építészet – Kritika – Írás*. Új Forrás Kiadó, Budapest, 2014

LANGE, Alexandra: *Writing about Architecture. Mastering the Language of Buildings and Cities*. Princeton Architectural Press, New York, 2012

PSARRA, Sophia: *Architecture and Narrative: The Formation of Space and Cultural Meaning*. Routledge, London, 2009

TAVARES, André: *The Anatomy of the Architectural Book*, Canadian Center for Architecture, Lars Müller Publishers, Zürich, 2016

Cikkek, interjúk, tanulmányok

BETSKY, Aaron et al.: Exhibiting Architecture: The Praxis Questionnaire for Architectural Curators, in: *Praxis: Journal of Writing + Building*, No. 7, 2005, 106–119.

BÓDI, Kinga: *Magyar részvétel a Velencei Képzőművészeti Biennálén 1895–1948*. Doktori disszertáció, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Budapest, 2014 (<http://doktori.btk.elte.hu/art/bodikinga/diss.pdf>)

CARTER, Jennifer: Exhibiting Architecture Architecturally. *MediaTropes eJournal* Vol. III., No. 2, 2012, 28–51 (<http://www.mediatropes.com/index.php/Mediatropes/article/viewFile/16888/13881>)

CHAN, Carson: Exhibiting architecture: show, don't tell. *Domus web*, 2010.09.17. (<http://www.domusweb.it/en/architecture/2010/09/17/exhibiting-architecture-show-don-t-tell.html>)

Curating Architecture: The Architecture of Estrangement. Alison Hugill in conversation with Carson Chan. In: *On Curating*. Issue 31., Zürich, 2016/6, 47–51. ([http://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/issue-1/PDF to Download/OnCurating Issue31 DINA4.pdf](http://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/issue-1/PDF%20to%20Download/OnCurating%20Issue31%20DINA4.pdf))

HILL, John: Making Architecture Public. On Exhibiting Architecture. *World-Architects e-magazin*, 2013.09.23 (<http://www.world-architects.com/pages/insight/making-architecture-public>)

MACKEN, Marian: Reading Resonance: Post Factum Documentation as Creative Criticism, in: Brisbin, Chris – Thiessen, Myra (szerk): *Critique 2013. Conference Proceeding 26–28. November 2013, Adelaide, South Australia*, The University of South Australia, Adelaide, 2013., 79–89. (http://www.critique2013.com/home/Proceedings_files/FINAL%20Critique%202013%20Conference%20Proceedings%20sml.pdf)

O'DOHERTY, Brian: A fehér kockában. A galériatér ideológiája. Ford.: Erhardt Miklós, 2014 <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=877>

VARNELIS, Kazys: Pedro Gadanho: curating is the new criticism. *Domus web*, 2012.04.14. (<http://www.domusweb.it/en/interviews/2012/05/14/pedro-gadanho-curating-is-the-new-criticism.html>)

WATSON, Fleur: Beyond Art. The Challenge of Exhibiting Architecture, *D*Hub*, 2008.03.06. (<http://www.dhub.org/beyond-art-the-challenge-of-exhibiting-architecture/>)

Építészet és művészet

FOSTER, Hal: *The Art-Architecture Complex*. London, Verso, 2011

RENDELL, Jane: *Art and Architecture. A Place Between*. IB Tauris, London, 2006

Yve-Alain Bois, Dennis Hollier, Rosalind Kraus and Jean-Louis Cohen: A Conversation with Jean Louis Cohen', *October*, 89 (1999)

Magyar vonatkozás

APÁTI-NAGY, Mariann et al. (szerk.): *N&n galéria 2011 02 14 – 2003 06 22*. HAP Kft., Budapest, 2003

HAMVAY, Péter: Építészeti kincsestárak. Megmentett archívumok, kutatható és elzárt gyűjtemények, in: *Archívum. A kartotéktól a felhőig, Múzeumcafé 65. 2018/2.*

KÉVÉS, György et al. (szerk.): *Építészet. Művészet. Történelem*. Építészet és Művészet Kévé Stúdió Galéria, Budapest, 2016

WINKLER, Barnabás (szerk.): *11 év 110 kiállítás.* HAP Galéria 2003–2014, HAP Tervezőiroda Kft., Budapest, 2014