

„Hibrid” múzeumi terek

antik emlékek bemutatása revitalizált terekben

Molnár Martina

konzulens: Vasáros Zsolt DLA
TDK 2014

Bevezetés	3-5
Ara Pacis	5-9
Mercati di Traiano	9-13
Centrale Montemartini	13-17
Neues Museum	17-21
Összegzés	22-24
Képi melléklet	25-29
Irodalomjegyzék	30-34
Képjegyzék	34-35

Bevezetés

Antik műtárgyakat már a XIX. századtól kezdve, az első múzeum épületek létrehozásától értékesnek és méltónak találták a kiállításra, sőt a muzeologia kezdeteit is itt vélhetjük felfedezni. A fennmaradt emlékek a kitüntetett figyelmet az ókori ideák tiszteletének, a szimmetria, rend és egyszerűség ősi forrásainak köszönhetik. A korszak szellemi háttere a felvilágosodás idején vált érzékelhetővé, a múzeumok építésének vágya is innen ered: jelenségek ésszerű magyarázatának bemutatása lehetőség szerint eredeti (mű)tárgyak kíséretében. Az első múzeumépületek klasszicizáló architektúrával, sztereometrikus tömegalkotással készültek. A XIX. század múzeumépítészetében, egyáltalán a gyűjtés és bemutatás kezdeteiben Sir John Soane építész saját gyűjteményére épülő saját háza jelentette az első mérföldkövet.¹ A hamarosan egyre népszerűbb múzeumépítés hagyománya a főúri kastélyokban, illetve egyházi központokban őrzött gyűjteményekre vezethető vissza, a műtárgyak ebben az új kontextusban azonban most először kaptak önálló épületet. Ezek a kiállítóterek elsősorban kronológikus tárlatok bemutatását tették lehetővé, a műtárgyak egymás mellett sokszor nagy zsúfoltságban helyezkedtek el. A századok folyamán a régebbi merev térkapcsolatok és irányított tárlatlátogatási lehetőségek feloldódása a tudás templomából társasági események színterévé alakította a múzeumokat.² A 20. század vége-21. század eleje az ún. múzeum-boom időszaka, ahol a külső forma szerepe is egyre nagyobb teret nyert, ekkor vált Frank O. Gehry bilbao-i múzeuma barnamezős-rehabilitációs stratégiájával, és expresszív formavilágával világhírűvé.³ A tájból kiugró, illeszkedésre nem törekvő, mulandó népszerűségű „reklámtárggyal” ellentétben megfogalmazódott egy egyszerűsége, egységessége törekvő építészeti irányzat is, amelynek jelentős képviselői David Chipperfield, Tony Fretton és Peter Zumthor.⁴

Napjaink építészei kivételes szituációban vannak, mivel a múlt tapasztalatain felül a digitális technológia fejlődése is egyre nagyobb teret biztosít a kibontakozásra. Talán ez a technikai fejlődés, a multimédia világa adta meg az impulzust a XIX. század óta nem tapasztalt, egyfajta második „múzeum-boom”-nak, amely sokkal látogatóorientáltabbá, érthetőbbé teszi az amúgy esetleg statikusnak ható tárlatokat. Korunk ingergazdag világával

¹ 1792-94 között, lásd: <http://www.soane.org/museum>

² lásd bővebben a modern térrendszerekről: Cságoly 2004, p. 282-283.

³ Kemecsi 2010, p. 167-178.

⁴ bővebben lásd: Schittich 2009, p. 9-11.

a múzeumoknak is lépést kell tartania ahhoz, hogy a kiállított kulturális értékek megfelelő befogadóra, közönségre találjanak. A nagyobb városokban megrendezett kiállítások látogatói többnyire turisztikai cézzal érkeznek, a múzeumok látogatása a kulturális program részeként jelenik meg.

A dolgozatomban kiválasztott esettanulmányok az antik műtárgyakat bemutató kiállítóterekkel foglalkoznak, amelyekre általában a tárgyközpontú bemutatás jellemző.⁵ A kiállított emlék olyan művészeti értéket képvisel, amely csak kevés kiegészítésre, jobban mondva csak kiegészítő magyarázatra szorul, általában egy felirat segítségével. A kiállítástervezés fontos eleme, hogy a tárgy bemutatásán kívül szükséges információk ne additív jelleggel jelenjenek meg, hanem egységes rendszert alkossanak a kiállítóterrel - és a műtárggyal. Napjainkban azonban még az ilyen egyértelmű, hagyományos értelemben vett művészeti értéket képviselő kiállítási tárgyaknál is felmerül az interaktivitás és a múzeumpedagógiai fejlesztések alkalmazása, szükségessé válik az összefüggések és értelmezési lehetőségek megjelenítése. Ilyen értelemben a korszerű szemléletű múzeumok arra törekednek, hogy a tárgyközpontúság és információközpontúság között többé-kevésbé félúton helyezkedjenek el, megtartva a kellő egyensúlyt. A kiválasztott négy esettanulmány korántsem reprezentálja a muzeologia fejlődését, sokkal inkább a tanulmány alapfelvetésében megfogalmazott „hibrid” terekre vonatkozó vizsgálódásom adekvát példáinak tekinthetők. A jelen keretek között nem vizsgállok hazai példákat sem, holott a közelmúltban megnyílt Iseum Savariense új múzeumépülete is ide sorolandó, ennek jó külföldi analógiája lehet az új Acropolis Museum Athénban. Az esettanulmányokhoz személyes élmények és meglátások kötődnek. Az áttekintett szakirodalom segített megérteni a tágabb, főként társadalmi összefüggéseket, amely valóban hatással bír az építészet alakítására, ezen belül kulturális javaink prezentációjára is.

A kiállítóter egy olyan összetett téri és vizuális rendszer, egyfajta közeg a műtárgy és a múzeumépület között, amely tervezési szempontból különböző szakágak együttdolgozását igényli; könnyen belátható, hogy a kiállítások fontos kelléke az installáció és megvilágítás.⁶ Amennyiben az építész tudatos tervezés során az épület rendszerét a belsőépítészeti téralakításban is továbbviszi, kialakulhat egy olyan következetes téri világ, ahol alig van

⁵ Vehar-Meeter 1989, p. 28.

⁶ bővebben lásd: Cuttle 2007, p. 28-30.

szükség egyéb additív installációra - itt elsősorban az antik plasztikai tárlatokra gondolok. A hagyományos halogén lámpákat felváltó led-es világítás is egyre több, szofisztikáltabb lehetőséget rejt magában; a látogató figyelmének irányítása jól komponált világítástervezéssel elérhető és nélkülözhetetlen gesztus a hangsúlyok fektetéséhez.

Építészeti szempontból a téri világ vertikális (oszlopok, pillérek, faltestek) és horizontális elemekkel (födémek és padlósíkok) tagolható. Az alapvető térelhatárolást biztosító elemek szöge, sűrűség is hatással lehet a téri érzetre. Egy nagyobb téren belül előfordulhat, hogy bizonyos tárgyak fizikailag is szűk, intimebb környezetet igényelnek. Amennyiben a tárlat nem egy ugyanolyan adottságokkal rendelkező térsorként jelenik meg, sokkal dinamikusabb, látogató számára érdekesebb téri környezet jöhet létre.⁷

Kortárs építészek azonban még egy kihívással szembesülnek: amellet, hogy kiállítóterekre továbbra is igény van, előfordulhat, hogy nem szükséges, vagy egyszerűen nincs lehetőség egy adott műtárgyegyüttesnek, tárlatnak új épület emelésére. Egyre gyakoribb az igény a régi múzeumok állagromlása, sérülése okán a teljes rehabilitációra. Így előáll egy olyan szituáció, hogy a kortárs mesternek egy másik kor eszméi alapján tervezett épülethez kell hozzányúlnia, kiegészítve, egyben megóvva annak értékeit. Ebből a sokszor több generációs időbeli szakadékból valami egészen új, összetett, „hibrid” tér születik. A „hibrid” terekben a régi és az új kontrasztja a kiállítást is új kontextusba helyezi, sokszor a kiállítási anyag indukálja a múzeumi tér újszerű kialakítását. A továbbiakban ezeket az összetett, többnyire nem csak korszakbeli különbség miatt kontrasztos kiállítótereket vizsgálom a tudatos építészeti tervezés és alkalmazkodásból fakadó kötöttségek szempontjából.

Ara Pacis

Az Ara Pacis egy békeoltár, amit Rómában emeltek Kr.e. 13-9. között Augustus császár Spanyolországban és Galliában vívott küzdelmei tiszteletére az egykori Mars-mező északi részén, a mai Lungotevere in Augusta-n. 1937-ben a Benito Mussolini vezette olasz kabinet Augustus császár születésének 2000. évfordulójára az oltár teljes feltárása mellett

⁷ építészeti pszichológiáról bővebben lásd: Richter 2004 és Dúll 2010

döntött, valamint felkérték Vittorio Morpurgo-t védőépület tervezésére. A műemlékvédelem mellett városképet is drasztikusan befolyásoló tervek születtek a Tevere partján található Augustus békeoltára körüli terület rendezésére.⁸ A helyszín körüli, mintegy ezer négyzetméteres területet egészen időszámításunk kezdeti időszakának rétegéig felbontották, és ide hozatták az újra jelentőségteljessé vált oltár korábban előkerült, illetve eredetiben meg nem szerezhető másolati darabjait is. Ez a gesztus a környéken álló lakóházak tömegének rombolását jelentette, egyedül két barokk templom megőrzéséről gondoskodtak.⁹

A fokozódó nemzeti politikai helyzet és párhuzamállító hatalmi törekvések egyértelműen az építészeti minőség rovására mentek. Az eredetileg tervezett travertin mészkő és márvány helyett csak beton és porfír alkalmazására volt lehetőség. Anyagi korlátok és a második világháború végül megakadályozta, hogy a szűk határidőre átadott hatalmi reprezentációs célzatú védőépület eredetileg tervezett minőségében és grandiózusságában is megvalósulhasson. Így a Mussolini által sürgetett rekonstrukció 1938-ban készült el, a fölötte emelkedő építmény pedig csak a minimális állagvédelmet nyújtotta. A térszervezés kialakítása során a nagyvonalúság nem volt elsődleges szempont, valamint nem számítottak a Tevere part gépjármű forgalmának drasztikus megnövekedésére sem. A pavilon kevésbé szerencsés hő és páratechnikai körülményeket eredményezett, elsősorban a hőmérséklet és páraingadozás volt szélsőségesen nagy. Ezek a hatások a gépjárművek kipufogógázainak szennyezésével súlyosan károsították a békeoltár eredeti márvány anyagát és a rekonstrukció stukkó kiegészítő elemeit.

A XX. század végére egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy ez az építmény nem oldja meg architektonikai-értelmező problémákat, ugyanakkor nem biztosít megfelelő védelmet sem az oltár megőrzéséhez. 1993-ban az elismert amerikai építészt, Richard Meier-t kérte fel Rutelli római polgármester ezeknek a problémáknak a megoldására, pontosabban egy új védőépület tervezésére. Egy ilyen szituációban fontos kérdés, hogy az épületegyüttes mely része kezelendő értéként. Richard Meier építészirodája és a városvezetés az antik békeoltárt ítélte csak megtartandónak, a korábbi védőépületet teljes lebontásra ítélték. A

⁸<http://www.limen.org/bbcc/tutela/Conservazione%20delle%20citt%E0/Lazio/Roma/Ara%20paci/Ara%20paci%20augustae.htm> és <http://www.architetiroma.it/notizie/7725.aspx>

⁹ bővebben fasizmus „hagyatékairól” korunk Olaszországában: Arturs 2010, p. 114-127.

tervezést és együttműködést nagyban megnehezítette, hogy Adriano La Regina regionális régészeti felügyelő ellenezte a modernizációs törekvéseket.¹⁰

Az építmény¹¹ tömege lényegében változatlan maradt, a víz- és párazárési problémákat oldották meg, valamint a kulcsfontosságú szerepet kapott a tervezésben a transzparencia elve. Nagy üvegfelületek vizuális kapcsolatot biztosítanak a műemlékkel és a Tevere parttal a kellő védelem biztosítása mellett. Az anyaghasználatot az üveg mellett a jellegzetesen római travertin mészkő jellemzi. Az terv alapvetően Le Corbusier elveit követi: nem foglalkozik környezetével és kontextusával, az építész foglalkozzon csak a megfelelő és jól működő struktúra megtalálásával.¹² Richard Meier ipusztriális ihletésű, minimalista stílusú védőépületet tervezett.

Az építész 1973-ban tanulmányi út keretében egy évet töltött Rómában, az Amerikai Akadémia meghívására. Azt nyilatkozta, hogy Róma tanította meg arra, hogyan kell monumentális tereket bensőséges módon kezelni, kialakítani. Az intimitás kulcsa szerinte a megvilágításban rejlik, pontosabban a fényforrás eredetétől és irányultságától függ, amely mozgásra késztet minket, egyfajta absztrakt promenádot létrehozva. Példaként Borromini Sant'Ivo alla Sapienza barokk templomát említi, ahol ez a látogatói létszámtól függetlenül megvalósul. Ezt a téri élményt természetesen nem lehet és nem is volna helyénvaló lemásolni, de fontos inspirációs forrásává válik a Rómába látogató építészeknek.¹³

A múzeum földszinti részén a nagy üvegfelületek biztosítják a kellő megvilágítást, míg a pincszinten a födémáttöréseket leszámítva mesterséges megvilágítás dominál. A múzeum négy fő egységből épül fel: a főbejárat egy kellemes árnyékot vető fallal határolódik el a forgalmas úttól egy zártabb, belső teret eredményezve az építményhez felvezető lépcsősorral és előtte található kortárs szökőkúttal, valamint az augustusi obeliszkre való utalásként egy oszlop látható. Az épületbe belépve már az előcsarnokban is nyolc méteres belmagasság fogad minket, ahonnan tovább haladva bejuthatunk az augustusi oltár terébe, amelyet csak néhol tagolnak vaskos falak és oszlopok. Ez a térrész maximálisan a békeoltárnak szentelt, legfeljebb audiovizuális részleg térrésze alkot technikai okok miatt

¹⁰ <http://epiteszforum.hu/a-beketlenseg-oltara-richard-meier-esete-az-ara-pacisszal>

¹¹ Richard Meier & Partners Architects építész iroda terve az olasz Maire Engineering cég segítségével valósult meg.

¹² Seabrook 2005. május 2., p. 57.

¹³ John Seabrook beszélgetése Richard Meier-rel, The New Yorker, 2005. május 2., p. 57-58.

külön teret. Ezzel a fényes, magasztos világgal szemben a múzeum alagsorában időszaki kiállítást rendeztek be. A fentiekhez képest alacsony belmagasságú, kiállító-felületekkel tagolt helyiség sokkal nyomasztóbb hatású, térszervezése nélkülözi a nagyvonalú gesztusokat. Amíg a tervező fent az antikhoz próbál viszonyulni kortárs építészeti, és minimalista múzeumépítészeti eszközökkel, addig itt, egy látszólag teljesen különálló, kortárs világ jelenik meg. Az eltérő téri világok közötti, mondhatni vizuális kapcsolatot csupán a földemáttörésekből fakadó átlátások teremtik meg.

A masszív tömeg mellett a legkorszerűbb technika használata a Meier tervezte új védőépület esetében az egyetlen konkrét visszacsatolás a Morpurgo tervezte, végül meg nem valósult épülethez. Kétrétegű edzett üveg megfelelő hővédelmet biztosít, azok ionos védőrétege, valamint hőszabályozott ablakokon lévő légfüggöny pedig a napsugárzás káros hatásaitól óvja az oltárt. Korszerűsége vall, hogy az érzékeny műtárgy állapotát nem csupán a teljes körű klimatizálással kívánják megoldani, hanem tudatos épületszerkezeti tervezéssel megelőző intézkedéseket is tesznek.

Mennyiben köthető az épület Rómához? Kritikusok szerint a sztárepítész purista stílusát alkalmazta ebben az esetben is, azonban ez az építmény bárhol a világon állhatna.¹⁴ A római öntudat különösen érzékeny az új építésű, kontextusba kevésbé illeszkedni látszó épületekkel szemben.¹⁵ A telepítése során csak egy egészen szűk tér alakult ki, amely éles ellentétben áll a túlpart Bernini tervezte Piazza di San Pietro nagyvonalúságával. John Seabrook írásában egyenesen „rothadó fogként” emlegeti a városnak ezt a gócpontját.¹⁶

Nagyon érdekes, hogy az augustusi békeoltár az úrafelfedezésétől kezdve is abszolút politikai, propagandisztikus eszköz a városvezetők kezében. Az antik emlék értékét ugyan mindenki elismeri, de a védőépülethez való viszonyulást egyértelműen a politikai beállítottság határozza meg. Az első védőépület tervezőjének, Vittorio Morpurgo-nak neve zsidó származású építész lévén, a Berlin-Róma hatalmi tengely kialakulása után fel sem merülhetett az eredeti, minőségi terv tervezőjeként. Az őt „követő”, XX. század végén megbízott Richard Meier német-zsidó származású építész megbízása gesztusként tekinthető elődjére nézve, azonban sokak számára kérdést vet fel, hogy a római belváros központjába

¹⁴ lásd: <http://www.ajaonline.org/online-review-museum/370> és Sgarbi 2009.

¹⁵ vö. Vittorio Emanuele emlékmű fogadtatása, lásd: Packer 1989, p. 137-141.

¹⁶ Seabrook 2005. május 2., p. 62.

miért nem egy olasz építész bízta meg e városképileg és identitási szempontból is kulcsfontosságú épület kialakítására. Nem első találkozása az építésznek az örök várossal, de eddig a beavatkozásig sztárépítések csak külvárosi területeken kaptak megbízást. Sokan a baloldali, amerikai stílust képviselő, „Little Clinton” becenevű Rutelli imázsépítésének kulcspontjaként látják az amerikai építész megbízását.

Vittorio Sgarbi konzervatív művészetkritikus, aki a kulturális minisztérium helyettes titkárából saját tévéműsorral rendelkező közismert olasz személyiséggé lépett elő, élesen bírálta az amerikai építész munkáját. A felelőtlen olasz örökségvédelem mintapéldáját látta az alkotásban, amely szerinte a klasszikus homlokzatok között benzinkútként hat.¹⁷

Végül azonban a sok kritika ellenére Walter Vetroni polgármester ciklusa alatt megnyithatott a múzeum 2006-ban, de az őt követő jobboldali Gianni Alemanno politikai kérdést csinált a külföldi sztárépítész alkotásából, programjában szerepelt az épület lebontásának terve. Igaz, nem magáról az antik békeoltárról folyik a vita, de megrendítő, hogy több mint kétezer év távlatában is milyen megosztó vitákat tud generálni a hatalmi reprezentáció berkeiben, gyakorlatilag „megtartva” eredeti funkcióját.

Mercati di Traiano

Jelen tanulmány szempontjából érdekes létesítmény a Mercati di Traiano, azaz a császári fórumok múzeuma.¹⁸ Traianus császár egykori vásárcsarnokának részben fennmaradt, részben rekonstruált, a császárfórumok szomszédságában elhelyezkedő épületegyüttesében található. Az épület tervét a szír damaszkuszi Apollodórusznak tulajdonítják.¹⁹ A félkör alaprajzú téglapépület hat teraszos szintből állt, magába foglalva üzleteket és „állami” raktárakat egyaránt. A földszinten eredetileg tizenegy üzlet számára alakítottak ki boltozott helyiséget, az emeleti szinten pilaszterekkel keretezett íves ablaknyílások biztosították a fény bejutását egy folyosóra, ahol újabb tíz helyiség állt az üzletelők rendelkezésére. A komplexum harmadik emelete dongaboltozatos raktáraknak

¹⁷ Seabrook 2005, p. 61.

¹⁸ Museo dei Fori Imperiali

¹⁹ Apollodórusz állítólag II. század elején tervezte a csarnokot, róla lásd: Calcani 2003 és Ungaro 2001, p. 66-90.

adott helyet, ezek a mai napig fennmaradtak, a via Biberatica-ra nyílnak. A központi aulából meredek lépcsőssorral juthattak ki a teraszos, piaci részre, az épület egykori központjához.

A múzeum különlegessége, hogy legfőbb kiállítási „tárgy” maga a múzeum: gyakorlatilag bemutatja és kiállítja önmagát. Ez az egyszerre racionális és romantikus „museo all’aperto”²⁰ (szabadtéri, nyitott múzeum) elképzelés ötlete a XIX. századra nyúlik vissza, a Basilica Ulpiahoz köthető, ahol először rendeztek kiállítást Traianus Forum emlékeiből. Egy olyan régészeti leletekkel teli teret álmodtak meg, amely bemutatja a fórumok fennmaradt emlékeit, de mivel főként nagyobb léptékű, aránylag kevésbé értékes elemeket tartalmaz, ezért megvalósulhat szabadtéren is. Az 1924-40-ig tartó feltárások során azonban már felmerült az igénye annak, hogy fedett, raktározó építménye legyen ezeknek az alkotásoknak, lehetőleg minél közelebb az eredeti helyszínükhöz.

A Mercati di Traiano komplexum esetében megállapíthatjuk, hogy az összes restauráló törekvést egy erőteljes kiegészítő jelleg jellemzi, amellyel az építészeti tömeg rekonstrukciójára törekedtek. Ez az épület homlokzatán a nyilvánvaló épületfizikai szempontokon túl megjelenik a régebben szabad nyílásokat kitöltő üvegszerkezet és meglévő falazat viszonyában is.

1990-ben hirdették meg a „Valorizzazione dei Fori Imperiali” („Császárfórumok revitalizációja”) programot. Azonban itt még korántsem volt szó ásatások újrakezdéséről, sőt aránytalanul nagy vita tárgyát képezte maga a felvetés is. A projekt során első lépésként nagy nehézségek árán alakították ki újra az összeköttetést Traianus császár oszlopától Nerva császár fórumának „Colonnacce”-jáig. A különböző restaurációs munkák (Colosseum, Tempio di Marte Ultore, Tempio di Venere Genitrice) során egyre nyilvánvalóbbá vált a probléma, hogy a fellelt emlékeknek idővel méltó kiállítóteret kellene biztosítani.

Ismerve a fent említett körülményeket kérdést vetett fel az is, hogy vajon valóban szükség volt-e egy újabb régészeti múzeumra Róma központjában? Igaz, hogy az „örök város” számtalan antik művészettel foglalkozó múzeummal rendelkezik már, új és régebbi építésűekkel egyaránt, azonban az antik római építészetnek szentelt múzeummal nem igazán találkozhattunk eddig. Az építészetet különösen nehéz mindenki számára könnyen emészthető kiállítássá alakítani. Kézenfekvő volt a témát a törvénytörő épületek tükrében

²⁰ lásd bővebben: Ungaro 2000, p. 53-66.

szemlélni, mind az építészeti tagozatok és architektonika és szobrászati plasztika szempontjából. A fórumok épületeinek így egy olyan fedett-nyitott terekkel kialakított kiállítóteret terveztek, amelynek központja az egykori Mercati di Traiano.

Az új múzeum kialakításakor a várható látogatókat is számba kellett venni. Célkitűzések között szerepelt, hogy ne csak a turista-attrakció váljon az új komplexumból, hanem konkuráljon a helyiek egyéb szórakoztatási lehetőségeivel kulturális kikapcsolódást biztosítva, akár a hétköznapiakban is. Mindez nem érhető el pusztán egy értékes antik gyűjtemény állandó kiállításként való prezentációjával, hanem olyan szolgáltatást kell nyújtani, amely az ókori kultúrát közvetíti más társművészetekkel és technikai alkalmazásokkal egyetemben. Az állandó célközönség elnyerésének érdekében a marketinges szakemberek arra tényre fektették a hangsúlyt, hogy a nyilvánosságtól évtizedekre elzárt területeket nyitnak meg a látogatók számára.

Az építészeti beavatkozások egy része a biztonságos körülmények kialakítására irányult, részben megerősített térelhatároló szerkezetek, valamint a műtárgyakat védő riasztó berendezés kiépítésével. Így egyszerre sikerült az esetleges vandál támadásokat megelőzni és megfelelő környezetet biztosítani éjszakai rendezvények számára. A kialakítás során a legnagyobb problémát az építészeti akadályok feloldása jelentette: a Mercati di Traiano máig fennmaradt részei Traianus fórumának szintjétől hat emeletet foglalnak magukba, a múzeumot azonban mindössze a felső három emeletre tervezték. A nehézséget az jelentette így, hogy a vertikális közlekedés kialakítását a monumentális ókori szerkezeti rendszer megsértése nélkül kellett megoldani. Két megoldás kombinálására nyílt lehetőség ebben a situációban: egy hidraulikus lift, ami összeköti a nagy aula földszintjét az emelettel és a központi térrel, és egy olyan emelő platform, ami az aula földszintjéről a Via Biberatica-val biztosít összeköttetést. A lift a Giardino delle Milizie-vel is kapcsolatot létesít, így a hatból négy szint szervesen összekapcsolódik, a szabadtéri résszel is, ahol a szintkülönbségeket fa és acél rámpákkal hidalják át. Egyedül az alsóbb szintek összeköttetése von még némi kíváncsiságot maga után, de azok is megközelíthetőek a félkör alakú építmény felől.

Egy másik fontos technikai szempont, amivel foglalkozni kellett, az a via IV Novembre forgalmas útja felől érkező légszennyezés. A kihívást az jelentette, hogy a nagy aula védelmét teljes transzparenciát biztosító, fém szerelvények nélküli, de akusztikai igényeknek

megfelelő, időtálló anyagból kellett megoldani. Ennek megvalósítását nagy méretű, polimetil-metakrilát táblákból, illetve azonos anyagú tartó szerelvényekből képzelték el, biztosítva így az áttörhetetlenséget, karcállóságot és mindenekelőtt az akusztikai- és légszennyezés csökkentését. Így már elégségesek a nagy aula adottságai a kiállítótéri funkcióhoz, és a rendezvények lebonyolításához.

A kiállítótér és a kiállítás tervezett útvonalának megtervezése különböző szakemberek munkájának szintéziseként született meg. Együttes erővel olyan múzeumot kívántak létrehozni, amely világosan kifejezi és bemutatja a fórum építészeti rendszerét, szellemiségét, a díszítmények ideológiai hátterét, azok elterjedését a római provinciákban és magának a területnek a történetét, hogyan változott itt a városszövet az ókortól kezdve napjainkig. Egészen pontosan az antik korszaktól, a nagy változásokat hozó középkor és reneszánsz átépítéseken át egészen az ún. „Alessandrino kerület”²¹ kialakulásáig, valamint az 1930-as évek nagy ásatási munkálataiig tájékoztatást kapunk a történésekről. Régészek és építészek, kommunikációs szakemberek foglalkoztak a császárfórumokkal, annak érdekében, hogy egy részletes előkészítő-tanulmányon alapuljon a tervezés.²² Tapasztalatszerzési céllal olyan más intézményeket is felkerestek, mint a Museo Nacional de Arte Romano di Merida és a berlini központú Deutsches Archäologisches Institut.

A fórumok történetének prezentációjában fontos szempont, hogy a látogatók el tudják képzelni, a fennmaradt romok valójában milyen építészeti tömeget képeztek az antik miliőben, továbbá a látogatók megismerjék a fenséges épületek mögötti történelmi és politikai hátteret. Ennek értelmében a múzeum két fő elemre koncentrál: a kiállítás ne egyszerűen a fórumokból fennmaradt „szebb darabokat” használja fel, hanem az egyes területek legfontosabb, legismertebb darabjait, amelyek új kontextusban is rendszert alkotnak; valamint multimédiás tárlatrészek, ahol bemutatják a császárok egymás mellé épülő különböző fórumait, a három dimenzióban rekonstruált részleteket.

A központi aulához csatlakoznak a múzeumhoz szükséges kiszolgáló funkciók: a jegyiroda, a könyvesbolt, információs pont, valamint a császárok fórumaiból származó, azt szimbolikusan bemutató szoborrészletek. Itt még egy általánosabb képet kaphatunk, a kiállítóterek a multimédiás bevezetők túl elsősorban a fórumokkal epigráfiai szempontból

²¹ Róma 23. kerülete

²² http://www.mercatiditraiano.it/il_museo/allestimento és Ungaro - Sartini - Vigliarolo 2011

foglalkoznak. A felsőbb emeleteken találhatóak a Julius Caesarnak, Augustusnak, Nervának és a Templum Pacisnak szentelt szekciók.

A múzeumra egy folyamatos vibrálás jellemző az antik és a kortárs között fellépő kontrasztnak köszönhetően. A részben töredékesen fennmaradt emlékek kiállítását segítő installációk antracit színű fémből készültek, a legkorszerűbb megoldásokkal, külön kiemelve sötét színükkel az antik, általában szürkésfehér márványt. Ezek az installációk fizikai értelemben is kontextusba helyezik a fennmaradt építészeti tagozatokat, különböző magasságba és közel eredeti szituációjukba helyezve azokat. Annak érdekében, hogy valóban tág látókörű legyen a múzeum, kortárs, de az antikvitás ihlette szobrokat is bemutatnak. Ezeknek a mai alkotásoknak pedig a fennmaradt antik környezet ad teljesen új kontextust, amely a nyitott látogatót egy különböző korokat értékelő, új szemszögből megfigyelő, összehasonlító szerepkörbe helyezi.

A múzeum fenntartóinak tudatos koncepciója, hogy a kiállítás állandó részei is folyamatos fejlődésen, alakuláson menjenek át a látogatók igényeinek és tapasztalatoknak megfelelően. A kiállított emlékeket értelmező szöveg nyelvezete civil látogató számára is megfogható közérthetőségre törekszik. Különböző látogatói rétegekre számítva flexibilisen megtekinthető és megélhető tárlatot alakítottak ki, többek között a Giardino delle Milizie részen kialakított pihenő felületnek köszönhetően a múzeum látogatása valóban minden korosztály számára élvezhető több órás program. Ez a nyitottság és motiváltság újdonsága ellenére is az itáliai nagy múzeumok közé emelheti a Museo dei Fori Imperiali-t.

Centrale Montemartini

Róma déli, Ostiense negyedében, a Tevere partjához közel található Centrale Montemartinit 1912-ben nyitották meg. Alig tizenhét hónap alatt épült meg az elektromos hőközpont, melynek alapkőletételében maga Vittorio Emanuele olasz király is segédkezett.

Az építési területet a funkció igényeinek megfelelően választották meg: a történelmi központon és „vámhatáron” kívül esett, így az üzemeltetési adó jelentősen lecsökkent, a berendezések esetleges bővítését nem korlátozta semmi, valamint a folyópart közelsége korlátlan mennyiségű folyóvizet biztosított. Az épület alapterülete 20 000 m², holott a

központ megvalósításához elegendő lett volna 4000 m². Azonban a nagy volumen nem számít meglepőnek a környéken, az épület szomszédságában egy még nagyobb komplexum épült ki abban az időben: a Società Anglo Romana gáz és elektromos központ.

A Centrale technológiai-pénzügyi tervezése Giovanni Montemartini professzorhoz, a kivitelezés lebonyolítása pedig Puccioni mérnök úrhoz köthető. Az épület proto-racionalista stílusban épült, az eredeti tervtől eltérően inkább egy dízel erőműnek alakították ki, mint egy gőz erőműnek. Montemartini 1913-ban bekövetkezett halála után a komplexum felvette a tervező nevét, valamint az első állami elektromos központként működött Rómában.

Egészen az ötvenes évekig sikeresen üzemelt, később azonban nem tudott már eleget tenni korszerűségét tekintve Róma egyre növekvő lélekszámának ellátásában. 1963-ban részlegesen, pár évre rá pedig a teljes központot bezárták. 1972 és 1974 között az immár elhagyatott régi központ mellett három turbogáz berendezés létesült a legkorszerűbb technológiával, gyors alkalmazhatóság lehetőségét rejtve magukban.

A múzeum része egy kiterjedtebb, Rómában is megjelent építészeti irányzatnak: az ipari rehabilitációnak. Az Ostiense negyedben található egykori ipari negyed épen maradt csarnokait kulturális funkcióval töltötték újra. A Centrale Montemartini mellett így a „Gasometro” és a „ex Mercati Generali”²³ (tradicionális olasz piacterületként funkcionált sokáig) területét is újraértelmezték. A múzeum épületek és szórakoztató funkció mellett a Roma Tre jogi egyetem is székhelye is a környéken kapott helyet.

Az évtizedekig elhanyagolt egykori elektromos központot 1989-90-ig nagy műgonddal restaurálták és multimédiás központtá alakították, hogy előadások, találkozók és kiállítások színtere lehessen. Napjainkban kiállítóhelyként üzemelő épület állandó kiállítására egy szerencsés kísérlet folyamán tett szert. 1997-ben ugyanis a Musei Capitolini felújítása miatt az antik szobrokat ideiglenesen ideszállították. Az „Istenek és gépek” kiállítás olyan népszerűségnek örvendett, hogy divatfotózások helyszínévé is vált, és a bontás helyett idővel állandó tárlattá alakították.

A kiállítás sikere elsősorban itt is a fennálló kontrasztban keresendő: a XX. század elejének technikai vívmányai koruk számára hasonló értéket képviseltek és nagy befolyással

²³ Rem Koolhaas terve alapján 2008-ban kezdődött revitalizáció.

bírtak, mint a múzeumi világ számára az antik római szobrok. Színkontrasztban is szerencsés a találkozás: míg az egykor elektromos áramot előállító berendezések sötét színűek, a műtárgyak jellemzően - fehér - márványból készültek.

Azonban az egymás mellett elhelyezett tárgyak és műtárgyak még önmagukban nem képeznek kiállítást. Ahhoz, hogy az ipusztuális kor relikviái és antik művészet egymás mellett tárlattá érlelődjön, tudatos tervezés szükséges. A kiválasztott antik szobrok nem önmagukért híresek, többnyire ismeretlen számunkra alkotójuk, hanem egy korszakot idéznek meg, illetve feltárásuk színtere vagy körülménye egyezik. A kiállítás sötét-világos hangsúlya első körben az antik tárgyra vonja a figyelmet, amelyek plasztikájához így könnyedség társul, a sötétebb színű technikai berendezésekhez a szubjektív érzet súlyosságot, nehézséget társít. A méretet tekintve azonban egyértelműen a gépek dominálnak, így létrejöhet egy megosztott, váltakozó figyelem a két művészeti elem, ha úgy tetszik a két világ között. A térbe helyezett pasztell-színű installációk jelennek meg tagolóelemként, melyek színe termenként változik, szimbolikusan jelölve a korszak- vagy stílusváltást. A pasztell-színek a pszichológiailag kimutatható pozitív lélektani hatásai ellenére²⁴, ebben a kontrasztok miatt újszerű térben bátortalannak, túlzottan finomkodónak hatnak. Az antik márvány és az gépek expresszív jellege mellett a kortárs installációk erőtlenségükkel nem képviselik elég határozottan a régmúlt-múlt-jelen kontextusában a jelent, azaz a már említett közeget, a kiállításrendező elsődleges feladatát. A kiállítást végigkísérő színek a földszinten a sárga, a fő hangárban a kék, végül a kiállítás utolsó termében zöld. A színek választásában a megfelelően értelmezhető kontraszthatás elve az antik tárgyakhoz viszonyítva teljesül, ugyanis az installációs felület színe sötétebb, mint kiállított műtárgyak legvilágosabb pontja. A földszint gyakorlatilag kizárólag mesterséges megvilágítást kap, így valóban indokolttá válik sárga, melegséget sugalló színhasználata. A csarnok helyiségek nagyrészt kellő természetes megvilágításban részesülnek, a mesterséges világítás itt csak fókuszpontok kialakítására irányul napközben.

A térsor kialakítását linearitás jellemzi, az alacsony belmagasságú, előzetes technológiai információt hordozó sárga installációkkal kiegészített térből a leglátványosabb, kék színű kiegészítő elemekkel övezett csarnokba juthatunk, ahol az installáció formavilága timpanont idéz. Az egykori elektromos hőközpont esetében a „tér a térben” elv valósul meg,

²⁴ lásd: Heller 2002.

és azon belül is több sík figyelhető meg: a XX. század eleji felújított épület, az akkoriban korszerű gépek, a pasztell installáció és végül a Musei Capitolini-ból eredetileg ideiglenesen áthelyezett antik szoborgyűjtemény. Az antik emlékek háttére a teljes komplexumban alapvetően háromféle: tradicionális, neutrális háttérpanel, a gépek a maguk sztereometrikus formájával és sötét színükkel, valamint előfordul olyan szituáció is, hogy a szobrok szabadon állnak, kontrasztos hatás nélkül.

Az installáció aránylag semleges, így a gépek válnak a látogatói útvonalat és térbeli súlypontokat determináló objektumokká. A földszinten található szobrok méretétől független egységes téri világ alakul ki a felülre zárt elrendezés elve nyomán: megállapítottak egy nagyjából 170 cm-es síkot, ami fölé nem emelkedik műtárgy. A méretbeli igazítást az installációs falfelülethez hasonló, különböző méretű posztamensekkel érik el, így a felülre záráson belül előfordulnak kisebb különbségek, amely az egyes műtárgyaknak kiemeltebb szereplési lehetőséget adnak. Az alapzat így, mint egyfajta szemiotikus operatőr jelenik meg, újraértelmezve a kiállítási tárgyak értékét. A kiállítás vizuális adottságai elsősorban a közép magas felnőtteknek kedveznek, a tervezett optimális nézőpont kisgyermekeknek kevésbé előnyös. A szobron kívül a kiállítás részét képezi egy nagyméretű mozaik, amelyet az utolsó csarnoktérben tekinthetünk meg. A vadászati jelenetet ábrázoló alkotás fa parkettára helyezték, megoldva így a járófelülettől való dilatálást.

A kiállítást értelmező feliratok a kisebb szobroknál jellemzően a pódiumok jobb felső oldalán találhatóak közvetlenül a műtárgy alatt. A jobb oldalra komponálás egyrészt kizökkenti az európai balról-jobbra írt írásmód megszokottságából, másrészt a nagyrészt jobbkezes társadalomra visszavezethető jobb oldal preferenciájával él. A magasabb műtárgyak feliratait a köztük vízszintes elválasztást biztosító, faltestet formáló színes paneleken jelennek meg.

Alaprajzi szinten is megállapítható, hogy a csarnoktérbe helyezett installációs panelek léptéke illeszkedik a raszterbe, de formavilágukkal kitűnnek a szabályos mérnöki alaprajzból. A tárlat megtekintése során a látogató egyfajta önmagába visszatérő keringésre desztinált. Ez az irányultság abból következik, hogy az építménynek funkciójából eredően egy bejárata van, amely egyben a kijáratnak is megfelel.

A látogatás során szűkösebb, alacsonyabb belmagasságú térből jutunk fel ipari acéllépcsőn a teljes belmagasságú csarnoktérbe. A magasságbeli kontraszt ad egyfajta pozitív dinamikát a megtekintésnek: a hétköznapiakban megszokott téri szituációból egy szakrális tér téri adottságaihoz közel álló helyiségbe léphetünk.

Az installációs panelek kevésbé előnyös színválasztása mellett megállapítható, hogy vizsgálatunk szempontjából a Centrale Montemartini egy kortárs tér. Érdemét nem kisebbíti az sem, hogy a kortárs beavatkozások kevésbé sikeresek, mivel ez a kiállítótér a hagyományos, antik világ iránt érdeklődő átlagos turistát is arra készteti, hogy felfedezze egy hozzánk időben sokkal közelebb álló kor, a XX. század elejének technikai vívmányaiban rejlő, többnyire méltatlanul alulértékelt szépséget is.

Neues Museum Berlin

Berlin városára Rómához hasonlóan a történelmi sokrétűség jellemző, azzal a különbséggel, hogy míg az antik fénykor az örök városban már egy bizonyos távlatból értékelhető, addig a német fővárosban a legutolsó világháború bizonyos szempontból még a közelmúlnak számít, gondoljunk csak a háború okozta várospusztulás ki nem heverhető sebeire.

Berlin múzeumvilága a XIX. századtól kezdve olyan elismert építészek terve nyomán bővült, mint Karl Friedrich Schinkel vagy Friedrich August Stüler. A tervezők és a porosz király, IV. Friedrich Wilhelm nem titkolt szándéka egy olyan múzeumi negyed, „Museumsinsel” létrehozása volt, amely Athénhoz vagy éppen Rómához hasonló kulturális központot teremt a Spree partja mentén. A „szigetet” az Unter den Linden államigazgatási központjának intellektuális fórum-párjaként vizionálták. Schinkel tervezte a ma Altes Museum-ként ismert épületet, amely egyre szűkösebb környezetté vált a növekvő gyűjtemény miatt. Halaszthatatlanná vált egy újabb múzeum tervezése, azonban a klasszicista építész éppen ekkortájt hunyt el, így az uralkodó választása a mesterhez közel álló tanítványra, Stülerre esett.

Schinkel épületével kapcsolatot kívánt létesíteni, ez egy dór sztoa csarnokon keresztül valósult meg. Az épületen egy hármas tagolódás vonul végig: a földszinten a sztoához

kapcsolódó dór oszlopok, az első emeleten ión, a másodikon pedig korinthuszi oszlopok láthatóak. A tárlat csoportosításában is megjelenik ez a valószínűleg hegel-i filozófiából²⁵ eredő hármas tagoltság: szimbolikus, klasszikus és romantikus művészeti korszakokba osztották be a műtárgyakat.

A kezdeti lendület után a megvalósulás folyamatosan akadályokba ütközött. Az építési munkálatokat az 1848-as forradalmak leveréséből fakadó pénzhiány megszakította. Stüler fontosabb megbízásokat kapva 1854-ben átadta az építésvezetés feladatkörét egy másik Schinkel tanítványnak, Friedrich Adlernek. IV. Friedrich Wilhelm porosz király 1861-ben bekövetkezett halála után pedig Johann Heinrich Strackot bízta meg, akinek vezetésével az eredetileg tervezettnél sokkal pompásabb és díszesebb stílusban valósult meg az épület befejezése. A hányattatott sorsú épület története befellegzeni látszott, amikor a háború miatt 1943-45 között súlyos károk érték.

Ebben a csapásokkal terhelt történelmi közegben különösen fontossá vált a restauráció módja és mértéke. A teljes visszaállítás lehetőségét már a kezdetektől kritikusan fogadták a szakértők, mivel ez azt jelentené, hogy az oly sokat megélt épületet történetét egy ponton mesterségesen megállítják, negligálják múltját.

És melyek lehettek volna ezek a lehetséges pontok? 1930, amikor már megépült a komplexum, de a különböző beállítottságú tervezőknek köszönhetően sokszínűsége mégis egy neutrális múzeumi világot eredményezett? Vagy az 1866-os kaulbach-i állapot, amikor befejeződtek a sztereografikus festési munkák, és végre el lehetett bontani a lépcsőház állványzatát? Esetleg az eredeti stüler-i állapot, amikor freskók helyett korinthuszi vakárkádok övezték a lépcsőházat, annak szédületes magasságát még jobban kihangsúlyozva?

Megállapítható, hogyha az előbb felsorolt lehetőségek közül bármelyiket választották volna önmagában, egy nagyon drasztikus megoldás születik, és az épület sokat veszített volna történelmi értékéből. A legneutrálisabb, finomabb megoldás, a pusztán állagvédelmi munkák nem segítettek volna, mert a világháború során a bombázások teljes épületrészeket semmisítettek meg; a vakolathullás is olyan jelentőssé vált egyes területeken, hogy nem érte volna el a kívánt eredményt ez az eljárás.

²⁵ lásd: Hegel 1817.

1993-ban meghívásos tervpályázatot hirdettek a Neues Museum rekonstrukciójára és a Museumsinsel-en belül egy összeköttetést biztosító épület tervezésére.²⁶ A tizennyolc meghívott nemzetközileg ismert és múzeumépítészetben tapasztalt építésziroda közül végül tizenhat vett részt a pályázaton. A nyertes a milánói Giorgio Grassi lett, őt követték David Chipperfield, Francesco Venezia, Frank Gehry és Axel Schultes. A Porosz Kulturális Örökség Alapítványa azonban egyik helyezett terv megvalósítását sem támogatta, és meghívott egy szakértő konzulenszt az első öt helyezett pályamunkák felülvizsgálatára. Leszűkítették a programot konfliktusok elkerülése végett, valamint azért is, hogy gyorsabban megvalósulhasson a beruházás. Az eredetileg meghirdetett 16 535 m² helyett 6890 m² effektív alaprajzi területet szabtak meg. A felülvizsgálatot követően David Chipperfield-et és Frank O. Gehry-t kérték fel projektjeik részletesebb kidolgozására. 1997 decemberében ült újra össze a bizottság a két terv megtekintésére. Mindkét iroda központi, különleges szerepet szánt az épület szimmetriatengelyén elhelyezkedő lépcsőháznak. Azonban míg Gehry egy organikus, kanyarodó lépcsőházat tervezett, addig David Chipperfield egy hagyományosabb, az eredetit lényegesen jobban megközelítőt javasolt.

Annak ellenére, hogy mindkét építésztt tájékoztatták a bíráló bizottság tagjai kétségeikről, és látszik, hogy behatóan tanulmányozták az épület adottságait és körülményeit, egyéniségükből és szemléletmódjukból fakadóan egészen különböző két terv született. David Chipperfield Stüler szerkezetét idézte meg rekonstrukciójában az épület észak-nyugati részén, valamint újrateremtette az „egyiptomi udvart” a kortárs építészet eszköztárával. Terve hidat képezett a Neues és Altes Museum között, és hozzájuk kapcsolta még egy szárnyal a Pergamon Museum-ot is. Gehry egy teljesen új, aszimmetrikus struktúrát tervezett, amely az észak-nyugati szárnyat flexibilis modern kiállítótérre alakította, valamint Chipperfieldhez hasonló összeköttetést biztosított a múzeum épületek között.

Szerencsére az átgondolt megoldások közül is az érzékenyebb tervezőt, David Chipperfield építész irodáját bízták meg Julian Harrap régészeti szakemberrel az épület helyreállításának megtervezésére 1998-ban, aki megfutamodás nélkül vállalta a kihívást, hogy az épületet minden sebével együtt számba vegye. Az olyan rárakódott rétegeket, mint a wilhelmi gazdagság, a weimari tárgyilagosság, a háború elkeseredett dühe, mind identitásformáló adottságnak tekintette, így fel sem merült az esetleges gránát és

²⁶ Sayah 1994

lövésnyomok eltüntetésének vágya. A Neues Múzeum egy hiteles tanúja a múlt század eseményeinek, így koncepcionális céllá vált a lehető legtöbb részlet megóvása fennmaradt állapotában, hogy az épület egy hiteles, tiszta, módosítatlan képet tükrözhesen. A múzeumon belül itt fokozatosan feltűnik a kontraszt: a megóvott múlt, és az abba illeszkedő, szolid és világos kortárs. Egy olyan kortárs, aki tiszteli, becsüli az előzményeket.

A Neues Museum-ot alapvetően meghatározza „Museumsinsel-hez” (Múzeum-sziget/negyed) tartozása mind építészeti mind funkcionális szempontból. Évtizedekkel a második világháború után is nem különálló múzeumként, hanem mint egy nagyobb múzeum-együttes része nyílt meg a látogatók előtt. A berlini fal leomlása után úgy határoztak a városvezetők, hogy a Neues Museumban kap helyet az addig keleti és nyugati részen külön lévő egyiptomi, őstörténeti és ókori gyűjtemény. Egy „régészeti promenád” terveztek a múzeum negyeden belül kialakítani, amelynek bővült gyűjteményével így a David Chipperfield irodája által rekonstruált múzeum is részesévé vált. Az összehangolt tervezés keretein belül kijelölték a legalacsonyabban fekvő szinteket, az Altes Museum és a Bode Museum földszintjét közlekedési szintnek a komplexumok között, valamint létrehoztak egy olyan tematikus axist, amely különböző kulturális nézőpontokból ugyanazt az üzenet közvetíti a látogató felé. A Neues Museumban található promenád-részben található kiállításának „Gott und Götter” (Isten és istenek) a címe, ahol egészen az egyiptomi emlékektől a görög emlékeken át a lengyel keresztény emlékekig egy összetett tárlat látható.

A rendezett tematikus kiállítás felett megjelenik az épület eredeti díszítése, Hermann Schievelbein Pompeii pusztulását ábrázoló fríz-maradványa. A „Zeit und Geschichte” (Idő és történelem) kiállításon keresztül vezet az út az „Ägyptischer Hof”-ba (egyiptomi udvar), ahol a „Jenseits und Ewigkeit” (A másvilág és örökkévalóság) motívuma köré szerveződnek a különböző ókori egyiptomi, római és korai keresztény faragott kőemlékek. Az épület ezen részén jelenik meg legnagyobb hangsúllyal David Chipperfield kortárs eszköztára, amely tökéletes kombinációt képez a kiállított tárgyakkal. Nem sötét „árnyékvilágot” mutat be, hanem közvetett megvilágítással övezett derült birodalmat. A túlvilágot szimbolizáló megvilágításban az udvar mintegy negyven méterre kiterjedő, papirusz tekercsek ábrázolásaival díszített fal tárul fel.

Az interkulturális és összehasonlító kiállítások immár „Múzeum-sziget” tradicionális karakterévé, védjegyévé váltak. A Neues Museum kiállítóterének koncepciója látogatói participáció során érte el mai formáját. Négy éven át tartó próbaüzem alatt tapasztalatgyűjtés és vizsgálatok eredményeként megállapították a kiállítás-tervező szakemberek (Michele de Lucchi milánói kiállítástervező, az építész, világítás tervező szakemberek, építési hatóságok és múzeumi kurátorok), hogy az „összehasonlító” tárlat koncepciója, amely a sokáig mindenhol kizárólagos jogosultsággal rendelkező kronológikus irányzattal ellentétben újfajta többlet tartalmat nyújt, és mind a látogatók, mind a szakértők osztatlan elismerését élvezi. Az olykor egészen különböző ideológiai háttérű, de egyformán értékes tárgyak egymás mellett hosszú, részletes magyarázat és digitális technika nélkül is elérték várt hatásukat, többnyire erősebb impulzust kifejtve és maradandóbb emléket okozva a kiállítás megtekintőinek. Tapasztalati úton a „több kevesebb” elve is igazolást nyert: bizonyított, hogy a túl sok kiállított tárgy a befogadás és minőség kárára megy.

A kiállítás és építészet között többek között ennek az elvnek a megvalósulása teremti meg a kapcsolatot. A historikus terekben a kortárs építészet tiszta és egyszerű építészeti irányelvekkel teremt környezetet a tárlatok számára. Anyaghasználata is rendkívül következetes: speciálisan fejlesztett beton, fehércement és szász márvány kombinációja jelenik meg leggyakrabban kortárs elemek anyagaként. Sokszor ezek a terek önmagukban, atmoszférájukkal is kiállítást hoznak létre. A legfontosabb tematikus kiállítások a földszinten és első emeleten találhatóak, ami szintén tudatos elrendezés következménye, hiszen az épületnek ezeken a részein lelhető fel a legtöbb megőrzött eredeti szerkezet és díszítmény.

A múzeum eszmei értékét emeli, hogy az egykor újdonságnak számító látszó acélszerkezet, könnyű téglák alkalmazása, és a korszerű kivitelezési technológiával párhuzamba állítható rekonstruálásának korszerű, Velencei Charta szerinti megvalósítása. Ez a nemzetközi karta a műemlékek és műemlékhelyszínek konzerválására és restaurálására vonatkozik, 1964-ben, Velencében fogalmazták meg elveit. Célja, hogy a műemlékek restaurálása és állagvédelme mellett azok történelmi emléke, értéke is fennmaradjon.

Összegzés

Valamennyi vizsgált múzeumépületben a hibriditásból fakadó kontraszt és kontextus az, ami különleges téri világot teremtett. A kontraszt mértéke példaként különböző, és a kontextus karaktere is esetenként más, mivel a kortárs gesztusok a Mercati di Traiani esetében az antik szubsztanciával állnak párbeszédben, a Neues Museum esetén egy teljes évszázad fejlődés- és pusztulástörténetét teszik idézőjelbe, a Centrale Montemartini esetén a XX. század elejének ipari technológiáját használják vizuális közegnek, míg az Ara Pacis esetében az antik műemlék fasizmus korabeli védőépületet eliminálják, ugyanakkor a helyet és az egykori helyfoglalást erősítik. A korok közötti időbeli különbségen túl az is sokat számít, hogy az adott területet milyen pusztító hatások érték a háborúk során, majd milyen építő tevékenységek alakították az újjáépítések alkalmával, illetve mennyire alakították át a várostervezők a környező beépítést.

Az adott helyzethez viszonyulás a körülményeken túl az építész filozófiai felfogásán és a befogadó hatóságokon, illetve a társadalmi közegen is múlik. Amennyiben a meglévő épület műemlék, vagy műemléki környezetben található, szigorúbb előírások vonatkoznak rá.²⁷ Meglévő épületeknél az értékek megállapítása után meg kell találni azt a kortárs eszközt, amellyel a régebbi kor közelebb hozható a mai, akár háttér-információ nélküli látogatóhoz. A cél egy olyan építészeti környezet kialakítása, ahol elkülönül a kortárs, kontraszt alakul ki, de mégis létezik szerves kapcsolat. Ez a szerves kapcsolat létrejöhet a színek harmonizálásával, a kontraszt pedig egy más felületű és textúrájú anyag alkalmazásával.

A választott épületek sorrendje tudatos, a különleges múzeumi tereken belül is egyfajta értékbeli növekvést tükröz. Az Ara Pacis tömegében és jellegében idézi meg a múltat, a felületes látogató figyelmét azonban el is kerülheti a terület Mussolini-féle adaléktörténete. A Mercati di Traiano épülete önmaga is a kiállítás részét képezi, a térbe behelyezett eredeti tömegtől távolságot tartó kortárs installációk képezik a kontrasztot, fontos szempont a látogatói visszajelzésre építő, tudatos kommunikáció. A Centrale Montemartini esetében a XX. század eleji technikai vívmányok, gépezetek kapnak szokatlan módon méltó figyelmet egyfajta díszletként a tradicionális antik szoborgyűjtemény mögött.

²⁷ lásd: Velencei Charta 1964, illetve további műemléki ajánlások.

Ezen épületek után olyan, mintha a berlini Neues Museum mindezen sajátosságokkal rendelkezne, de olyan jó arányokkal, hogy ezek a gesztusok nem hogy túlcsoordulnak, hanem egymással szintézisben megjelenve emelik a kiállítótér esztétikai minőségét.

Mivel kétszer nem fordulhat elő teljesen ugyanaz az építészeti szituáció, ezért nem lehet egy terv koncepcióját egy az egyben hasonló sikerességgel adaptálni. Meg kell találni azokat a pontokat, a teoretikus elveket, amelyek más épületeknél jobb minőségűvé emelik.

Napjaink múzeumainak kialakítása azért is fontos tervezői feladat, mert egyfajta a kulturális és szociális lenyomatot képez a célzott látogatói közönség társadalmi rétegéről.²⁸ Egyfajta megtestesítőjévé válik azon elveknek, amelyeket társadalmunk értékesnek, fontosnak tart. Ezért is válnak igazán sorsdöntővé a döntések sorozatai, amelyben építészeknek és szakági tervezőknek állást kell foglalni. Az állásfoglalást illetően célszerű következetesnek lenni, és egy karaktert megragadva jól megfontolt döntéseket hozni. A dolgozat során elemzett épületeket tekintve a következő tanulságok vonhatóak le: a fennmaradt épület értékeit következetesen fel kell mérni, eldönteni, mi a számunkra megtartandó, milyen szempont alapján; a leendő látogatói kör feltételes meghatározása; gondoskodás a szerkezetek és műtárgyak állagvédelméről; a kiállítandó tárgyak kreatív kontextusba helyezése; installációk és multimédiás eszközökkel élvezhető, interaktív, tartalmas kiállítóterek létrehozása.

Kutatások bizonyítják,²⁹ hogy az összehasonlító jellegű kiállítások sokkal nagyobb hatással vannak a látogatóra, mint a hagyományos kronológikus, bemutató tárlatok. Ez részben azért lehet ez így, mert kreativitásra, pontosabban a konklúzió levonására sarkallja az embereket, részesévé válnak a folyamatnak. Másrészt annyi inger éri manapság az embereket, hogy sokszor bármennyire értékes is egy gyűjtemény, önmagában kevésbé kötné le a figyelmet, mint egy másik gyűjteménnyel érdekes elegyet alkotva, egyúttal sokkal messzebbre mutatva. Egészen egyszerű építészeti és belsőépítészeti eszközökkel (függőleges vagy vízszintes panelekkel) kialakíthatunk szűkebb, alacsonyabb, magasabb és tágabb tereket, alapvetően befolyásolhatjuk a térérzetet, azt a bizonyos közeget, amely a kiállítótér és a műtárgy között létezik.

²⁸ Zifferero 2004, p. 57-59.

²⁹ Seemann 2009, p. 65-68.

A színek³⁰ megválasztásában segítséget nyújthat az építészeti pszichológia ismerete: a szín kiválasztása mellett a megfelelő hatás elérésének érdekében legalább olyan fontos a hozzá szükséges fényviszonyok meghatározása. Nem létezik olyan szín, amire minden ember pozitív vagy akár negatív értelemben ugyanúgy reagálna, kulturális különbségekből is fakadhat egyes színekhez társított jelentéstartalom. Például a gyász színe Európában fekete, míg Japánban fehér. Alapvetően a meleg színek aktivitást, a hidegebb színek megnyugtató, ellazító hatást váltanak ki.³¹

Építészeknél, illetve más tervezőknél is egyfajta hiúsági kérdést vethet fel, mennyire maradnak a saját, esetleg már kialakult stílusukhoz „hűek”, mennyiben képesek a megszokott kézjegyüktől egy adott szituációhoz alkalmazkodás során eltérni. Meglévő épületnél fokozottan szükség van alázatra a szituáció felmérése során. Fontos, hogy ne a megszokott eszközök, stílusos elemek helyét keressük, hanem az épület, a funkció igényei inspirálják a kortárs reakciókat.

Megőrizve egy meglévő épület részeit egy olyan kontextus és térletet befogadó gazdag közeg teremthető meg, amely messze több lehetőséggel rendelkezik, mint egy kortárs, független építmény. A revitalizáció az épületszerkezeti és épületfizikai problémákon túl konzervatívabb társadalmi rétegekkel akár politikai téren is érdekütközéseket okozhat, azonban mindezek ellenére talán a legszebb, és felelősségteljesebb építészeti alkotásnak mondható, az ilyen összetett struktúrák szintéziseinek megtervezése.

TDK 2014, Budapest, 2014. október 27.

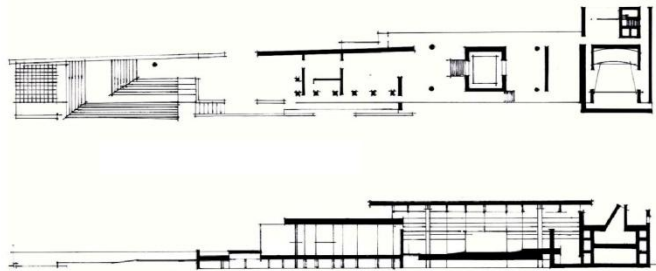
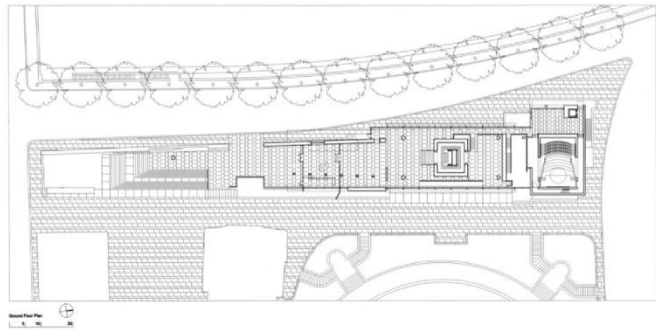
Molnár Martina

³⁰ Vasáros 2010, p. 113-115.

³¹ Richter 2004, p. 170-172.

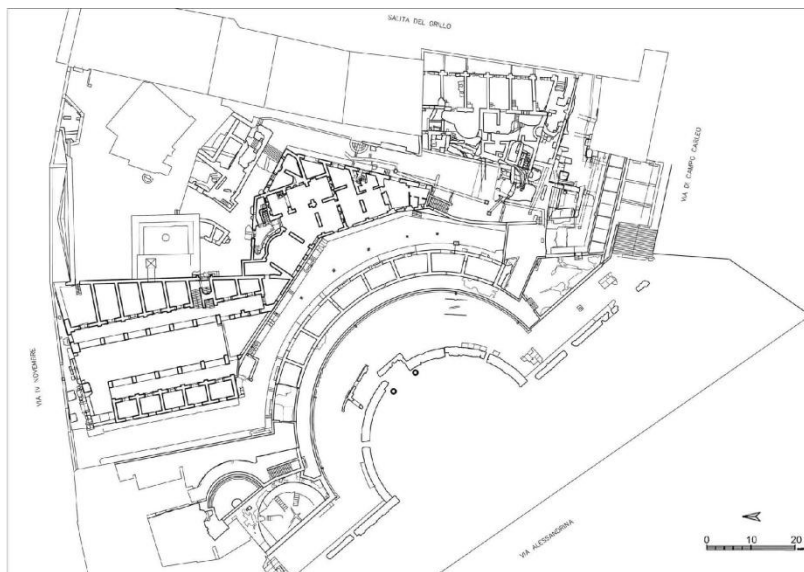


Vittorio Morpurgo tervezte védőépület

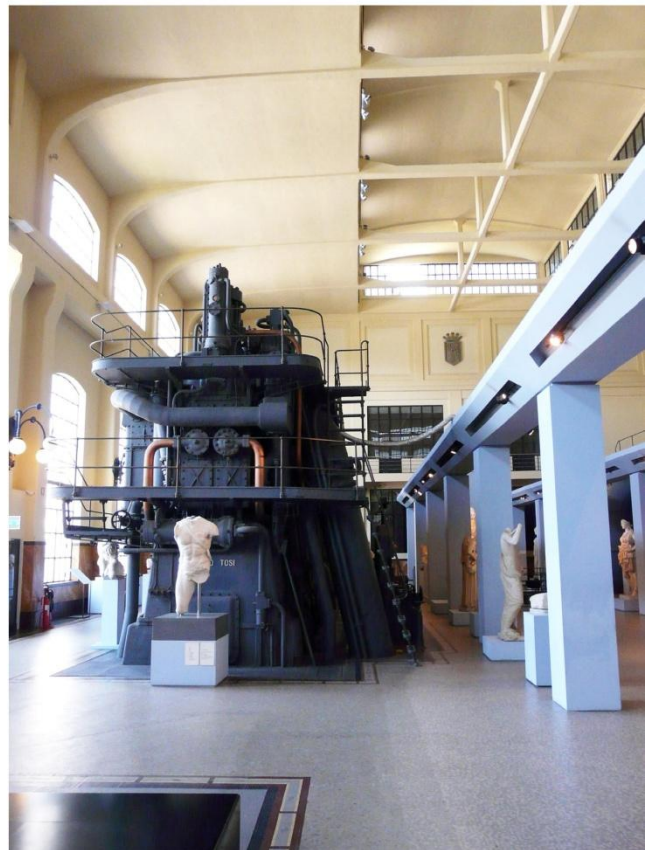
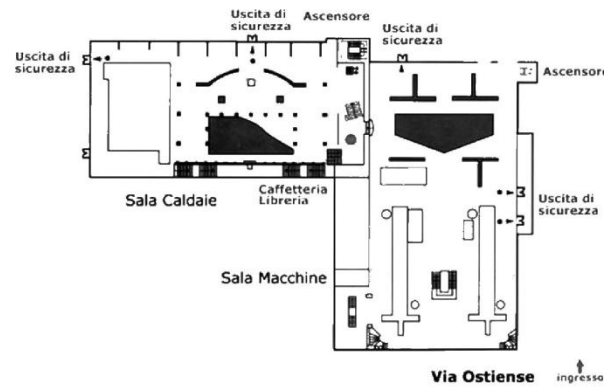
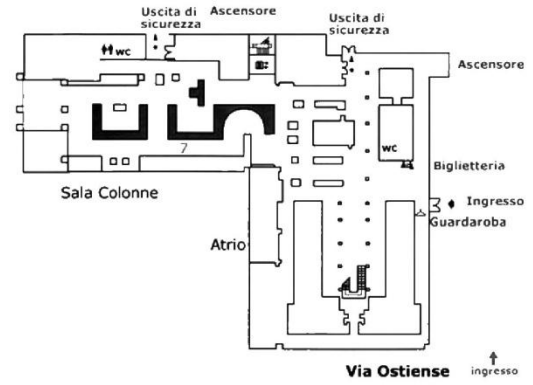


Museo dell'Ara Pacis³²

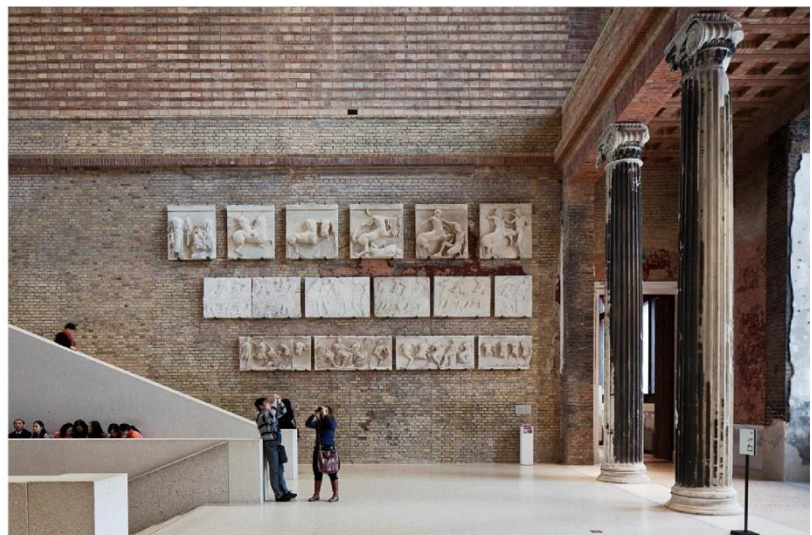
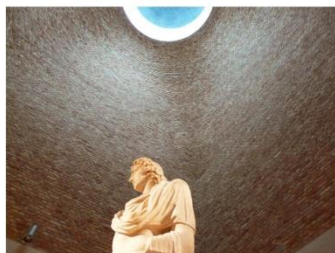
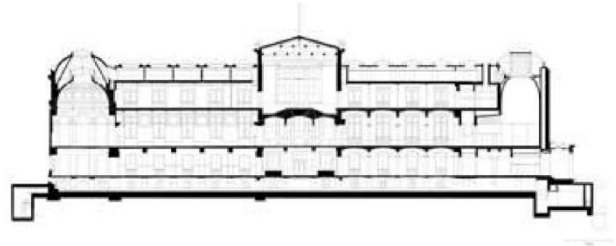
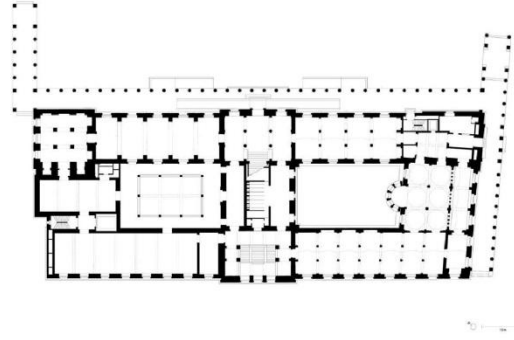
³² fotók: Farkas Petra, 2014. július



Mercati di Traiano – Museo dei Fori Imperiali



Musei Capitolini – Centrale Montemartini



Neues Museum Berlin ³³

³³ jobb oldalra igazított képek: Achim Kleukler

Irodalomjegyzék

Ara Pacis

La nuova Ara Pacis s'affaccia sul futuro: <http://www.architettiroma.it/notizie/7725.aspx>

Arthurs 2010

Arthurs, Joshua, Fascism as „heritage” in contemporary Italy. In: Mammone, Andrea, Veltri Giuseppe A. (szerk.), Italy Today – The sick man of Europe c. könyvéből, 2010, Abingdon, Oxon, p.114-127

Bertoletti-Cima-Talamo 2004

Bertoletti, Marina - Cima, Maddalena - Talamo, Emilia, Sculture di Roma antica, Roma, 2004

Bonfante 1997

Bonfante, Larissa, Scultura di Roma antica. Collezioni dei Musei Capitolini alla Centrale Montemartini, Electa, Milan, 1997

Calcani 2003

Calcani, G., Apollodorus of Damascus and Trajan's Column, L'Erma di Bretschneider, Roma, 2003

Hintzen-Bohlen-Sorges 2013

Hintzen-Bohlen, Brigitte - Sorges, Jürgen, Róma és a Vatikán, Vince kiadó, 2013

Campetella 2014

Campetella, Paolo, Multimodal communication in new archaeological museums. In: Brumme, Jenny - Falbe, Sandra, The Spoken Language in a Multimodal Context: Description, Teaching, Translation, Berlin, 2014, p. 17-29

Cuttle 2007

Cuttle, Christopher, Light for Art's Sake: Lighting for Artworks and Museum Displays, Burlington, 2007

Cságoly 2004

Cságoly Ferenc, Középületek, Terc kiadó, 2004, p. 282-283.

Dúll 2010

Dúll Andrea, A környezetpszichológia alapkérdései - Helyek, tárgyak, viselkedés, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2010

György 2007

György Péter: Ara Pacis – Róma, Múzeumkritika, 2007 <http://regi.sofar.hu/hu/node/80194>

Hammad 2006

Hammad, Manar, Il Museo della Centrale Montemartini (Roma). In: Pezzini, Isabella - Cervelli, Pierluigi, Scene del consumo: dallo shopping al museo, Meltemi, Roma, 2006

Heller 2002

Heller, E., Wie Farben wirken, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 2002

Hegel 1817

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse, Heidelberg, 1817

Kemecsi 2010

Kemecsi Lajos, Múzeum és épülete – Kihívások és válaszok a modern múzeumépítészetben, In: Bereczki I., Cseri M. (szerk.): Ház és Ember 22., Szentendre, SZNM, 2010, p. 167-178.

Frampton et al 2009

Frampton, Kenneth - Harrap, Julian - Keates, Jonathan - Nys, Ryk - Rykwert, Joseph - Schubert, Karsten - Schuster, Peter-Klaus - Siza, Álvaro - Weski, Thomas - Wolters, Wolfgang, David Chipperfield Architects & Julian Harrap: Neues Museum Berlin, Verlag Walther König, Köln, 2009

Meyer 1999-2003

Meyer, Alessandra, Conservazione Ara Pacis – Roma Lungo Tevere, 1999-2003

<http://www.limen.org/bbcc/tutela/Conservazione%20delle%20citt%E0/Lazio/Roma/Ara%20pacis/Ara%20pacis%20augustae.htm>

Packer 1989

Packer, James, Politics, Urbanism, and Archaeology in „Roma capitale”. A Troubled Past and a Controversial Future, American Journal of Archaeology, 1989, p. 137-141.

<http://www.jstor.org/stable/505403?seq=1>

Richter 2004

Richter, Peter G., Architekturpsychologie – Eine Einführung, Lengerich, 2004

Sayah 1994

Sayah, Amber, Museumsinsel Berlin. Wettbewerb zum Neuen Museum/Competition for the Neues Museum, Avedition, Stuttgart-Berlin-Paris, 1994.

Seabrook 2005

Seabrook, John, Roman renovation, The New Yorker folyóirat, 2005. május 2.

http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic34808.files/10-3_Seabrook.pdf

Seemann 2009

Seemann, E. A., The Neues Museum Berlin, Conserving, restoring, rebuilding within the World Heritage, Köln, 2009

Ungaro 2001

Ungaro, Lucrezia, I Mercati di Traiano: elementi per una rilettura del monumento. In: Farina, Fiorella Festa - Calcani, Giuliana - Meucci, Costantino - Conforto, Maria Letizia - Al Azm, Amr N., Tra Damasco e Roma. L'architettura di Apollodoro nella cultura classica, L'Erma di Bretschneider, Roma, 2001, p. 66-90.

Ungaro-Sartini-Vigliarolo 2011

Ungaro, Lucrezia - Sartini, Marco - Vigliarolo, Paolo, Ricostruire l'antico. Dal Museo della Civiltà Romana al Museo dei Fori Imperiali, Virtual Archeology Review, Sovrintendenza ai Beni Culturali del Comune di Roma, 2011

Ungaro 2000

Ungaro, Lucrezia, Il Museo dei Fori Imperiali nei Mercati di Traiano. In: Gil, José Manuel Iglesias, Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico, Reinosa, 2000

Ungaro-Del Moro-Vitti 2010

Ungaro, Lucrezia - Del Moro, Maria Paola - Vitti, Massimo, I Mercati di Traiano restituiti, studi e restauri 2005-2007, Roma, 2010

Ungaro-Milella-Vitti 2004

Ungaro, Lucrezia - Milella, Marina - Vitti, Massimo, Il sistema museale dei Fori Imperiali e i Mercati di Traiano, 2004

<http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/simulacraromae/libro/c1.pdf>

Vasáros 2010

Vasáros Zsolt, Kiállító-tér. Múzeumi tárlatok kézikönyve, Szabadtéri Néprajzi Múzeum, Múzeum Oktatási és Képzési Központ, Szentendre, 2010

Velencei Charta 1964

http://www.icomos.hu/dhg/hun/300/downloads/velencei_charta_1964.pdf

Verebics 2009

Verebics Petra, A békétlenség oltára? Richard Meier esete az Ara Pacisszal, 2009.05.08.

<http://epiteszforum.hu/a-beketlenseg-oltara-richard-meier-esete-az-ara-pacisszal>

Verebics 2009

Verebics Petra, Fájdalomkonzerv: a berlini Neues Museum, 2009.07.30.

<http://epiteszforum.hu/fajdalomkonzerv-a-berlini-neues-museum>

Zöldi 2014

Zöldi Anna, A múzeumi pillanat – Kortárs múzeumok tanulságai svájci tükörben, Metszet 2014/1/január/február, Budapest, 2014, p. 50-55.

Zifferero 2004

Zifferero, Andrea, Allestimenti museografici e identità storica dei musei. In: Lenzi, Fiamma - Zifferero, Andrea (szerk.), Archeologia del museo: i caratteri originali del museo e la sua documentazione storica fra conservazione e comunicazione, Bologna, 2004, p. 59-79.

Felhasznált képek

Museo dell'Ara Pacis

<http://www.civilization.org.uk/wp-content/uploads/2012/08/Ara-Pacis-Morpurgo.jpg>

<http://photos1.blogger.com/blogger/5654/208/400/museoarapacisold.jpg>

http://members.bib-arch.org/bswb_graphics/BSAO/08/03/BSAO080303800L.jpg

<http://www.civilization.org.uk/wp-content/uploads/2012/08/Ara-Pacis-Mausoleum.jpg>

<http://www.italic.org/images/arax3.jpg>

<http://ad009cdnb.archdaily.net/wp-content/uploads/2011/01/1295449605-arapacis-groundfloor-1000x573.jpg>

http://www.robertworrell.net/yahoo_site_admin/assets/images/ap_plan_sec_4-001.28793158_large.jpg

Farkas Petra fényképei, 2014. július

Mercati di Traiano

http://www.rilievoarcheologico.it/manuale_rilievo8_i0001d1.jpg

saját fényképek, 2014. július

Centrale Montemartini

<http://www.allestimentimuseali.beniculturali.it/getImage.php?id=308&w=800&h=600&f=0&.jpg>

[http://www.allestimentimuseali.beniculturali.it/getImage.php?id=309&w=800&h=600&f=0
&.jpg](http://www.allestimentimuseali.beniculturali.it/getImage.php?id=309&w=800&h=600&f=0&.jpg)

saját fényképek, 2014. július

Neues Museum

<http://www.morfae.com/data/1034/06.jpg>

http://www.arcspace.com/CropUp/-/media/25433/neues_museum_17.jpg

Achim Kleuker fényképei:

http://www.bustler.net/images/news2/mies_van_der_rohe_award_2011_01_1.jpg

<http://stmedia.startribune.com/images/2berlintr0814.jpg>

saját fényképek, 2013. július