

Schwarz is előadott. Heidegger szerint a világban lenni azt jelenti: lakni és otthon lenni benne. Lakni, a szó ősi és tág értelmében annyi mint letelepülni, művelni és megóvni a földet. Az épület, amely a lakást, letelepülést ebben a gazdag értelemben lehetővé teszi, magában foglalja azt, amit Heidegger négyességnek (Geviert) nevez: a földet és eget, az isteneket és a halandókat. A földön tartózkodni az ég alatt, az istenek előtt és a többi halandó között – mindez egybe tartozik. Hogyan képes a lakás, a letelepülés ezt megvalósítani? „A lakás, letelepedés úgy őrzi meg a négyességet, hogy beleviszi a négyesség lényegét a dolgokba. De a dolgok maguk is csak akkor biztosítják a négyességet, ha ők maguk, mint dolgok, a lényegük lehetnek.”<sup>(15)</sup> Helyben vagyunk. Erről beszél három építészünk is. Az elidegenedés ellentéte az intenzív jelenlét, az autentikus létezés, és környezetünkben csak akkor érezhetjük otthon magunkat, ha a minket körülvevő tárgyak is azonosak magunkkal, saját lényegüket fejezik ki.

## 6

Hasonló magatartás formáit Ivánka András győri épületét. Olyan korszakban született, amelyiktől az ember nem várt ilyen kiváló teljesítményt. A hatvanas évek derekán a magyar építészetből lassanként elpárolgott az 1956 utáni évek kísérletező-újító kedve, és egyik oldalán a szemantizmus, a másikon a formalizmus uralkodott el. Ebben az időben igencsak szokatlan a gondosságnak és az invenciónak az a foka, ami a győri kórház orvosklubját jellemzi. A tér, a szerkezetek és az anyagok kezelése, a részletek szeretetteljes megformálása, törekvés a gépészet integrálására – mindez önmagában elég lenne a különleges figyelemre. Mégis, a terv legfőbb értéke, hogy túllép a funkcionális szinten és valódi közösségi – már-már szakrális – épületté válik. A felületes szemlélőnek nem több mint prózai rendeltetésű épület, melynek egyszerűségét racionális érvekkel nehéz lenne indokolni. Ivánka szándéka valójában az volt, hogy helyet teremtsen a kórházban dolgozó orvosértelmisségnek önképzésre, eszmecsere-re és kötetlen találkozásra. Ne feledjük, hogy abban az időben a hatalom az értelmiséget bizalmatlanul, csaknem ellenségesen kezelte, és nagyon nem szerette, ha emberek csak úgy spontán, ellenőrizetlenül összegyűlnek, beszélgetnek. Ivánka úgy tervezte meg győri házát, hogy az hol kutató könyvtárként, hol konferenciaközpontként, hol klubként működhessen. Belső szervezésének dramaturgiája van: a materiális funkciók a földszintre kerültek, az „emelkedett” szellemi tevékenység a felső szintre. Lentől haladunk felfelé, a fény irányában. Ivánka titkos elképzelése az volt, hogy az előadótermet egyszer majd kápolnaként is fogják használni, erre csak a legutóbbi években került sor.

Ivánka András győri házának bemutatása jó alkalom arra, hogy felismerjük, mennyire felületesek és egyoldalúak ismereteink a közelmúlt építészetéről, és elgondolkodjunk azon, akad-e valami, ami ebből a korszakból a mi saját korunkra utal.

(15)

Martin Heidegger: "Building Dwelling Thinking". In: David Farrell Krell ed. Martin Heidegger Basic Writings. London, 1996. p. 344-363.

Pazar Béla

# Érdektelen építészet

A szegedi szemklinika előadótermi szárnya.  
Építész: Pretsch János  
The auditorium of the eye-hospital in Szeged.  
Architect: János Pretsch



Ivánka András győri háza nem volt ismert a hetvenes, nyolcvanas és kilencvenes években, és ma is kevesen tudnak róla. Ez az épület nem került be a köztudatba, nem volt érdekes. Játszván a szavakkal azt mondhatnánk, hogy ez az épület „érdektelen”. A szegedi szemklinika előadóterme jutott róla az eszembe, amelyet barátaimmal néhány éve „fedeztünk fel” magunknak. Azt sem ismerte senki, pedig a Dóm tértől alig pár lépésre található...

Ezzel szemben a folyóiratok tele vannak „érdekes” épületekkel. Itt van például Liebeskind berlini múzeuma, a neokonceptuális gondolkodás jellegzetes példája. Az alapgondolat, a berlini telefonkönyvből kiválasztott címekre, mint a város kiválasztott pontjaira szerkesztett torz, majd számítógéppben térben tovább tördelt Dávid csillag jellegzetes koncept a nyolcvanas és kilencvenes évek fordulójáról. Az épület e koncept illusztrációja kellett volna hogy legyen. Mint ismeretes, ahhoz hogy egyáltalán megépíthessék, a konceptuális térbeli játékot lényegében síkbelivé kellett redukálni. A tört, de folyamatos vonal és az ebben benne lévő egyenes, de szaggatott vonal még mindig

szép, intellektuálisan erős diagram, a megvalósult múzeum végül is erre az absztrakt síkbeli ornamentikára épült szinte a szó szoros értelmében. Az épületből ezért teljesen hiányoznak a valóságos térbeli összefüggések, ezek helyett az absztrakt síkbeli ornamentals jelenik meg és ismétlődik különböző léptékben, különböző helyzetekben, különböző anyagokból, vagy térbeli zárványok alakjában. Így a beton és a cinklemez is a gipszkartonhoz hasonul, mintha csak papírmáséból készült dísztel volna. Az emlékezés tornyának sötét beton aknájában is érezhető a végzeteszerűen záródó súlyos vasajtó és a kötelező hegyesszög szorításának színpadi dísztelként megrendezett sokkoló hatása. Az építés bonyodalmi, titkai, szépségei, kihívásai, láthatóan csak alárendelt eszköz mivoltukban, a hatás érdekében foglalkoztatták Liebeskindet. Talán csak azért, mert ez az első megvalósult épülete, talán más okból. Paradox módon pontosan ezért, mert nem érzi át, nem gondolja el és a szó igazi, eredeti, a görög techné értelmében nem műveli az építést. Annak ereje, „megrázó” érzéki közvetlensége nincs jelen az épületben. Az illusztráció, önkényesen, szabadon alakított, felnagyított, feltűnő, érdekes műtárgy marad, amit az újdonságfüggőségre szoktatott fogyasztó természetesen fogyaszt művészetként.

Liebeskind múzeuma csak egy kiragadott példa a számtalan hasonló közül, amelyeket alapvetően modern civilizációnk – a mű szempontjaihoz mérten önmagában külsődleges – jelentéskényszere határoz meg. Az a ma általánosan elterjedt vélekedésünk, hogy a mű anyagi identitása kérdésessé, sőt egyenesen lényegtelenné válik – hiszen az elsősorban információ –, pontosan ebből a jelentéskényszeres helyzetből következik.

A jelentés kényszere nem új keletű probléma. Általában a historizmus egyik fő jellemzőjeként tartjuk számon. E jelenség máig talán legnagyobb formátumú elemzője Hegel, már több mint másfél évszázaddal ezelőtt észrevette, hogy az őt megelőző kétszázötven évben fokozatosan kialakuló történeti tudat és modern tudomány és ennek nyomán az írásbeliség és a képzés általános elterjedése következtében meghatározóvá váló fogalmi gondolkodás, ismeretanyag és tudás szükségszerűen kérdez rá minden jelenségre, sőt egyenesen az értelmezés és rendszerezés kényszerével lép fel. Szó szerint: a közvetlen érzéki az értelmezésben, az univerzális fogalmiban nyeri el végső „értelmét”. Szemben az építészet régen kialakult fogalmával, a mai, úgynevezett autonóm művészet fogalmunk is ennek az általános történeti folyamatnak az eredménye. Az általunk művészeti koroknak nevezett korszakoknak ugyanis csak nagyjából a reneszánsz óta van művészet-tudata. Hegel ezekből a felismeréseiből alkotta meg nagyhatású tanítását a művészet múltjáról.

Hans Georg Gadamer „Von Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Antikunst von Heute”(1) című írásában így ír Hegel e sokat vitatott tézisééről:



## “Uninteresting” Architecture

The house designed by András Ivánka in Győr was not very well known in the 1970s, 80s and 90s, and even nowadays people do not know very much about it. It was not interesting for the general public, so we might as well say – playing on words – that this building has been “uninteresting”. It reminded me of the auditorium of the eye-hospital in Szeged, which I “discovered” with my friends some years ago. No one had been familiar with that building either, although it is only a few steps away from Dome Square.

The periodicals, on the other hand, are full of “interesting” buildings. There is for instance the Museum of Liebeskind in Berlin, which is a typical example of the neo-conceptual way of thinking. The main idea – which is to select addresses from the Berlin telephone book and to construct a deformed Star of David as a ground-plan rendering it with the computer in three dimensions – is a concept, and this way of planning is characteristic of the 1980s and 90s. The building should have been the illustration of the idea. As we all know, in order to build this building at all, this conceptual extensional game must have converted it into planar shape. The zigzagging, yet continuous line and the straight yet broken line inside are still beautiful, intellectually strong diagrams; the realization of the museum was almost exactly based on this abstract planar ornament. The building lacks spatial connections, instead showing abstract planar ornaments in different sizes and different positions made of different materials, and in the shape of extensional inclusions. The concrete and the zinc-plate become similar to plasterboard, as if everything was a papier-mâché decoration. The tower of recollection, its heavy iron gate, and the acute angles induce a shocking, theatrical effect.

The beauty and the challenge of the building process are secondary for Liebeskind; they are used solely to achieve a desired effect. Perhaps this is only because it is the first building he ever realized. Paradoxically, this is because the process of building does not interest him in the sense of the Greek “techné”. The sensitivity and directness of the building process is missing. What remains is illustration, an interesting and freely formed work that the public can consume as art. Liebeskind’s museum is only one example in the endless series of similar buildings which are basically defined by the fact that everything must have meaning in itself – even if it is immanent – in our modern civilization. The widespread opinion that the material identity of a work of art can become doubtful or even irrelevant because it is only an item of information, comes exactly from this meaning-necessity situation.

The necessity of meaning is not a new problem. It is usually regarded as one of the main features of historicism. The most accurate analyzer of this phenomenon so far has probably been Hegel, who realized more than

one and a half centuries ago that during the 250 years before his lifetime conceptual thinking and interpretation had become a necessity. Contrary to the early concept of “architecture”, the concept of the so-called autonomous art has also evolved from this general historical procedure. Historical consciousness exists only since the age of the Renaissance. Hegel has developed his seminal theory about the art turning to the past on the basis of this recognition. Hans Georg Gadamer writes the following in his work entitled “Von Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Antikunst von heute”(1) about this question that has given rise to much controversy:

“Hegel sees the present of the past in art. Practically, this is the great new highlighted purpose of art in our minds. ... The concept of “art” gains its narrower and more obvious meaning only now in the 19th century, so that it means what had been defined by fine arts before, in distinction to other arts such as arts and crafts and the technical arts. Art as the present of the past is not only one of the aspects of the historical consciousness of which first realisation is actually the Christian salvation history, and the last is the secularised concept of salvation history of the Enlightenment, to which Hegel’s world-historical structure belong as well. What occurs in the romantic review of the Enlightenment is something completely different: it is the realisation of the different nature of every past what closes down the long tradition of the general perspective of metaphysics and salvation history. At that point, art means something new: the essential simultaneity of every art until that time and their presence beyond history become conscientious.” And let’s follow his thoughts in the essay titled “The Relevance of the Beautiful”:(3)

„He did not know, as we know in retrospect, that the century of historicism had begun. Nor could he suspect, that in the twentieth century a daring liberation from the historical shackles of the nineteenth century would succeed in making all previous art appear as something belonging to the past in a different and more radical sense. When Hegel spoke of art as a thing of the past, he meant that art was no longer understood as a presentation of the divine in the self-evident an unproblematic way in which it had been understood in the Greek world. There the divine was manifest in the temple, which in the southern light stood out against the natural background, open to the eternal powers of nature, and was visibly represented in great sculpture, in human forms shaped by human hands. Hegel’s real thesis was that while for the Greeks the god or the divine was principally and properly revealed in their own artistic forms of expression, this became impossible with the arrival of Christianity. The truth of Christianity with its new and more profound insight to the transcendence of God could no longer be adequately expressed within the visual language of art or the imagery of poetic language.

Hegel a művészetben a múlt jelenét látja. Valójában tudatunkban ez a nagy, új, kítüntetett rendelkezése a művészetnek. (...) A „művészet” kifejezés csak most, a tizenkilencedik században nyeri el szűkebb és egyértelmű jelentését, vagyis hogy azt jelentse, amit korábban szépművészetként különböztettek meg a többi művészetektől, a kézműipartól és a technikai művészetektől. A művészet, mint a múlt jelene nem egyszerűen annak a történeti tudatnak egyik aspektusa, amelynek első megjelenési formája tulajdonképpen a keresztény üdvtörténet, a legutolsó pedig a felvilágosodás szekularizált üdvtörténet koncepciója, amelyhez tulajdonképpen Hegel világtörténeti rendszere is tartozik. Ami a felvilágosodás romantikus kritikájában megjelenik, az valami egészen más: minden múlt másságának felismerése és tudata az, ami a metafizika és az üdvtörténet általános perspektívájának hosszú hagyományát lezárja. Ebben a pillanatban a „művészet” valami újat jelent: minden addigi művészet lényegi egyidejűsége, s ezzel történelem fölötti volta válik tudatossá.”

Majd kövessük gondolatait a „Szép aktualitása” című esszéjéből:(2)

„Nem tudhatta, amit mi mind, visszatekintve tudunk, hogy a 20. században a 19. század történeti béklyóinak merész lerázása más, vakmerő értelemben teszi igazzá azt az állítást, hogy minden eddigi művészet valami múltbelinek látszik. Amikor ő a művészet múltjéről beszélt, akkor arra gondolt, hogy a művészet immár nem oly módon magától értetődő, mint a görög világban és az isteni ábrázolásában volt. A görög világban a művészet az isteni megjelenése volt a szoborban és a templomban, mely a déli napsütésben szabadon emelkedett a tájban, sohasem zárkózva el a természet örök erőtől; a nagy szobor volt, melyben az isteni emberek alkotta formában és emberek alakjában szemléletesen mutatkozott meg. Hegel tétele voltaképpen az, hogy a görög kultúra számára saját művészeti formáiban nyilvánult meg az isteni, ami már a kereszténység számára is lehetetlen volt, mert Isten túlvilágiságának új és mélyebb belátása a képzőművészeti formákban és a költészet képi nyelvén nem tudja adekvát módon kifejezni saját igazságát. A műalkotás immár nem maga az isteni, melyet tisztelünk. A művészet múlt jellegét kimonódó tételben az is benne van, hogy az antik világ elmúltával a művészet szükségképp igazolásra szorul.”

A 19. század historizmusa pontosan ezt a helyzetet tükrözi. Hogy visszatérjünk az építészethez, gondoljunk csak Gottfried Semper nagyszabású művére: a „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten”-re, melyben kora teljes tudományos eszköztárát felhasználva alkotta meg az építészet és iparművészet hatalmas eredetmitosztát. Ma ritkán gondolunk bele, hogy Semper és kortársai voltak az elsők, akik vegyelemzéssel vizsgálták például az Akropolisz márvány oszlopain talált pig-

menteket, és késhegyig menő vitákat folytattak arról, hogy ezek színes festés, vagy csak valamilyen átlátszó impregnálás nyomai-e. Vagyis hogy a görög építészetről a klasszicizmus nyomán kialakult idealizált képet igazolják-e a tudományos kutatás bizonyítékai vagy sem? Semper helyszíni kutatási eredményei, és nem kis mértékben az 1851-es londoni világkiállításon látott hatalmas történeti, néprajzi anyag, különösen a karibi kunyhó élménye alapján fogalmazta meg számos alapvető gondolatát, például az „Urhütte” (őskunyhó) vagy a híres „Bekleidungstheorie” (a felöltöztetés elmélete) koncepcióját. „Der Carnevalkerzendunst ist die wahre Atmosphäre der Kunst” (A művészet valódi közege a karneváli gyertyák füstje) – vonta le következtetését, hosszú időre útravalót adva ezzel az utókor építészeinek. Az építészetet tehát a műszaki és a történettudományok igazolják, azt, hogy mit milyen stílusban kell építeni, vagyis hogy mikor melyik karneváli öltözet a helyénvaló, a kor hite szerint objektív, tudományos módon lehet és kell megállapítani.

Mivel természetesen mi még mindig a modern önértelmezésének szemüvegén keresztül tekintünk a 19. századra, nehezen tudunk attól elvonatkoztatni, hogy Sempernek és kortársainak a technika korabeli eszközei nem tették lehetővé, hogy „akármilyen” teret, tömeget, formát megépítsenek, noha koruk legkorszerűbb eszközeivel dolgoztak. Mai fogalmaink szerint hagyományos, az ő fogalmaik szerint modern, tudományos ismeretekkel szerkesztett tér-és szerkezeti rendszereket használtak, amelyekre érvényes August Welby Pugin maximája: „It is all right to decorate construction, but never construct decoration” (Rendjén való, ha dekorálunk egy épületet, de sohase építsünk dekorációt). Vagyis a „Bekleidung” (felöltöztetés) „Bekleidung” maradt, a „Wand” (fal) pedig „Gewand” (öltözet). Az eszközök tetszőlegességét – vagyis hogy ma bármilyen teret és formát meg lehet építeni –, és ezzel tulajdonképpen a jelentés tetszőlegességét a 20. század technikája és jelentésigénye teremtette meg. Ebben a helyzetben az épület bármi lehet, a jelentés intenzitása annál erősebb, minél távolabb van a jelölt térben vagy időben. Így „kebelezte be” és szorította ezzel mintegy rezerváltuma a modern építészet és művészet az Európán kívüli tradíciókat, a primitív és az archaikus kultúrák hagyományait. Az épület minél inkább valami más kell hogy legyen mint ami, a jelenlét feloldódik a jelentésben. Ez a kényszer fogalmazódik meg az „experimentális”, az „innovatív” és az „utópikus” állandó igényében, a megújítás és megújulás állandó hiedelmében. Mindez ma már persze egyáltalán nem experimentális, nem innovatív és nem utópikus, talán modern vagy technológiai akadémiáknak lehetne nevezni. Engem leginkább a múlt század teátrális akadémiájára emlékeztet. Ugyanúgy törvényszerű és általános. Az egyik legismertebb és legg-



roteszkebb mai példája ennek a modern akadémi-  
musnak a Vitra múzeum épület-kiállítása, ahol aktuális  
és progresszív épületeket gyűjtöttek össze. Az aktuális  
és a progresszív azonban csak a múzeum rezervátu-  
mában őrződik meg, így mindaz ami ott látható, ma  
már csupán egyfajta nekropoliszra emlékeztet. A je-  
lentés tényleg „túlszaladt” az építészetben.

A jelenséget szépen és érthetően írja le Gadamer fen-  
tebb már hivatkozott tanulmányában:

„...a találkozás különösségében nem a különös válik ta-  
pasztalattá, hanem a tapasztalható világnak és az em-  
ber világban elfoglalt léhelyzetének teljessége, sőt a  
transzcendenciával szembeni végessége is. ... Mély ér-  
telmű mondás, mely szerint a szépség érzéki megjele-  
néséből igazából az eszme válik jelenlévővé, melyre  
csak feltekinteni tudunk. Én mégis idealista eltévelye-  
désnek tartom. Nem veszi figyelembe azt a voltakép-  
peni tényállást, hogy a mű műként, nem pedig egy  
üzenet közvetítőjeként szól hozzánk. Az az elvárás,  
hogy a művészetben hozzánk szóló értelemtartalom a  
fogalomban utolérhető, veszélyesen túlszalad a művé-  
szeten. De épp ez volt Hegelnek az a vezérlő  
meggyőződése amely őt a művészet múltjellegének té-  
májához vezette. (...) a művészetben a szimbólumszerű  
s kiváltképp a szimbolikus a ráutalás és az elrejtés egy-  
más elleni játéka alapul. A műalkotás a maga pótol-  
hatatlanságában nem pusztán értelemhordozó- mintha  
az értelmet más hordozókra is át lehetne ruházni. El-  
lenkezőleg: a műalkotás értelme azon alapul, hogy a  
műalkotás jelen van.”

A jelenlét megvalósítása, valóságos és magasabb ér-  
telemben is az építés minden bizonnyal egyik legfon-  
tosabb feladata. A jelenlétet olyan épületek  
őrzik meg, amelyeknek inkább egyfajta  
„belső” jelentésük van. Ezek a szükségszerűen  
elvonatkoztatásra törekvő jelentés-elvárás számára –  
amely tehát szemiotikai értelemben jelet vagy ikont  
vár –, sokszor érdektelenné, sőt gyakran egyenesen  
barátságtalanná, sivárná minősülnek. Megvaló-  
sulásuk e mechanizmusból következően  
kevésbé törvényszerű, talán inkább vé-  
letlenszerű. Az ilyen épületek az előző értelemben  
inkább szimbólumok, így nagyon nehezen, vagy egy-  
általán nem megfejthetőek. Bizonyos értelemben meg-  
menekülnek az értelmezés feldolgozó mechanizmusá-  
tól, s éppen így őrződnek meg. •

(1)

H.G.Gadamer: *Ende der Kunst?*  
Von Hegels Lehre vom  
Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur  
Antikunst von heute.  
in: *Ende der Kunst-Zukunft  
der Kunst/Heinz Friedrich*  
München: Deutscher Kunstverlag, 1985

(2)

H.G.Gadamer: *A szép aktualitása*  
(a címadó tanulmány)  
T-TWINS, Budapest 1994

(3)

Gesammelte Werke, *Asthetik und Poetik*  
I. (Kunst als Aussage) Bd.8  
J.C.B.Mohr (Paul Siebeck) Tübingen  
1993.

For us the work of art is no longer the presence of  
the divine that we revere. The claim that art is a  
thing of the past implies that with the close of anti-  
quity, art inevitably appeared to require justification. “  
The historicism of the 19th century reflects this situ-  
ation. To return to architecture, we have to think of  
Gottfried Semper’s monumental work, entitled “*Der  
Stil in den technischen und tektonischen Künsten*”,  
in which he created the enormous myth of origin of  
architecture and applied arts with the help of all the  
scientific means of his age. Nowadays we rarely  
think of the fact that Semper and his contempo-  
raries were the first people who chemically analyzed  
the pigments on the marble-columns of the  
Acropolis, going into heated debate to decide  
whether these were the traces of coloured painting  
or translucent impregnation. The question was  
whether the ideal image of the Greek architecture  
based on classicism could be certified by the evi-  
dence of the scientific exploration or not.  
Semper, using his local research results, (and not  
marginally the enormous historical and ethnographi-  
cal material of the World Exhibition in London in  
1851, especially the experience of the Caribbean  
hut) created many of his essential thoughts such as  
the “*Urhütte*” or the famous “*Bekleidungstheorie*”.  
“*Der Kamevalkerzendunst ist die wahre Atmosphäre  
der Kunst*” provides the conclusion, giving the  
architects in the future enough intellectual  
resources for a long time. When and which carni-  
val costume is appropriate at a given time can and  
has to be determined in an objective and scientific  
way according to the beliefs of the age.  
Given the fact that we still look at the 19th century  
through the glasses of modern introspection, we  
can hardly prescind the fact that the current means  
of technology did not make it possible for Semper  
and his contemporaries to build the kinds of  
spaces, weights or shapes that are possible today.  
However we must not regard them as outdated,  
since they used the most modern means of their  
age. They used space and constructing structure  
based on scientific knowledge which was consid-  
ered to be modern in their age, and traditional in  
our age, and which apply to August Welby Pugin’s  
maxim: “It is all right to decorate construction, but  
never construct decoration”. So “*Bekleidung*”  
remained “*Bekleidung*”, and “*Wand*” became  
“*Gewand*”. The arbitrariness of the tools today  
allow the construction of any kind of space and  
shape. Because of this, it is the technology and  
the sense of meaning of the 20th century that leads  
to the arbitrariness of the meaning. In this situation  
the building could be anything. This is how modern  
architecture and art incorporated and forced the  
traditions outside Europe and the traditions of the  
primitive and archaic cultures into a reservation.  
The more remote or ancient the signified is, the  
more interesting and meaningful is the signifier. The  
more different the building is, the better. The pres-

ence dissolves in meaning. This necessity is con-  
ceptualised in the “*experimental*”, the “*innovative*”,  
in the permanent claim of the utopian, and the per-  
manent belief of renewal and revival. This is howev-  
er not experimental, innovative or utopian at all any  
more: it might be called modern or technological  
academism. It as well reminds me of the scenic  
academism of the previous century, as it is neces-  
sary and general. One of the most well known and  
most grotesque examples of this modern acad-  
emism is the architectural exhibition of Vitra  
International in Weil am Rhein, Germany, in which  
actual and progressive buildings have been collect-  
ed. The actual and the progressive, however, can  
only be preserved in the reservation of a museum,  
so all that can be seen there only reminds us of a  
so-called necropolis. The meaning overtook the  
architecture.

This phenomenon is clearly elaborated in Gadamer’s  
essay mentioned above: „in an encounter with art,  
it is not the particular, but rather the totality of the  
experienceable world, man’s ontological place in it,  
and above all his finitude before that which tran-  
scends him, that is brought to experience. But it  
does not mean that the indeterminate anticipation  
of sense that makes a work significant for us can  
ever be fulfilled so completely that we could appro-  
priate it for knowledge and understanding in all its  
meaning. This was what Hegel taught when in a  
profound statement he defined the beautiful in art  
as “the sensuous showing of the Idea”. The Idea,  
which normally can only be glimpsed from afar, pre-  
sents itself in the sensuous appearance of the  
beautiful. Nevertheless, this seems to me to be an  
idealistic temptation that fails to do justice to the  
fact that the work speaks to us as a work and not  
the bearer of a message. To expect that we can  
recuperate within the concept of the meaningful  
content that addresses us in art is already to have  
overtaken art in a very dangerous manner. Yet this  
was exactly Hegel’s guiding conviction, which led  
him to the problem of art as a thing of the past.(...) I  
propose, that the symbolic in general, and especial-  
ly in the symbolic art, rests upon an intricate inter-  
play of showing and concealing. In its irreplaceabili-  
ty, the work of art is no mere bearer of meaning –  
as if the meaning could be transferred to another  
bearer. Rather the meaning of the work of art lies in  
the fact that it is there.”

The realization of presence is inevitably one of the  
most important tasks of architecture, both on the  
level of reality and in higher terms. Presence is con-  
served in buildings that have a sort of inner meaning.  
Their realisation – as derives from this mechanism –  
is less law-governed, and rather accidental. Such  
buildings are in the previous sense symbols, and are  
therefore never, or hardly ever, extricable. In a certain  
sense they escape from the processing mechanism  
of interpretation, and that is how they survive. •