

DEKONSTRUKTIVIZMUS AZ ÉPÍTÉSZETBEN

BONTA JÁNOS

a műszaki tudomány doktora*

A dekonstruktivizmus a modern építészettel – amely az elemi tényezőkhig nyúlt vissza – újramezdett fejlődési görbe legújabb szakasza. Nem divathóbort, mint ahogy ma még sokan értetlenül fogadják, hanem a valóság természetéről, a hozzá fűződő viszonyunkról nyert új ismereteink építészeti vetülete. Távlatból megítélve fellépése az építészet történetében, a modern avantgárd megjelenésénél is nagyobb és mélyebb megrázkódtatást idéz elő.

Eszmei, világnézeti háttéréről e rövid tanulmány csak néhány jellegzetes tényezőt idézhet fel. Világképének alapvonásait elsősorban a matematika és a fizika újabb meglátásai alapozzák meg – de távolról sem közvetlenül, hanem csak áttételesen, jelentős késéssel és sematikus formában, ahogy a tudományos eredményeket a köztudat feldolgozza.

A newtoni axiómák a napi tapasztalatoknak megfelelő tömegmozgások törvényeit foglalták rendszerbe. Ezek érvényességi körét tette viszonylagossá Albert Einstein általános és speciális relativitáselmélete. A mereven meghatározott világ körvonalainak további fellazulását vonja maga után a Heisenberg-féle határozatlansági összefüggés, amely szerint a mikroelemek helye és impulzusa egyidejűleg meghatározatlan; azaz a megfigyelés eszköze annak objektumát befolyásolja, ami a megismerés határait mutat rá. És itt van továbbá a matematikai logika Gödel-tétele, amely szerint minden axiómarendszerben létezik olyan állítás, amelyet az adott axiómákkal sem bizonyítani, sem cáfolni nem lehet. Valóságunk szerkezete – ezek szerint – a klasszikus logika törvényeivel nem ragadható meg teljesen.

A matematika, a fizika újabb eredményeinek hatására, és saját tapasztalataik nyomán a filozófiában, a történet- és társadalomtudományokban is mindinkább tu-

*A tanulmány szerzője a BME Építészettörténeti és Műemléki Tanszékének professzor emeritusa. Itt közölt cikke *Modern építészet – posztmodern építészet* c. kötetének egyik fejezete, amely az érvényes szerződés szerint 2001. év végéig jelenik meg a Terc Kft. Építőipar Szellemi Centrumának Lévai Kanyó Judit által vezetett Építőipari-Építészeti szakkönyvkiadója gondozásában. A szöveggösszefüggéséből kiragadott fejezetet a szükséges mértékig kiegészítettük.

datossá vált a felismerés, hogy a világ létformái nem írhatók le merev algoritmusokkal, mert megnyilatkozásaikban a véletlennek, az esetlegesnek, sőt a kaotikusnak is szerepe van. A nagy ideológikus narratívák (pestiesen szólva: a nagy mesék): politikai, gazdasági, szociológiai, művészeti hipotézisek sorra összeomlanak. Jean Derrida francia posztmodern filozófus közvetlenül a még létező és eszmélésünket bénító teóriák dekonstruálására szólít fel. A mechanikus merev rendszerek helyett, amelyek a világnak és az emberi természetnek nem képesek megfelelni, mozgékonyabb, rugalmasabb rendszerekbe vetjük bizalmunkat – a politikában, a gazdaságban például önszabályozó szabad piaci rendszerekbe. Az egységes világgép szétesik, s vele az egységesen értelmezendő történelem; sokféle világ van és sokféle történelem.

Mindezeknek az új felismeréseknek a modelljei a számítógépek nagy felbontási képességű monitorain úgy jelennek meg, mint hallatlanul bonyolult, előre nem számbavehető, de folyamatukban beteljesedő alakzatok (fraktálok), amelyek világunk valódi természetéhez közelebb állnak, mint a régi mechanikus modellek; rugalmasabbak, mozgékonyabbak amazoknál.

A világ természetéről kialakult új képzetek, a köztudat, a közérzet átalakulása mindenekelőtt a társadalom érzékeny szenzoraira, a művészetekre – közöttük a művészi célú építészetre – hatott ki. Ez utóbbira oly módon, hogy évezredek struktúrájának fellazításával kifejezőeszközeit mai világunk szellemének és légkörének megidézésére szélesítette ki, gazdagította fel.

A változás lényegének érzékeltetéséhez néhány gondolattal a múltba kell visszazárlnunk. Schopenhauer szerint: „Tulajdonképpen a nehézkedés és a merevség harca a művészi építészet egyedüli esztétikai anyaga: az a feladata, hogy ezt sokoldalúan és teljesen világosan napfényre hozza. E feladatát úgy oldja meg, hogy eme elpusztíthatatlan erőktől megvonja kielégítésük legrövidebb útját és kerülő úton elodázza a kielégítést és ezáltal a harc meghosszabbodik és mindkét erő kimeríthetetlen törekvése sokféle módon láthatóvá válik.”¹ A Schopenhauer által költőien leírt folyamat évezredek át a függőleges nehézségi erők és az azokat kiváltó vízszintes erők rendszerében, az építészeti tektonikában öltött testet. Az építészet története – leegyszerűsítve – nem más, mint a tektonikus rendszer különféle szellemiséget megjelenítő megformálása. Története folyamán az építőművészet többségében szimmetrikus, kiegyensúlyozott erőket, megalapozott tekintélyt, kikezdetlen stabilitást sugárzó műveket produkált. Ez a tradicionális tektonika a mai világ leképzésére már nem alkalmas.

¹ Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. I. 430. old. Idézi Lukács György: *Az esztétikum sajátossága*. II. Tizennegyedik fejezet. Az esztétikai mimézis határkérdései. II. Az építőművészet. 419. old. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1969.

A földnehézségi erő nyilvánvalóan tovább is hat; az épületnek szilárdan állnia kell a földön. De a mai járművek, például repülőgépek, űrjárművek megtervezéséhez használt computer-programok olyan alakzatok kialakítását és alkalmazását is lehetővé teszik, amelyek az építészeti alkotást kívülről áttekinthetetlen, instabil, dinamikus plasztikának, belülről rejtélyesnek, titokzatos labirintusnak mutatják, amelyben az ember elveszettnek, a mindennapokban érzékelt térvizonylatoktól különböző térvilágba tévedtnek érzi magát.

A dekonstruktivizmus lázadás minden intézményesült, elmeszesedett dogmával szemben: a klasszikus tektonika, sőt még a konvencionálissá laposodott posztmodern klasszicizmussal szemben is. A különböző koordináta-rendszerekben kiteljesedő, hajlított, könnyedén lebegő elemek felszabadítják a képzeletet, s ez megrészesíti az embert, fantáziája szabadon csapong, játszik a véletlenszerűen eléje vetődő távlatokkal, töredékelemekkel.

A belső felszűrészek, ellentmondások, váratlan asszociációk, paradox helyzetek minden művészeti alkotásban megtalálhatók, nélkülük az élet teljessége nem idézhető fel. A dekonstruktivista építészet, amely áttört a merev tektonika keretein, ezáltal közelebb került a „szabad” képzőművészetekhez s olyan élményekben képes részesíteni, olyan hangulatokat képes felidézni, amelyekre eddig nem volt lehetősége.

Az építészeti dekonstruktivizmus szellemiségének körvonalazása után több felől eredő gyökereiről s különféle típusairól fogunk vázlatos áttekintést adni. A dekonstruktivizmus már felléptekor sem volt egységes irányzat; annyiféle, ahányan az épület dekonstruálásához hozzáfogtak.

E. M. Farrelly² a Dada-mozgalomban fedezi fel a dekonstruktivizmus – ahogy ő nevezi az „Új Szellem” – előzményeit. „Munkamódszerük az automatikus technikára emlékeztet, amelyet Arp, Janko és Richter dolgozott ki dadaista kísérleteik során ... Ingatag és illanó formáik olyanok, mint Kurt Schwitser Merzbaujának [hulladékelemekből összeállított építmény] mai változatai.” Mind a Dada híveinek, mind az Új Szellem alkotóinak célja, hogy „... megtörjék a megtévesztés és önelégült köldöknézés megmerevedett sablonjait”, mélységesen megvetik az uralkodó építészeti rend „kánonjai előtti síma csúszó-mászó ... behódolást”. Fegyvereik ehhez a harchoz: „az esetlegesség, véletlenszerűség és a szerencse, az anarchia és a töredékesség megjelenítése”.³

Az Új Szellemmel rokon irányzat az USA-beli „ad hoc” építészetben jelentkezett először. Gondolunk Bruce Goff Bavinger házára (1950–55), valamint Herbert Greene Prairie házára (1961). Mindkettő esetleges (talált) ipari hulladékelemeket használ fel organikus anyagokkal együtt, egységes kompozíciót alkotva. A gondo-

² E. M. Farrelly: The New Spirit. In: *Architectural Review*, 1986/8.

³ Az idézetek a tanulmány szerzőjének fordításai, *i. m.* 3.

san megtervezett épület barkácsoltnak, befejezetlennek hat. Susan Sontag szerint: „Kísérlet az ipari civilizáció termékének természeti álmokképpé varázslására”.

Az USA-beli dekonstruktivizmus előzményei között kell megemlítenünk, a később az irányzat vezető mesterének minősülő Frank O. Gehry saját házának, egy zsindeletű, téglakéményes idillikus viktoriánus hajléknak hullámbádog falakkal, drótkerítéssel, modern üveg kubusokkal kibővített változatát, amely ily módon kiegészülve otthonosság helyett az instabilitás drámáját jeleníti meg (Santa Monica, 1978/79).

Nyers ipari hulladékelemek, konténerek felhalmozásával, amelyeket csövekkel, futószalagokat rejtő hidakkal kapcsol össze, építi meg John Johansen a Mommers Theatert, amely úgy hat, mintha elemeit különböző roncstelepekről válogatták volna össze. A High-Tech-hel szemben ez a Low-Tech (Oklahoma City, 1970). A példák szaporíthatók volnának.

Európában a dekonstruktivizmus előzményeinek a Participation-mozgalom keretében a lakók, a használók közreműködésével ad hoc megoldásokkal készült alkotások tekinthetők. Szélsőséges példájuk Lucien Kroll Orvosi Egyetemi épületei (Louvain, 1970/76). A tervező minden építési programmal, bürokratikus előírással szembeszállva teljes szabad kezett adott a hallgatóknak. Az eredmény: az épület a hallgatói igények sokféleségét jeleníti meg megszületésük még forrongó állapotában betonba, kőbe, téglába fagyasztva. Az anyagoknak, formáknak, ötleteknek fésületlen sokasága szétfeszíti a hagyományos építészeti rend kereteit, azaz dekonstruálja az épületet.

Az első valóban dekonstruálnak ható épületek, legjobb tudomásom szerint, Ausztriában jelentek meg. Günther Domenig Z-Bank-ja (Bécs, 1975/79) az építészeti tektonika törvényeit semmibevevő épületet ábrázol, amennyiben összerokadó félben mutatja magát, ami hatásos dadaista fricska a konvencionális építészet orrára.

Farrelly az Új Szellem legautentikusabb képviselőit a Coop Himmelblau irodának a 80-as években készült terveiben ismeri fel: The Red Angel kisszínház (Bécs, 1980/81), Atelier Baumann (Bécs, 1984/85) stb. A világhírt a cégnek azonban csak újabb művei hozták el. Az ügyvédi iroda bővítése tetőtérben (Bécs, Falkenstrasse, 1983/85) már igazi dekonstruktivista mű. Egy historizáló épület tetőtetőt szakítja meg és nyitja fel. A lendületesen magasba ívelő és a főpárkány elé lelógó fémrudak, redőzött lemezek, ívelt ablakok levegős munkahelyeket teremtenek a sokkoló hatású felépítmény belsejében. A Funder gyár 3-as üzeme (St. Veit Glan, Karinthia, 1988/89) műhelyépületének sarkai előtt „táncoló” fémesen fénylő kéményhengerek könnyeddé, vidámmá hangolják a különben közönyös ipari csarnokot.

A dekonstrukciónak emblemikus művét alkotta meg az iraki származású, Londonban élő Zaha Hadid (Vitra Tűzoltóállomás, Weil am Rhein, 1993). Saját le-

írása szerint három sugárba rendezi el épületét, amelyek közül az első nyílegyenesen fölémeredő lemeztetővel fogadja a látogatót. Az épület egésze kirobbanásra kész rakétának hat. Hasonló dinamikáról árulkodik lakó- és kereskedelmi épülete is (Berlin, Kreuzberg, Stresemannstrasse, 1987).

Az Új Szellem építészetének úttörője írásaival és grafikáival is Rem Koolhaas. Épületei nem annyira szerkezetükkel, mint eredeti anyag- és színhasználatukkal képviselik az Új Szellemet. Legjobb példa erre a Grand Centre for Art and Mediatechnologie (Karlsruhe, 1990) terve, amely a látványt, a szín- és fényhatásokat bontja fel; az épületről nyert vizuális élményt dekonstruálja.

A dekonstruktivizmus szelleméhez közel áll a Parc de la Vilette (Párizs, 1982) tervezője, Bernard Tschumi, aki a rendelkezésre álló területre egy négyzethálót fektetett fel, melynek csomópontjaira „Bolondságokat” (Folies) helyezett. Bár bizonyos rendeltetésük is van, ezek lényegükben konstruktivista-dadaista plasztikák, melyeket bíborvörösre festetett és „talált” gépelemekből szereltetett össze. A Parc de la Vilette területi terveinek elkészítésével kezdődik meg Tschumi, Eisenman és a filozófiai dekonstruktivizmus kezdeményezőjének, Jean Derridának együttműködése.

Az USA-beli dekonstruktivizmus közvetlen előzményei a „New Yorki Ötök” közül John Hejduk, Michael Graves és Peter Eisenman kísérletei az alaprajzok elforgatásával. Hejduk „Gyémántházai” (1967) a 90 fokos elforgatással kialakítható dinamikus kompozíciók lehetőségeit kutatják. Graves e csoportba sorolható házai közül a Snyderman House (Fort Wayne, 1972) teoretikus indíttatású, hermetikus geometriájával mutat a dekonstruktivizmus irányába. Kísérleteit Peter Eisenman folytatja a „House I-től a House El Even Odd-ig”. A House III-nál (Miller House, Lakeville, 1969/70) két egymáshoz képest 45 fokban elforduló négyzetet metsz egymásba és áttört falakkal, födémekkel minden eddiginél bonyolultabb átlátásokat, áthatásokat idéz elő. A bonyodalmat, a hatást még funkcióellenes trükkökkel fokozza. A House VI for the Franks (Washington, 1975) épületében bíborszínű virtuális lépcsővel zavarja meg a szemlélőt. De Eisenman még a családi élet dekonstruálására is merészkedik, amikor a szülői hálót egy nyílással helyettesített oszloppal, s annak nem létező árnyékával, azaz a födém áttörésével megnyitja az alatta elhelyezett nappali felé, a két szülői ágy közé szakadékot teremtve. Charles Jencks szerint ezzel a nem kívánt babáról szól.

A családi házakkal folytatott geometriai kísérletek tovább már alig fokozható határát Eisenman Guardiola-ház terve éri el. A tervező nem csak alaprajzban, hanem a szintek között is elcsúsztatásokkal, elforgatásokkal él, sőt a függőleges-vízszintes rendszerből is kilép. Ily módon a tektonikus–ortogonális rendszer szinte teljes dekonstrukciójáig érkezik el.

Életműve során Eisenman egyre következetesebben jut el a tektonikus rendszer teljes dekonstruálásáig. Ezzel „... az építészetet óhajtja megfosztani a vizuális be-

idegzésektől, meggyökeresedéstől, társadalmi be- és elfogadástól – sőt a szeretettől is.”⁴

Eisenman középülettervei során a dekonstruálás különféle fokozatait, lehetőségeit, válfajait mutatja be. A Wexner Centernél (Columbus Egyetem, 1983/89) a már ott állott épületeket egy átlósan végigvezetett térrácsszerkezet közbeiktatásával integrálja egységbe; a dekonstrukció csak részletekben van jelen: felhasított lőportorony, befejezetlen boltív, lépcsőre támaszkodó, mennyezetről lógó pillér stb.

A Cincinnati Project a következő lépés a teljes dekonstrukció felé. Eisenman az itt talált épületeket egy karéjalakú tömbbel egészíti ki, amelyet ... „egy ráncolt (folded), meg-meg torpanó, törődött membrán” követ. „A belsőben nincs vízszintes, illetve függőleges felület ... az egész olyan, mint egy tektonikus mozgásoktól megredősödött barlangbelső.”⁵ A tartószerkezet azonban nem képes a töredezettség és az ortogonális rendből való ilyen fokú eltérés követésére. Amit közvetlenül érzékelnünk: pasztell színekre festett kartonlemezek. A valóságos tektonika teljes elszakítását az érzékelhető látványtól nem ítéljük jövőbe mutató megoldásnak. De nem tűnik biztatóbbnak a Nunotani Corporation székházának (Tokió, 1988/90) megoldása sem, ahol a ferden lecsúszó homlokzatok mögül előtűnik az ortogonális vasbeton váz.

A columbusi Convention Center (1989/93) hatalmas főtermét Eisenman különféle magasságú hajlított csíkokra szabdalja. A felszabdálás indoka feltehetően a hatalmas méretek nyomasztó hatásának feloldása. Ennek ára viszont a nyolc pillér, ami a nagyteremben – tömegrendezvények esetében – az átlátást zavarja. A nagyterem lefedésének felszabdalásában Eisenmant a Gilles Deleuse, francia filozófustól átvett „Pli” (Folding) azaz hajtogatás módszere is befolyásolta. A belső utak megtörtek, különféle magasságúak, olykor ferde szerkezeti elemekkel határoltak, mozgalmas, izgalmas távlatokba vesznek. A dekonstrukció itt valóban a végtelen méretek unalmát ellensúlyozza.

Néhány mondattal a Pli, a Folding gondolatára visszakanyarodva. Deleuse koncepcióját a japán origami művészetre vezeti vissza, ahol egy-egy papírlapból pusztán hajtogatással bármilyen alakzat előállítható, legalábbis annak közeli modellje. Deleuse viszont „...egyszerűen mindent – a kozmoszt, az emberi lelket, a művészetet, a matematikát, sőt az organizmusokat is – valami egyetemes és egyben végtelenül differenciált hajtogatás eredményének tekinti.”⁶ Ez nehezen hihető: mechanikus művelettel nem alkotható élő organizmus. Deleuse koncepciójának megítélése a filozófusok feladata; bennünket építészeti alkalmazásának kérdésessége foglalkoztat. Bár inspiráló hatása kétségtelen.

⁴ Kunszt György – Klein Rudolf: *Peter Eisenman*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1999.

⁵ *I. m.* 4.

⁶ *Uo.*

A folding eszméjének hatásáról árulkodó legjelentősebb Eisenman-terv a Max Reinhard Haus (Berlin, 1992). Két, közel 50 emeletes, sokszorosán megtört, megcsavart torony a magasban összenő, és egymásba megy át. „A csúfság redői (foldjai) között mozogva valamiféle bizarr és monumentális szépség igézetébe kerülünk.”⁷

Még egy a folding szellemében fogant és elkészült épületről szólunk: Daniel Libeskind Zsidó múzeumáról (Berlin, 1988). Sokszorosán megtört tömege, a tengelyek és szimmetriák teljes hiánya dezorientálják a látogatót, kikökkentik megszokott világából, amit a múzeum tartalma teljes mértékben indokol.

Végső fokon a folding nem más, mint a dekonstrukció egyik válfaja. Módszer a sok ezeréves beidegződések megzavarására. Célja, hogy megfossa az embert az áttekinthető világ illúziójától, az építészetben a vízszintesek és függőlegesek egyeduralmától és helyébe egy titokzatos, kalandokkal kecsegtető, olykor félelmetes, elveszejtő környezettel vegye körül.

Közben tovább fejlődött a Dada-mozgalom csíráiból kibontakozott, a Farrelly által felismert és az Új Szellem megnyilatkozásaként üdvözölt alkotási mód is, amely a tudatalattiból merítő intuitív alkotás öröméhez, a váratlan, meglepő, a befejezetlen életszerű szépséghez talál utat.

Legjelentősebb alkotóművésze: Frank O. Gehry. A 80-as években Gehry különféle anyagú, színű, különféle formavilágokat képviselő épületekből alkot együtteseket, amelyek a spontán módon kialakult esetleges, sőt csúnya kisvárosi szövetre emlékeztetnek. Különösképpen adekvát módszere üzletközpontoknál, amelyeket városnegyedekre dekonstruál. Az üzleteket, vendéglőket, szórakozóhelyeket girbe-görbe utcák, kis terek, udvarok mentén helyezi el, s ily módon egy spontán módon kialakult kisvárosi negyed életteli, mozgalmas légkörét teremti meg (Edgemar Center, Santa Monica, 1988).

A 90-es évek Gehryje tovább halad a tudatalattiból merítő automatikus alkotás irányába, s félig hunyt szemmel, könnyed kézzel, puha ceruzavonásokkal lendületes görbéket vázol fel, melyek realizálása csak rendkívül komplikált számítógépes programokkal lehetséges. Az első ilyen organikus alakzatokra emlékeztetően minden irányban görbült elemekből tervezett épülete a Walt Disney Concert Hall (Los Angeles, 1992), bár több modell és vázlat is készült róla – az említett nehézségek miatt építése félbemaradt. A Toledo Art Building (Ohio, 1990/92) olyan, mintha óriások brutális sziklákat dobáltak volna egymásra. Ellentmondás, hogy a sziklákat horganyzott réz borítja. Gehry épületei olyanok, mintha mozgás közben hirtelen merevedtek volna meg.

Végül eljutottunk Gehry pályájának – s talán az egész korszaknak – csúcsteljesítményéhez (méretben feltétlenül), a *Solomon R. Guggenheim Modern Művésze-*

⁷ Uo.

tek Múzeumához (Bilbao, 1997). Néhány jellegzetes adat, illetve körülmény: a területen ível át a város egyik legfontosabb közlekedési hídja, a Puente de la Salve, amelyet Gehry a kompozíció részévé tett. Az épület alapterülete: 25 000 m². Központját egy 50 m magas atrium alkotja. Ez a kiállításokat látogatók kiindulópontja. Az atrium köré szerveződik a három galériaszint. Az innen szétágazó kiállítási tömböket hidak, üvegliftek, lépcsőtornyok kapcsolják a központhoz. A leghatalmasabb kiállítási tér egy hajó formájú, 130 × 30 m méretű galéria, amely a régi híd alá is benyúlik. Az egyes tömbök is hajlított, görbült alakúak, és mint egy dombvidék, magasodnak egymás fölé. A kompozíció csúcspontját a titán anyagú, görbült, csavartformájú „kupola” alkotja. A járművekre, természeti alakzatokra emlékeztető formák építészeti kialakításához repülőgépipítéshez használatos háromdimenziós computer-programokat kellett igénybe venni. A bilbaói Guggenheim múzeum épülete minden eddigi építészeti alkotástól eltérő formavilágot és kompozíciós módszereket képvisel. A tervező művészi célja, hogy a megmerevedett hagyományos tektonikát meghaladja, s a mi ismereteink szerint szilárdan nem körvonalazható világképünk építészeti modelljét megmintázza. A tektonika, a függőlegesek és vízszintesek eligazító rendje helyett csupa görbült felület övezi körül a látogatót, aki úgy érzi magát, mintha kilépett volna megszokott világából s egy bizonytalan térbe tévedt volna bele.

A dekonstruktivista műveket korai lenne mereven elutasítani vagy maradéktalan lelkesedéssel üdvözölni, mert a jövő ajtajait nyitogató kísérletekkel állunk szemben, melyekről jelen pillanatban nem mondható még meg: vajon tartós befolyást fognak-e gyakorolni az építészet jövőbeni fejlődésére, vagy csöndesen elfelejtődnek, mint amilyen megdöbbentő sebességgel avulnak a klasszicizáló posztmodern kísérletek? Szubjektív megítélésünk szerint a dekonstruktivisták körünk világtérzését mélyebben érezték át, mint a szűk értelemben vett posztmodernnek, s talán a jövőből is többet sejtettek meg amazoknál. Következésképpen nem tévedünk nagyot, ha feltételezzük, hogy kísérleteiknek némely – a kor világképével szinkron vonása – a jövő építőművészetében is meg fog jelenni.

DECONSTRUCTIVISM IN ARCHITECTURE

Summary

The scientific recognitions of the last decades have spectacularly changed our mind about the feature of reality, and our relations to it. We have found out, that it is not possible to determinate the processes of the reality with rigorous axiom, since the accidental, the occasional, moreover the chaos are inherent parts of it. The change of the world-concept deprives the man from the illusion of a determined world, and placed him in an instabil, confused, mysterious environment. The new wave of architecture discontinues the historical autocracy of horizontal and vertical elements, and deconstructs the tectonical and orthogonical system.

The author presents different ways of how to deconstruct buildings. This trend in Europe is rooted in the *Dada Movement*, in his automatical method, experimented by Arp, Janko, and Richter. Among the first deconstructivist buildings are the works of the firm Coop Himmelblau in Vienna.

This movement in the USA was set out by the *New York Five*, especially with the works of Peter Eisenman, who turned plans and grids of buildings in two contrary directions at 45°, the walls-holes and crossing frames duzzles the eye, confuses the mind. Step by step Eisenman approaches to fully deconstruct the conventional image of a building. This process culminated in his project Max Reinhard House in Berlin, in adaption of the *Folding* method.

Another great American architect of deconstructivism is Frank O. Gehry, whose works rooted also in the *Dada*. His ancestors were Kurt Schwitzers Merzbau, and the works of “ad hoc” architects in the USA. Gehry sketches the concept of his building in large, with free hand issued from the subconscious. Hence his indistinct and organic forms could be realized only through complicated computer programmes, used by airplane projecting. His last work: the *Salomon Guggenheim Museum of Modern Arts* in Bilbao with its radical new shape of spaces and volumes recalls the new world-concept.

Keywords: deconstructivism, Frank O. Gehry, Peter Eisenman

