

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori
Iskola

Horváth Csaba Árpád

**Public art,
avagy a köztéri művészet
demokratizálódása**

DLA értekezés

Colin Foster DLA szobrászművész,
egyetemi tanár

2011

Tartalomjegyzék

Bevezetés.....	5
Személyes utam a public art-ig.....	5
A művész szerepének megváltozása	7
A művészet helye	13
A helyspecifikusság fogalma.....	28
A fogalom történetének rövid áttekintése.....	28
Utópia vs. reprezentáció	29
A tér értelmezései	31
A helyspecifikus művészet jellemzői	34
A köztéri szobrászat.....	39
„A szabadság hazájában...”	40
A köztéri szobrászat helyzete Magyarországon	47
Public art.....	57
Terminológia.....	57
A hazai terminológia.....	60
Az új típusú public art.....	63
Public art városkutató nézőpontokból.....	64
„From frameworks to networks”	65
A lokális	68
Témák és stratégiák.....	72
Eszme, nyelv, kép és esztétika.....	72
Közösség és public art	76

Eredetiség és dematerializáció.....	85
Temporalitás.....	89
Intézménykritika.....	92
„A hacktivizmus”	95
Epilógus	100
Köszönetnyilvánítás.....	102
Képjegyzék.....	103
Irodalomjegyzék	105

„Nagyon érdekes, hogy miért értékelődött föl a művészet és a közönség kapcsolatának a kérdése mondjuk a 90-es évek folyamán. Az én generációm számára például az, hogy egy olyan abszurdum, mint a köztéri művészet az egy érdekes téma lehet még valaha, perverz és elképesztő gondolat volt.”¹

¹ Részlet Birkás Ákosnak a Fiatal Művészek Stúdiójának „Te kinek csinálod?” c. rendezvényén, 2005. április 4.-én elhangzott válaszából.
http://studio.c3.hu/studio_magyar/index.html 2011. 06. 25.

Bevezetés

Személyes utam a public art-ig

Az út, amely szakmai érdeklődésem a public art területére vezette, utólagosan értékelve elég logikus folyamatnak tetszik. A lépések egymást követték, felvéve ezzel persze bizonyos generációs szerepet is. De a honi diskurzust figyelembe véve talán mégsem generációsan általánosítható az érdeklődés, hiszen a saját, vagy hozzám korban közel álló generációk hazai képviselői között még jelen pillanatban is túlsúlyban vannak mind anyaghasználatban, mind gondolkodásmódot tekintve a hagyományos, vagy modernista szobrászat képviselői. Meglepő volt számomra - bár elméletben elég egyértelműnek tűnhet az is-, hogy a személyes művészeti fejlődés mennyire leképezi a XX. századi nagy művészeti stílus- és eszmemozgatásokat. A saját praxisomban szinte kivétel nélkül eljutottam azokhoz a gondolati csomópontokhoz, amelyeken a modern művészet áthaladt. Ahogy haladtam előre időben, próbáltam újabb és újabb rendszereket felállítani, amelyek igazodásul koordinátarendszerként szolgálhatnak. De amint eljutottam egy probléma vizuális megoldásához, rövidesen üresnek tetszett a válaszom. Az idő elteltével mindig bebizonyosodott, hogy ha nem is tudatosan, de alkalmazkodni igyekeztem egy esztétikai mögött meghúzódó morális tartalomhoz és világmagyarázathoz. A megtalált válaszok azonban túl egyszerűnek és sematikusnak bizonyultak. Lassan jutottam el arra a pontra - amire feltételezem, hogy minden művész eljut -, amikor felismertem saját tevékenységem lehetséges gyakorlati hasznát. Mivel ilyen kérdésekben meglehetősen pragmatikus a szemléletem, igyekeztem saját praxisomra is értelmezni a társadalmi hasznosság fogalmát. Így jutottam el, csak félig tudatos tapogatózással a public art-ig, amely ugyan nem kizárólagos szervező

erő a műveimben, de ebben az időszakban biztosan meghatározó volt. Hatalmas izgalom vett erőt rajtam, amikor először készítettem olyan művet, amely rengeteg bonyolult folyamatot - kezdve a szervezésen, kommunikáción és hagyományos szoborkészítésen keresztül – organizált egyidejűleg. A műterem magányából való kilépéssel, illetve a közönséggel való direkt kommunikáción keresztül a művészeti alkotás eddig nem tapasztalt rétegeit ismertem meg. A dolog komplexitása, ugyanakkor reális, mondhatnám földhözragadt világa meglehetősen frissítőleg hatott a korábban sok művészeti platformon tapasztalt felszínességgel és áporodottsággal szemben.

Természetesen bizonyos mennyiségű szakirodalom és tapasztalat után a művészeti hasznosság fogalmáról bebizonyosodott, hogy erőteljesen kötődik az aktuális kulturális diskurzus számos szegmenséhez. Ez a fajta beágyazottság egyfelől igazolta a jelenség aktualitását, ugyanakkor figyelmeztetett arra a tényre is, hogy a fogalom iránti érzékenység is múlandó. Amit egyáltalán nem érzek problematikusnak, már csak azért sem, mert már más szempontból sem motiválnak a kizárólagos hitek és merev ideák. Ugyanakkor ez nem jelenti azt, hogy ne ragaszkodnék a saját művészi elképzeléseimhez és integritásomhoz; az alkotás izgalmáról - amely a felfedezés örömein keresztül gondolkodás stimulatív hatásából ered -, a saját praxisomban nem szeretnék lemondani.

A művész szerepének megváltozása

„Talán ez a generáció elbúcsúzik a művész mítoszától, az azonnali eredmény mítoszától, a felsőbbrendűség szellemétől; hogy belépjen a családások reálisabb terébe, ahol lassú folyamatokat kell felvállalni, mielőtt bármit meg lehetne változtatni.” (Allan Kaprow)²

*„Mert általában a művészeknek van a legkevésbé lelkiismeretük. A legtöbb művész nagyon be lenne rezelve, ha a társadalom viszonyai megváltoznának. Ők ugyanis remekül elvannak ebben a dagonyában.”
„a művészek javarészt megalkuvók, igen, egyszer már ezt is ki kell mondanom, seggfejek. A művészek a legreakciósabb osztály.” „A szemétszállító emberek, akiket Madridban láttam, nagyobb művészek.”³*

Az a kortárs művész szerep, aminek tulajdonságait és funkcióit ismerni véljük, nagyon sok minta szintéziséből jött létre. Európai kultúrkörünkben kiindulópontnak rögtön ott van az antik művész képe, amely szintén csak a mából látszik homogénnek és konstansnak, a valóságban számtalan különféle szerep keveredik benne, a papi rangú tisztségviselőtől a már magasabb társadalmi elismertségű tudós mesteremberen keresztül a kor ünnepelt hőségig.

A kortárs értelemben használt definíció a szabad, alkotó és kreatív művész szerepről a reneszánsz és a romantikus művészkép keverékeként jellemezhető leginkább. Mint minden ilyen horderejű

²Lacy, Suzanne (1995): Mapping The Terrain: New Genre Public Art. Bay Press, Seattle. 40.

³http://balkon.c3.hu/balkon_2000_11/beuys_text.htm 2011.07.11.

változásnak a gyökereit-a reneszánsz idején bekövetkezettnek is - egy, a művészetet alapjaiban érintő átalakulásban kereshetjük. Az ábrázolási paradigmaváltás, amely összekapcsolta a művészeti kutatást a tudományos innovációval; egyben a művészet funkcióit is átalakította.

„A művész felszabadulása egy paradigmaváltással – a centrális perspektíva felfedezésével – kezdődött, ami *Filippo Brunelleschi* építész, szobrász, festő és feltaláló nevéhez fűződik. A perspektivikus festészet a valóság olyan illúzióját hozta létre, amely messze túllépett az addigi ábrázolásmódon. Minden ábrázolt tárgy a néző és a festmény enyészpontja közötti tengely köré rendeződött. A néző nem kívül állt többé, hanem egy csapásra a művész állttal alkotott világ-tér középpontjában találta magát. Legkésőbb itt kezdett felfényleni az önálló művész teremtőereje és ragyogta túl a kézműves erényeket.”⁴

Az emancipálódott polihisztor és a szélsőséges individualista, a társadalmi normarendszeren kívül helyezkedő zseni képe később a legtöbb XX. századi művész körvonalára is illeszkedőnek bizonyul. A kép árnyalásához, valamint a témánk szempontjából kulcsfontosságú viszonyok elemzése végett ezért ki kell térnünk pár gondolat erejéig a kísérletező, klasszikus modern művész figurájához. Azokkal a lépésekkel, amelyekkel a modern művész fokozatosan szembefordult - a társadalomkülönböző szintjein más-más formában, de mindenképpen jelenlevő - reprezentációs igény kielégítésével, lemondott korábbi funkcióinak jelentős részéről. Ez a funkció vesztes volt az első lépése annak a folyamatnak, amelyben a művész, persze csak látszólag, levált, majd szembehelyezkedett a társadalommal. A „gesamtkunswerkes” tendenciáktól és kísérletektől eltekintve az alkotó visszavonult a saját laboratóriumába, ahol a különböző műfajok

⁴Dossi, Piroshka (2008): HYPE! Művészet és pénz. Corvina, Bp. 107-108.

fizikai jellemzőit és határait kutatta. Ez a lépés azonban sok szempontból kiszolgáltatottabbá tette, mint az a reprezentációs szerep, amelytől szabadulni igyekezett.

„*Baudelaire* leírta, miként vált a modern művész prostituálttá azzal az egyetlen céllal és rendeltetéssel, hogy kielégítse nézőjét. Ugyanis attól a pillanattól kezdve, ahogy a közönség megszűnik szeretni, tökéletesen elveszett. A művész bináris helyzetben találta magát, az egy vagy a nulla helyzetében – amennyiben szeretik, akkor számára minden jó. Ám ha nem, vagy többé már nem szeretik, az a végét jelenti, ekkor ugyanis elveszette társadalmi rendeltetését. Haszontalanságának terhe súlyosan nehezedik a művészre, s ezért két dolog elérésére törekszik: egyrészt, hogy a tisztán esztétikai élvezet nyújtása helyett szükség is legyen rá. Másrészt megpróbál nem csak egyedi elszigetelt tárgyak alkotója lenni, hanem a látható környezet teljességének teremtőjévé válni, amelynek közepette minden ember élhet és élnie kell. Így keletkezett a *Gesamkunstwerk* eszméje...⁵

Nem véletlen tehát, hogy eszmetörténetileg is egybeesik a reprezentációs szereptől szabaduló művészetideája a *Gesamkunstwerk*-ével. A kísérletező, kutató művész szerepe egyrészt ártérteleződött, másrészt megállapíthatjuk, hogy csak egy a számtalan szerep közül, ráadásul nem a legprogresszívebb. Ahogy *Boris Groys* megállapítja: „a művészi kísérlet története historikusan befejezettnek tűnik.”

Egy kortárs képzőművész nem, vagy csak nagyon kivételes esetekben specializálhatja magát a modernista vagy akár neoavangárd művész mintáihoz hasonlóan egy képzőművészeti szakterületre, valamint az ahhoz szorosan köthető elvont diszciplínák ismeretére. A

⁵Groys, Boris (2010): Kényelmetlenül élni! A design diadalmenete, avagy a művészet elterjedése a hétköznapokban. Boris Groys és Pierre Doze beszélgetése. Balkon 2010./6. 2.

világtól elzárt, saját műfajának fizikai lehetőségeit kutató öntörvényű zseni mítosza átadta a helyét az emberek közötti kulturális cserefolyamatokat megszervező szakember képének. Ebben a helyzetben pedig a kísérletezés terepét azok az alkotói gyakorlatot segítő területek, tudományágak jelentik, amelyeken keresztül elérhetővé válnak azok a felületek is, ahol még kiaknázatlan kommunikációs lehetőségek rejlenek.

Mára egy új homogenitás állapotába jutottunk, a heterogenitás egyneműségébe, egy közömbös és tetszőleges pluralizmusba, és az emberek nem hisznek annak lehetőségében, hogy új művészi forma tudna létrejönni. Mindenekelőtt nem hiszik, hogy a művészet egy újabb fejlődési alakulata – bármilyen legyen is az – képes az eddigiek eredményeinek eltörlésére, mint ahogy például az impresszionisták értéktelenné tették a szalonművészetet.⁶

A művész szerepe már nem az, hogy új formákat találjon fel, hanem hogy a már meglévő formák eszköztárát olyan módon használja, hogy az így keletkezett produktum alkalmas legyen az emberek között kulturális cserefolyamatok generálására és kanalizálására. A műalkotás fogalma már nem szűkíthető le egy képre vagy tárgyra, eseményre, esetleg a közlésre magára, ugyanis mindezek összességét, kapcsolatrendszerét és az azokon keresztül zajló cserefolyamatokat tekinthetjük esztétikai tárgyként.

„Mivel a kortárs művészet az esztétikai experimentum hagyományos szerepét elvesztette, a művészek ez idő tájt szükségét érzik annak, hogy művészetüket funkcionalizálják. Németországban sok művész szégyelli művészi hivatását. Ha kérdezik tőlük, hogy művészek-e, elhárítják a feleletet, és azt mondják, hogy csak különféle

⁶Groys, Boris (2010): Kényelmetlenül élni! A design diadalmenete, avagy a művészet elterjedése a hétköznapokban. Boris Groys és Pierre Doze beszélgetése. Balkon 2010./6. 2.

projekteken dolgoznak. Késztetést éreznek arra, hogy újra hasznosnak érezzék magukat – hasznosnak az emberek számára a politikai, humanitárius vagy hétköznapi tekintetben. Már nem működő objektumon végzett munkáról, hanem 'event'-ek⁷ megalkotásáról, meghatározott lelkiállapotok vagy politikai helyzetek kialakításáról van szó.”⁸

A hazai szcénán belüli, a művész szerepe körüli diskurzus relatív hiányát magyarázhatja egyfelől a változékony történelmi háttér, de a közeg generációs alapon is megközelíthető fragmentáltsága. (Ez a csak nyugat-európai, vagy észak-amerikai mércével nagyonak tűnő szemléletmódbeli különbség is visszavezethető a politikai helyzet változatos alakulására.) Ezeknek a differens látásmódoknak különösen izgalmas terepe a public art. A fogalom körül kialakult vita sokszor a fizikai értelemben vett terek reprezentatív funkcióinak felosztása körül zajlik. A terek képének, illetve azok alakításának problémája persze ennél általánosabb, ugyanakkor mélyebbre is vezet. A köztéri reprezentáció birtoklása fontos politikai, hatalmi tényező, amelyet a társadalom privilegizált osztályai - legalábbis azon részeinek, amelyeknek egyáltalán lehetősége van alakítani azt – folyamatosan újraosztanak. Ennek a reprezentációnak természetesen csak kis részét képezi a szorosán vett művészeti produktum, ennek ellenére fizikális méreteihez képest politikailag hangsúlyosabb szerepet tölt be. (Persze kár szigorúan szétválasztani a művészeti objektumokat a vizuális környezet egyéb elemeitől, hiszen a köztéren mindenképpen szimbiózisba kerülnek.) A probléma társadalmi szerepének

⁷ Események

⁸Groys, Boris (2010): Kényelmetlenül élni! A design diadalmenete, avagy a művészet elterjedése a hétköznapiakban. Boris Groys és Pierre Doze beszélgetése. Balkon 2010./6. 2.

elemzésénél maradva érdekes megállapítani, hogy az egymásnak feszülő ellentétek mennyire ideologikus alapon értelmezhetőek, de általában ugyanazon társadalmi helyzetű csoportok közt zajlanak és ennél fogva valószínűleg súlytalanabbak is, mint amilyenek elsőre és belülről tűnnek. A köztér reprezentatív birtoklása - egyszerűsítve kissé a kérdést -, annak demokratizálódása körül forog, mégsem vezethető le osztályellentétekre. A kezdeményezés nem alulról indul - tehát nem egy a reprezentációból kiszoruló társadalmi réteg követel magának részt belőle -, hanem generációs alapokon szerveződik. Ennek a jelenségnek a magyarázata elsősorban a magyar művészeti szcéna társadalmi homogenitásában keresendő. Ez a jelenség magyarázható az ország méreteivel, de a társadalom hierarchizáltságával is. „Am amíg az vitathatatlan, hogy marginális a kortárs művészet státusza is, hazai képviselőinek a társadalmi piramisban elfoglalt helyét tekintve rendkívül homogén; csak elvétve találkozunk benne nem domináns identitású szereplőkkel (értsünk ez alatt meleg, „profí” roma, vagy akár csak nem középosztálybeli és/vagy társadalmi tőkével rendelkező alkotókat). Ami azt eredményez(het)i, hogy ha egy-egy társadalompolitikai téma be is kerül egy adott művész érdeklődési körébe, az témaként kerül be: tétje nincs az adott alkotó számára. A tét a tematizáláson túl - személyes érintettség révén sürgető önátalakító tevékenység, a társadalomformálás konkrét szükséglete volna.”⁹

⁹Hock Bea (2005): Nemtan és pablikart, Praesens, Budapest. 105.

A művészet helye

„A múzeum bizonyos értelemben a modernitás jellegzetes intézménye. Az emberek mindig is gyűjtöttek valamit, de a múzeum, mint állami gyűjtemény igazából csak a modern korban tett szert központi jelentőségre. ...hiszen a múzeumi kiállítások fő forrása épp a történelem szemétdombja. A dolgok akkor kezdenek átkerülni a valóságból a gyűjteményekbe, amikor a régi szociális rend összeomlik, amikor a hatalom dokumentumai és szimbólumai, a kultusz, az ideológia és a mindennapi élet jelei elveszítették korábbi funkciójukat, tehát amikor történelmi szemétté válnak.”¹⁰

Előre kell bocsátanom, hogy ebben a részben elsősorban a modern múzeum kialakulásával, szerepével, felépítésével fogok foglalkozni. A múzeumi struktúra apropóján keresztül pedig a modernizmus művészetfelfogását igyekszem megvizsgálni, koncentrálna azokra a társadalmilag konszenzuálisnak mondható művészet befogadó formákra, amelyeknek egy része a mai napig is igen élő hatással bír. Egy public art témájú dolgozatban talán furcsának hathat, hogy a téma szempontjából a múzeumi struktúrának, illetve galériatérnek milyen fontosságot tulajdonítok. Egyrészt látnunk kell azonban, hogy azok a körülmények, amelyekben a mai értelemben vett múzeumok megszülettek, mindmáig hatással vannak a köztéri művészet értelmezésére és társadalmi szerepére. Másrészt a public art jellemzően ezeknek az értelmezési kereteknek a szétfeszítése miatt jött létre. Arról nem is beszélve, hogy a modernista intézményrendszeri berögződéseknek köszönhető, hogy zömében a

¹⁰Groys Boris (1997): Az utópia természetrajza. Ford.: Sebők Zoltán. Kijárat kiadó. Budapest. 64-65.

public art művek kanonizációja is ezekben a terekben zajlik, akárcsak a 60-as, 70-es évek land art műveinek esetében.

Szimpla szembenállásként értelmezni a viszonyt az úgynevezett „*White Cube*” és a public art között azonban durva leegyszerűsítés lenne. A public art, mint műforma, koncepcióját tekintve is abban a demokratizálódási folyamatban vesz részt, amelybe közel kétszáz évvel ezelőtt a múzeum, mint intézmény belekezdett. Mielőtt rátérnénk a művészet, pontosabban szólva a művészeti alkotások tárolására, valamint bemutatására szolgáló terekre, tisztáznunk kell az ilyen helyek kialakulásának történelmi okait, valamint primer funkcióit. Első lépésben látnunk kell a műtárgynak az esztétikai és rituális funkciók mögötti gazdasági értékképző szerepét, amely érdekessíti őt az ilyen, magas presztízsű megőrzésre. Azt a gazdasági értéket, amely a művek korának előrehaladtával a tulajdonságai közt egyre nagyobb szerephez jut. A műalkotásnak egészen a reneszánszig a járulékos, dekoratív funkciók melletti fő funkciója rituális volt. Tehát elsősorban olyan szakrális funkciókat kellett betölteni, amelyek alaphelyzetben is privilegizálták a szerepét. A gazdasági szerepük nem állt azonban egyenes arányban a tárgy rituális értékével, bár kétségtelen, hogy ez a tulajdonság eleve kiemelte az egyéb, profán tárgyak értékrendszeréből, és egy magasabb szintre helyezte. A reneszánszsal kezdődött az a folyamat, amely az alkotót, a szerzőt speciális hatalommal ruházta fel. Ez a hatalom pedig abban testesült meg, hogy a képek, tárgyak, melyeket a szerző a kézjegyével látott el, hétköznapi javakra váltható értékkel bírtak.

A szerző személyének jelentőségén túl van azonban egy olyan funkciója a műtárgynak, amelyben a képzőművészeti és iparművészeti, de még egyéb régészeti leletek sem különböznek. Ez pedig a tárgyának a múltja, amelyen keresztül olyan vizuális, képszerű tudásra tehetünk szert elődeink életéről, ahogyan más forrásokból nem. Ez a tudás, valamint az a tárgyasult kulturális örökség, amelyen

keresztül egy közösség reprezentálni tudja önmaga dicsőségét, a hatalmon lévő elit számára mindig óriási szimbolikus értékkel bír. Nem véletlen, hogy a francia forradalom, egy kialakuló, radikálisan új világrend születése egybeesik a Louvre alapításával.¹¹ Az új és sok esetben még instabil társadalmi struktúráknak szüksége van az ilyen szimbolikus, ugyanakkor látványos, és reprezentatív struktúrára. Érdekes mellékszál, hogy ez az állítás a ma ismert legkorábbi, proto-múzeumra is igaz lehet, amelyet *Leonard Wooley* tárt fel 1925-ben, a mezopotámiai Ur város palotarendszerében.

„Wooley *Ur of the Chaldees* című könyvében emlékezik meg a város palotakomplexumában zajló feltárási munkálatokról. A neves archeológus a palota egyik termében találta meg azt az i.e. 6. századi gyűjteményt, amely 1500 év történelmét fogta össze. Bárki is gyűjtötte össze a műtárgyakat, azt nagy gonddal és körültekintéssel tette. *Wooley* agyaghengereket fedezett fel, rajta egy három különböző nyelven íródott tájékoztatóval (az egyik ősi sumér, a másik egy modernebb, késő sémi nyelv volt).Az írnok nem volt túl képzett – állapította meg *Wooley*–, a feliratok ugyanis hemzsegték a hibáktól. Az ősi múzeum alapítója Ennigaldi hercegnő, Nabú-naid (i.e. 555-539), az utolsó újbabiloni uralkodó lánya volt. Ennigaldi i.e. 530 körül kezdte építeni a termet, amely végül műgyűjtő, a művészetek iránt rendkívül fogékony apjának segítségével valósulhatott meg. S hogy honnan származott a király művészetek iránti olthatatlan szomja? Alacsony származását és a trónfoglalásból eredő legitimációs deficitet valószínűleg így próbálta ellensúlyozni.”¹²

¹¹Krause Knight Cher (2008) :Public Art, Theory, Practice and Populism. Blackwell Publishing. Oxford 8.

¹²http://mult-kor.hu/20110608_a_vilag_első_muzeuma 2011.06.10.

A korai példa kitérőjétől visszakanyarodva a modern múzeum születéséhez, nem árt arról sem megemlékezni, hogy a mai múzeumok gyűjteményeinek kialakulása mögött is igen komoly és véres konfliktusokkal terhelt hatalmi pozíciószerezések és átrendeződések állnak. A szimbolikus jelentőségű tárgyak birtoklása tehát nagyon is fontos szerepet játszott a nagy történelmi mozgások során. A francia forradalomban aztán, a nemesi gyűjtemények kifosztásakor, ezek a tárgyak lassan elvesztették azokat az eredeti rituális funkciójukat, amely például a profán arcképek esetében az ábrázolt személy megjelenítéséhez kötötték. Az arckép azért is remek példa erre a funkció-transzferre, mert nagyon kevés esetben találunk olyan darabokat, amelyeknél az ábrázolt személy kultusza - azaz ebben az esetben a társadalmi rangjával járó hatalmi erőter - nagyobb hatást gyakorolna ránk, mint a kép szerzőjének személye. A felvilágosodás nyomán pedig a szigorúan szakrális művészet rituális funkciói is háttérbe szorultak az esztétikai, vagy gazdasági értéket jelentő tulajdonságok mellett. Az értékek reprezentációjáról, pontosabban szólva a gazdasági hatalom megmutatásáról pedig a változó társadalmi klíma új haszonélvezői sem mondhattak le. A modern múzeum, csakúgy, mint bármely közintézmény, nem értékelhető és nézhető pusztán művészetbemutató, esetleg oktatási intézményként. Az épületek külső megjelenésében, belső tereik rendszerében, reprezentációs logikájukban társadalmi programok nyilvánulnak meg. Ahogy ezek a programok változnak, úgy módosulnak, alakulnak át az épületek, valamint a benne elhelyezett művek státusza is. Első ránézésre ezek a manapság teljességgel szekularizált helyek a műtárgy állandó, s szinte kizárólagos lelőhelyének is tekinthetők. (Persze csak abban az esetben, ha dogmatikusan, a kultúra egyéb területeiről leválasztva szemléljük a képzőművészetet.)

A szekularizáció jelensége azért is érdekes, mert mint arról már fentebb írtam, a kép a kezdetekben elsősorban rituális tartalommal

bírt. *Benjamin* értelmezése szerint éppen a rituális státuszából következik a mű egyedülálló, azaz közgazdasági szempontok szerint is mérhető, egyedülálló értéke. *Jaques Ranciere* azonban vitába száll ezzel az okfejtéssel, amikor állítja, hogy itt két transzformációs séma problematikus összeegyeztetése történik. Amennyiben következtetünk a felszentelt szekularizációjából a mű gazdasági csereértékké válására.¹³

A mű értékét - csakúgy, mint sok egyéb emberi produktum esetében-, egyedisége, megismételhetlensége adja. Viszont azokban az esetekben, amikor a mű funkciója a szakrális szolgálata, nincs szó az alkotás egyediségéről. A művészet és szakralitás tehát, bármennyire is sugallják ezt a múzeum, mint a művészet temploma, és hasonló szókapcsolatok, nincsen kizárólagos rokonságban a kultikus funkciókkal. Pontosabban szólva éppen annyi az öröksége ezekből a funkciókból, mint az egyéb kulturális és civilizációs területeknek, amelyekkel osztozva betöltötték azok szerepét. A rituális funkciók helyett a mai értelemben vett képtár elsődleges szerepe tehát gazdasági hatalom megmutatása, a másodlagos pedig a nevelési, ismeretterjesztési szerep. A másodlagos persze nem választható le az elsődlegesről, és nem gondolom, hogy túlságosan paranoid elképzelés lenne, ha ezt a nevelő funkciót, illetve a gazdasági hatalom megmutatását időben is összekötnénk a nemzeti öntudat történelmi megszületésével.

Visszatérve a modernmúzeum felépítésére, arra az „időpillanatra” kell fókuszálnunk, amikor a személyes gyűjtemények a szélesebb közönség számára is nyitottá váltak, valamint betagozódtak a nemzetállamok megszületésével kialakuló nemzeti gyűjteményekbe. Ez a komplex átalakulás az uralkodó osztályok egyes képviselői által

¹³Rancière, Jaques: *Esz­tétika és politika*. Múcsarnok, Bp. 2009. 17.old.

összehordott, ezért meglehetősen eklektikus- bár személyes ízléspreferenciák által szabályozott - gyűjteményektől egyenesen vezetett a múzeumi térig, amely már jellegzetesen 19. századi konstrukció. Ez a struktúra pedig abból a „*wunderkammer*” funkcióból eredeztethető térszemléletből következik, amely maguknak a kollekcióknak az organikusan felépülő, fokozatosan terebélyesedő arculatát adták. Ezekben a szobákban, termekben sajátos rendszer szerint kerültek egymás mellé a tárgyak, ugyanis az egyes elemek sorolását, sokkal inkább egyfajta „úri szeszély” határozta meg, mintsem a mai értelemben vett katalogizáló gondolkodás. Az időbeliség itt nem az egymásra pakolódó rétegek archeológiai rendszerében jelenik meg, sem pedig a kor, műfaj és stílustörténet alapján felépített csoportosítás szerint. A klasszikus múzeumi tér ezeknek a kincseskamráknak és főúri arcképcsarnokoknak a logikus folytatása, amelyben a mű még legalább annyira a mögötte álló hatalmi pozíció reprezentációjaként jelenik meg, mint önálló, tudományos igénnyel kialakított oktatási eszközként. Pontosabban szólva a mű ebben a kontextusban leválaszthatatlanná válik azokról a tulajdonságokról, amelyekkel létrejötte nek alapvető körülményei ruházták fel. A 19. századi klasszikus múzeumi tér és ehhez kapcsolódó koncepció nyilvánvalóan a kor társadalmi változásaival párhuzamosan demokratizálódott, valamint a tudományos szempontoknak rendelődött alá, de nem is távolodhatott túl messze az előképektől.

Itt kell megemlékezni arról az eseményről, amely minden bizonnyal kezdete volt annak a folyamatnak, ami a hangsúlyozottan múzealizált, történelmi művészetnek elkülönített térben jelenítette meg a mindenkori kortárs művészetet. Mindamellet persze, hogy a kanonizáció folyamata ez utóbbi esetben is elindult. A párizsi Luxemburg palotának 1818-as átadására utalok, amely az első olyan múzeum volt, amelyben még élő alkotók műveit állították ki. Nem

véletlen egybeesés, hogy csak és kizárólag francia művészek munkáit szerepeltették, tehát az emancipációs folyamatnak itt is szoros kapcsolata volt a nemzeti ébredéssel. Ez még akkor is igaz, ha ebben az esetben monarchikus államszervezet, nevezetesen a Bourbon-restauráció idejéről van szó. A kortárs művészet reprezentációjának igénye hasonlóan a kezdeti stádiumban lévő hatalmi struktúrákhoz, a nemzetállami öndefiníció fontos eszköze volt. Fél évszázad elteltével aztán, a kísérlet a hangsúlyozottan modern francia művészet bemutatására szakadáshoz vezetett, ugyanis a progresszió már nem tudott belesimulnia hivatalos reprezentáció által biztosított esztétikai keretekbe. A kortárs avantgárd kiszorult az intézményi struktúrából és ez meghozta a modern művészet elszakadását. A Luxemburg palotában helyet nem kapók kialakították a saját intézményi kereteiket, valamint programjaikat.¹⁴

A hatalmi struktúrák átrendezését követve a múzeum megnyílt szélesebb társadalmi rétegek számára, ugyanakkor tekintélyelvűségéből még mindig nagyon keveset veszített. Közintézménnyé válása azonban logikus lépcsőfoka a hatalom reprezentációs politikája stratégiai változásainak. Olyan mindenki számára elérhető értékek tárházává vált, amelynek kanonizációs szerepe univerzális világkép rendjét sugallta. A demokratizálódás mellett - paradox módon - egy időben, a folyamatként egyirányúsított tekintélyelvű és hierarchikus nevelés eszközévé vált.

„A múzeum- mint Vincent de Beuvais XIII. századi enciklopédikus értekezése, a *Speculum Majus* – minden tudás összességének tételezte magát...A mából nézve az első múzeumkor – a mára láthatatlanná vált viták eredményeként – a XIX. század

¹⁴1863Kiutasítottak szalonja,1874 Az első impresszionista kiállítás, 1884 Függetlenek szalonja

második felében létrehozta azokat a határokat, melyek között a tudás és a gyűjtemény különféle típusai megfellebbezhetetlen normaként kerültek a nézők elé.”¹⁵

A nemzeti múzeumokhoz hasonló, szilárd morális háttérrel sugalló kinyilatkoztatásokra az olyan relatíve friss nemzetállamoknak volt leginkább szüksége, mint amilyen az Egyesült Államok. Arra a kérdésre, hogy az USA önreprezentatív törekvése miképp fonódott össze a modernitásban kulcsfontosságú MoMA paradigmájával, a korszak felidézése adja meg a választ.

„A MoMA azért jöhetett létre, mert a húszas években az univerzális modernitásba vetett hit egybeesett a progresszív, globális szerepre törő amerikai korszellemmel. Ennek a lineáris fejlődésen alapuló hitnek számtalan dokumentuma van: szövegek és ábrák, valamint kiállítások teszik világossá a meggyőződés mélységét és konszenzuális jellegét.”¹⁶

A new yorki MoMa több szempontból is meghatározó kanonizációs tényező a modern művészet értékelését tekintve. A múzeum alapításának gondolata olyan, a társadalmi életben igen aktív, művelt és gazdag new yorki értelmiségi körből jött, ahol belátták egy ilyen intézmény létrehozásában rejlő, társadalomformáló potenciált, valamint markáns vízióval is rendelkeztek a szerepéről. Már a múzeum kialakulásánál olyan elméleti szakemberek tevékenykedtek, akik a modern művészet értelmezésében és értékelésében kulcsfontosságú szerepet játszó téziseket fogalmaztak meg. Az intézményi struktúra, sőt az építészeti, majd később bővítési koncepciók is mértékadónak számítottak és számítanak. A XX. századi, majd a hidegháborús Egyesült Államok kultúrtörténetéről ad

¹⁵György Péter (2007): A hely szelleme. Magvető, Bp. 196.

¹⁶György Péter (2007): A hely szelleme. Magvető, Bp. 201.

világos képet a vízió, amelyet a modern művészetről és annak bemutatásáról kialakítottak, s amely egybeesett a kortárs amerikai politika törekvéseivel. Ebben egy olyan egységesművészet-kép szerepelt, amelynek jól körülírható, radikális esztétikája és meghatározott fejlődési iránya van. A műtárgyak kapcsolati hálóját formai jellemzőik mentén teremtették meg, a tárgyak és a nézők között is. Olyannyira, hogy a mű tiszta esztétikájának befogadását zavarható bármely momentumot- ebből a zárt rendszerből - kiiktattak. A percepció csak a műre, illetve az általa generált esztétikai élményre korlátozódott, nem számított a mű történelmi, politikai, vagy szociális kontextusa sem. Természetszerűleg a kurátori munkának, valamint a gyűjtemény felépítésének is formális esztétikai megfontolásai voltak, nem érvényesülhettek olyan személyes ízléspreferenciából fakadó döntések, mint példának okáért a Guggenheim múzeum esetében.

„Barr¹⁷ politikai nézetei – ha voltak egyáltalán – a háttérben maradtak; a művek, amelyeket kiválasztott, az izmusok, amelyeket sorba rendezett és melyek narratíváját megfellebbezhetetlennek látta, MoMA terében elvesztették eredeti politikai világukat, jelentésüket, s példaként szolgáltak ebben a táblázatban. A formális esztétika, az internacionális stílus behaviorizmusa mögött meghúzódó politikai utópiára az a kultúrpolitikai gyakorlat mutat, amelyet oly gyakran és radikálisan kritizáltak a MoMA történetében. A MoMA és a CIA közötti kapcsolatok, illetve párhuzamosságok éppen abból fakadtak, hogy a MoMA „elnémította” a kortárs művészet utópikus küldetését, és beillesztette a Pax Americana kulturális logikájának megfelelő globális múzeum kánonjába. ...Ez a formális dekontextualizálás aztán a MoMA két nagy művészettörténeti újításához vezetett: az egyik a múzeumépületre és a térformálásra, a másik pedig a kiállítások elveire

¹⁷Alferd H. Barr Jr. 1939-től a MoMA első igazgatója.

vonatkozik. Az univerzális formalizmus teremtette meg a white cube alapjait, azt, aminek a MoMA az archetípusa lett.”¹⁸

A *white cube* a 90-es évekig – de sok helyütt a mai napig - élő előképe a kortárs galériának, kiállítótérnek és múzeumnak, így azok sokszor a hely adottságaival keveset törődve, belsőépítészeti megoldásaikban is az előképekhez való kínos ragaszkodást mutatnak. A sterilitás, a klinikai,¹⁹neutrálshangulat elbizonytalanítja a látogatót, pszichésen motiválva a hétköznapitól gyökeresen különböző attitűd felvételére. A múzeumnevelő, kinyilatkoztató szerepe azon megfontolások miatt szükséges, amelyek szembesítik a látogatót a kánonnal; aki a felvett pozíció miatt egyben részévé is válik a kanonizációs folyamatoknak. Ebben a szituációban a műtárgy a kitüntetett szerep, vagyis látszólagosan minden körülmény a mű könnyebb érvényesülését elősegítendően van kialakítva. A tárgy viszont, amely hangsúlyozottan, ugyanakkor kissé pátoszosan a maga tárgyszerűségében jelenik meg - tehát mint festék, mint objektum, etc. - egyben elfedi, átírja a valóságot. Ugyanis bármilyen közel érezzük is magunkhoz a kiállított tárgy ismerősmatériáját, képtelenek vagyunk elszakadni kitüntetett pozíciójának hatásától. A tárgynak a maga tárgyszerűségétől eltávolító *duchamp*i gesztusnak sok reinkarnációja és olvasata közül itt elsősorban a kánon általi kiemelés, és az ezen átsejlő gazdasági potenciál tesz ránk hatást. A mű nem része architektúráisan az őt körülvevő térnek, így nem alakulhat ki, csak minimális, elsősorban primer látványon alapuló interakció. A minden kötöttségétől megszabadult tárgy önmaga aurájába záródik. Kissé sommásan megállapíthatjuk, hogy a művet kitüntetett pozíciója a

¹⁸György Péter (2007): A hely szelleme. Magvető, Bp. 206-207.

¹⁹Germain Bazin jellemezte így, többek között a MoMA-át, a *The Museum Age* c. könyvében

hétköznapi tárgyak közül a vagyontárgyak kitüntetett helyzetébe emeli át. Talán nem véletlen, hogy a múzeumokon és galériatereken kívül a hétköznapokban csak a luxusüzletekben alkalmaznak hasonló rendezési, installálási fogásokat. Az ilyen üzletek enteriőrjeiben kerül fókuszba „*white cube*” szisztéma szerint elhelyezett, már pusztán pozicionálása, kiemelése miatt is tekintélyt parancsoló tárgy. Példának okáért vegyünk egy luxuskategóriás cipőt, amely bár minden paraméterében megegyezik az átlagos cipők tulajdonságaival, rögtön más dimenzióba kerül azon az egyszerű gesztusnál fogva, hogy az átlagostól eltérően nem több - a tömegtermelésre csálhatlanul utaló - darab társaságában kerül bemutatásra, hanem egyedülként, térben kiemelt helyzetben. Persze ez elsősorban a kevesebb legyártott darabot és az exkluzivitást hivatott érzékeltetni. (Kissé ironikusan megjegyezném, hogy a műtárgy esetében is többé-kevésbé erről van szó.) A kiemelés aktusával mindenesetre egy szigorúan hierarchizált, rigid rendszer teremődik, amelyben a műtárgy nagyon határozottan a végpontban jelenik meg. A végpontba kerülése felett pedig az a tudományos és gazdasági vezető réteg diszponál, akik egyben a kulturális értékek képzését is meghatározzák. A befogadóra, a hierarchia alsó szintjére csak a megfellebbezhetetlen, grandiózus rendszer árnyéka vetül.

Előre látható módon a rendszer szilárdsággal együtt járó tulajdonsága - a merevsége miatt - nem volt képes alkalmazkodni a vietnami háború utáni, politikailag egyre aktívabb művészcsoportok törekvéseihez. Az absztrakt, politika-semleges művészet kánonja mellé egyre gyakrabban rendelődtek kompromittáló jelzők, amelyek összefüggésbe hozták a nyugati civilizációt a felsőbbrendűséget hirdető kolonizációs törekvésekkel, illetve a hidegháborús paranoiával. Ez a tendencia nem pusztán a modern művészetteória revíziós igényét vetette fel, hanem a modern és kortárs fogalmának elkülönüléséhez is vezetett. A modern művészet, többek között

Clement Greenberg által is prognosztizált, sőt kívánatosnak tartott fejlődési irányának ívébe illeszthetetlen tendenciák jelentek meg. (*Greenberg* a modern festészet fő teoretikusa volt, ugyanakkor sajnálatos módon Magyarországon csak az 1939-es kiadású *Avantgárd és giccs* című műve jelent meg.²⁰ A mi szempontunkból ez elsősorban azért problematikus, mert nehezkesebben értelmezhetőek a public art kapcsán felvetett művészetelméleti problémák, ha az alapvető avantgárd és neoavantgárd teoretikai megalapozottság hiányos. „...nálunk *Greenberg* neve egyet jelentett azzal a magas modernista tradícióval, amely a társadalmi problémáktól és a való világtól (egész pontosan: a világháború és a tömegpusztító fegyverek borzalmától) elfordulva a fennkölt művészet formalizmusába menekült.”²¹)

A *greenbergi* életmű belső változásainak fényében ez a kép bizonyára sokkal árnyaltabb, ugyanakkor a mi szempontjaink szerint egyszerűbb is. Főleg ha azt vesszük alapul, hogy *Greenberg* modern művészet fogalmába csak és kizárólag az absztrakt művek fértek bele, és azok relevanciája sem terjedt túl a festészet határain. „Fontos megjegyezni azonban, hogy az absztrakció csak egy volt a modern kor számos avantgárd stílusirányzata között. *Greenberg* volt annak a mítosznak az egyik fő terjesztője, miszerint az absztrakció volt egyedülálló módon kiváltságos hordozója a művészeti tudatosságnak, és hogy a dadaizmushoz és a szürrealizmushoz hasonló mozgalmak még csak említésre sem méltóak.”²²

²⁰Greenberg, Clement(1978): Avantgarde és giccs. In. Művészetszociológia. Válogatott tanulmányok. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest

²¹Hornyik Sándor(2010) : A festészet mint kritika. Balkon. 09. 5.

²²Mitchell, W.J.T. (2008): A képek politikája. Válogatott írások. JATEPress. Szeged. 236

Ami pedig a public art-ot illeti, már az előzményeit tekintve is több szempontból oppozícióban állt ezzel a merev modernista kánonnal. A neoavantgárd és térművészeti irányzatai, melyek *Greenberg* tanítványa, *Michael Fried* véleménye szerint literálisak és színpadiasak,²³ a public art közvetlen előképeinek tekinthetők. (Éppen úgy, mint a pop, amelynek triviális popularitása, valamint narrativitása még a késői *Greenberg* esszencialista nézeteivel is élesen szemben állt.)

„A 90-es évekre aztán a MoMA a megváltozott körülmények, illetve a művészeti teoretika irányváltásának hatására átalakította stratégiáját, illetve revízió alá vonta saját elméleti alapjait is. „2000-ben és 2001-ben, még az új MoMA építésének megkezdése előtt háromrészes kiállítást rendeztek: a *Modern Starts, Making Choices* és *Modern Contemporary: Open Ends* a relativizálás és historizálás szándékát mutatta; azt, hogy a múzeum immár nem adottságként, hanem kritikai örökségként tekint a modern művészetre meg a modernizmus mozgalmaira.”²⁴

A paradigma- és irányváltás logikus következményeként a politikai állásfoglalásoktól, illetve a politikai művektől való távolságtartás is lassan a múltba tűnt. A MoMA gyűjteményében és kiállításain is egyre gyakrabban tűntek fel nyíltan politizáló művek. A változásnak természetesen már nem volt kizárólagos epicentruma a MoMA - sőt inkább csak meghajolt előtte-, annak az esszencialista formalizmusnak viszont igen, amely néhány évtizeden keresztül mértékadónak bizonyult a művészeti szcénában. A változás nyomán létrejövő új múzeumi koncepció egy sokkal nyitottabb struktúrára

²³Fried, Michael: Művészet és tárgyiség.(1967) In.:Ford.:Kiséry András. Enigma, 1995/2. 62.-83.

²⁴ György Péter: A hely szelleme (2007). Magvető, Bp. 218.

mutat, és ezt elsősorban az generálta, hogy maguk a művek is nyitottabb struktúrák voltak. Ugyanakkor az átalakulás nyilvánvalóan lassú folyamat, ami a mai napig tart, és amelynek lényegi, tömör összefoglalásához még utoljára vissza kell nyúlnunk a 90-es évek teoretikus műveihez. „Így nemcsak arra jött rá (ti. *Krens*²⁵), hogy a legtöbb múzeum kicsi és alkalmatlan, hanem arra is, hogy a múzeumok enciklopédikus karaktere lejárt. A múzeumoknak most az a dolga, mondta, hogy kiválasszanak néhány művészt a modernista esztétikai produkció hatalmas merítéséből; csak az ő munkáit gyűjtsék, és mutassák be a lehető legmélyebben és akkora térben, amekkora szükséges, hogy az életmű hatása átélhető legyen. A diszkurzív váltás, amelyet elképzelt, a diakróniáról a szinkroniára való átállásban fejeződik ki. Az enciklopédikus múzeum – ha nevezhetjük így – lemond a történelemről az élmény intenzitásának kedvéért, egy olyan esztétika nevében, amely nem igazán időbeli, (történeti) hanem elsősorban térbeli.”²⁶

Magyarországon az '50-es, '60-as években született művészek közül nagyon sokan még *Greenberghez* hasonlóan a művészet tárgykörén kívül esőnek tartották a politikai kontextust. Ez a modernista szemlélet aztán keveredett a neoavantgárd művésznemzedékek markáns politikai szemléletével, amely azonban ellenzéki volt és így sajátos alapállásból viszonyult a kérdéshez. Az ilyen művészek, főképp annak a hatására, hogy a szocialista diktatúra évtizedei alatt a művészet szimbiotikus és alávetett kapcsolatban állt a politikával, alapjaiban éreztek kompromittáltnak minden politikai indíttatásból keletkezett művet. (Itt visszautalnék az elején mottóként

²⁵ Thomas Krens, ebben az időben a Guggenheim igazgatója volt

²⁶Krauss, Rosalind (1990): *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*. Ford.: György Péter. In: *October*, 54.sz Autumn. 3-17.old

szereplő *Birkás Ákos* idézetre, amely nyilvánvalóan a köztéri művészetről, annak - magától értetődően politikai funkciói miatti – szalon képtelenségéről beszél.)²⁷ Valószínűsítem, hogy éppen ezért volt a rendszerváltozást a pályája közben megélt magyar művészetgeneráció számára részben csalódás, hogy az egypártrendszeri politikai kontroll eltűnése nem hozott művészi autonómiát. Ezt sokan természetesen az új rendszer, a globális piacgazdaság általuk még autoriterebbnek ítélt jellegének rovására írták, amellyel szemben sok autonóm művész definiálhatta is önmagát. A jelenség ambivalenciáját mutatja az autonóm művészetnek a politikai állásfoglalás és a függetlenség iránti szinkronban létező igénye. Rámutatva ezzel az autonómítás fogalmának a művészet kontextusában tapasztalható utópisztikus, sőt értelmezhetetlen voltára. „Ebből a kiindulópontból ismét megkérdőjelezhetővé válik a művészeti modernség számos elképzelt története, illetve az a hiábavaló vita, amely a művészet autonómiájáról, vagy a politikai alávetettségéről folyik. A művészeti ágak sosem adnak egyebet a hatalom vagy az emancipáció gépezeteinek, mint amit adni tudnak, más szóval csak annyit, amennyi közös bennük: testhelyzeteket és testmozgásokat, a szó működését, a látható és a láthatatlan újraosztását. A művészetek kivívott autonómiája vagy alárendeltsége ugyanezen az alapon nyugszik.”²⁸

²⁷ 1.old: Részlet Birkás Ákosnak a Fiatal Művészek Stúdiójának „Te kinek csinálod?” c. rendezvényén, 2005. április 4.-én elhangzott válaszából.
http://studio.c3.hu/studio_magyar/index.html 2011. 07. 31.

²⁸Ranciere, Jacques (2009): *Esztétika és politika*. Műcsarnok. Bp.. 15.

A helyspecifikusság fogalma

„to remove a work is to destroy the work”²⁹

A fogalom történetének rövid áttekintése

A helyspecifikusság az a fogalom, amelyet az új típusú public art kialakulásához vezető művészeti gyakorlatok vizsgálatánál kulcsként kell kezelnünk. A public art művekre ugyanis kivétel nélkül jellemző a helyspecifikusság, ugyanakkor a fogalom tartalmához és jelenlegi értelméhez a történetiségén keresztül jutunk közelebb.

A fogalom a művészetelméletben és a művészeti stratégiákban a 60-as 70-es évek neoavantgárd művészetében bukkant fel először, legalábbis a jelenlegihez közelítő értelemben. Ha azonban elszakadunk a helyspecifikusság korszakhoz kötődő értelmezésétől és a primer jelentésén keresztül próbáljuk értelmezni, láthatjuk, hogy a 19. század második feléig a művészet kontextusát tekintve sokkal kötöttebb volt a környezethez, amelyben létrejött. A fogalom létrejöttének tehát előfeltétele volt a mű korábbi elszakadása a helytől. A modernizmus előtt ugyanis a művészet köztéri megjelenésének, valamint az ezekhez rögzített reprezentációs funkcióknak természeténél fogva szoros kötődései voltak az adott település városszövetéhez, illetve architekturális kialakításához. Organikus egymásrautaltságban, közös célokért léteztek. Ezen a természetes kapcsolati hálón felbukkanásával az avantgárd művészet több ponton is lyukat ütött. A historizáló, romantikus, valamint a realista művészet konfliktusából kialakult egy impulzívabb, a kor társadalmi, történelmi változásait érzékenyebben tükröző művészet, amely azonban - a sors

²⁹ „Elmozdítani a művet, egyet jelent annak megsemmisítésével.” Richard Serra

iróniája, és a belső fejlődéséből következő szükségszerűség okán - idővel függetleníteni akarta magát a lehető legtöbb korábbi feladatától. Ezek közé a lassan visszaszoruló jelentőségű funkciók közé tartozott a reprezentációs szerep is, amelyet az új művészet ezután igyekezett a saját jelrendszere és motivációi szerint átalakítani és használni. A problémák, amelyek ezeknek a funkcióknak a rögzített politikai és az ebből következő formai meghatározottságukból eredtek, lassan megakadályozták az igazi átalakulást. Ez törvényszerűen konfliktushoz, majd szakadáshoz vezetett. Így azonban, mivel a reprezentatív funkcióknak a helyszíne elsősorban a köztér volt, a művészet erről a korábban meglehetősen fontos platformjáról is részlegesen visszaszorult. Ennek ellenére akadnak a tendenciának ellentmondó pozitív példák szép számmal, gondolva itt az építészet és design szerepére, ahol a *Bauhaus* szellemisége hosszú időre meghatározónak bizonyult.

Az ipari civilizáció kezdete óta az utazási és szállítási infrastruktúra fejlődésével a művészet is mobilisabbá vált. A társadalmi mozgékonyság fejlődésével eljött az olyan internacionális stílustörekvések ideje is, amelyekről az előző részben már szót ejtettem. A világháborúk utáni elbizonytalanodás azonban magával hozta a kizárólagos érvénnyel fellépő teóriák értékének devalválódását, illetve azoknak az alternatív, új művészeti gyakorlatoknak a megjelenését, amelyek többek között előhívták a helyspecifikusság fogalmát is.

Utópia vs. reprezentáció

Kétségtelen tény, hogy az avantgárd művészet - lévén elképzeléseiben utópisztikus vonásokkal felruházott -, elsősorban az eszmék születésénél, illetve a forradalmi lendület hevében bírt igazán a maga tiszta formájában közvetlen társadalomformáló hatást

kiváltani. Ennek ellenére a helyzet nem volt ilyen egyszerű s, hogy bizonyítsam, mennyire sommás lenne úgy ítélnünk, hogy az avantgárd művészet kizárólag a forradalmak kezdeti, még nem totalitárius állapotaiban rendelkeztek társadalomformáló erővel, egy lokális és kevésbé ismert példát szeretnék röviden bemutatni. A *Bauhausnak* az építészetben és a magyarországi hatalmi reprezentációban betöltött, hazai helyzetére koncentrálva néhány igen érdekes megállapítást tehetünk. A kevés itthon maradt bauhauslerből *Molnár Farkas* életműve például fontos tanulságokkal szolgálhat. *Farkas* a klasszikus *Bauhaus* tanulmányok és néhány éves külföldi tervezőmunka után 1925-ben hazatért, de megtartotta kapcsolatait, amit jelez, hogy közvetlenül - bombatámadás miatt bekövetkezett - halála előtt is hívta magához *Walter Gropius*, egykori tanára. Már Magyarországon, egy építészeti kiállítás kapcsán 1932-ben eljárás indult ellene, mégpedig „annak túlságosan forradalminak minősített hangvétele” miatt, tehát semmiképp sem állítható, hogy elképzeléseiben simulékonyan illeszkedett volna a hazai építészet hivatalos csapásirányába. Ennek ellenére 1937-ben, masszív keresztény-nemzeti politikai légkörben bízták meg az „építészeti és szimbolikus értelemben” is nagy léptékű Hűvösvölgyi zarándoktemplom terveinek elkészítésével. „Hogy a magyar katolikus egyház nem állt hadilábon az egyszerű, világos mértani alakzatokat vasbetonba öntő modernizmussal, Albertfalvától a Városmajoron és Pasaréten át Remetekertvárosig egy sor templom bizonyítja.”³⁰ Ami azt bizonyítja, hogy ha nem is nagy arányban, de a hazai hivatalos kulturális közegben, sőt klerikális vonatkozásokban is komoly reprezentációs szerepe volt az avantgárdnak.

³⁰Kovácsy Tibor: Isten háta mögött, Magyar Narancs, XXIII. évfolyam 23. szám jún.9. 32.old.

Később a II. világháború utáni neoavantgárd művészet, ha nem is igyekezett az elveszett - vagy helyesebben szólva a művészeti progresszió hatásköréből kikerült - reprezentációs területeket visszahódítani, a térhez való viszonyulásban már más stratégiát követett, mint a klasszikus avantgárd. Ellentétben az addigi *greenbergi* szemlélethez képest, mely szerint a mű auráját csak az önmaga törvényszerűségei közt létező, valamiféle fenséges elkülönülés teremti meg, a háború utáni művészek egy részének a figyelme új összefüggések felé fordult. Ismét előtérbe kerültek a műnek a környezetével kialakított kapcsolatára koncentráló törekvések. A mű környezete ebben a kontextusban még nyitottan kezelendő; értelmezhető közvetlen fizikai térként, de a politikai, vagy akár elvont fogalmi közegként is. A helyspecifikus munka - mintegy újra felfedezve az elveszett kapcsolatot -, ezeknek a területeknek bármelyikére, sőt szimultán többre is reflektálhatott. Visszahozva ezzel a környezet holisztikusabb szemléletét, miszerint az említett területek létvilágunkban sem fragmentumokként, hanem összefüggő területként léteznek.

A tér értelmezései

Természetszerűleg a korai helyspecifikus művészeti formák - még modernista örökségként - elsődlegesen a térnek, mint fizikai közegnek a megértése felé fordultak. Ezek az eseményszerű vagy tárgy-alapú munkák tehát, bármennyire is a korábbiakhoz képest kiterjesztett nézőpontok szerint vizsgálták a teret, alapvetően csak újra felfedték azt. De mert a helyspecifikusság egy új művészeti paradigmának is a meghatározó fogalma lett, logikusan magával hozta a hely fogalmának többszöri újradefiniálását. A fogalom értelmezése folyamatosan terjeszkedett a természettudományoktól a társadalomtudományok szempontrendszerére szerint vizsgált tér és hely irányába.

A tér, legalábbis a művészet tereként a modernitás óta tabula rasa, steril és neutrális hely volt, lett legyen külső vagy belső tér. Ennek a klinikai változatára, filozófiáját tekintve talán leginkább szemléltető példa az előző részben tárgyalt new yorki MOMA múzeumi koncepciója.

A műtárgyak itt leképezték és demonstrálták a nyugati civilizációnak a világháborús krízisig tarthatónak vélt lineáris történelmi- és azon belül művészettörténeti szemléletét. A művek illusztrálták a művészet fejlődéstörténetét, bemutatták az egyes irányzatok egymáshoz való viszonyát, amely értelmezhetővé tette a műfajok jellemzőinek átalakulását. A modernitás művészetét szemlélve, amely valóban kísérletek sorozata- már ami az egyes műfajok határainak kitapogatását illeti-, ez teljesen helyénvaló rendszeralkotási módszerként állja meg a helyét. Minden műfaj olyannyira elmerült önmaga belső világának a feltérképezésében, hogy a külső térre már nem maradhatott energiája. A festészet, a szobrászat, a fotó és minden műfaj szellemi kaland, amelyben az egyes műfajokhoz köthető ábrázolási konvenciók eltörlése jelenti a progresszió tárgyát. A reneszánsz óta élő olyan szilárd szabályszerűségek helyeződtek hatályon kívül, mint a festészetben a perspektíva ábrázolási rendszere, vagy a szobrászat emberábrázolási kánonja. A művészet belső világához hasonlatosan helyszínei is befelé, önmaguk felé fordultak.

A neoavantgárd új megközelítése, amely logikus folytatása volt ennek az útnak - kezdetben, ha más aspektusból is – szintén a testi, fizikai létezését helyezte a fókuszba. Egyfelől rákérdezett a műalkotás fizikai létének kérdéseire, másrészt irányzatainak fő témáiban is előtérbe kerültek a környezet elemeinek, vagy az alkotó testének fizika paraméterei. A körülöttünk lévő valóság empirikus úton való megtapasztalása, illetve ennek a megtapasztalásnak az útja lett sok esetben a művek kiinduló alapja, sőt létezésének, időtartamának és

helyszínek meghatározója is. Ez az a kapcsolat, amely a helyspecifikus művészeti gondolkodás és gyakorlat alapjául szolgált. Az alkotó, amennyiben választott a rendelkezésére álló terekből, anyagokból, azokat jelentéshordozónak is tekintette. A neoavantgárd művészeti mozgalmak, amelyek ebben a kontextusban mind *Duchamp* kérdésselvetéseinek örökösei, a mű fizikai paramétereit tartalomképző tulajdonságokkal látták el. Attól a pillanattól kezdve, amikor a mű testi létezése mondanivaló szempontjából vált fontossá; tehát a mérete, kiterjedése, esetleg időtartama konkrét és előre meghatározott jelentéshordozóvá vált, az őt befogadó közeg sem lehetett többé semleges. A műveket körülvevő tér, legyen az galériatér, sivatag, netán városi köztér, az interpretáció fontos részévé vált. Ez sok esetben járt azzal, hogy valóban a munka fizikai megsemmisítését jelentette, ha elmozdították abból a térből, ahol és ahová létrejött. Bizonyos szempontból nézve ez a tulajdonság tekinthető visszafordulásnak is a modernizmus előtti állapotokhoz; amikor a mű társadalmi beágyazottsága determinálta annak lehetséges térbeli helyét. A különbség - azaz a modernista ideológia hatása - abban azonban mindenképpen megfigyelhető, hogy a második világháború után született művek akkor is a művészet kontextusában nyertek értelmet, ha a helyszín kiesett a kanonizációs folyamatok korábbi megszokott helyszíneitől. (Sőt, egy rövid időszakban a minél különlegesebb helyszínválasztás kanonizációt segítő előfeltételként szerepelt.) A művészet tehát bizonyos szempontból újra az ember hétköznapi létvilágába való beágyazottságra törekedett, azonban - mivel ezt ellenkező irányból; az extrémítás felől tette - nem nyerte vissza azt. Az űrt nem a művészeti progresszió töltötte be, hanem tömegkulturális jelenségek. Ez persze egyáltalán nem kárhóztatható állapot, ugyanis éppen az emancipáció és funkcióvesztés tette lehetővé azt a viszonylagos függetlenséget, amely a művészetben az előző évszázadokhoz képest merészebb kísérletezésnek kínált termőtalajt. A

konklúzió tehát az hogy paradox módon a társadalmi beágyazottságból, és az integráns funkciókból következő „helyspecifikusság” soha nem lehetett olyan analitikus és mélyreható - sőt kritikus, - mint amilyen mértékben az egyes land, koncept, enviromental, stb. munkáké volt.

A helyspecifikus művészet jellemzői

A helyspecifikus művészet kialakulásának egy másik fontos tényezője a piac és művészet viszonyának új, az ellenkulturális mozgalmak gondolkodásából következő megközelítése. Az új művészgenerációk piacellenessége generálta az olyan műformák kialakítását, amelyek – a kezdetekben még- nem tűntek piacképesnek. Egyfelől így az igazi helyspecifikus művek visszavezették a művet az ilyen formában talán soha nem is létező szakrális szerepükhöz, amelyben a mű gazdasági értéktől mentes, közvetítő objektumként jelent meg. Másfelől logikus folytatása volt annak az elitista, modernista felfogásnak, amelyben a műtárgy profán formában ugyan, de mégis valamelyest szakralizált helyzetben van jelen. Mivel mindkét esetben valóban a művet létrehozó aktus, vagy a környezettel kialakított interakció volt a lényeg, a mű eredeti formájában valóban kiállíthatatlannak és eladhatatlannak bizonyult. Legalábbis egy darabig. Az időtartam mértékének kulcsa ebben az esetben is a kanonizációs folyamat volt, amely folyamatokkal párhuzamosan a műkereskedelemben dolgozók és a – korábban - piacellenes művészek kreativitása is exponenciálisan nőtt. (Értve ez alatt azokat az installációs és prezentációs technikákat, amelyek alkalmasnak mutatkoztak arra, hogy a kulturális értékeket mobilizálható piaci értéké alakítsák.) „A valaha népszerű helyspecifikus művészet

átalakult; megfelelő körülmények közt szállítható művészetté.”³¹ A művészeti progresszivitás célkitűzései és a műtárgypiaci szükségszerűségek dichotómiája nem először generált érdekes helyzeteket, ám legfurcsábbakat kétségkívül a koncept, minimal, land art és az eseményművészetek kapcsán. Az előidézettek közül érdemes egyet felidézni, amely jól demonstrálja a jelenség paradox voltát.³²

Carl André valamint *Donald Judd*, a két minimalista szobrászmogul felháborodásukban levelet írtak az *Art in America* című folyóiratnak, amelyben hamisítványnak bélyegezték azon alkotásaikat, amelyeket 1989-ben állítottak ki a los angelesi ACE galéria kiállításán.³³ A két művész felháborodására az adott okot, hogy a Panza gyűjtemény, amely a művek tulajdonosa volt, a horribilis szállítási költségeket elkerülendő, engedélyt adott a kért művek újragyártására az Egyesült Államokban. Mindkét szóban forgó műipari technológiával készült, ezért a pontos paraméterek tudatában az eredetivel megegyező másolatok készítésére volt lehetőség anélkül, hogy a készítés folyamatába a művészek bevonása szükséges lett volna. A két művész fő problémája éppen ezzel a momentummal volt, azaz, hogy személyes jelenlétüket, felügyeletüket hagyták ki a reprodukciós folyamatból. Ami, ha a háttérben sejthető, nyilvánvalóan anyagi megfontolások felett átsiklunk, főképp azért tanulságos, mert *Judd*-nak a pályája elején hasonló kérdéseket firtató kritikákkal kellett szembenéznie. „Úgy vélem, *Don Judd* barátomat nem értékelhetjük művészként, hiszen nem ő készíti a művet. Ez nem egyeztethető össze azzal az alapvető ténnyel, hogy az embernek kiviteleznie kell valamit

³¹Susan Hapgood: Remaking Art History, Ford.: Horváth Csaba In.: *Art in America*. (July 1990), 115-23 old.

³²Miwon Kwon: *One Place After Another*, MIT Press, London. 2002. 39.old.

³³ 1989. *Modulated Abstraction*: ACE Gallery, Los Angeles, Kalifornia

ahhoz, hogy művész lehessen.”³⁴ Arról nem beszélve, hogy *Carl André* ars poétikája sem indokolja az alkotói jelenlét ilyen merev értelmezését. „A művem ateista, materialista, és kommunista. Ateista, mert nincs transzcendens formája, spirituális vagy szellemi tartalma. Materialista, mert a saját anyagán kívül nem utal más anyagra, és kommunista olyan értelemben, hogy a forma mindenki számára egyformán hozzáférhető.”³⁵ A fenti szövegrész nemcsak azért lehet érdekes, mert bemutatja a művészi szándék és gyakorlat közti különbözőségeket, hanem mert két fontos problémára is rávilágít. Ebből az első; a művész brand-je, amely akár a pusztán jelenlétével is hitelesíti a műalkotás eredetiségét. A másik ennek szinte alakváltozata - de már konkrétan a helyspecifikus művészet teoretikus alapvetése miatt fontos -, ugyanis fókuszál arra a gyakorlatra, amely a mű létrehozásánál a legfontosabb részletnek; a művésznek a személyes, fizikai jelenlétét tételezi. Az alkotás, csak ad hoc módon vagy egyáltalán nem képes ugyanis a környezetre reflektálni, ha az alkotó nem képes közelebb kerülni a *genius loci*-hoz, azaz fizikailag nem vesz részt a térben zajló bármely folyamatokban.

A folyamatnak, amelyben a művészet a neutrális közegből a valós térbe vándorolt, a fentiekén kívül is vannak más, az előbbiekkal megegyező fontosságú aspektusai is. A természettudományos kutatások eredményeképp olyan átfogó, empirikusan megtapasztalható tudással lettünk gazdagabbak a XX. század folyamán, amely az ilyen igényű és spektrumú kísérleti úton szerzett tudást - de legalábbis a hozzá való valamely viszonyulást - a művészetben is elkerülhetlenné

³⁴ A kijelentést Mark Di Suvero, amerikai absztrakt expresszionista szobrász tette egy 1966-os pódiumbeszélgetésen. Daniel Marzona: *Minimal art*. Vince Kiadó, Bp. 2006. 18.old.

³⁵ Daniel Marzona: *Minimal art*. Vince Kiadó, Bp. 2006. 30.old.

tették. A tudományos innováció kettős hatással volt a művészetben, egyrészt alapanyagot biztosított, ha csak az olyan land-art művekre gondolunk, mint *Walter De Maria*, vagy *Robert Barry* alkotásai. Másrészt erőteljes visszafordulást is generáltak a művészet rituális tartalmai felé, gondolok itt például *Yves Kleinre*, *Richard Longra*, vagy akár a bécsi akcionizmusra. De bármennyire is tűnjenek ezek a munkák eltérő indíttatásúnak, az mindenesetre közös bennük, hogy a művészet helyszínének, tehát magának a térnek nagyon tudatosan használják, sőt manipulálják a fizikai paramétereit. Közös tulajdonságuk az is, hogy még nem különösebben foglalkoztatja őket a társadalmi közeg, amely igazán a '90-es évektől kerül a művészi érdeklődés középpontjába. (Az akcionizmus polgárpukkasztó attitűdje miatt kivétel lehetne, de úgy vélem, ez sokkal inkább következménye, mintsem teoretikus alapállása volt a műfajnak.)

A tér szocio-kulturális szemléletének előtérbe helyezése a '68-as európai mozgalmak, valamint a vietnami háború utáni társadalmi átalakulás nyomán kezdődött. E szemlélet térnyerésének, és tulajdonképpen a public art teoretikának is előfutára volt *Joseph Beuys* és az általa hirdetett „szociális plasztika” elképzelése: „Ma szabályosan szobrászi főadat, hogy olyan társadalmi formát alakítsunk ki, amely megfelel az ember képének.”³⁶ Igaz, hogy ez korszak szempontjából már inkább a nyolcvanas évek fejleménye volt, mint ahogy az 1982-es, a 7. *kasseli Documentán* véghezvitt 7000 tölgyfa akciója is. Ebben a proto-public art műben *Beuys* már olyan kooperatív társadalmi mozgásokat hangolt össze gazdasági/marketing akcióból gyűjtött pénzből, amely a szobrászat térbeli működését maximálisan expanzív módon értelmezték.

³⁶http://balkon.c3.hu/balkon_2000_11/beuys_text.htm 2011.08.01.

Visszatekintve: ezek a felvillantott, különböző térszemléletek azért is érdekesek, mert adott esetben dokumentumszerűen, egy tér történelmi léptékhez mérten rövid idejének több olvasatát is előállítják. Mindez a rövidtávú, kulturális szemléletváltásokból következő valóság transzformátumok finom részleteinek megismerése szempontjából tanulságos.

A saját ízléspreferenciámnak megfelelően is – az ilyen, művészeti térszemléletben megnyilvánuló heterogenitást egy adott épített közegben nagyon izgalmasnak tartom. Főképp a felfejthetővé váló rétegek gazdagon differenciált utalásrendszere okán. Ugyanakkor itt kell jeleznem az ellenvéleményeket is, amely elsősorban az építész szakma egy része felől érheti az ilyen típusú plurális tér-konglomerátumokat. Ez elsősorban - kissé sommásan és leegyszerűsítően értékelve -, az építészet műfajának az új művészeti jelenségek iránti lassabb érzékenysége miatt valószínű. A kortárs építészet a képzőművészethez viszonyítva, már csak az építésipari technológiákból következő esztétikai sajátosságok okán is kötődik a modernizmus konstrukciójához. Ezért gondolom, hogy a modern formavilággal dolgozó tervezési munkafolyamat még sokszor implikál olyan teoretikus alapállásokat, amelyek szerint indokolt az épületeknek a - környezet heterogén képét homogenizáló - formai dominanciája. Pozitív (ellen)példaként a nyugat-európai nagyvárosok reprezentatív közterein természetesen izgalmas példáit találjuk a magas ízléssel összefésült, koherensen olvasható városi tájképeknek. Ennek a háttérében azonban vagy kontinuitív ideológiai és történelmi háttér áll, vagy tudatos igyekezet, ahogy Németország esetében. Magyarországon az ilyen példákhoz képest egy sokkal konfúzusabb, (ugyanakkor talán izgalmasabb) köztérkonstrukciója alakult ki akár a reprezentatív fővárosi tereknek is. Ezt igazolandó, *György Pétert*

idézem: „Ha egy közterületen teret nyernek a különféle individuális hóbotok, az a tér egészét olvashatatlanná teszi”.³⁷ A mondat konkrétan a magyar viszonyokra reflektál, azon belül is a felvonulási tér sajátos helyzetére. A megállapítás és a mögötte érzékelhető, kissé elitista szemlélet a politikai reprezentáció szempontjai szerint effektív, amennyiben minden hatalomnak prioritása a kép, amelyet aktuális helyzetéről, időben kimerevítve, egyszerre a jelen és egyszerre a feltételezett jövő felé kommunikál. A hatalom, valamint a kifinomult ízlésű szellemi elit számára olvashatatlan terek azonban valóságos aranybányák az erre érzékeny alkotóknak.

A köztéri szobrászat

„A klasszikus emlékműszobrászat a nyugati világban legkésőbb a második világháborút követő években kiüresedett, elvesztette relevanciáját. Azóta számos kísérlet történt a műfaj megújítására, a nyolcvanas években így született meg többek között az ellenemlékművek fogalma. Magyarországon a köztéri szobrászat széles körű konzervatív értelmezése nemcsak a világháborút, de a rendszerváltozást is túlélte. A köztéri művek elsöprő többsége hazánkban ma is klasszikus bronz, kő-, vagy márványszobor, a 19. századi emlékműszobrászat örököse.”³⁸

A köztéri művészet - bár követi a fősodor művészeti mozgásait-helyzetét és mozgásterét tekintve, közel sem olyan rugalmas, mint más műfajok. Tehát nem teljes a szinkron azokkal a teoretikus alapon

³⁷György Péter: A hely szelleme. Magvető, Bp. 2007. 146. old.

³⁸ Szerk.: Mélyi József: Breuer Pécssett /Oda-vissza. Dél-dunántúli építészakadémiája. Pécs. 2010. 8.old.

való megkülönböztetésekkel, amelyeket felhasználva a klasszikus modernista szemléletet összevettem a háború utáni neoavantgárd művészettel. (A helyzete viszont nagyon hasonlatos az építészetével, amint azt az előző fejezet után megállapíthatjuk.) Ennek a jelenségnek nagyon egyszerű, pragmatikus okai vannak, ugyanis a köztéri művek az építészethez hasonlóan nagy infrastrukturális és anyagi befektetést kívánnak. Ebből a szempontból a köztéri szobrászat legköltségesebb képzőművészeti műfajnak tekinthető. A megrendelői kör ezért értelemszerűen a politikai és gazdasági elitből kerülhet ki, amely ebben az esetben nem csupán befektetésnek tekinti a műtárgyat, hanem a közízlésnek is megfeleltethető reprezentatív médiumnak. Mivel köztulajdonban lévő terekről van szó, illetve a tárgynak a köz érdekeit, törekvéseit, ízléspreferenciáit kell demonstrálnia, ezért nagyon sokféle társadalmi csoporttal kell konszenzusra jutni a művek esztétikájával és elhelyezésével kapcsolatban. Már amennyiben demokrácia a fennálló politikai rendszer. A diktatórikus, vagy féldiktatórikus rezsimek esetében természetesen mások a körülmények, nyilvánvalóan a demokratikus példakénál jóval kötöttebbek. Sorrendben haladva, a demokratikus helyzetet bemutatandó, az USA példáján vizsgáljuk meg a köztéri művészetnek a demokratikus rendszerben betöltött státuszát. (Természetesen fókuszálva arra az időszakra, amely az új típusú public art közvetlen előzményeként tekinthető.)

„A szabadság hazájában...”

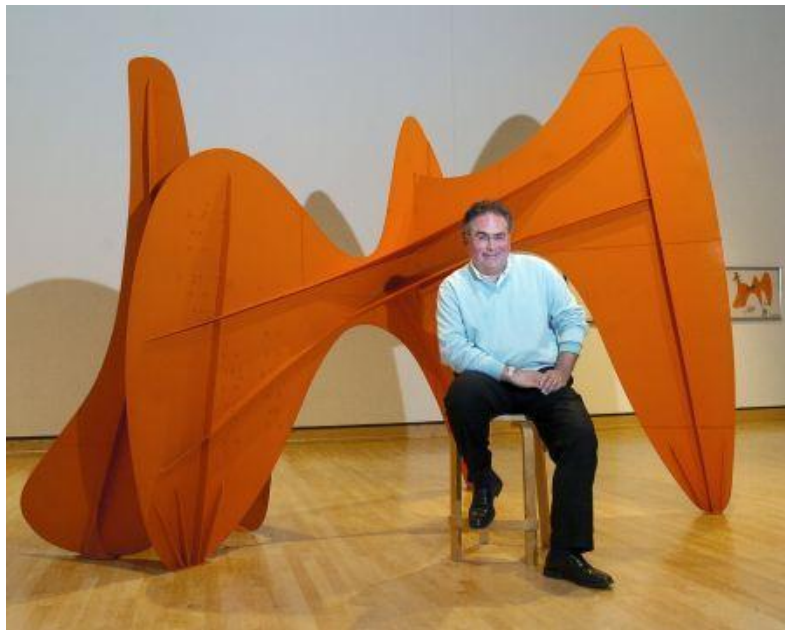
Az Egyesült Államok elmúlt 50 évi köztéri művészetét érintő stratégiáit három fő részre oszthatjuk, azoknak a kormányzati programoknak az elnevezése alapján, amelyeknek a kezdete még a *Roosevelt* elnök által meghirdetett „*New Deal*”-ig vezet vissza. A gazdasági programnak integráns része volt az a nagyon tudatos

központilag szabályozott kultúrpolitika, amelynek célja az ország talpra állítása volt.

Az első ezek közül az „*art-in-public-places*” modell, amely a 60-as évek közepétől a hetvenes évek közepéig volt meghatározó. Ez a paradigma voltaképpen annak a klasszikus modernista, autonóm művészeti szemléletnek a köztéri leképződése, amelyet „a művészet helye” című fejezetben igyekeztem bemutatni. A „*public space*” a modernista köztéri szobrászat legismertebb és legtöbbit foglalkoztatott alkotói (*Henry Moore, Alexander Calder*) számára nem egy társadalmi funkciókkal teli és szociális kontextusában termékeny terület volt. Számukra leginkább a galériatér kitágítását jelentette, aminek megfelelően neutrális közegként kezelték. A köztér, amennyiben nyílt terület volt, pusztán annál a tulajdonságánál fogva volt köztér, hogy milyen környezetet biztosított a mű háttéréül. Kizárólag fizikai tulajdonságait vették figyelembe, mérvadó paraméterei; a mérete, kiterjedése, fényviszonyai voltak. A formalizmus, amelyben elegendő a művészet fensőbbiségének tudatosítása, nyilvánvalóan itt is a *greenbergi* örökség továbbélésének tekinthető. A szobrászat olyan szereplője volt a köztérnek, amely egyértelműen a hétköznapi világ, valamint a befogadó felett pozícionálta önmagát. A nézőnek kellett lépéseket és intellektuális erőfeszítést tennie azért, hogy feltérképezze a mű értelmezési mezejét. Ennek megfelelően a művész semmit nem alakított a saját formavilágán vagy koncepcióján csupán azért, mert figyelembe vette volna a hely adottságait. A leggyakrabban már meglévő művei kerültek felnagyításra, azokkal a minimális változtatásokkal, amelyeket a köztéri anyaghasználat és technológia megkívánt.



1. Alexander Calder: La Grande Vitesse³⁹



2. Alexander Calder: La Grande Vitesse⁴⁰

³⁹<http://www.city-data.com/articles/La-Grande-Vitesse-Grand-Rapids-Michigan.html> 2010. 07. 23.

Maga *Moore* is így vall a köztéri feladatok okozta dilemmákról: „Nem szeretem az olyan megbízásokat, amelyek úgy szólnak; menjek ki a helyszínre és tervezek valamit. Ha megkérik, hogy válasszak helyszínt valamelyik szobromnak, próbálok valami oda illőt választani, azok közül, amiket csináltam, vagy azok közül, amelyeken épp dolgozom. De nem ülök le és tervezek valami speciálisat a helyre.”⁴¹ Mint az interjúból is kitűnik, a modernista művész mindenképpen prioritásba helyezte a saját individuális vizuális formanyelvét a szobor környezetével szemben. Olyannyira, hogy a pusztán integritáson túl, a szobor esztétikai minőségét emelő tényező volt, ha markáns kontrasztba került környezetével, sőt dominálta annak látványvilágát. Ennél fogva az architektúrával is sajátosan ambivalens kapcsolatot ápolt a mű; egyrészt a már említett uralkodói hajlama, másrészt formai jellemzői okán. A szobor a modern építészet, és főképp a toronyházak, felhőkarcolók építészetének hidegségét, falanszterjellegét, valamint merev funkcionalitását volt hivatott oldani, ugyanakkor megerősíteni is. Ennek általában két fő iránya volt; a minimalista, szikárabb szobrászati tendenciák egyrészt a harmonikusabb összbenyomás végett, másrészt az organikusabb művek a hagyományokra való visszautalás és az erőteljesebb kontraszt miatt. (Itt jegyezném meg - ha időben nem is száz százalékosan párhuzamosan,- Magyarországon is hasonló jelenségek voltak. Persze csak azokban a városokban, ahol puhább vagy progresszívebb

⁴⁰http://www.mlive.com/entertainment/grand-rapids/index.ssf/2009/06/abstract_icon_grand_rapids_exh.html

⁴¹ Henry J Seldis interjúja, Henry Moore-ral. Henry Moore in America. Ford.: Horváth Csaba, New York Prager. 1973. 176-177.old

beállítottságú kultúrpolitika, valamint esetlegesen szobrászati művésztelep is üzemelt.)

A hetvenes évek közepétől aztán ismét a paradigmaváltás előjelei érződtek. A művészeti életben a hatvanas évektől, és természetesen az 1968-as események után koncentráltabban voltak jelen a politikailag aktív törekvések, amelyek az eddigi köztéri művészetet is kompromittáltak érezték. Az olyan esztétikai kritikák, amelyek jogos bírálatokat fogalmaztak meg, rámutattak, hogy az autonóm köztéri szobrászat egyfelől nincs összhangban a korszak előremutató kezdeményezéseivel, másfelől pedig nem más, mint a galériaművészet kiterjesztése. Kiterjesztése a köztérre, ahol a politikai vezetés és a gazdasági erő manifesztumaként a hatalom csecsebecsésévé degradálódnak az ott megjelenő tárgyak. Vagy még radikálisabban fogalmazva, *Benjamin Buchloch* szavaival élve; a „felülről jövő vandalizmus” eszközeivé.⁴²

A felülről irányítottság vádjainak részben volt alapja, ugyanis a korszak köztéri projektjei felett többségében a *N.E.A.*⁴³ döntött. A szakmai orgánusok, valamint a téma elismert teoretikusai is egyre gyakrabban hiányolták a hetvenes évek elejének szobrászatáról szóló kritikai írásaikban a mű terébe való belépés lehetőségét és az interaktivitást. A *N.E.A.* végül meghajolt a szakmai érvek alatt és új, nyitottabb programba kezdett, amely az *art-as-public-space* néven futott. Az 1974-ben indult program manifesztuma a pillanatnyi állapotú és helyzetű térbe illeszkedő alkotások létrehozását

⁴²Benjamin H. D. Buchloh: Vandalismus from Above. Richard Serra/Tilted Arc in New York, in: Walter Grasskamp (szerk.), *Unerwünschte Monumente*, München 1989.

⁴³National Endowment for Arts (Nemzeti Művészeti Alapítvány)

sarkallta.⁴⁴A *N.E.A.* számára nem elsősorban az új művészeti stratégiák köztéri promótálása volt a vezérelv, annál inkább a közönséggel való intenzívebb kapcsolat lehetőségét látták benne. Az autonóm, hangsúlyosan absztrakt szobrászat ugyanis nehezen volt értelmezhető a tágabb közönség számára. Az új megközelítésekkel dolgozó művészek⁴⁵ az autonomitásnál sokkal fontosabbnak érezték az intermedialitást és a kooperatív szándékot. Ezek a művészek tevőlegesen integrálódtak a várostervezési folyamatokba, illetve az azokat segítő diszciplínákkal folytatott diskurzusokba. A képzőművészet közelített az építészeti, valamint a köztéri design-tervezéshez. Sok művész számára - és itt nem pusztán az autonóm szobrászat képviselőire gondolok - ezek a munkák túlságosan is alkalmazkodóak, ha úgy tetszik „felhasználóbarátok” voltak. Így rövid időn belül feltűntek az anti-tézisek. A legnevezetesebb mű ezek közül *Richard Serra, „Tilted Arc”*⁴⁶című gigantikus köztéri fala volt. Hírnevét a közfelháborodás kiváltotta sajtóvisszhangnak, illetve annak a nyolc esztendőig húzódó peres eljárásnak köszönhette, amely végül a mű elbontásához vezetett. A „*Tilted Arc*” különösen izgalmas és összetett problémákra hívja fel a figyelmet a köztéri művészettel kapcsolatban. Az első problematikus pont, amely a helyspecifikus mű keletkezése körül kérdéseket vet fel; a mű társadalmi szerepe és a művész személyes stratégiájának viszonya. A szobor felállítása előtt ugyanis elmaradt bármiféle - a helyet használó, vagy a környéken élő emberekkel folytatott - konzultáció. Ami a tervezés kezdeti fázisában legalább monitorozás szintjén kimutathatta volna *Serra*

⁴⁴Lacy, Suzanne: *Mapping The Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press. Seattle. 1995. 23.old.

⁴⁵ Pl.: Nancy Holt, Siah Armajani, Scott Burton, etc.

⁴⁶ Hajlított ív

elképzelésének egyhangú elutasítását. Persze a szobor ezektől eltekintve teljesen megfeleltethető a helyspecifikusság fogalmának, legalábbis, ha topográfiai értelemben vesszük. A közösséggel kialakított interakció sem hiányzott, amennyiben radikálisan megváltoztatta a new york-i *Federal Plaza* térhasználóinak mindennapi szokásait. A teret kettéosztó vasfüggöny nem csupán metaforikusan utalt a társadalom megosztottságára, hanem jelenlétével fizikailag is előidézte azt: ugyanis a lakosok állítása szerint bevonzotta a térre a bűnt, a graffitit, sőt még a patkányokat is.⁴⁷ (Személyes véleményem szerint a legkézenfekvőbb indok inkább az volt, hogy felszámolt egy -Manhattan-ben ritka kincsnek számító – nagyméretű nyílt teret.) A társadalmi megközelítés egyik – a helyi lakossághoz kötődő - kontextusán túl azonban nem szabad elfeledkezni arról a művészettörténeti és politikai szituációról sem, amelyben a mű létrejött; nevezetesen, hogy egyfajta ellen-kiáltványként működött a szélsőségesen asszimilatív, egészen a láthatatlanságig integráns köztéri munkák ellen. *Serra* esztétikai radikalizmusa értelmezhető az építészettel való szembehelyezkedésnek is, márpedig ha az építészetben manifesztálódik a társadalmi hatalom, a helyspecifikusság ebben az esetben harc az építészet ellen.

⁴⁷Cher Krause Knight:Public Art, Theory, Practice and Populism. Blackwell Publishing. Oxford. 2008. 9.old.



3. ábra Richard Serra: Tilted Arc⁴⁸

Az ilyen típusú konfliktusokat kiváltó, offenzív alkotások azonban nagyon kevés esetben lehetnek sikeresek. Legalábbis a public art fő erényei alapján - amint ebből esetből is látható - , nem feltétlenül esik egybe az objektív művészi kvalitás ismérveivel. Thomas Hine szavaival szólva: „A ferde ív kitűnő művészeti alkotás volt, de a minősége, amelyből a mű ereje táplálkozott, pontosan az, amellyel nagyon nehéz a mindennapi együttélés.”⁴⁹

A köztéri szobrászat helyzete Magyarországon

„Az ilyen, konvencionális jelkonfigurációk és fizikai hordozók összességéként felfogott nyelv efféle öngerjesztő és terjesztő színjátéka láttán az emberben a másfajta nyelvek iránt is bizalmatlanság ébred.

⁴⁸<http://acravan.blogspot.com/2011/06/news-from-qatar-new-richard-serra.html>2011. 07. 21.

⁴⁹Cher, Krause Knight:Public Art, Theory, Practice and Populism. Blackwell Publishing. Oxford. 2008. 9.old.

A nyelv ilyenfajta deszemantizálódására lehet úgy reagálni, hogy a saját nyelvünket megpróbáljuk „visszaszemantizálni”, vagyis a hivatalos üres nyelvvel egy autentikus és őszinte, a közvetlen élménynek megfelelő nyelvezetet helyezünk szembe.”⁵⁰

A térben gondolkozó művészek magyarországi szerepe és ez által természetesen a saját szakmájukról való gondolkodásuk is néhány szempontból eltérő, mint a nyugat-európai társaiké. A különböző műfaji tendenciák és a köztéri művészet három szignifikáns csoportja⁵¹, amelyet világszerte megfigyelhetünk, itt a gyors politikai átmenetnek köszönhetően harcosabban feszül egymásnak, ha a köztér, mint territórium kerül szóba. A három csoport közül az első hagyományos - és talán nem túlzás, anakronisztikus – esztétikai eszközökkel és reprezentatív funkciókkal operáló, iparos művészeket tartalmaz. Ez talán a legnépesebb csoport, a köztéri művészet szerepéről alkotott elképzeléseik szinte teljesen megegyeznek a 18-19. század fordulójának szobrászati tendenciáival. A politikai klíma változásai sem ezt a csoportot, sem megrendelői körét nem érintették különösebben, ugyanis az igény az ilyen típusú reprezentatív funkciók kielégítése iránt –évszázados beágyazottságuk miatt - konstans maradt. Az esztétikai paraméterek sem igen alakultak át, legfeljebb a tematikák köre módosult. A második csoport az úgynevezett autonóm szobrászatot művelőké, akik a klasszikus modernista köztéri művészet paradigmájában alkotnak. Ennek a csoportnak szűkebb a megrendelő köre, ugyanakkor kiterjedtebb azon reprezentációs funkcióknak a terepe, ahol megjelenhetnek. Tapasztalatom szerint a sajátos magyar politikai szituáció miatt a rendszerváltozás utáni köztéri helyzetben

⁵⁰ Boris Groys: Az utópia természetrajza. Ford.: Sebők Zoltán. Kijarat kiadó. Budapest. 1997. 48.old

⁵¹ Kertész László: Művészeti stratégiák és állami szerepvállalás a köztéren. ?

sokkal több kiaknázandó lehetőséget láttak, mint amennyit az a számukra tartogatott. Az első csoport által monopolizált funkciókból vajmi keveset vehettek át, ugyanakkor szembesültek azzal a problémával, hogy az újonnan fellépő igényekkel és köztéri adottságokkal, a már problémaérzékenyebb, és gyorsabb reagálású harmadik csoporttal kell megküzdeniük. A harmadik csoport, akik a döntően a new genre public art művelői: Ahogy az minden művészeti progresszió sajátos tulajdonsága, kizárólagos érvényre törekcsenek. Elfelejtkeznek ugyanakkor a hazai viszonyok sajátos, rögzített valóságáról, amelyben olyan lassan változó reprezentatív funkciók vannak, amelyek betöltésére még jelen pillanatban alkalmatlanok.

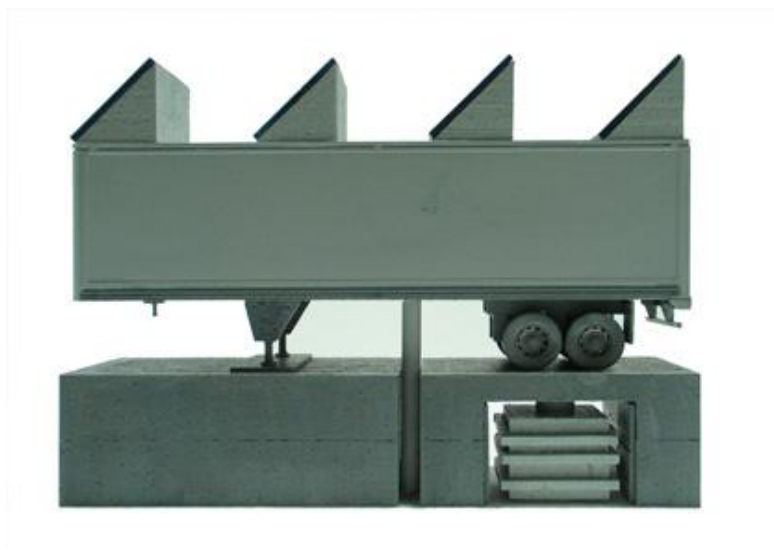
Elméletben e három csoporton kívül is van még egy markánsan behatárolható csoport, gyakorlatilag viszont nagyon kevés olyan köztéri mű születik, amely „up-to-date”kortárs képzőművészeti eszközöket használ, ugyanakkor határozott emlékállítási felkérésnek tesz eleget. 2010-ben a pécsi *Európa Kulturális Főváros* projekt kapcsán voltak kezdeményezések ilyen szemléletű művek felállítására is, a megvalósulásuk azonban, - különböző jellegű problémák fellépése miatt - csak részleges lehetett. Az egyik ezek közül a *Breuer Marcell* pályázat volt, amelyre hat művész kapott meghívást. Pár rövidebb gondolat erejéig a paradigmaváltónak nevezett „Tilted Arc”-al szeretném párhuzamba állítani a nyertes pályaművet, ami első ránézésre nem tűnhet korrekt eljárásnak. Egyfelől teljesen más szerepet töltenek/töltöttek be az adott helyszíneken, másfelől harminc-negyven év van korban a két mű között, valamint több ezer kilométer távolság, amely ebben az értelemben kulturális különbségeket is jelöl. Ezen felül problémát jelenthet, hogy az egyik esetben egy elbontott múról van szó, míg a másikban egy egyelőre meg sem épülttel. Mindezek ellenére egész egyszerűen nincs lehetőségem más művet párhuzamba állítani a „*Tilted Arc*”-al, sajnos annál az oknál fogva, hogy nem létezik ilyen. Talán a felvonulás téri emlékmű lehetne

hasonló, kortárs szemléletű mű, de egyrészt annak a műnek az egyéb kvalitásait elhomályosító masszív politikai konnotációja alakult ki, másrészt később majd ismertető okok miatt a pécsi pályaművet tulajdonságaiban és minőségében hasonlóbbnak érzem. A nyertes pályamű *Csákány István* műve; amelynek alapmotívuma a hiány; *Breuer Marcell* hiánya korának kulturális életéből. Így átvitt értelemben, valamint fizikailag is, – jelen esetben, építészetiileg – a jelen magyar kultúrából is hiányzik az életmű. A terv fő motívuma egy teherautó-pótkocsi, amelyen egy tengeri szállítmányozásra használt konténer látszóbetonból készült másolata állna. Ez a kissé nyitott ajtajú konténer lenne tulajdonképpen az emlékszoba, amely a *Breueri* életmű szimbolikus „vissza transzportálására”⁵² utal. Szintén fontos eleme a tervnek a konténer tetején elhelyezett napelemek működése is, amelyek által termelt villamos energia, a látszóbeton kocsi éjszakai fény-kibocsátását biztosítaná. *Csákány* művét nagyon kvalitásos produkciónak tartom, rengeteg apró, olykor egészen finom utalást tesz, amelyen keresztül kellően ön-reflektív is válik, ami a hazai gyakorlatban szinte példa nélküli. Ugyanakkor, mint public art művet,- amely figyelembe veszi a hely specifikus adottságait, így ez esetben az adott hely és időszak társadalmi/politikai körülményeit is – kudarcra ítélnék tartom. Vagy finomabban szólva: túl korainak. A mű ugyanis – *Serra* művéhez hasonlóan - ipari esztétikával és kissé elitista megközelítéssel igyekszik interpretálni a *Breueri* hagyatékának a mára vonatkozó tanulságait. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy csatlakozom és egyetértek azokkal a művészeti szereplőkkel, akik szerint csak populárisan értelmezhető gesztusok tehetők a köztéren. *Janet Kardon* gondolataival is csak fenntartásokkal és részben értek

⁵² Csákány István műleírása:

http://www.csakanyistvan.hu/sites/images/2010_marcel_breuer/breuer_palyazat_M.pdf:

egyét: „A pulicart-nak sokkal szélesebb rétegekkel kell kommunikálnia, mint a galériás műtárgynak, amely valószínűsíthetően eleve szűkített szociális háttérű és érdeklődési körű emberek csoportja számára érdekes....Nem megzavarni a közönséget, hanem megnyugtatni egy könnyen megosztható ideával...”⁵³



4. ábra Csákány István pályaműve⁵⁴

Úgy gondolom, hogy Csákány műve úgy tette idézőjelbe a helyspecifikusság és az interaktivitás keretrendszerét, hogy az egy mélyen intellektuális, - de nem csak ezért elitista - érv és utalásrendszerben nyeri el érvényességét. A szobor csakúgy, mint a „Tilted Arc”, magán hordozza az autonómítás minden jellemzőjét, így a veszélyeket is, beleértve a „parachute sculpture”-ré válást is. Ez a struktúra kirekesztő lehet azok számára, akik amúgy is kívül esnek azokon a társadalmi csoportokon, akiknek Breuer neve a fent már említett interpretációs mezőben értelmezhető. A klasszikus

⁵³ Miwon Kwon (2002): One Place After Another, MIT Press, Cambridge. 96.

⁵⁴ <http://www.csakanyistvan.hu/index.html> 2011. 08. 12.

emlékművekre emlékeztető posztamentumra emelés gesztusa pedig nem segít e távolság eliminálásában. „Mivel tehát a reprezentáció logikájának viszonylatában működnek, a szobrok általában figuratívák és vertikálisak, talapzatuk a szobor felépítésének fontos részét képezi, amennyiben összekapcsolja a konkrét teret és a reprezentációs jelet.”⁵⁵ Azzal a szándékkal, hogy az a mű a posztamentummal alkotott konstellációban, mint hivatalos emlékmű jelenik meg, szerintem három alapvető megközelítésből van probléma. Egyik oldalról, pontosabban a dolog társadalmi oldala felől azt feltételezi a mű, hogy széles körű társadalmi konszenzus van arra nézvést, hogy a Breueri életművet ilyen kritikai módon, és szimbolikusan kellene visszailleszteni az őt a magyar kultúrába megillető helyre. Nem hinném, hogy a magyar politikai elit, vagy csupán a városvezetés az önreflexió ilyen fokát szívesen gyakorolná, de abban sem vagyok teljesen biztos, hogy fájlalnunk kellene, hogy *Breuer* életművének kiteljesedése nem országunk határain belül történt meg. Már csak azért sem, mert a második kijelentésnek sajnos a történelmi és földrajzi adottságok figyelembevételével előfeltétele az első állítás. A másik oldalról úgy érzem, hogy a magyar társadalomban, még olyan mélyen él a bizalmatlanság a hivatalos reprezentáció iránt, hogy ennek az ellenkezésnek a zaja elnyomná az emlékmű intelligens iróniával teli regisztereit. Egyetértek *Rosalyn Deutsche* állításával, miszerint: ” A társadalmi tér konfliktusok által jön létre és strukturálódik. Ez a felismerés az első lépés egy demokratikus térpolitikához.”⁵⁶ Ugyanakkor harmadik oldalról azt hiszem, hogy egy ilyen az autonóm szobrászati örökségét hordozó mű a meg nem értettséghez és az

⁵⁵Krauss, Rosalind E.. In: A szobrászat kiterjesztett tere, Enigma, 1999, 22. sz. 96.-105.old.

⁵⁶ Rosalyn Deutsche: Evictions. Art and Spatial Politics, MIT Press, London. 24.old

emlékmű „elhallgatásához”, nem pedig érdemi vitát gerjesztő konfliktushoz vezetne, mégpedig elsősorban azon mechanizmus által amely - szimbolizálva *Breuer* építészeti eredményeinek - kizárását a magyar építőművészetből, a látogatót zárja ki az „emlékszoba” teréből. A kizárás ellenpontjaként tett vizuális hatás, amely az emlékmű éjszakai üzemét jellemezné, pedig nem kapcsolódik szervesen az eredeti alapkoncepcióhoz, azaz közvetlenül nem segíti annak érvényesülését.

A pályázat második díjazott műve viszont egy olyan organikus emlékmű terve volt, amely hozzáállását tekintve már előfutásra az új típusú public art-ról szóló szövegrésznek. *Gyenis Tibor* terve ugyanis jelentősen kitágítja a köztéri művészet határait. Műve három fő területnek a határán mozog, amelyek a következők: a művészet, pontosabban az építészet és az új típusú public art, a mezőgazdaság, valamint a civil szféra szervezett aktivitása. Látványát tekintve a mű egy monumentális szőlőlugas és egy térfal keveréke, amely acél csövekből illetve sodronyokból, valamint az erre felfuttatott szőlőből állna. Működésének lényege nagyon egyszerű; *Gyenis* a szőlő művelését és gondozását helyi borászok és szőlősgazdák bevonásával képzelte el. Ez az elgondolás bár, művészi eszközrendszerét tekintve teljesen más stratégia mentén képzelel el *Breuer* örökségének ápolását, abban kétségtelenül összevethető, hogy mindkét mű ódzkodik a direkt utalások, valamint a szájbarágós formai idézetek citálásától. A köztéri műnek a társadalmi szerep szerint újraértelmezését tekintve pedig kétségtelenül demokratikusabb és véleményem szerint előremutatóbb, mint *Csákányé*. A lugas a klasszikus emlékmű szerepet egyrészt újraértelmezi, - az új típusú public art stratégia alkalmazásával -, másrészt megsemmisíti amennyiben az hétköznapi járókelő számára nem, mint emlékmű jelenik meg. Ennek megfelelően a létrehozása nem felülről; a hatalom szereplőinek asztala mögül irányított, de száz százalékosan még csak a művész személyéhez sem köthető. Az

élettartama sem kalkulálható, ugyanis ha a projekt résztvevői megbontják az összefogást, tehát nem gondozzák tovább a szőlőt, az egyben az emlékmű erózióját, sőt végső esetben megsemmisülését is jelenti.



5. ábra Részlet Gyenis Tibor makettjéről ⁵⁷

Jogos kritika lehet az érvrendszeremet illetően, hogy előnyben részesítem a közönséghez pozitív előfeltevéssel közelítő kooperatív munkákat. Annak ellenére, hogy ez az emlékműállítás évezredes hagyományaiból egyáltalán nem következik. Ez ebben az esetben morális szempontok közbeiktatását eredményezi, az pedig önmagában nem képezheti kvalitatív elemzés alapját. Ugyanakkor ebben az írásműben minden, látszólag távoli esemény, esetleg elsőre nem adekvát tárgy is kizárólag a new genre public art szemszögéből szerepel és a szerint is értelmezendő. Az pedig természetszerű, hogy

⁵⁷<http://www.revizoronline.com/hu/cikk/2621/breuer-pecsett-oda-vissza-pecs-ekf-2010> 2011.08.11.

egy ilyen még relatíve – főképp hazánkban- friss művészeti törekvés ebben a stádiumában sok morális és filozófiai alapállásból tett kijelentést tartalmaz manifesztációjában. Ezért, amint az az előző fejezetekből is kitűnik, örökségként és felmenőként is csak a deklaráltan politikus, illetve társadalmi vízióval rendelkező irányzatokra tekint.

Ha hipotetikusán felvethető kritikai észrevételeket tovább keresem az emlékművekkel kialakított álláspontomat tekintve; egy nyomóhatást mindenképp találok. Mivel gyakorló művész vagyok, kizárólag olyan alapállásból tehetek észrevételeket, ha előtte empirikus tapasztalatokra szert tettem velük kapcsolatban. Ennek a kitételnek, úgy hiszem, megfelelek. Bár a gyakrabban publikált munkáim temporálisan behatároltak, de a *444m*⁵⁸ alkotócsoporttal részt vettem köztér és emlékműtervezésben is. Ezeknél a munkáknál mi is a feljebb már elemzett problémákkal szembesültünk, amire stratégiaként a már bejáratott struktúrákat újraértelmezve igyekeztünk új kommunikációs felületeket kialakítani. Például ennek megfelelően a Paksra készített tervdokumentációban úgy próbáltuk a kijelölt tér központi részét leamortizáló gördeszkások kriminalizálását kivédeni, hogy az amúgy kifejezetten exhibicionizmusra épülő sport pályáját maximálisan a tér centrumába telepítettük vissza. A konfliktusoknak, illetve a közlekedési problémáknak elejét véve ugyanakkor a dekoratív, bab alakú, negatív organikus plasztikaként is értelmezhető pálya a járófelület szintje alatt kapott helyet. A pécsi *Tettyén* lévő püspöki palota romjai elé tervezett szökőkutat pedig igyekeztük eltávolítani a megrendelő által kért szimpla dekoratív szereptől, így rögtön, - még az EKF évad elindulása előtt - beépítettünk egy

⁵⁸ Az alkotócsoport 2007-ben alakult, tagjai: Orosz Klára, Palatinus Dóra, Makra Zoltán és jómagam. <http://444m.blogspot.com/>

megelőlegezett emlékmű funkciót a plasztikába. Mivel három város kapta meg egy esztendőre az *Európa Kulturális Fővárosa* címet; Essen, Isztambul és Pécs egyazon kiemelt kulturális platformra került 2010-ben. A városok által kijelölt kulturális mezőre és magára az EKF projektre reagálva dolgoztuk ki az Urbán Struktúrák koncepcióját. A városokat közös térképen ábráztuk, ennek a folyamatából alakult ki egy fiktív város struktúra. A három városszerkezet egy-egy részletét egymásra helyezve, azok rétegződéseként jött létre a plasztikaként kirajzolódó térszövet. A bonyolultan tagolt rendszer egyértelműen utal térkép előképére vizionálva egy sosemvolt településszerkezetet.



6. ábra 444m: Urbán Struktúrák (részlet)⁵⁹

Ezt a négy példát annak alátámasztására mutattam be, hogy felelve fejezet elején szereplő idézetre, bizonyítsam a magyar emlékműszobrászat progresszív törekvéseinek meglétét és számszerű exponencialitását, valamint létjogosultságát. Ezek a művek már mind magukon hordozzák a new genre public art szemléletének

⁵⁹<http://444m.blogspot.com/p/urbanus-varosi-strukturak-urban.html> 2011.08.03.

életképességét és hasznosíthatóságát a hivatalos, hatalmi reprezentáció vizuális konstrukcióiban is.

Public art

„Vészhelyzetben vagyunk...Az életünket az AIDS, a recesszió, és a politikai erőszak baljós bermuda háromszöge keretezi. Sokkal jobban érzem, mint valaha, hogy ki kell lépniünk a művészeti világ arénájából. A művészet túllépett rajta.” (GuillermoGómez-Pena)⁶⁰

Terminológia

Általában véve nem vagyok híve a nominalizálás köré szerveződő vitáknak, ugyanakkor be kell látnom, hogy a public art –lévén relatíve friss műfaj - kapcsán lehet még némi jelentősége. Ugyanis bármilyen egyszerűnek is tűnik a műfaj behatárolása, meglehetősen konfúzus az elnevezés használata. Ezért kihagyhatatlan, hogy kitérjek a fogalom nemzetközi és magyar használatára. Az angolszász terminológia meglehetősen széles spektrumban használatos, ide értendők mindennemű köztéri alkotások, a hagyományosnak mondható emlékművektől egészen a köztéri dizájn, társadalmi célú megmozdulásokon keresztül a *street*, vagy *urban art* művekig. A kortárs művészeti diskurzusban leginkább azonban az olyan „*up-to date*” közösségi művészeti stratégiáknak a demokratizált köztéri megjelenésére értendő, amelyekről ez a fejezet hivatott szólni. Ebben az értelemben az elnevezés tartalmilag szűkítő, amely elsősorban a public art manifesztációjának háttérében szorgoskodó teoretikusok és

⁶⁰Lacy, Suzanne: Mapping The Terrain: New Genre Public Art, Bay Press. Seattle. 1995. 31. old.

művészek aktivista attitűdjének köszönhető „...az aktivista művészek és kurátorok egy része, az általuk preferált jelenségek megkülönböztetésére igyekezett-igyekszik kisajátítani a kifejezést. A zavar elkerülésére a szakma a klasszifikáció finomításával válaszolt, de az olyan terminusok használata, mint például *a socially engaged art, community arts, issue based art, new genre public art*...máig nem mutat tényleges konszenzust.”⁶¹

Suzanne Lacy 1995-ös,⁶² a téma szempontjából jelentős esszégyűjteményében bevezeti a *new genre public art* fogalmát, ami már utal azokra a változásokra, amelyek a köztéri művészetet,- vagy legalábbis egy részét- a '90-es évek után jellemezni kezdték. A képzőművészet egészére az új típusú művészet fogalmát a késő 60-as évek óta használják, azokra a művekre, amelyek különböző médiákat kevernek, és ezeken keresztül kutatnak experimentális tartalmak iránt. Ugyanakkor *Lacy* is bizonyos értelemben már szintén szűkített értelmezési mezőben használja, szinte kizárólag a közösségi művek kontextusában. Feltehetőleg ezért, valamint *Lacy* könyvének aktivista hangvételéből következő objektivitásdeficit miatt a nemzetközi szakirodalom sem vette át száz százalékosan az elnevezést.

A „*new genre public art*” elnevezés hagyománykövetőnek mondható abban az értelemben, hogy a művészettörténeti linearitásra törekvő szemléletet folytatja, amely izmusokra fragmentálja a XX. század művészettörténetét. A *public art* terminus technikusa összevetve az új típusú *public art* kifejezéssel nagyobb egységben, nagyobb ívű narratíván belüli, holisztikusabb gondolkodásmódra utal,

⁶¹ Kertész László, Leposa Zsóka (2008, Szerk.): *Te itt áll*, Magyar Művelődési Intézet és Képzőművészeti Lektorátus, Budapest. 9.

⁶² *Lacy, Suzanne* (1995): *Mapping The Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press. Seattle

míg a „new genre” előtaggal visszatér a megszokott, különbségek alapján elválasztott szemlélethez, amely persze helyes abban az helyzetben, amely fókuszáltabb vizsgálat esetén megköveteli a különbségtételt.

A kortárs szakirodalmat összességében nézve, az azonos valóság szinten elhelyezkedők közül a klasszikus public art vagy az urban interventions fogalmai a vizsgált kontextus függvényében egyformán használhatók lehetnek ugyanarra a műre. Jellemzően az elsőt művészekhez, vagy alkotócsoporthoz köthető projektek esetében, míg a másikat közösségi tevékenységhez kapcsolódóan alkalmazzák. Ugyanakkor, ha tágítjuk a kört és nagyobb halmazokban gondolkodunk, a legtöbb mű kapcsán a neokonceptualitás és az újmédia művészet⁶³ is szóba kerül, feltéve, ha a munkát nem csak a köztér témakörén belül vizsgáljuk. Utolsóként még meg kell említenem a '60-as, '70-es évek törekvései közt felbukkanó helyspecifikus művészet fogalmát, amely bár elméletben teljesen fedhetné a public art-ot is, gyakorlatilag viszont túlságosan kötődik az előtagja keltette neoavantgárd remisszenciákhoz. *Miwon Kwon* alkalmazta ezt a fogalmat többek között a public art kontextusában, lényegében *Rosalind E. Krauss* nagy hatású esszéjének szellemiségében.⁶⁴ Amint az *Dave Beech* megjegyzéséből is kitűnik, a szintetizáló szándék nem győzte meg maradéktalanul a szakma

⁶³Tribe, Mark, Jana, Reena (2007): Újmédia művészet. Taschen/Vince kiadó. Köln/Bp. című művében meglepően sok public art mű szerepel anélkül, hogy erre a jellegre külön utalást tennének a szerzők. Kizárólag a felhasznált eszközök szempontjából vizsgálják a műveket, a létezési helyük általános adatként szerepel.

⁶⁴Krauss, Rosalind E.(1999)In: *A szobrászat kiterjesztett tere, Enigma*, 22. sz.

gondolkodóit. „Miwon Kwon analízise a helyspecifikusságról beszorult egyfajta modernista önreferencializmusba.”⁶⁵

Összegezve a kérdést, a nemzetközi diskurzusban jelenleg elsősorban a kisebb egységekre való koncentráció jellemző, amelyben a public art olyan részterületeiről esik szó, mint például a döntően média- és hálózatalapú *hacktivizmus* és *tactical media*, a zöldmozgalom által inspirált *eco-art*, a *guerilla-art* és *gardening*, vagy a társadalmi témákra koncentrázó *community-based*, *issue-based*, *socially-engaged art*.

A hazai terminológia

*„Fel sem merült, vagy legalábbis igen ritkán a politikai tartalmaktól mentes plasztikaállítás, „public art” helyspecifikus művek iránti kereslet.”*⁶⁶

Amint az a fenti idézetből és annak kontextusából – tudniillik, hogy a hagyományon túllépő szobrászat lehetőségeit firtató tanulmánykötetet bevezető nyílt levélként jelent meg - is világosan érzékelhető, a hazai diskurzus komoly hiátusokban bővelkedik. Ennek megfelelően a magyar szakirodalom - mennyisége miatt - sokkal áttekinthetőbb, ugyanakkor, ha lehet, még zavarosabbnak hathat a nemzetközi terminológiarelatívumában. A köztéri művészet és a public art ugyanis Magyarországon a mai napig különböző területek. A '90-es évek elején ez hangsúlyozottabban így volt, amit a bevezetőben már említett, első magyar public art program relatív kudarca is

⁶⁵O' Neill, Paul és Doherty, Claire (2010, szerk.): *Locating The Producers. Durational Approaches To Public Art*. Antennae Valiz. Amsterdam.324.

⁶⁶Készman József, Nagy Edina (2007, szerk.). *A hagyomány ösvényein túl*. Műcsarnok. Bp.

bizonyít. *Bencsik Barnabás* projektről szóló előadásának részlete: „A nyolcvanas években szocializálódott művészek számára a köztér, illetve a köztéri művészet és egyáltalán az, hogy a köztérben bármi is történhet, egyenlő volt a köztéri szobrással. Ez a kihívás (az 1993-ban megrendezett POLIFÓNIA kiállítás kurátori koncepciója) meglehetősen váratlanul érte a művészeket, eltekintve néhányuktól, akiknek a munkamódszere egyébként is nyitottabb volt. Nagy általában sajnós az volt a tapasztalat, hogy a művészek nem tudtak élni ezzel a lehetőséggel.”⁶⁷ Ez az értelmezésbeli szakadék a jelen pillanatban is tapasztalható, ha a kortárs képzőművészeti szakma egészét tekintjük. Olyannyira, hogy a provinciálisabb diskurzusokban a public art egészen egyszerűen a művészet tárgykörén kívül eső jelenséggé kezelendő.

A műfaj elnevezésének magyarítására először 2005-ben *Hock Beate* tett kísérletet: „A publikart formulával az artpool nyelvújító gyakorlatát követem: az Artpool, felismerve azt, hogy az archívumának egyik jelentős szeletét kitevő Performance Artot magyarul egyszerűen performance-nak nevezni nem félrevezető, hiszen magyarba kerülve ez a szó elhagyta egyéb (angol) szótári jelentéseit, s csak ennek hetvenes években elterjedő művészi kifejezésmódnak a jelölésére szolgál, elkezdte ezt a szót (az angoltól eltérő ortográfiával) kisbetűvel és magyar kiejtés szerint performansznak írni. Ennek analógiájára kísérletezem azzal, hogy az alábbiakban publikartot írok, amikor nem a hagyományos értelemben vett, hatalmi reprezentációs köztéri művészetre, hanem a fentiekben

⁶⁷Süvecz Emese: Ellentmondások kiállítása.

<http://exindex.hu/print.php?l=hu&page=3&id=366> 2011. 07. 04.

taglalt újfajta köztéri és közösségi művészeti válfajokra kívánok utalni.⁶⁸

A szakma azonban ez idáig nem vette át a magyarítást, viszont tett rá újabb kísérleteket. Az új típusú köztéri művészet, azaz a *Lacy* féle „new genre public art” tükörfordítása nyomtatásban először *Süvecz Emesének* a Moszkva tér projekt kapcsán írt katalógusában, valamint a kapcsolódó szeminárium anyagában⁶⁹ jelent meg, míg az új típusú public art hibrid elnevezése *Kertész László* tollából a MMIKL⁷⁰ 2008-as public art rendezvényének katalógusában.⁷¹ A két elnevezés közötti szignifikáns eltérés is a magyar terminológia sajátosságából ered, így míg az első az egész köztéri művészet, a második a már szűkített értelmezési mezőben használatos public art kontextusában definiálja az újszerűségét.

A magam részéről és az értekezés szempontjából a továbbiakban sem ragaszkodom - elsősorban a hosszúsága miatt - az új típusú public art terminusához. Ugyanakkor a public art megjelölést az elkövetkezendőkben már a köztéri művészet ezen ágára használom.

⁶⁸Hock Bea (2005): *Nemtan és pablikart*, Praesens, Budapest. 100.

⁶⁹<http://www.intermedia.c3.hu/pst/public.html> 2011.08. 06.

⁷⁰ Magyar Művelődési Intézet és Képzőművészeti Lektorátus

⁷¹ Kertész László, Leposa Zsóka (2008. szerk.): *Te itt áll*, Magyar Művelődési Intézet és Képzőművészeti Lektorátus, Budapest

Az új típusú public art

Az előző fejezetekben azt igyekeztem bemutatni, hogy a két nagy egymást követő művészettörténeti narratíva, a klasszikus avantgárd, illetve a neoavantgárd szemlélete milyen kauzális kapcsolatban áll a public art-tal. Mennyire tekinthető folytatásának, illetve mely pontokon helyezkedik oppozíciókba velük. Ebben a fejezetben már nem a jelenség múltbeli relációit, hanem jelen helyzetét igyekszem a lehető legtöbb nézőpontból értelmezni.

Valójában miben is áll az új típusú public art újszerűsége? A kérdés egyszerűen és tömören két fő irányból válaszolható meg. Egyrészt a befogadóval kialakított viszony radikális megváltoztatásában, másrészt a tematikai fókusz szűkítésével, ami a helyspecifikusság jelenségén belül a közösség specifikusság irányában történt elmozdulást jelenti. „A hely fogalom, e szerint a felfogás szerint elsősorban nem a mű fizikai környezetére vonatkozik, hanem egy mentális teret jelöl, amely emberi és történeti tartalmak gyűjtőhelyét képviseli.”⁷²

Ezek a történeti tartalmak a reprezentáció logikájából következően láthatatlanok. Ennek az alapjaiban hierarchizált rendszer demokratizálódási folyamatának produktuma a public art. A klasszikus avantgárd paradigmájában a műalkotás a befogadó, művész, műtárgy struktúrában hagyományosan a másik két szereplő felett pozicionáltatott, valamint az információ a művész felől a befogadó felé zárt rendszeren keresztül és egyirányúan közlekedett. „Az az új típusú köztéri művészet megkérdőjelezi a hagyományos művészeti rendszer-funkciókat - a művészi autoritás, a kultúra és a

⁷²<http://www.intermedia.c3.hu/pst/public.html> 2011.07.17.

művészet társadalomban betöltött hagyományos szerepét. A művészet elitista felfogásával ellentétben olyan struktúrák kiépítésére törekszik, melyek a kultúrateremtéssel együtt járó hatalmat a lehető legtöbb emberrel megosztják.”⁷³

A tulajdonságok tételszerű felsorolásán túl a műfaj teljes feltérképezéséhez, mélységében való vizsgálatához elsőként ismernünk kell az urbánus életformában, és az azt vizsgáló diszciplínákban beállt változásokat.

Public art városkutatói nézőpontokból

A közösségi művészetek tulajdonképpen teljesen deskriptívek abban az értelemben, hogy egy közösség etnográfiai és antropológiai sajátosságait modellálják. A public art mű, mint kísérlet értelmezendő, de nem, mint a mű létrehozására irányuló kísérlet, sokkal inkább egy közösség profiljának megalkotási kísérlete.

Ebből következően a public art sajátosságait sem lehet a kortárs társadalomtudományok fejleményeit figyelmen kívül hagyva vizsgálni.

A XXI. század elejére a városok mérete hatalmasra nőtt, ennél fogva szerkezetük is átstrukturálódott. A metropoliszoknak a globális civilizációban betöltött szerepe, korrelálva fizikai méreteikkel expanzív módon változott. „...Kialakul egy új, immár nemzetközi városhierarchia, amelynek csúcán a „global city”-k találhatóak, a másik végpontot pedig a globalizáció gazdasági összefüggésrendszeréből kizuhant városok alkotják, a „marginalitás

⁷³ Süvecz Emese: Ellentmondások kiállítása.

<http://exindex.hu/print.php?l=hu&page=3&id=366> 2011. 07.16.

fekete lyukai”⁷⁴ Ezek a globális megapoliszok sajátos, önálló kulturális identitással rendelkeznek, amelyek képét a reprezentációban részt vevő tömegek formálják. A hatvanas, hetvenes évek polgárjogi mozgalmi nyomán ezeknek a korábban lényegesen privilegizáltabb mezőknek az újraosztását mind szélesebb társadalmi rétegek követelték. A korábbi általános állapottal szemben, amelyben: „Az építészet és művészet szerepe leginkább a központi helyeken megjelenő hatalmi igények reprezentációjára irányul.”⁷⁵

A nyilvánosság újabb és újabb szintjei nyíltak meg egyre differenciáltabb szubkulturális csoportok előtt, ezzel párhuzamosan bővítve a nyilvános térhasználattal összefüggő tevékenységek körét is.

„From frameworks to networks”⁷⁶

A köztér átalakulásának háttérében zajló folyamatok részeként- amelyben a korábban statikus reprezentációs potenciállal rendelkező nemzetállami, kizárólag architektonikus rendszerekben megtestesülő helyek a piaci fontosságuknak megfelelően pozícionálódtak -, a virtuális városoknak már egy új, globális virtuális térben kell definiálniuk önmagukat. Ebben a struktúrában dől el a láthatóságuk. A digitális technológia fejlődése ugyanis újjászervezte a vizuális reprezentáció hierarchiáját, eliminálva ezzel a fizikai tér távolságait, egyszerre felerősítve a hálózatokban lévő folyamatos jelenlét jelentőségét. A kisebb egységek esetében, azaz a városszerkezeten

⁷⁴ Szijártó Zsolt (2010. szerk.) Köz/Tér, Fogalmak, nézőpontok, megközelítések. Gondolat, Bp./Pécs 18.

⁷⁵ Szijártó Zsolt (2010. szerk.) Köz/Tér, Fogalmak, nézőpontok, megközelítések. Gondolat, Bp./Pécs.18.

⁷⁶ Keretektől hálózatokká. György Péter (2007): A hely szelleme. Magvető, Bp. 255.

belül ugyanez a helyzet, amennyiben a város nyilvánosságát már nem valamiféle univerzális, mindenki számára olvasható és értelmezhető narratíva fűzi egységgé- nem kultúrák olvasztótégelyeként funkcionál - sokkal inkább szubkultúrák és résznyilvánosságok küzdőterepeként. Végző soron a város belső szerkezetén helyet foglaló kisebb egységek láthatósága is a virtuális térben dől el.

„*Mike Featherstone*, angol kultúrszociológus egyik klasszikus tanulmányában így foglalja össze a változást: Egyre inkább tudatában vagyunk a ténynek, hogy a város folyamat, a helyek folyamatok, azaz nem rendelkeznek egyetlen, változatlan identitással. A tér sem ragadható meg statikus realitásként, hanem olyan valósággént, amelyet különböző csoportok interakciói, elbeszélései, képei, és reprezentációi aktívan hoznak létre és változtatnak meg.”⁷⁷

„A új térelméletek... szakítanak azzal a korábbi –általában csak a „tartály metaforával” jellemzett - felfogással, miszerint a tér egy előre rögzített, objektív, statikus mérték volna, különböző kommunikációs kapcsolatok egyfajta kerete... Számos kutatás foglalkozik azzal a kérdéskörrel, hogy a különböző társadalmi csoportok nagyon is aktívan használják a városbeli életük színtereként szolgáló fizikai-mentális tereket, jelentéseket kapcsolnak hozzá, értelmet tulajdonítanak neki, mindennapi gyakorlat során véghezviszik a tér társadalmi konstitúcióját.”⁷⁸

Az épített tér, az architektonikus közeg ilyenformán nem statikus keretként, hanem „hardware”-ként működik, amelyben a különböző társadalmi, kulturális csoportok interakciói és önreprezentációi

⁷⁷Szijártó Zsolt (2010. szerk.) *Köz/Tér, Fogalmak, nézőpontok, megközelítések.* Gondolat, Bp./Pécs 18.

⁷⁸ Szijártó Zsolt (2010. szerk.) *Köz/Tér, Fogalmak, nézőpontok, megközelítések.* Gondolat, Bp./Pécs 24.

jelentik a „software”-t. Ez a típusú hálózati struktúra analóg módon megjelenik *Bourriaud*-nál a kultúra területén is. Ő ugyanis a populáris kultúrát a határtalanság, a magas kultúrát pedig a keret kultúrájaként definiálja.⁷⁹ A public art jelensége ezért nyilvánvalóan eredetében kötődik a városi nyilvánosság átalakulásával járó kulturális átstrukturálódáshoz, amelynek új kulturális formáihoz stratégiájában igazodva legalább annyira popkulturális, mint magas művészeti. Ennek megfelelően az urbánus nyilvánosság több szintjén is megjelenik. Egyrészt – és ezzel leginkább a szubkultúrák láthatóságában vállal szerepet- az alulról szerveződő mozgalmakban, úgymint a street és guerilla art, másrészt a hivatalos reprezentáció oldaláról, egyfajta kompenzációként. A public art lényege abban van, hogy a társadalmat nem a napi politika szintjén értelmezi, hanem az olyan elemekért harcol, akik amúgy nem tagjai a társadalomnak (Legalábbis nem látható tagjai). Ebben a kontextusban kompenzáció a politikai láthatatlanságért és a társadalmi erő hiányáért.

Ennek megfelelően a tér, ahol a public art megjelenik nagyban különbözik az olyan univerzális narratívákban gondolkodó nyilvános helyektől, mint például a galéria, vagy múzeumtér. Ezek a helyek reprezentációs politikájukban még mindig – bár ebben lassú elmozdulás látható – homogén közeggel állnak kapcsolatban. A public art lényegi eleme azonban az olyan művészeti formák keresése, amelyek alkalmasak a társadalmi szerepvállalásra, interaktívak és különböző társadalmi rétegeket szólítanak meg. Ennek megfelelően a public art effektív esetben nem a konfliktusmentes eszmecsere terepévé változtatja a nyilvánosságot, hanem éppen ellenkezőleg, demokratikus attitűdjének fontos részeként értelmezi a konszenzusos állapot folyamatos megtörését. Ebből a szempontból kapcsolható a

⁷⁹Bourriaud, Nicolas (2007): Utómunkálatok. Műcsarnok, Bp. 25.

Jürgen Habermas által megfogalmazott nyilvánosságelmélet kritikai revíziójához. *Habermas* szerint ugyanis a különböző résznyilvánosságok által felvetett konfliktushelyzetek a nyilvános térben zajló racionális érvelés mentén oldódnak fel. *Habermas* ellenfelei viszont azt állítják, hogy az ilyen típusú konszenzusos állapot éppen ellentétes a demokratikus törekvésekkel. Ennek megfelelően, ha a művészet demokratikus alapállásból cselekszik, a *Ranciere* által javasolt úton kell haladnia.

„*Ranciere* szerint a művészetnek is az érzékelhető és az „érzékelés” (pl.:a politikai és a kulturális mezők meghatározása) újrafelosztására kell törekednie. Vagyis nem a konszenzus (van ami politika és van ami művészet) fenntartására, hanem disszenzusra, a reprezentációs rendszerek konfrontációjára.”⁸⁰

A lokális

A nyilvánosságban való részvételnek van a public art szempontjából egy harmadik rétege is, amely azonban már nem kizárólag az urbánus létvilághoz kötődik. Ezzel kapcsolódik a 2000. utáni, a lokális jelenségek iránt egyre fogékonyabb társadalmi kutatásokhoz. A public art fejlődése szempontjából logikus lépés az egyén és a lokális közösségek felé fordulás, miután a XX. század monstruózus, ideológiával átítatott narratíváiban, eszméiben való kollektív hit kiürült. Ezeknek a tartalmaknak a legfőbb vizuális hordozója az építészet, annak is a hivatalos, hatalmi reprezentációban részt vevő objektumai. Ezek, bár a nyilvánosság szempontjából mind fizikailag, mind szimbolikusan csomópontokban helyezkednek el, kikerültek a public art érdeklődésének homlokteréből. Előterbe

⁸⁰Hornyik Sándor (2011) In.: Index. no.84 2011. július-augusztus

kerültek viszont azok a városrészek, esetleg települések, amelyek ez idáig láthatatlanok voltak. A public art e területei összefonódtak a rehabilitáció és a cultural masterplanning területeivel. Azáltal, hogy egy a nyilvánosság számára láthatatlan topográfiai elemet igyekeznek komplex tervezési folyamatokon keresztül láthatóvá tenni, hasonlóképp járnak el, mint a fentebb említett, a marginális társadalmi csoportok kompenzációs megjelenítésének esetében. Mivel mindezt csak részben konceptuális, más esetben viszont érzéki, atmoszférikus elemekkel igyekeznek elérni, céljaikban ismételtén párhuzamosságokat mutatnak az ezredforduló utáni társadalomtudományi kutatásokkal:

„A kétezres években a városszociológia és antropológia érdeklődésének homlokterébe a lokális folyamatok kerültek. A város kulturális karakterével, a városhabitusnak, a városatmoszférának a kutatása. A komplex megismerése a cél a város milyenségének, érzékszervekkel felfogható valóságának és ennek a karakter profiljának a megrajzolása.”⁸¹

⁸¹ Ezeknek a kutatásoknak a legtöbbet idézett példái Anthony Ledds amerikai szociál-antropológushoz köthető kutatások.



7. ábra Blue House⁸²

A lokalitás iránt érzékeny, társadalmilag aktív művészeti projekt egyik legjobb példája az amszterdami „Blue House”.

1996-ban az amszterdami városi tanács elhatározta, hogy *IJburg* néven új negyedet épít fel, nagyjából 18.000 lakással, egy mesterségesen létrehozott szigetre. A hasonló projektekre jellemzően az egész kidolgozása egy tervezőasztalon folyt, ahol semmit sem bíztak a véletlenre. A nagy érzékenységet kívánó területeket, amelyek az ilyen helyek történeti adottságait, kulturális hátterét, valamint az emberi együttélés megszervezéséhez szükséges feltételeit érintik; nem integrálódtak az elképzelésbe. Mivel az ilyen típusú, szigorúan szabályozott, zónás rendszerben bővített kerületek tervezési módszertanát amúgy is rengeteg kritika érte, *Jeanne Van Heeswijk Het Blauwe Huis (The Blue House)* néven a kerület központjában álló lakóházban megalapította a kísérleti jellegű lakóterületek kultúra és kutatás-fejlesztési központját. *Van Heeswijk* különböző nemzetiségű

⁸²http://www2.swale.gov.uk/aatc/amsterdam_study_tour.html 2011.07.13.

művészeket, építészeket, gondolkodókat, írókat és tudósokat kért fel, hogy éljenek és dolgozzanak *IJburg*-ban, és kezdjenek párbeszédet a helyi lakosokkal. Az ő aktív bevonásukkal hozták létre a ház körül kialakuló kulturális infrastruktúrát. A ház szimbolikája, a filmes blue-box technikán keresztül is erre a szerepre utal, amennyiben annak feladata nem más, mint a később felkerülő háttér helyének a kijelölése.

A projekt során több mint ötven résztvevő segített a közterek virágosításán keresztül a könyvtár, valamint az experimentális lakóközösségek történeti háttérét feldolgozó film- és előadássorozatok megtervezésben és létrehozásában. A kezdeményezés világosan kirajzolja azokat az erővonalakat, amelyek mentén az alkotás kreatív processzusa különböző méretű lokalitásokra is kiterjeszhetővé válik.

Témák és stratégiák

„Munkámnak azért nincs semmi köze a művészethez, mert nekem nagyon fontos a művészet.”⁸³

Eszme, nyelv, kép és esztétika

Visszakanyarodva a városkutatás területéről a művészetelmélet tárgykörébe, rövid ideig még el kell időznünk a public art teoretikus előzményeinél. A cél, hogy tudatosítsuk, legfőbb törekvéseiben történetileg is hangsúlyozottan a modernségművészeti hagyományába illeszthető. Egyfelől a már említett avantgárd utópia szempontjából, amely törekedett élet és művészet határainak összemosására. Másfelől a *Greenberg* által inkriminált, de a modernitás hagyományának szerves részét képező művészeti mozgalmak örökségként, mint amelyek a dada és a szürrealizmus eseményművészeti akciói voltak. A public art művészek ugyanis nem igazán éreznek kapcsolatot a hagyományos köztéri művészettel, sokkal inkább a klasszikus avantgárd társadalmi ihletettségu dolgaival; a művészetnek az életbe való integrálásával, azaz a historikus avantgárd hagyomány újraélesztésével. Ez az örökség a háború utáni fluxus és eseményművészeti mozgalmakban is éppen úgy jelen van, a különbség pusztán a mű egzisztenciáját érintő kérdésekben különül el markánsan. A hagyomány továbbélését azért is tartom fontosnak hangsúlyozni, hogy a public art-nak szerves részét képező, egészséges, progresszív és jobbitó szándékú modernitáskritika képe semmi esetre se mosódhasson egybe a 911-es terrorcselekmény, majd gazdasági világválság nyomán kialakult diabolizált modernitásképpel.

⁸³ Joseph Beuys. In.: http://balkon.c3.hu/balkon_2000_11/beuys_text.htm 2011. 07.05.

Ennek a kritikai attitűdnek az elsődleges célja az, hogy rámutasson azokra a modernitásban kezdetektől fogva jelen levő belső ellenmondásokra, amelyek mögött *Mitchell* szerint a modernitásnak a nyelvvel szembeni averziója mögött húzódnak. Az értekezés szempontjai szerint ez azért kulcsfontosságú, mert ez az a műveket körülölelő mechanizmus, amely a kommunikációs potenciálon keresztül a befogadóval szembeni viszonyért részben felelős.

Az absztrakt művészet igazi ellenfele a literális giccs volt: „A giccs olyan művészet, amely még nem tagadta meg az irodalomban való bizodalját, amelyet megtöltöttek az ismert, hétköznapi és szentimentális történetek...”⁸⁴ Az igazság azonban az, hogy az absztrakt művészet háttérében ugyanúgy rendelkezésre állt a nyelvi konstrukció. Sőt, amennyiben a lecsupaszított jelrendszer igényelte, önmaga tárgyiasságán túlmutató interpretáció, éppen ebben állt egyik lényegi elemük. Más kérdés, hogy a műveket körülölelő nyelvi interpretáció a művészet társadalmi státuszából következően arisztokratikussá vált. Az absztrakt mű - bár puritán jelrendszere miatt könnyen nyelvi jelekben is értelmezhető -, mégsem lett széles rétegek számára verbalizálható és befogadható. A művekhez kapcsolódó sajátos nyelvhasználatot az építészet kontextusában *Deyan Sudjic* a következőkkel magyarázza: „A rejtélyes, közönséges halandó számára érthetetlen nyelvhasználat a szakmának a más kulturális formákkal szembeni kisebbségi érzéséről tanúskodik.”⁸⁵

A public art azzal a gesztussal, hogy a színeket, formákat, tárgyakat, tehát minden képkalkotó vizuális elemet visszaemelt a valóság fizikai összefüggésrendszerébe, voltaképpen nem távolodott

⁸⁴Mitchell, W.J.T. (2008) : A képek politikája. Válogatott írások. JATEPress. Szeged. 236.

⁸⁵Sudjic, Deyan (2007): Épület-komplexus. HVG könyvek. Bp. 240.

túl messze a modern művészet ideológiailag telített gyakorlatától. A különbség csupán abban mutatkozik, hogy míg az absztrakt művészet a saját tematikáját és kontextus rendszerét a szűk és kissé okkultnak tűnő „modern művészeti papságon” keresztül kívánja verbalizálni, addig a „szociális plasztika” és az új típusú public art jellegéből és helyszínéből fakadóan integráns nyelvhasználattal és nem obskurus rituálék mentén teszi azt. A public art mű ugyanis tulajdonképpen az a nyelvi konstrukció, kommunikációs struktúra, amelyet a mű cselekménye/folyamata generál. Ez a *beuysi* szociális plasztika” elméletével is összecseng, amelynek lényege a hipotézis; mely szerint a művészetszínélésben elkövetkezett az az antropológiai pont; „ahol a gondolkodás már kreáció és műalkotás, tehát plasztikai folyamat, és képes egy konkrét formát létrehozni, legyen az bár csak egy hanghullám, amelyik eljut a másik füléig. A plasztikai gondolkodás fogalma ezt az evolúciós elvet jelöli, amely a „gondolati formáktól”(eszméktől) a „nyelvi formákon” (fogalmak) át a „szociális plasztikáig”(kép) vezet.”⁸⁶ Nem csak az alapelemek szintjén, hanem az azokat használó operatív funkciók terén is: ”A modernista művészet öröksége ebből a szemszögből nézve nem abban rejlik, ahogyan az a tárgy formális helyzetével és állapotaival foglalkozik, hanem inkább abban, ahogyan az esztétikai tapasztalat szembe képes szegülni a tudás konvencionális felfogásával és rendszerével.”⁸⁷

Ez a művészeti alapállás és a belőle kibontakozó stratégiák látszólag konfrontációba kerülnek azokkal, akik ebben a felállásban az esztétikai szempontokat teljességgel kiiktatottnak tekintik. Ők

⁸⁶ Joseph Beuys. In.: http://balkon.c3.hu/balkon_2000_11/beuys_text.htm 2011. 07. 21.

⁸⁷ Bálint Mónika, Kálmán Rita, Polyák Levente, Katarina Sevic (2008): *Köztes terek*. IMPEX. Bp. 43.

azonban figyelmen kívül hagyják azt az ellentmondást, amely a művészetről való gondolkodásban a romantika óta fundamentumként szerepel. „...Friedrich Schiller és a romantikusok által bevezetett, máig érvényes esztétikai rendszer – pontosan a művészet autonómiájának (az instrumentális racionalitástól egy lépésre való elhelyezkedése) és heteronómiájának (művészet és élet összemosása) összezavarására épül.”⁸⁸

Egyfelől a mozgatórugóként működő belső dichotómiát kérdőjelezi meg tehát mindazok, akik a művészeti tevékenységet csak ideologikusan, vagy kizárólagosan esztétikai szempontok alapján szeretnék értékelni. Másfelől az esztétika szerepét értelmezik félre; „hiszen az esztétika *Ranciere* szerint az ellentmondásos gondolkozásra való képesség, mint amilyen a művészet társadalmi változással való kapcsolatának ellentmondásossága, amit éppen a művészet autonómiájába, illetve a művészetbe, mint egy eljövendő jobb világ letéteményesébe vetett hit között feszülő ellentét jellemez. *Ranciere* számára az esztétikát nem szükséges feláldozni a társadalmi változás oltárán, mivel inherensen már benne foglaltatik a jobb világ ígérete”⁸⁹

⁸⁸Bálint Mónika, Kálmán Rita, Polyák Levente, Katarina Sevic (2008): Köztes terek. IMPEX. Bp. 51.

⁸⁹Bálint Mónika, Kálmán Rita, Polyák Levente, Katarina Sevic (2008): Köztes terek. IMPEX. Bp. 53.

Közösség és public art

„mi mind különböző háttérrel, de egyforma előtérrel rendelkezünk.”⁹⁰

„A határok átlépésére az új típusú public art művészek ideákat teremtenek avantgárd formákból, de hozzáadják a nézők iránt kifejlesztett szenzitivitásukat, valamint a társadalmi stratégiát és a hatékonyságot, ami amennyire tudjuk újdonság manapság.”⁹¹

Ez az a pont, ahol a neoavantgárd társadalmilag érzékeny művészete és az új típusú public art stratégia markánsan különválaszthatóvá válik. A public art deheroizáló aktusán keresztül a romantikus, kívülálló művész képe összeomlik, ezáltal a művész „visszavezetődik” a társadalomba. A neoavantgárd paradigmája ugyanis még magában hordozta a művész klasszikus felforgató szerepét, amelynek legitimációs bázisát a kívülállásból eredő identitása garantálta. Szemléletes példák a két gondolkodás markáns különbségeire azok az esetek, amelyek a *Polifónia* rendezvény technikai/logisztikai kivitelezése során történtek. Ezekben az esetekben ugyanis egyes részt vevő művészek műveik - objektív okokra visszavezethető - megvalósíthatatlanságát tudatosító hivatali visszautasítást reflexből betiltásként értelmezték.

„Ebből úgy tűnik, hogy a modernista-avantgardista, önkifejezésének korlátot nem szabó, világ ellenlábás művész képzet

⁹⁰Lacy, Suzanne (1995): Mapping The Terrain: New Genre Public Art, Bay Press. Seattle.39.

⁹¹Lacy, Suzanne (1995): Mapping The Terrain: New Genre Public Art, Bay Press. Seattle.21. old.

(sz)állítása fontosabb volt számára⁹², mint egy valóságos dialogikus helyzet megteremtése a társadalommal, aminek szolgálatába ajánlotta magát egyébként.”⁹³

Az új típusú public art közösséggel kialakított viszonyának leglényegesebb ismérve ugyanis a dialogikusság, tehát a közönség bevonása nem metaforikusan értendő, hanem nagyon is kézzelfoghatóan és valóságosan, végig az alkotási processzus alatt. Tehát míg a neoavantgárd művész a közönség bevonásának bármennyire is intenzív formáját választotta, az mindenképpen egyfajta monológnak hatott. A distinkció megtételét egyébként általánosabb értelemben *Habermas* is megteszi a diskurzuselméletében, amennyiben különbséget tesz az „instrumentális és kommunikatív”⁹⁴ racionalitás közt. Az ő elméletét felhasználva, már művészeti kontextusban *Grant H. Kestner* a klasszikus neoavantgárd közönségorientált műveivel kapcsolatban megállapítja: „Bár nem ritka, hogy egy műalkotás párbeszédet indítson a nézők között, ez általában a kész tárgyra való reakció.”⁹⁵Ezzel szemben az új típusú public art már más; dialogikus stratégiát alkalmaz, amelynek esetében a közönségkapcsolat maga képezi a műalkotást.

A jelenség gyökere abban keresendő, - mint azt már jeleztük -; a public art nem elsősorban a hagyományos köztéri művészetben látja saját előképeit. Az USA-beli gyökerek a '60-as, '70-es, '80-as évek polgárjogi mozgalmaihoz vezetnek, melyek a különféle

⁹²Hock Bea itt Dr. Máriáról ír.

⁹³Hock Bea (2005) : *Nemtan és pablikart*, Praesens, Budapest 104.

⁹⁴<http://www.c3.hu/~szf/Szofi97/Sz97-03/Sz97-03-Area-4.htm> 2011.08.03.

⁹⁵Bálint Mónika, Kálmán Rita, Polyák Levente, Katarina Sevic (2008): *Köztes terek*. IMPEX. Bp. 43.

kisebbségek(így a feketék, a nők, etc.) liberalizációs törekvéseit szolgálták, minthogy nyilvánosságot biztosítottak a láthatóságból kirekesztett csoportok számára. Ezek a kulturális termelés újrafelosztását célzó mozgalmak képezik az alapját a new genre public art-nak. Az eltérő gyökerek biztosították tehát az alapokat ahhoz az állásponthoz, amely önmaga identitását markánsan elkülönítette a public art addigi tendenciáitól.

„Nem úgy, mint amit eddig public art –ként definiáltak, az elmúlt 20-25 évben. Az új típusú public art, használ minden vizuális eszközt és médiát, tradicionálist és nem tradicionálist, hogy kommunikáljon a változatos összetételű közösséggel, olyan témákról, amelyek valóban relevánsak az adott közösség életében.”⁹⁶

Lacy⁹⁷ pontosan ezzel a jól körvonalazható, aktivista attitűddel - a hetvenes nyolcvanas évek társadalmi mozgalmain, az újbaloldali marxizmuson, feminizmuson keresztül - írt új történelmet a public art-nak. Az esztétikai, műfaji, vagy intézüciós kategóriák nem érdekelték, kizárólag az ideológiai kötődések voltak meghatározóak. Ebben az értelemben az új típusú public art egyfajta posztmodern szocialista-realizmus, amely nem a közösség számára, hanem a közösséggel képzei el a mű létrehozását. Ennek megfelelően módosulna az intézüenyi háttér szereplőinek a feladata is: „A kritikus szerepe terjeszteni a szavakat, propagálni az ideákat, konceptualizálni, valamint kapcsolatot keresni a művész számára a közönséggel. Médiumok vagyunk. Szükségünk van komplex és változatos utakra,

⁹⁶Lacy, Suzanne. In.:Miwon Kwon(2002): One Place After Another, MIT Press, London.105.

⁹⁷ Suzanne Lacy

hogy összekapcsoljuk a személyeset a közzel, a személyeset a politikaival.”⁹⁸

Ennek a meglehetősen ideál-utópisztikus törekvésnek természetesen megvoltak a bírálói, akik felhívták a figyelmet a strukturális önellentmondásokra. Az így felvetett kérdéseknek egy része jogosnak bizonyult, még akkor is, ha látszólag ellentétes oldalról közelítették meg a problémát. Kifogásolták a láthatóságért folytatott politikai küzdelemben a képzőművészetnek tulajdonítható csekély befolyást. Erőtlennek tartották a társadalmi folyamatok elindításához, úgy gondolták, ebben a formában csak megerősítik a már rögzített társadalmi szabályokat. Politikai változás elindításához pedig elengedhetetlen a láthatóság, ahogy azt *Ranciere* is világossá teszi: „A politika a láthatóról szól, és arról, ami a láthatóról mondható, azokról, akik rendelkeznek a látás kompetenciájával és a kimondás jogával a terek birtoklásáról és az idő lehetőségeiről.”⁹⁹ Ugyanakkor úgy gondolom, hogy az ellenzők, akik elenyészőnek titulálják a public art politikai hatékonyságát, ezzel a megállapításukkal a romantikus művész ideáihoz nyúlnak vissza. Ahhoz az elképzeléshez, amelyben a művész, mint teremtő személy, mint „ kozmikus tényező ” van jelen. De éppen a túlzottan utópisztikus igényeik takarásában nem látják azt a valós - ha nem is mindenre kiterjedő - politikai hatalmat, amelyet a művészet egésze a látható felett gyakorol.

Az ellentétes, azaz a túlzott befolyás oldaláról feltételezett veszélyt a magam részéről sokkal reálisabbnak találom. Ez a kolonializáló attitűd veszélye; a domináns kultúra gyarmatosító törekvése a társadalmilag negligált kisebbségi csoportok felett.

⁹⁸Lippard, Lucy (1995) In.: Szerk: Lacy, Suzanne: Mapping The Terrain: New Genre Public Art, Bay Press. Seattle. 39.

⁹⁹Rancière, Jaques (2009): Esztétika és politika. Műcsarnok, Bp. 10.

A kortárs társadalomban ugyanis erőteljesen él a vágy az autentikus történetek és identitások iránt, mely vágnak a kielégítésére gyakorta próbálkoznak az aktuális problémakörök szellemében. Itt nyilvánvalóan felvetődik a kérdés, hogy milyen felhatalmazása lehet a művésznak arra, hogy egy minoritást reprezentáljon. Mennyire lesz az inkább a saját ön-reprezentációja, mintsem az adott közösségé? Milyen alapon állítja a művész, illetve milyen képességek teszik megfelelő választássá őt, mint autoritást, hogy morális és politikai értelemben kiálljon a közösségért? *Hal Foster*¹⁰⁰ kritikája szerint a művész az etnográfusi pozíciót használja ki annak mélységi használata nélkül, az önpromotálásra. Ennek a kérdésnek az eredőjén is a mű egzisztenciális pozíciója foglal el központi helyet. Ugyanis a mű csak fizikailag szabadult meg a tárgyiasulástól, metaforikus értelemben nem. A mű által pedig meglehetősen tárgyiasul az adott szociális csoport, mint ahogy a problémájuk is tárgyiasult formában kerül bemutatásra. Ez pedig elkerülhetlenné teszi azokat a hierarchikus relációkat, amelyek egy ilyen szituációban fent állnak a közönség és művész között. De legalább ekkora a felelőssége a kurátornak vagy a meghívó intézménynek, ugyanis helyszíni szereplők lévén, az ő feladatuk a projektek előkészítése. Részben az előkészítésnek ebben a szakában dől el, hogy a mű majd milyen kontextusba kerül a közönséggel. Amennyiben az intézmény, a kurátor, valamint a művész is törekszik a hosszan és tudatosan előkészített, a közösséget mélységében bevonó projekt létrehozására; csökkenhet a public art akciókkal sajnálatos módon együtt járó kolonizációs hatás.

¹⁰⁰ Foster, Hal, Krauss, Rosalind, Bois, Yve-Alain, H. D. Buchloch, Benjamin (2005) *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Thames and Hudson. London.

„Judith Bacca azt állítja a módszerről: Egyrészt ha kutatsz a létrehozandó munka képi ereje után, akkor összegyűjtesz egy csomó inputot a közönségtől, mielőtt létrehoznád a művet. Így kontrollárod az esztétikai megjelenést. A másik modell, ha odaadod a lehetőséget a közösségnek, hogy csinálják meg a művet. Mindkét hozzáállás hatékony, de a másodikat kevesen választják, ugyanis elég nagy a rizikója egy olyan projektnek, amelynek nincs esztétikailag érvényes végeredménye. Elég nagy a zavar is, ha beszélsz a műről, hogy most tulajdonképpen kinek a műve is: a gyerekeké, a hajléktalanoké vagy a tied.”¹⁰¹

A „Szóbuborék/nyilvános” című munkámnál a második modellt alkalmaztam, olyannyira, hogy a projektben közreműködők egy jó részének fogalma sem volt arról, hogy az, amiben részt vesz, public art mű. Ennek megfelelően a sajtó felé is, mint civil szervezeti rendezvényt kommunikálták, amellyel a magam részéről teljesen elégedett is voltam.

A projektelképzelésem szerint a köztéren megjelenő; jelszerű, vizuális nyomhagyások (graffitik, tagek, firkák), jelensége által felvetett problémákra reagált, a városi létforma kifejezőmódjai számára előkészített tereppel és felületekkel.”¹⁰²A művész pozícióját a legkevésbé sem igyekeztem autoriter módon értelmezni és érvényesíteni, legfőbb feladatomban a felkért, valamint spontán módon részt vállaló közösségek kommunikációs felületeinek biztosítása volt. A két hétig zajló esemény dokumentációs videójában is csak rövid ideig, mint résztvevő nyilatkoztam, így az értelmezést a közösség

¹⁰¹Lacy, Suzanne (1995): Mapping The Terrain: New Genre Public Art, Bay Press. Seattle 44.

¹⁰²<http://www.lektoratus.hu/palyazatok/public08/horvath.szo.foto.html>2011.08.12

meglátásain keresztül kialakuló kép adta. Ennek a szellemében a műről az alábbiakban nem a saját gondolataimat, hanem a program katalógusának tanulmányát író: *Frazon Zsófia* leírásának rövid részleteit idézném.

„Horváth Csaba Árpád Nyilvános című munkája az évek óta zárva tartó nyilvános WC-k újra megnyitásával és időszakos üzemelésével integrálta a művészi akció, a civil és karitatív tevékenység különféle formáit. A két hetes működés lényegét az üzenet és a jelhagyás mindennapi praxisa adta, amire az üres szóbuborékokkal borított WC falon volt lehetőség.



8. ábra Horváth Csaba Árpád: Szóbuborék/Nyilvános¹⁰³

¹⁰³<http://www.lektoratus.hu/palyazatok/public08/horvath.nyilv.foto3.html> 2011. 08.12.

Az intézményhez illő strigulázós látogatószámlálás adatai szerint több mint 250-en látták és kommentálták az alkotást – ami a pécsi galériák látogatottságával összevetve is versenyképes adat. A véleménynyilvánításra szánt szabad felület így lassan feltöltődött a hétköznapi jeleivel és fordulataival. Az alkotás ötlete több szempontból is izgalmas: egyfelől egy nyilvános és közös teret választott helyszíneként – nyilvános WC – másfelől a helyre jellemző kommunikációs forma – a firka – alkalmazására és újra kitalálására ösztönözte a használókat. Rekonstrukció, használhatóság, társadalmi érzékenység és véleménynyilvánítás: ezek adták a Nyilvános című alkotás négy alappilléret.

Horváth Csaba Árpád készítette a nyilvános WC-k fölötti térre, ugyancsak a képregényekből ismert párbeszédpanelből kiinduló Szóbuborék című szoborcsoportot. A helyettesítés műfajával operáló alkotás szabad felületet biztosított olyan, az illegalitás határterületén mozgó kortárs városi kifejezési formák számára, mint a graffiti és a tag. Az üres szóboborékok, mint alternatív utcabútorok jelentek meg a téren, és kihívóan üresen várták a „megszólalásokat”.

Először egy-egy előre felkért graffitis hagyott nyomot, majd indult a spontán firkálás. De a szóboborékok egy éjszaka alatt szögörgeteggé váltak: ugyanis „ismeretlen tettesek” útjukra bocsátották a majd 100 kilós monstrumokat, amit az ott lakók és a térhasználók újra és újra helyükre próbáltak görgetni. A két hétig tartó „népi játékban” a szobrok valóban megsérültek, de a hatóságok és az alkotó nem tudott megegyezni a „rongálás” fogalmáról: amit a rendőrség már rongálásnak számított (tag-elés), azt Horváth Csaba Árpád a rendeltetészerű használatnak tekintett. Bár a görgetés során a szobrok valóban sérültek, a tag-elés tovább folytatódott.

Horváth Csaba Árpád tartalmában, elhelyezésében és beszédmódjában is összefüggő köztéri alkotásaival a művészeti hasznosság és a nyilvános hozzászólás fogalmait állította a

középpontba. A public art, mint kifejezési forma, számára nemcsak köztéri, hanem közösen létrehozott, közérdekeket szolgáló, közérdeklődésre számot tartó aktivitás. Ismeri a hely fizikai és társadalmi környezetét, hétköznapijait, változásait és nehézségeit, ezekre diszkurzív módon reflektál, és a szoborhasználat kulturális dimenzióit is tágítja. Mindkét alkotás koncepciójában erős a revitalizáció fogalma, ami társadalmi és vizuális praxisként is beépül a munkába. A térre emelés erős gesztusa a „válaszok” intenzitását is befolyásolhatta, mégis a rongálás fogalmát rétegekre bontotta: a jog, a társadalom és a művészet értelmezési tartománya szerint. Horváth Csaba Árpád tartózkodott az értékítélettől, nem foglalt állást sem a tiltás, sem pedig a totális ellenállás mellett, hanem megoldást keresett, és két kortárs vizuális műfaj – a képregény és a graffiti – eszközeivel ideiglenes lehetőséget kínált egy diszkurzív köztér kialakítására. A rongálás körüli konfliktus világosan mutatja, hogy a társadalmi problémákat sűrítő alkotások megértése ugyanúgy tanulási folyamat része, mint a társadalmi élet egésze.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Nyomtatásban In.: Kertész László, Leposa Zsóka (2008): Te itt áll, Magyar Művelődési Intézet és Képzőművészeti Lektorátus, Budapest 54-58.

A világhálón: <http://varosimaz.blogspot.com/2009/01/urn-city.html> 2011.08.13.



9. ábra Horváth Csaba Árpád: Szóbuborék/Nyilvános¹⁰⁵

Eredetiség és dematerializáció

Az új típusú public art mű identitásával kapcsolatos problémákat érzékletessé teendő, idéznék egy, a szobrászat és környezet viszonyát boncoló tanulmánykötetből. Fontosnak tartom megjegyezni, hogy a tanulmánykötet ezen írását nem a magyar diskurzust jellemző citalom ide. „A szociálisan legérzékletlenebb – a projekt képviselői szerint legsikeresebb – BÖF-ARC mű a Blaha Lujza téri bokszsák volt. Egy nap alatt szétverték. Másnapra pótolták. Harmadnap a közegymást üti. Paralel (sic!) a városban van békés párnacsata, és szólnak a meccsek „vonatozó kórusai”. Mi különbözteti meg az utóbbi kettőt a fent vázolt ún. köztéri akciótól? Válasz helyett egy felfedezést

¹⁰⁵<http://www.lektoratus.hu/palyazatok/public08/horvath.szo.foto.html>2011.08.13

szeretnék megosztani Önökkel: A király meztelen!”¹⁰⁶Ha a felszínen mozgó megjegyzés csípősen zsurnaliszta stílusa és kispolgári hangulata nem tántorít el minket a jelenség mélységében való elemzésétől, fókuszálhatunk a public art egyik legfontosabb jellemzőjére; amennyiben az szándékoltan és tudatosan nem kíván művészetként definiálódni a közösségi tereken. A célja éppen az, hogy megszüntesse a tradicionális különbséget a produkció és a percepció között. Ezt pedig kétféle stratégia örökösékként teszi: egyrészt a már sokat emlegetett ideologikus/utópisztikus kísérlet felől, amely a művészet és élet különbségeinek eltörlésére irányul, másrészt egy még régebbi, a mű dematerializálására tett *duchampi* kísérlet nyomán.

„Egy útja az elmozdulás megértésének, amely az új típusú public art irányába történt, hogy lássuk, hogyan alkalmazza a dematerializációt a közösség kontextusában, amelyben a közösségi művészet leváltotta a régi típusú köztéri művészetet, főleg a monumentális szobrászatot. Grant Kestner is támogatja az elmozdulást a személyes entitástól a nézővel folytatott dialógus irányába. Kapcsolva ezzel az új dialogikus művészeti formákat a dematerializáció örökségéhez.”¹⁰⁷

Dave Beech az új típusú public art-ot már egyenesen dematerializált emlékműnek definiálja. „A dematerializált emlékmű; emlékmű a közösségnek, a saját szociális kapcsolataikból felépítve. Az idő monumentalizálódik a művész tartós elkötelezettségén keresztül. A hangsúlyozásban, amely többre értékeli a társadalmi értékét a műnek, mint az esztétikai teljesítményt. A dematerializált

¹⁰⁶ Bordács Andrea (2006, Szerk.) Szobrászat és környezet. Múcsarnok.Bp. 109.

¹⁰⁷ O’ Neill, Paul és Doherty, Claire (2010, szerk.): Locating The Producers. Durational Approaches To Public Art. Antennae Valiz. Amsterdam.319.

emlékmű gyakran a művész hozzáállása által, amely a - műből sugárzik – ítéltetik meg, nem pedig a művészek közössége által.”¹⁰⁸

A dematerializációval szoros összefüggésben áll a mű eredetiségének kérdése, amely ebben az esetben nem köthető kizárólag művészként identifikálható, megnevesíthető személyekhez. Így persze visszaérkeztünk ahhoz a változáshoz, amelyet a művész változó szerepét taglaló fejezetben már érintettünk, nevezetesen a szerzőségnek a mediális/technológiai fejlődés nyomán átalakult fogalma kapcsán. A változás lényegének legérzékletesebb leírását *Bourriaud*-nál találjuk, aki az új művésztípust a különböző hangminták mixeléséből új művet konstruáló Dj figurájával azonosítja. „Esetükben tehát nem arról van szó, hogy valamely nyersanyagból alakítanak ki új formát, hanem arról, hogy a kulturális piacon már forgalomban lévő tárgyakkal dolgoznak, azaz olyanokkal, amelyeket mások már megformáltak. Az eredetiség fogalmát, de az alkotásét is lassan elhalványítja az új kulturális tájképen a Dj figurája.”¹⁰⁹ A műalkotás ilyesfajta gyakorlatának vizsgálata, a public art kontextusán túl már nem feladata az értekezésnek, annyit azonban megjegyezhetünk, hogy a folyamat háttérében, a történelemben eddig soha nem tapasztalt kulturális túltermelés áll. Az új metodika egyfajta önszabályozási reakcióként értelmezhető. Mivel a technológiai háttér egyre többeknek áll rendelkezésére, ezeket a maga módján minden ember igyekszik kihasználni. Az alkotás privilégiuma tehát megszűnt, mindenki művésszé vált. Sőt, egy lépéssel tovább, mindenki gyűjtő és katalogizáló muzeológus is egyben. De a *beuysi* minőségre vonatkozó kitétel itt is érvényes lehet: azaz, attól hogy mindenki művész, még

¹⁰⁸O’ Neill, Paul és Doherty, Claire (2010, szerk.): Locating The Producers. Durational Approache sTo Public Art. Antennae Valiz. Amsterdam.. 319.

¹⁰⁹Bourriaud, Nicolas (2007): Utómunkálatok. Műcsarnok, Bp. 5.

nem jelenti azt, hogy mindenki festő is egyben. Ennek ellenére leszögezhető, hogy a termelés és fogyasztás folyamatainak összemosódása kétségkívül a demokratizálás irányába mutatnak. Pontosabban a kiválasztódás szempontrendszer alakult át, amely kétségkívül szélesebb társadalmi rétegek számára csillantja fel a kánonba való illeszkedés lehetőségét. Ugyanakkor könnyen előfordulhat, hogy a demokratizálódás most is utópisztikusnak bizonyul, ami estünkben egy átmeneti időszak állapotát jelentheti. Mindenesetre a változás biztos jele, hogy - a több mint száz éven keresztül - a kiválasztódást szabályozó innováció fogalma elvesztette kanonizációs hegemóniáját. Groys a következőképpen írja le a folyamatot: „Az utóbbi időben mindenesetre egyre gyakoribb az újdonság által legitimált elitképződés elleni demokratikus lázadás. Az új fogalmát elméleti és gyakorlati síkon egyaránt aláaknázzák: a giccs és a tömegkultúra keltette örömök mellett kardoskodnak, a triviális és a popkultúra előtt hódolnak. S mindenekelőtt, kérdéssé teszik azt az univerzális történelmi kontextust, ami az új meghatározója. S valóban, amikor már nem rendelkezünk általános kulturális kontextussal és történelmi vízióval, akkor többé már azt sem tudjuk megítélni, mi új, s mi nem az. Az innováció fogalma szétporlad, mivel egy parciális történelemben az is újnak számít, ami más kontextusban és más parciális történelemben nem az. A radikális pluralizmus efféle előfeltételei közepette szó szerint minden új lehet, hiszen mindig akad valaki, aki bizonyos dolgokról, amelyekről mások hallani sem akarnak, még mit sem tud.”¹¹⁰

A radikális pluralizmus elterjedése a művész szerepváltozásához hasonlóan, szintén együtt kezelendő az információtermelési

¹¹⁰Groys Boris (1997): Az utópia természetrajza. Ford.: Sebők Zoltán. Kijarat kiadó. Budapest. 85-86.

technológia fejlődésével, amely lehetővé tette a gyűjtés és archiválás demokratizálódását, valamint azok eredményeinek egymásmelletti, plurális létezését. Az alkotás, valamint a gyűjtés folyamatának új értelmezése természetszerűleg generálta a művészi munka újradefiniálását, amelynek bemutatásához ismét *Bourriad*-tól idéznék. „Zenét hallgatva, könyvet olvasva új anyagot termelünk, és nap mint nap egyre több technikai eszközt használunk fel ennek a termelésnek a megszervezéséhez: távirányítót, mp3-letöltést, videót, a kiválasztás, az újraszervezés, a vágás szerszámaival...Az utángyártó művészek ennek a kulturális tulajdonelosztásnak a szakképzett munkaerői.”¹¹¹

Temporalitás

Az új típusú public art művek ha nem is kizárólagosan, de többségében időben behatárolt élettartamúak. Mivel közösség bázisúak, alkalmazkodniuk kell az emberi közösségek antropológiai sajátosságaihoz, amely általában nem tesz lehetővé emberöltőkön átívelő projekteket. Az ilyen művészetnek alapját képezheti már meglévő közösség, vagy társadalmi csoport, de maga a mű is létrehozhat temporálisan működő csoportokat.

Az időszakos projektek a '90-es években indultak, és a kurátorok a stagnáló public art vérfrissítési lehetőségét látták benne: „Arra is következtetünk, hogy a téri-ideiglenes/időbeli konstellációja a műveknek lehet a legjobb megoldása a megfáradt helyspecifikus kurátori modellel szemben.”¹¹²

Az időben behatárolt projektek azonban pontosan a kurátorok folytonos újdonság igénye miatt, gyakran „utazó cirkuszokká” váltak,

¹¹¹Bourriaud, Nicolas (2007): Utómunkálatok. Műcsarnok, Bp 13.

¹¹²O' Neill, Paul és Doherty, Claire (2010, szerk.): Locating The Producers. Durational Approaches To Public Art. Antennae Valiz. Amsterdam 11.

amelyek csak nagyon rövid, vagy teljességgel hiányzó terepmunka és kutatás után adoptálódtak az adott helyszínen. Ez a folyamat mindenképpen kárára volt az eredeti céloknak, amelyek egy közösség részletes és mélységében is szemléletes profiljának a megrajzolásával kecsegtettek. Ugyanakkor itt is fenn állt a kolonizációs veszély, könnyen előfordult, hogy egy társadalmi csoport pusztán illusztrációjává vált a témának, ami óhatatlanul torzulásokat tett a csoport reprezentációjában. Ennek a veszélynek a hatására az ezredforduló kezdetétől ezek az időszakos munkák fokozatosan hosszabb távú, egy adott közösség sorsáért felelősen gondolkozó cultural masterplanning programokká alakultak. Ezeket a projekteket szinte kizárólag olyanok kezdték szervezni, akik valamilyen formában vagy már korábban eredeztethető kötődés, vagy újabb keletű odaköltözés okán a közösség tagjai voltak. Ezek a projektek a *Blue House*-hoz hasonlóan tartós együttműködésekre építenek, ezért a jelentkező művészek/elméleti szakemberek is hosszabb időintervallumra pályáznak. Ilyenformán átalakulnak az ideiglenességhez tartozó képzetek is: „Az ideiglenesség a public art-ban nem az elkötelezettség vagy a bevonás hiányát jelenti, hanem ellenkezőleg, a gazdagodását és intenzitását a közösség koncepciójának... Az idő ideájának konceptualizálása előfeltétel a közösségi élethez, ami lehetővé teszi az inspirált változást.”¹¹³

Bár a jelenség valóban újnak mondható Magyarországon, ennek ellenére vannak kezdeményezések és csoportosulások, amelyek ebbe az irányba mozdultak. Megemlíthető az *Új Irány csoport*, amely inkább az építészeti tervezés határterületeiről, illetve *Szabó Ildikó* és

¹¹³O’ Neill, Paul és Doherty, Claire (2010, szerk.): *Locating The Producers. Durational Approaches To Public Art*. Antennae Valiz. Amsterdam 4.

Tesch Kata kettőse, akik a képzőművészet felől közelítenek a város/település rehabilitáció és cultural masterplanning témájához.

Az utóbbi páros egy munkáját szeretném bemutatni; illusztrálandó, hogy az időszaki public art programok milyen módszerek mentén bizonyulnak inspiratív platformnak a közösségi élet élénkítéséhez. Bár a hosszú távú tervezés szempontjai szerint, illetve a public art projekteknek a cultural masterplanning-gel való összefonódásában a „Street pop-up” című - Magdolna-negyed béli rehabilitációhoz kapcsolódó - műve adekvátabb a párosnak, a kuriozitása miatt mégis a „Re-habilitáció” című mellett döntöttem. Ez utóbbi ugyanis olyan public art mű, amely fehér hollóként a magyarországi pusztuló kistelepülések témájával foglalkozik.

A munka előkészítését szisztematikus kutatómunka előzte meg, melynek során az alkotók összegyűjtötték a kis Vas megyei zsákfalut –vagy haláluk, vagy egzisztenciális okok miatt - elhagyó lakók fényképeit, és fekete léggömbre applikálva az adott házak előtt lebegtetve rögzítették őket. A megnyitó ünnepét komplex, a templomi misét és az esti mulatságot is magában foglaló eseménysorozattá dúsították, amelyre a falut elhagyók egy része is visszalátogatott. A fanyalgók számára, akik vizuálisan talán túlzottan patetikusnak érezhették az akciót - főképp mert az egy véletlen folytán mindenszentek napjára esett -, tanulságos lehet a programról készített dokumentumfilm.¹¹⁴ A filmből ugyanis sugárzik a program helybeli hatékonysága, amely a közösségi összefogás aktusát kapcsolta össze az emlékezés rituális formáival és az elnéptelenedés tudatosításával. A munkákban megjelenő pátosz pedig szerencsére messze elkerülte a preurbánus létezés iránti nosztalgiát (valamint a velejáró

¹¹⁴ A filmet, ahogy az elkészült hatástanulmányt is az MMIKL megbízásából Lágler Péter antropológus készítette.

elidegenedés-mentes, ideál társadalom képzetét, ami a poszt-indusztriális társadalmak kistelepülési feltételei mellett, a városihoz hasonlóan egyformán megvalósíthatatlan).



10. ábra Szabó Ildikó - Tesch Katalin: Re-habilitáció¹¹⁵

Intézménykritika

Az intézménykritika tartalmi jelentőségére utalva szeretnék bemutatni egy klasszikus public art példát. *Thomas Crow* egyszerű klasszifikációs rendszert alkalmaz a helyspecifikusságra; amelyet gyengének, vagy erősnek tételez. A gyenge lenne *Serra Tilted Arc*-ja, amelyet máshogy nem lehet értelmezni, csakis önmagában, ugyanis szoborszerűségében más funkcióval nem rendelkezik. Az erős példáját pedig *Gordon-Matta Clark* klasszikus *window blowout*-jával a következőképp illusztrálta: „Matta-Clark-ot meghívták, hogy járuljon hozzá egy kiállítással egy new yorki workshop-hoz, az Építészeti és Városkutatási Intézetben. A bemutató installálási szakaszának egy

¹¹⁵<http://www.lektoratus.hu/palyazatok/publicfalu/tesch.foto2.html> 2011. 08. 14.

kései időpontjában felfegyverkezve jelent meg (szó szerint) egy új koncepcióval, amely előtérbe tolná az aktivista attitűdjét. Engedélyt kért a szervezőktől, hogy kitörjön néhány ablakot, amelyek már amúgy is repedtek voltak. A megnyitó során aztán a szervezők meglepetésére kilőtte mindegyiket a kölcsönzött légfegyverrel. Ezt a gesztust nem szabad a csak pillanatnyi erőszakon keresztül értékelni. Az ablakok összetörése, amely a szervezőkben felidézte az ablakok pótlásának költségeit, hamar befejeződött. A lövések kritikus pillanatai alatt eluralkodó pánik világosabbá tette, mint bármiféle vita, hogyha az Építészeti és Városkutató Intézet számára egy percnyi rombolás sem tolerálható, akkor miért tolerálható nap, mint nap kinn Bronxban?”¹¹⁶

Azért is ilyen korai, érzelmvilágában és gyakorlatában is a neoavantgárdhoz köthető művet választottam, mert érzékeltetni szeretném, hogy a public art kialakulásánál mekkora szerepet játszott az intézménykritikai attitűd, amely fundamentumként kezelhető. A múzeumkritika és a dematerializáció témakörére ebben az esetben külön már nem térnék ki, korábban mindkettőnek önálló fejezetet szenteltem.¹¹⁷ A politika-történeti előzményekre is történt már utalás, ezeket most összefoglalva kiegészíteném.

Az új típusú public art története elválaszthatatlan a vietnami háború ellen tiltakozó politikai művészetet csinálókól, vagy a feminista és faji egyenlőséget követelő mozgalmaktól. A hetvenes évek marxista, baloldali művészete azonban nem tekinthető az egész USA területén elterjedtnek, elsősorban ugyanis a nyugati partra volt jellemző. A nyolcvanas évek fő témája a politikai események nyomán

¹¹⁶Crow, Thomas (1996): *Modern Art in the Common Culture*. New Haven. Yale University Press 131.

¹¹⁷ A 10-26.oldalon, valamint a 79.-83. oldalon található részletekre utalok itt.

a faji megkülönböztetés és az ehhez kapcsolódó erőszak lett. A művészek, nem egyszerűen az érdeklődésük vagy a trendek miatt, hanem nagyrészt személyes érintettség okán vettek részt ezekben a mozgalmakban. A nyolcvanas évek cenzúrája ugyanis az ötvenes években tapasztalható volt hasonlatos, a konzervatív fundamentalizmus célpontjai elsősorban az etnikai, bevándorló, feminista és homoszexuális művészek voltak. Az aktivista attitűdnek kedvezett még a környezetszennyezés és a járványok - főképp az AIDS - nyomában kibontakozó pánikhangulat.

A faji kérdésekkel kapcsolatos problémafelvetésnek az intézmény kritikával való párosítása jelenik meg *Fred Wilsonnak* a „Mining the Museum” című művében. (A mining kétfedélű kifejezés, egyszerre jelent aláaknázást és bányászatot.)¹¹⁸ Wilson 1992-ben, a Baltimore-i Városi Múzeum történelmi kiállítását rendezte át minimalista eszközökkel, de oly módon, hogy az egyben teljességgel átértelmezte az eredeti koncepciót. „Kritikai reflexió tárgyává tette a fehér, amerikai, felső-középosztálybeli elitista kultúra diszkriminatív értékhierarchia konstrukcióját... ám ezzel nemcsak a tárgyaknak adott új értelmezést, hanem rámutatott a múzeumok gyűjtő és reprezentációs stratégiájára...”¹¹⁹ Mivel *Wilson* afro-amerikai művész, elsősorban a rabszolgaság múzeumi reprezentációját rekontextualizálta a korabeli telepes arisztokrácia tárgyi pompájának tükrében. De nem hagyta reflexió nélkül az őslakosok bemutatásának idilli sztereotípiáit sem, ugyanis az indián életformát demonstráló termet a trafikok előtt álló fa utánzat indián reklámfigurák fal felé

¹¹⁸Tatai Erzsébet (2005): Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években. Praesens. Budapest102.

¹¹⁹Tatai Erzsébet (2005): Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években. Praesens. Budapest102.

fordított példányaival egészítette ki. Rámutatva, hogy a történeti múzeumok sem a tudomány objektív és neutrális terei, hanem nagyon is politikai tartalmakkal telített ideologikus konstrukciók.



11. ábra Fred Wilson: Mining the museum¹²⁰

„A hacktivizmus”¹²¹

Ami a köztéren a kritikai indíttatású public art, az a világhálón a hacktivizmus formájában van jelen. A virtuális hálózatok a XXI. századra átrajzolták a városi térképet, aminek egy korai hipotézisét már megírta *Mitchell* a „Bitek városa” című esszéjében.¹²²A virtualitásban egyrészt leképeződnek a hagyományos köztér

¹²⁰http://www.artsjournal.com/flyover/2009/10/fred_wilson.html 2011. 08. 24.

¹²¹Tribe, Mark, Jana, Reena (2007): Újmédia művészet. Taschen/Vince. Köln/Bp. 16.

¹²²Szijártó Zsolt (2010. szerk.) Köz/Tér, Fogalmak, nézőpontok, megközelítések. Gondolat. Bp./Pécs. 232-253.

alkotóelemei, ugyanakkor a párhuzamosságokon túl, a technológiai adottságok miatt új funkciókkal kell kiegészülniük. Sőt, bizonyos területeken például - amint azt a jelen recesszió alatt is tapasztaljuk -, a gazdaság terén maximálisan felülírják a fizikai hely jelentőségét. Ugyanakkor ezek a virtuális terek a továbbiakban visszahatással lesznek a valóságos terek alakulására, tehát a fizikai létezés helyszíneinek és résztvevőinek létfeltételeit többé már nem vizsgálhatjuk csak a reális tér viszonyai közt. A szimbiotikus viszony a hacker attitűdre is igaz, amely ma már nem pusztán a virtualitás terében értelmezendő.

„Brian Harvey számítógéptudós szerint hacker az, aki a számítógépekért él, együtt lélegzik velük, mindent tud róluk, és bármire rá tud venni egy gépet. Ugyanilyen fontos...a hacker magatartása. A számítógép-programozásnak hobbinak kell maradnia, olyan valaminek, amit élvezetből, nem pedig kötelességből vagy pénzért végez...Az igazi hacker sokkal inkább művész, mint bűnöző. Noha néhány hacker rosszhiszeműen használja fel a tudását, a hackerközösségben létezik egy széles körben elfogadott erkölcsi szabályrendszer, a „hackeretika”, amely szerint a legfontosabb az információ megosztása és hogy a hackerek nyílt forráskódú programok írásával a tudáshoz, a számítógépes forrásokhoz való hozzáférés biztosításával járuljanak hozzá területük fejlődéséhez.”¹²³

A hálózati művészet fejlődése időben és térben is összefonódik az új típusú public art-éval, gondolkodásmódja pedig több szempontból is analóg vele. A *Whitney Múzeum* volt például 1995-ben az első közintézmény, amely hálózati művet vásárolt. (Ne felejtsük el, hogy ugyanebben az évben jelenik meg *Susanne Lacy*-nek az új típusú public art manifesztumaként is értelmezhető esszékötete.) A kérdéses

¹²³Tribe, Mark, Jana, Reena (2007):Újmédia művészet. Taschen/Vince. Köln/Bp. 17.

mű egyébiránt *Douglas Davis*-nek „a világ első együttműködésen alapuló mondata” volt, ahol a látogató egy végtelen szófűzérhez adhatott hozzá további szavakat. Ez a munka, attól eltekintve, hogy újmédia eszközöket használt, minden sajátosságában virtigli public art műként is értelmezhető. De az azonosságról, illetve a műfaji átjárhatóságról szól *McKenzie Wark, Hacker Manifesto*-ja is, amely a hackerizmus fogalmát használja kiterjesztett formában.

”Bármilyen kódot hackelünk, programnyelvet, költői nyelvet, matematikát vagy zeneit, íveket vagy színeket, új dolgok létrejöttek a lehetőségét teremtjük meg. A művészetben, a tudományban, a filozófiában és a kultúrában, bármilyen tudáslétrehozó rendszerben, ahol adatok gyűjthetők, ahonnan információk nyerhetők ki és ebből az információból új lehetőségek hozhatók létre a világ számára, ott hackerek vannak, akik kihackelik a régiből az újat.”¹²⁴Ez a művészi hitvallás, ha az érzelmi többlet okozta forradalmi hevülettől függetlenül szemléljük, tulajdonképpen megfeleltethető *Bourriaud* művész/Dj definíciójában megalkotott alkotói profilnak.

A hacker aktivista művészet egyik emblematikus figurája a brit *Heath Bunting*, aki *Kayle Brandonnal* készítette, és az interneten publikálta a „*borderxing*” kalauzt, amelyben az európai illegális határok átlépéséhez szükséges információk találhatóak. A kalauzt a saját tapasztalataik alapján állították össze, az átkelések eszközeinek, valamint történéseinek pontos és mindenre kiterjedő dokumentációjával. Az eredetileg street art-os közegből jött *Bunting* projektje sikeresen ötvözi a fizikai, valamint virtuális térben használatos stratégiákat annak érdekében, hogy olyan érzékeny problémakörökre kérdezzen rá, mint az illegális bevándorlás és

¹²⁴ Tribe, Mark, Jana, Reena (2007): Újmédia művészet. Taschen/Vince. Köln/Bp. 17.

migráció. A hacker mentalitás és társadalom neuralgikus pontjainak keresése, valamint stimulálása *Bunting* másik munkájában, a *Supergaz*-ban is jelen van, amelyen *Rachel Baker*-rel dolgozott 1999-ben. A projekt lényege, hogy az illegális határátkelésekhez hasonlóan olyan csináld-magad instrukciókat tegyen közzé, amelyek a növényvédő szereknek ellenálló magok ültetését célozzák.

Ha távolról is, de a hacking témakörébe utalható az a 2009-es projektem, amely egy általános köztéri jelenségnek az eltúlzásával teremtett ironikus szituációt. Az installáció a győri buszpályaudvart és a városközpontot összekötő forgalmas aluljáró egyik kijárata mellett elhelyezett, összesen ötven darab, három féle típusú álkamerából, illetve két ideiglenes oszlopból és azok szerelvényeiből állt. Az álkamerák jelentős része LED-fényekkel és mozgásérzékelővel volt felszerelve. A mozgásérzékelők - a járdán elhaladó járókelőket észlelve - beindították a kamerák forgató mechanikáját, egy részük ilyenkor - a gyalogosok haladását követve - folyamatos pásztázó mozgást végzett. A kamerák irreális számban, fűtőkben, parazitaként hemzsegték a tartó elemeken, a túlzás eszközével hívták fel a járókelők figyelmét a jelenségre: mindenhol megfigyelés alatt állunk, potenciális bűnözőktől tartunk és minket is potenciális veszélyforrásnak tekintenek.



12. ábra Horváth Csaba Árpád: Bizalom¹²⁵

A kamerákat tartó alumínium oszlopok a környezettől jól elkülöníthető zöld zománcfestést kaptak, amelyekre - az értelmezés újabb lehetséges összefüggéseit teremtve meg - logószerűen került fel a *Bizalom* felirat, illetve a fiktív őrző-védő címer. Az emberek félelmeinek meglovagolásából profitáló biztonság-ipar marketingjének kifigurázásán túl a felhasznált motívumok (a latin betűk közé kevert cirill írásjelektől a tarot ötödik, főpapot ábrázoló kártyáján látható kézmozdulat megidézéséig) az ezoterikus magyarázatok, a nagyvárosi legendák és az összeesküvés elméletek paródiáját is szolgálták.

¹²⁵<http://www.lektoratus.hu/palyzatok/public09/horvathcs.foto.html> 2011.08.10.

Epilógus

A DLA programnak a hangsúlyosabb része a gyakorlati munkán van, ezért az írásmű - mint elméleti munka -, egész más képességek használatára utalja azt, aki vállalkozik a létrehozására. Ezeknek a képességeknek a megléte –jobban mondva a félelem a hiányuktól – kételyeket, de legalábbis kérdéseket ébreszt az emberben. Vajon hogyan lehet professzionális elméleti szakemberek munkája mellett is értékelhető és érdekes írásművet létrehozni? Egyáltalán kell, szükséges-e ilyen mércével mérni a jelen dolgozatot és társait? Úgy vélem- illetve a magam számára biztosan úgy gondolom -, hogy szükséges. Máskülönben hiábavaló és elpocsékolt időnek érezhetem a munkát, hiszen minimálisan sem tesz hozzá a szakirodalomhoz, csupán a periférikus írások halmazát gazdagítja. (Persze szándék ide, vagy oda, ettől még lehet periférikus az írásmű. De az ezzel ellenkező törekvés nélkül mindenképpen az lesz.)

Mi tehát a lehetőség, amely a személyes hasznon túl - a saját alkotói út elméleti háttérének feltérképezésével – jelentőséget adhat az írásműnek? Úgy vélem a jelentősége abban lehet, hogy igyekszik megkeresni azokat a témákat, kérdéseket, amelyek a hazai, meglehetősen szűkre szabott irodalomban még nem, vagy nem ilyen formában vetődtek fel. Az ország határain belüli jelenségekre abban az esetben is szerencsés koncentrálni, ha bizonyos szempontból-többek között a nyugat-európai, mértékadó művészeti kánon szerint-periférikusak is. Az új típusú public art témájával is talán pont azért szerencsés foglalkozni, mert dacára annak, hogy sokan vannak, akiknek ez a műtípus adekvát kifejezésforma, kevés az elméleti munka a jóval terjedelmesebb és kiterjedtebb német és angolszász szakirodalom mellett.

Fontosnak tartom még azt is, és talán éppen ezért találhatja meg pozícióját a hazai ilyen témájú értekezések sorában ez az írás, mert itt

praktizáló művész írja le a gondolatait, ezért elsősorban a művészi gondolkodást stimuláló elméletek felől közelítem meg a kérdéskört. Persze jó ideje elmosódtak a határok a művész/kurátor/teoretikus pozíciók között. Az egyes szerepek átjárhatóvá váltak, és ezzel egy időben nehezebben definiálhatóvá is, de a finom hangsúlyok elhelyezése miatt létjogosultsága lehet a nézőpont választásának. Az egyes pozíciók választása között én a művész pozíciójából fogalmazom meg a gondolataimat a „keményvonalas” teoretikus alapállással ellentétben. Ez a néha csapongó, talán kevésbé konzekvens stílus lehet, hogy néha bosszantó, de a művész pozíciójának kuriozitása ebben az esetben a több és mozgékony nézőpontúságban rejlik. Ugyanazt a dolgot vizsgálom több diszciplína segítségével, amelyet egy művészetteoretikus, vagy történész, esetleg társadalomtudós sokkal rögzítettebb nézőpontból tehet csak meg. Egy művész - és ez tevékenységének egyben hátránya és előnye is-, kénytelen a sorozatos pozícióváltásra. Ez persze tűnhet következtelenségnek is, ami igaz is- főképp, ha összevetjük a professzionális elméleti szakemberek tevékenységével-, de következhet abból az intuitív, mélyen vizuális érdeklődésből fakadó rendszeralkotásból is, amely vitathatatlanul a művészek fő erénye.

A legfontosabbnak azt érzem, hogy a magam számára - ha úgy tetszik, saját használatra- végigvigyek egy olyan gondolatmenetet, amely az engem aktuálisan foglalkoztató elméleti problémákról szól. Amennyiben a célnak megfelelő elméleti munkákhoz nyúlok és jól használom őket, akkor sikerül tanulságaikat a művészeti gyakorlati munka folyamatába adaptálnom. Amennyiben a művek, amelyeken dolgozom, alátámasztják mind a kialakulásra, történetre és elméleti háttérre vonatkozó állításaimat, úgy hiszem, jó nyomon vagyok.

Köszönetnyilvánítások

Köszönettel tartozom *Colin Foster*-nek, témavezetőmnek figyelméért és türelméért, valamint a szakmai programommal és az írással kapcsolatos tanácsaiért, észrevételeiért. Neki szeretném megköszönni azokat a lehetőségeket, amelyekkel az ország és a világ több pontján is tapasztalatokat gyűjthettem, valamint azt, hogy DLA programjában a művészi szabadság nem pusztán frázis, hanem alapkövetelmény.

Szeretném megköszönni a rám és az értekezéseimre szánt időt *Kertész Lászlónak*, aki rengeteg hasznos észrevétellel segítette munkámat.

Külön köszönet illeti meg a lektorálásért *Édesanyámat*, valamint a lelki támogatásért és türelméért kedvesemet *Tibola Veronikát* és *Édesapámat*.

Képjegyzék

13. Alexander Calder: La Grande Vitesse 42.old.

Forrás:<http://www.city-data.com/articles/La-Grande-Vitesse-Grand-Rapids-Michigan.html>

14. Alexander Calder: La Grande Vitesse 42.old.

Forrás:http://www.mlive.com/entertainment/grand-rapids/index.ssf/2009/06/abstract_icon_grand_rapids_exh.html

15. ábra Richard Serra: Tilted Arc 47.old.

Forrás:<http://acravan.blogspot.com/2011/06/news-from-qatar-new-richard-serra.html>

16. ábra Csákány István pályaműve 51.old.

Forrás: <http://www.csakanyistvan.hu/index.html>

17. ábra Részlet Gyenis Tibor makettjéről 54. old.

Forrás:<http://www.revizoronline.com/hu/cikk/2621/breuer-pecsett-oda-vissza-pecs-ekf-2010>

18. ábra 444m: Urbán Struktúrák (részlet) 56. old

Forrás:<http://444m.blogspot.com/p/urbanus-varosi-strukturak-urban.html>

19. ábra Blue House 70. old

Forrás:http://www2.swale.gov.uk/atc/amsterdam_study_tour.html

20. ábra Horváth Csaba Árpád: Szóbuborék/Nyilvános 82.old

Forrás:<http://www.lektoratus.hu/palyazatok/public08/horvath.nyilv.foto3.html>

21. ábra Horváth Csaba Árpád: Szóbuborék/Nyilvános 85.old.

Forrás:<http://www.lektoratus.hu/palyazatok/public08/horvath.szo.foto.html>

22. ábra Szabó Ildikó - Tesch Katalin: Re-habilitáció 92. old

Forrás:<http://www.lektoratus.hu/palyazatok/publicfalu/tesch.foto2.html>

23. ábra Fred Wilson: Mining the museum 95.old

Forrás:

http://www.artsjournal.com/flyover/2009/10/fred_wilson.html

24. ábra Horváth Csaba Árpád: Bizalom 99.old

Forrás:<http://www.lektoratus.hu/palyazatok/public09/horvathcs.foto.html>

Irodalomjegyzék

Bálint Mónika, Kálmán Rita, Polyák Levente, Katarina Sevic (2008, szerk.): Köztes terek. IMPEX, Bp.

Bordács Andrea (2005, szerk.) A tér a szobrászatban, a szobrászat tere. Múcsarnok, Bp.

Bordács Andrea (2006, szerk.) Szobrászat és környezet. Múcsarnok, Bp.

Bourriaud, Nicolas (2007): Utómunkálatok. Múcsarnok, Bp.

Bourriaud, Nicolas (2007): Relációesztétika. Múcsarnok, Bp.

Buchloh, Benjamin H. D. (1989): Vandalismus from Above. Richard Serra's Tilted Arc in New York, in: Grasskamp, Walter (1989, szerk.), Unerwünschte Monumente, München

Crow, Thomas (1996): Modern Art in the Common Culture. Yale University Press, New Haven

De Durini, Lucrezia (2001): A filckalap - Joseph Beuys - Egy elmesélt élet. Kijárat Kiadó, Budapest

Deutsche, Rosalyn (1998) : Evictions. Art and Spatial Politics, MIT Press, London

Dossi, Piroshka (2008): HYPE! Művészet és pénz. Corvina, Bp.

Foster, Hal, Krauss, Rosalyn, Bois, Yve-Alain, H. D. Buchloh, Benjamin (2005) Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. Thames and Hudson, London.

Fried, Michael: Művészet és tárgyiság.(1967) In.:Ford.:Kiséry András. Enigma, 1995/2.

- Greenberg, Clement (1978): Avantgarde és giccs. In. Művészetszociológia. Válogatott tanulmányok. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest
- Groys, Boris (1997): Az utópia természetrajza. Ford.: Sebők Zoltán. Kijárat kiadó, Budapest
- Groys, Boris (2010): Kényelmetlenül élni! A design diadalmenete, avagy a művészet elterjedése a hétköznapiakban. Boris Groys és Pierre Doze beszélgetése. Balkon 2010./6.
- György Péter (2007): A hely szelleme. Magvető, Bp.
- Hapgood, Susan (1990): Remaking Art History, In.: Art in America
- Hock Bea (2005): Nemtan és publikart, Praesens, Budapest
- Hornyik Sándor (2011) In.: Index. no.84 2011. július-augusztus
- Hornyik Sándor(2010) : A festészet mint kritika. Balkon 09.
- Kaprow, Allan (1998): Assemblage, environmentek és happeningek, Balassi, Bp.
- Kertész László: Művészeti stratégiák és állami szerepvállalás a köztéren. A 2010. december 3-án a Múcsarnokban megtartott VII. Szobrászkonferencián elhangzott előadás szerkesztett változata.
- Kertész László, Leposa Zsóka (2008, szerk.): Te itt áll, Magyar Művelődési Intézet és Képzőművészeti Lektorátus, Budapest
- Kertész László, Leposa Zsóka (2010, szerk.): A mi kis falunk. Magyar Művelődési Intézet és Képzőművészeti Lektorátus, Budapest
- Készman József, Nagy Edina (2007, szerk.). A hagyomány ösvényein túl. Múcsarnok, Bp.

- Készman József (2008, szerk.) Nyílt forráskódok. Szobrászat az épített tér mezejében. Múcsarnok, Bp.
- Klanten, Robert, Hübner, Matthias (2010, szerk.) Urban interventions. Gestalten, Berlin
- Kovácsy Tibor(2011): Isten háta mögött, Magyar Narancs, XXIII. évfolyam 23. szám jún.9.
- Krause, Knight Cher (2008) :Public Art, Theory, Practice and Populism. Blackwell Publishing, Oxford
- Krauss, Rosalind (1990): The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum. Ford.: György Péter. In: October, 54.sz Autumn
- Krauss, Rosalind E. (1999). In: A szobrászat kiterjesztett tere, Enigma, 22. sz.
- Kwon, Miwon (2002): One Place After Another, MIT Press, London
- Lacy, Suzanne (1995): Mapping The Terrain: New Genre Public Art. Bay Press, Seattle
- Lippard, Lucy (1995) In.: Szerk: Lacy, Suzanne: Mapping The Terrain: New Genre Public Art, Bay Press, Seattle
- Marzona, Daniel (2006): Minimal art. Vince Kiadó, Bp.
- Mélyi József (2010, szerk.): Breuer Pécssett /Oda-vissza. Dél-dunántúli építészkamara, Pécs
- Mitchell, W.J.T. (2008): A képek politikája. Válogatott írások. JATEPress, Szeged
- M. Páll Zoltán, Dömötör Lajos (2010, szerk.): 21 párbeszéd. Public art akció Pécsen. Pécsi Tudományegyetem, Pécs

O' Neill, Paul és Doherty, Claire (2010, szerk.): Locating The Producers. Durational Approaches To Public Art. Antennae Valiz, Amsterdam

Ranciére, Jaques: Esztétika és politika. Műcsarnok, Bp. 2009.

Somogyi Krisztina (2010): KÖZ_TÉR_KÖZ/SPACE_PUBLIC. Hungarofest, Pécs

Sudjic, Deyan (2007): Épület-komplexus. HVG könyvek, Bp.

Szijártó Zsolt (2010. szerk.) Köz/Tér, Fogalmak, nézőpontok, megközelítések. Gondolat, Bp./Pécs

Tatai Erzsébet (2005): Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években. Praesens, Budapest

Tribe, Mark, Jana, Reena (2007):Újmédia művészet. Taschen/Vince kiadó, Köln/Bp.

**Személyi adatok**

Elérhetőség: H-1096, Budapest, IX. Vendel u. 7-9. A.lph 2./12.
e-mail: a.horvath.csaba@gmail.com, tel.: +36-30-511-5780
Születési hely, idő: Szombathely, 1980. március 31.

Végzettség

2006- 2010 Pécsi Tudományegyetem, Művészeti Kar, Képzőművészeti Mesteriskola, DLA képzés, Témavezető: Colin Foster

2000-2006 Pécsi Tudományegyetem, Művészeti Kar szobrászművész diploma , Mester: Gaál Tamás

1998-2000 MADE (Munkácsy-Ady Kirakatrendező és Dekorátor Iskola), Zalaegerszeg

1992-1998 Ady Endre Művészeti Általános Iskola és Gimnázium Zalaegerszeg

Konferenciák

2008. szeptember 23. Politics of Aesthetics c. konferencia, „Speech-bubbles”c. előadás, Rovaniemi, Finnország

2007. szeptember 02. Empancipation of Location konferencia, Rovaniemi, Finnország

2007. július 18. Raum in der bildendeKunstcímű előadás, Magyar Intézet, Stuttgart, Németország

Díjak

2011. Erste Bank Amadeus Alapítvány, Támogatási pályázat

2010. 21 Párbeszéd, Fényosztás c. akció, <http://art.pte.hu/21parbeszed/helyszinek.php>

2009. Public-Art program, Magyar Művelődési Intézet és Képzőművészeti Lektorátus pályázata, Győr, Bizalom c. projekt , www.lektoratus.hu

2009. FIKA pályázat, <http://www.fika.hu/index.php?mm=14&sm=1>

2008. Public Art Pályázat, Magyar Művelődési Intézet és Képzőművészeti Lektorátus, „Szóbuborék” valamint a „Nyilvános”c. projekt, www.lektoratus.hu

2008. Kiutak Pályázat, Szobrászatért alapítvány, www.szobraszatert.hu

2005. április 1. Szeged
XXVII. OTDK Országos Tudományos Diákköri Konferencia
Művészeti és Művészetelméleti Szekció
Szobrászat Tagozat I. Díj és MAOE különdíj

**Egyéni
kiállítások**

2010 Fényosztás, Szent István Tér, Pécs
2009 Bízalom, Buszpályaudvar, Győr
2008 Szóbuborék, Uránbányász tér, Nyilvános WC, Pécs
2007 Greetings from Nagygyörbő, Gallerie Katve, Rovaniemi, Finnország
2007 641,25 m csend, Ungarische Kultur Institute, Stuttgart, Németország
2007 Üdvözlét Nagygyörbőről Pécs, Hattyúház (Szabó Mariannal és Horváth Erzsébettel)
2004 „Térképek az időről” Pécs, Uránia Mozi (Rezsonya Katával és Szabó Mariannal)

**Csoportos
kiállítások
válogatása az
elmúlt öt évből**

2011. Húzás. Maradj otthon vagy gyere... Az FKSE új tagjainak kiállítása, Stúdió Galéria, Budapest
2010. Transfer City, Galleria U, Helsinki, Finnország
2010. Transfer City, Brinkkalan Gallery, Turku, Finnország
2010. Bízalom/Trust, ICA, Dunaújváros
2009. FIKÁ, Zsolnay Gyár, Pécs
2008. Kiutak, Vidámpark, Budapest
2008. Villámcsődület a földért, Millenáris Park, Budapest
2008. Meeting Point, Pilzen, Csehország
2008. Kiutak, Mediawawe, Győr
2007. SculpturEXPosition, Expocenter, Pécs
2007. Outsidercenter, Collegium Hungaricum, Bécs, Ausztria
2006. Friss Európa, Kogart, Budapest

**Művek magán-
és
közgyűjtemény-
ben**

2007. 4Heros, Bergen, Norvégia
2005. „Under the age of 12” (Mráv Balázssal) Magángyűjtemény, Budapest
2005. „Fülke” (Mráv Balázssal) Kővágószőlős
2003. „Kis Birodalmi Lépegető” Közgyűjtemény, Zalaegerszeg

Irodalom

Muladi Brigitta: I love Pécs pont.hu, 2010. október
Páll Zoltán: 21 párbeszéd, Balkon, 2010. 06.
Mélyi József: Gegtől a műalkotásig - Párbeszéd-21 public art akció Pécs, Építészfórum, Echo 2010/3.
Szolga Hajnal: Egyenletes közelítés, Exindex
<http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=750>
Fenyvesi Áron: Szabadság, kamera, Mi kis falunk, Public art katalógus
Frazon Zsófia: Urán City, Te itt áll, Public art katalógus, Városimáz.blogspot.com
<http://varosimaz.blogspot.com/2009/01/urn-city.html>

Frazon Zsófia: Szomorú Vasárnap, Tudatos vásárló 16.szám, Városimáz.blogspot.com

<http://varosimaz.blogspot.com/2009/05/szomor-u-vasarnap.html>

Doboviczki Attila Tamás: Horváth Csaba: Szóbuborékok, SculpturExposition, Nyílt forráskódok, Műcsarnok

Bordács Andrea: Megújuló energiák, Új művészet, 2008 július

Aknai Tamás: „Éljünk a mi időnkben” Echo, 2007. május 2. szám

Máthé Andrea: Szélsőségek Között, Új művészet, 2006. július

Sinkó István: Frissítő, Élet és Irodalom, L. évfolyam 39. szám, 2006. szeptember 29.

Tagság

2010 Fialat Képzőművészek Stúdiója Egyesület

2009 Magyar Tudományos Akadémia Pécsi Területi Művészeti Munkabizottságának tagja

<http://old.pte.hu/pab/index.php?ownid=6007>

2007 A **444m** alkotócsoport tagja Orosz Klárával, Palatinus Dórával valamint Makra Zoltánnal