

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola

Palatinus Dóra

A köztéri művészet szerepváltozásai

A társadalmi térként definiált köztér művészeti megközelítése

DLA értekezés

Témavezető

Bencsik István szobrászművész, professor emeritus

Teoretikus konzulens

Kertész László művészettörténész

2014

Tartalomjegyzék

bevezetés.....	1
alapfogalmak.....	2
a szobrászat fogalmi bővülése.....	3
public art fogalma.....	5
public art paradigmái.....	6
intervenció és reprezentáció.....	13
Richard Serra <i>Tilted Arc</i>	13
John Ahearn <i>Dél Bronx-i bronzszobrai</i>	15
a public art politikai szerepe.....	17
helyspecifikusság.....	23
new genre public art.....	26
etika versus esztétika.....	34
a magyarországi public art.....	36
emlékművek.....	53
„a demokrácia fája”.....	55
emlékművek, ellen-emlékművek.....	57
emlékmű példák.....	63
saját köztéri munkáim.....	69
befejezés.....	77
köszönetnyilvánítás.....	80
képjegyzék.....	81
irodalomjegyzék.....	84

bevezetés

Dolgozatom témaválasztását az elmúlt időszakban létrehozott köztéri munkáim, a velük összefüggő kísérletek és próbálkozások motiválták elsősorban, mivel a doktoriskola után napjainkkal bezárólag lehetőségeim úgy alakultak, hogy a legtöbbet és legintenzívebben köztéri munkákkal foglalkoztam.

A képzés után képzőművészeti és építészeti pályázatoknak, esetenként építészeti megkereséseknek köszönhetően kezdtem el köztéri projektekbe gondolkodni. A pályamunkák kidolgozása alatt a köztéri művészet különböző formáival kerültem kapcsolatba. A tervezések során mindig az adott szituációknak megfelelő, teljesen eltérő helyzetekre próbáltam meg újabb és újabb szobrászi válaszokat adni. A nagyobb léptékű munkák összetett problémafelvetése újfajta gondolkodásmód és munkamódszer elsajátítását kívánta meg. A lehetséges megoldásokat gyakran másodmagammal, illetve team-munkában dolgoztuk ki, ami esetenként építészek, szakirányú tervezők, kivitelező vállalkozók együttműködésével egészült ki. A folyamat elsősorban nagyfokú alkalmazkodást jelentett számomra, ahol nem saját alkotói elképzeléseim bemutatása, hanem egy sokkal átfogóbb szempont, nagyobb ívű dolog vagy igény, funkció megközelítése vált irányadóvá, amit minden esetben egy adott helyszínen, a nyilvánosság, a városi térhasználat, egyszóval a köztér fogalma jelölt ki.

A nyilvános tér sokirányú művészeti megközelítése, az eltérő célok és érdekek összeegyeztetése, a különböző munkamódszerek elsajátítása, a munkák nyilvános fogadtatása és a különböző igények figyelembevétele során számtalan kérdés merült fel bennem. Mindez számomra a jól megszokott műtermi munka után egy hosszabb távú tanulási folyamatot jelentett. A bennem kialakult bizonytalanságok és felvetődött kérdések miatt döntöttem végül úgy, hogy a számomra új tapasztalatként jelentkező térfogalom, a köztér kortárs képzőművészeti vonatkozását vizsgálom dolgozatomban. A köztéri művészet típusainak feltérképezése és szerepének tanulmányozása közben szükségszerűen jutottam el a public art fogalmához. A terminus meghatározása mellett, igyekszem azokat az irányokat felvázolni, amelyek segítenek tájékozódni a szerteágazó művészeti forma megnyilvánulásai között. Az értekezés során sokszor részletesen tárom fel azokat a dilemmákat és konfliktusokat, melyek jelentősen befolyásolják a public art szemléletbeli változásait egészen napjainkkal bezárólag, elsősorban a művészet és társadalom, illetve a nyilvánosság összefüggéseire koncentrálni.

Számos válfaj közül a társadalmilag elkötelezett, szociálisan érzékeny vonulattal kiemelttem foglalkozom dolgozatomban, mivel úgy gondolom, hogy a public art kifejezésformái közül ez az irány érinti legösszettebben módon a művészeti kategória problémafelvetéseit és módszereit. A köztér társadalmi térként történő művészeti értelmezését és fejlődését a magyar és nemzetközi viszonylatban egyaránt bemutatom. Rámutatva arra, hogy az amerikai és nyugat-európai példákhoz képest a magyar gyakorlat a sajátos körülményeknek köszönhetően speciális formákat ölt, és a public art kialakulása és kibontakozása is eltérő hagyományokra tekint vissza hazánkban.

A köztér sokrétű (urbanisztikai, tájépítészeti, szociális, politikai, geográfiai és antropológiai) jelentése mentén rajzolódhatnak ki azok a megközelítések, melyek irányadóvá váltak a köztéri művészet vonatkozásában. Napjainkban a nyilvános tér komplex jelensége a művészi gondolkodásmód koherens részévé és médiumává vált, a művészeti kísérletek olyan terepeként szolgál, mely a mindennapi életbe való integrálódást, a kommunikációt, interakciót tűzi ki célul, újradefiniálva a befogadó fogalmát, a szerző szerepét, a művészet helyét és önmeghatározásának lehetőségét is.

alapfogalmak

Mielőtt a dolgozat tárgyalásába kezdenék fontosnak tartok néhány az írásomban szereplő, a témával kapcsolatban rendszeresen felmerülő alapkategóriát tisztázni. A *köztéri művészet* alatt a köztérben megjelenő művészeti kifejezésformák összességét értem, ami magában foglalhatja a murális műveket, emlékműveket, a köztéri szobrokat, az utcai művészet számos válfaját és a public art munkákat is. A köztéri művészetet általános gyűjtőfogalomként alkalmazom a dolgozatomban attól függetlenül, hogy a köztéri műfajok megkülönböztetésére már számos differenciáltabb elnevezés és kifejezés él a közhasználatban. Dolgozatomban a köztéri művészet és public art kategóriáját egymás szinonimájaként használom, követve az angolszász fogalomhasználatot. Külön fejezetben tárgyalom részletesen a public art magyar nyelven meghonosodott alkalmazását és a köztéri művészet hazai értelmezését.

A *köztéri szobrászat* a köztéri művészetnek egy szűkebb alkategóriáját képviseli. A fogalom alá tartoznak az emlékművek, a díszítő és reprezentatív vagy vallási funkciójú, autonóm művészeti alkotások. A műfajra nézve meghatározó, hogy elsősorban a szobrászati eszköztár kifejezésformáival él.

A *public art* és a köztéri művészet használatakor azonban érdemes említést tenni arról a kronológiai különbségről, amely a kategóriák kialakulására utal; míg az előbbi elsősorban galériákon kívüli művészetként definiálódik, addig az utóbbi hosszabb távú, korszakokon átívelő hagyományokra tekint vissza.

a szobrászat fogalmi bővülése

A *public art* rendkívül tág keretek között mozog, szinte minden beletartozik, ami a múzeumokon kívül, a nyilvánosság tereiben, a városi és épített környezet viszonyrendszerében jön létre; a közösségépítő projektektől egészen a virtuális művekig. Mielőtt a művészi kifejezésforma történeti fejlődését felvázolnám, a szobrászat fogalmi változásán keresztül próbálom megközelíteni a terminust. Míg a szobrászat a kreatív gondolkodás több ezer éves hagyományát öleli fel, addig a *public art* egy változó, az első műfajhoz képest relatíve „új” művészeti kifejezésformát jelöl, abban mégis megegyezik egymással a két fogalom, hogy esetenként mindkettő ugyanazt a platformot, a közteret használja. A szobrászatnál elég, ha az alkotás térbeli, a *public art*-nál elég, ha nyilvános máris a gyűjtőfogalom alá sorolhatóvá válik, ugyanakkor ha túl tágan értelmezzük az egyes kategóriákat, elveszíthetik specifikusságukat.

Rosalind Krauss *Sculpture in the Expanded Field* (1979) című írásában a szobrászat fogalmának bővülését nem történeti folyamatként, hanem egy logikai struktúrán keresztül mutatja be. A szobor lényegében a XIX. század végéig az emlékmű logikáját követi, mely szerint emlékeztető reprezentáció, meghatározott helyen áll, és szimbolikus nyelvet beszél. „...a szobrok többnyire figuratívok, magasba nyúlók, talapzatuk fontos része az együttesnek, ez teremt kapcsolatot a valóságos helyszín és a reprezentált jel között.”¹ Az emlékmű logika változásának szemléletes példaként említi Auguste Rodin két szobrát, a *Pokol kapuját* és a *Balzac-emlékművet*. Az egyik esetben a túlságosan szubjektív kifejezés mód, a másik esetben a funkcióvesztés miatt, a munkák magukon viselve az átmenetiség jeleit, vezettek át a szobrászat modernista korszakába. A szobor azáltal, hogy lefelé irányul, bekebelezi saját talapzatát, ezáltal önmagára utaló jelként saját autonómiáját nyilvánítja ki. Modernista értelemben a köztéri művészet olyan autonóm alkotásokat jelöl, melyeket a társadalmi valóságtól független művész saját forma-esztétikai elképzelése

¹ Krauss, Rosalind E: *A szobrászat kiterjesztett tere*. In Enigma, 1999, 22. sz. 99. p.

szerint hoz létre. A modernista szemlélet a szobrok térbeliségét lényegesen átalakította, egy idealista térbe emelte, amely a művész és mű autonómiáját vette alapul.

Krauss felismerte, hogy új kategóriákra van szükség a múzeum terein kívül létrejött az 1970-es évekre jellemző építészeti és természeti környezetbe integrálódó munkákkal kapcsolatban, ezért egy négypólusú mezőben helyezi el azokat az úgynevezett határeseteket, melyek a szobrászat műfaját kitágították. A kiterjesztett mező által meghatározhatóvá válnak azokat a művek, amelyek a modernista szobrászat határain túlmutatva, az épített és természeti környezet fizikai tereihez kötődő, különböző médiumok és műfajok iránt nyitott alkotástípusokat jelölnek. A nem-táj, nem-építészet ellentétpárja a táj és építészet alkotják azokat a pólusokat, melyek között az új kategóriák, illetve maga a szobrászat is értelmezhetővé válik. A mezőben az építészet és a táj között rajzolódnak ki a *helyszínkonstrukciók* Alice Aycock, Robert Irwin és Mary Miss nagyméretű művei; a táj és nem-tájként a *megjelölt helyszínek*, mint Robert Smithson *Spiral Jetty* earthwork munkája és az olyan ideiglenes művek, mint Christo *Running Fence*; építészeti térbe történő beavatkozásként Richard Serra és Sol LeWitt *axiomatikus struktúrái* az építészet és nem-építészet között, végül pedig maga a *szobrászat* nem-táj és nem-építészeként határozódik meg. Krauss 1979-ben kifejlesztett modellje nemcsak a „megfoghatatlan” posztmodern új térbeli kategóriáit próbálta meg konkretizálni, hanem az 1970-es években keletkezett folyamatosan bővülő és interdiszciplináris területeken működő nyilvános, köztéri művészet új irányait is megkísérelte kijelölni.

Eszerint a téri műfajok fejlődését a XX. század második felében a műtárgyfogalom megváltozása, a művek újfajta térbeli struktúrái, léptékváltása (növelése), a helyszínnel kialakított újszerű viszonyrendszere, és az az alapvető változás generálta, amely a jelentést a műalkotásból a kontextusban rejlő lehetőségekbe helyezte át. Míg a modern kor szobrászatát helynélkülisége, vagy a helytől való függetlensége határozta meg, addig a fenti példák a művészi gondolkodás és környezetalakítás különböző módszereihez vezettek el: a helyspecifikus, land-art-os, kontextus-tudatos, folyamatukban kiteljesedő, a fizikai teret társadalmi térként is értelmező művekhez. A galériák és múzeumok tereitől elforduló művészeti programok átlépik a magas és populáris kultúra közti határokat, új helyszíneket keresnek, előnybe részesítik a hagyományos kereteken kívül eső szabadabb platformokat, a nyilvános tereket. A művészet a hétköznapi valóságába, a nyilvánosság tereibe próbál utat keresni társadalmi együttműködésre építő, tömegmédiumokat használó, dematerializált, piacellenes művek létrehozásával, amelyek továbbviszik művészet és élet közelítésének avantgárd törekvéseit. „Amikor a köztér elkezd kiemelkedő szerepet

betölteni a művészetkészítés színpadán, akkor minden potenciális helyszínné válik az újságtól a nyilvános éttermekig, a bevásárlóközpontoktól egészen az égig. A helyszínek kiterjesztése nem csupán egy szélesebb skálát jelent, hanem végül is azt, hogy a művész szerepe a társadalomba integrálódik.”²

public art fogalma

A következő fejezetben a public art jelentését és fogalmának differenciálódását mutatom be elsősorban az Egyesült Államok területén. Választásom azért esett az amerikai public art bemutatására, mert ebben a fejlődési folyamatban egyértelműen kirajzolódnak azok a munkamódszerek és célok, melyek által napjaink köztéri művészete megközelíthetővé válik. Továbbá fontosnak tartom ezt a történeti áttekintést, mivel megfelelő alapot nyújt a public art hazai kontextusban történő értelmezéséhez, és követhetővé válnak azok a különbségek is, amelyek mentén a magyarországi művészeti gyakorlat körvonalazódik.

A public art fogalmát nehéz egy egységes és világos definícióval lefedni, ami a kategória folyamatos változásának és fogalmi bővülésének köszönhető. Eredetileg a public art mindenki számára korlátlanul hozzáférhető, köztéren vagy a társadalmi nyilvánosság tereiben létrejött műveket jelölt. A művészeti kategória a hagyományos értelemben vett köztéri szobrászatot jelentette, a reprezentatív szobrokat, az emlékműveket, a dekoratív, díszítő funkciójú plasztikákat, épülethomlokzatokat, szökőkutakat és a murális műveket stb. Más értelmezések szerint a fogalom az első állami támogatások idejében született meg a 60-as években, a kifejezés valódi elterjedése a városfejlesztési Percent for Art programokkal³ kapcsolódott össze. Abban talán mégis konszenzust lehet találni, hogy nagyjából a 1960-as évek második feléig meghatározása nem ütközött különösebb nehézségbe és megközelítőleg innen datálható az a jelenség is, hogy a művészeti tevékenységek egyre szélesebb skáláját kezdi jelenteni és szinte minden aktivitást felölel, ami a galériák és múzeumok terein kívül valósul meg. A gyűjtőfogalmat módszertani meghatározatlansága és túlságosan tág jelentése miatt sok bírálat érte. A public art a képzőművészet területén egyfajta senki földjén helyezkedik el, mivel egy olyan, szinte mindenre alkalmazható művészeti kategóriát jelöl, amely megnehezíti a fogalom történeti megalapozását és elhelyezését a művészettörténet kontextusában. A public art

² Jakob, Mary Jane: An Unfashionable Audience. In Lacy, Suzanne: *Mapping The Terrain: New Genre Public Art*. Bay Press, Seattle, 1995. 41. p.

³ Az állami beruházások összköltségéből egy százalékot public art művek létrehozására fordítottak.

jelentésbővülése időnkénti újradefiniálásához és kritikai feldolgozásához vezetett. Egy jelentősebb kritikai hullámnak köszönhetően, ami többé-kevésbé a 80-es években következett be, jött létre a public art elkötelezettségen alapuló, társadalom-érzékeny ága. A new genre public art (ngpa) már konkrét közösségekkel és társadalmi csoportokkal, illetve az őket közvetlenül érintő kérdésekkel foglalkozott a kommunikáció és együttműködés lehetőségeit keresve.

Napjainkban a nyilvánosság által motivált (pl. politikai, társadalmi, szituációs vagy relációs) kortárs művészeti kifejezőmódok terminológiai megkülönböztetését elsősorban a kortárs művészetkritikai és elméleti megközelítések tették szükségsszerűvé. Sok esetben az egymást átfedő kategóriák: társadalmilag elkötelezett művészet (socially engaged art), közösségen alapuló művészet (community-based art), párbeszédű művészet (dialogic art), határművészet (littoral art), részvételen (participatory), beavatkozáson (interventionist), kutatáson alapuló (research-based) vagy kollaboratív művészet (collaborative art) közti különbségek mindinkább elmosódnak, szinonim fogalmak lévén pedig egyaránt alkalmazhatóak a public art munkák leírására is.

A public art meghatározására és gyakorlatának bemutatására számos elméleti megközelítés született: Malcolm Miles a művészet és a városok együttes regenerációjaként értelmezi fogalmat, és a városfejlesztés eredményének tekinti, Jane Rendell az építészet és művészet közti kategóriaként definiálja, Arlene Raven az aktivista programba illeszti, Tom Finkelpearl számos művész pozíciójából vizsgálja, Cher Krause-Knight a populáris, és befogadó-centrikus vonulatát emeli ki, Miwon Kwon módszertani meghatározására tesz kísérletet, Suzanne Lacy pedig egy új kategória bevezetésével new genre public art-ként írja le.

public art paradigmái

A Suzanne Lacy szerkesztette *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (1995) kötetének első részében a public art jelenkori történetével foglalkozik, amelyet a 60-as évektől vagyis attól az időszaktól datál, amikor kezdetben a tradicionális nemzeti történelmet dicsőítő köztéri emlékműszobrászatot lassan kezdik felváltani a korszak elvárásainak megfelelő public art művek. Az urbanizáció negatív hatásainak kiküszöbölésére és a növekvő szociális problémák orvoslására a városvezetők felismerik, hogy megoldást jelenthetnek a városfejlesztési, revitalizációs programokon keresztül

született nagyméretű köztéri szobrok. A köztéri műalkotások érdekében jelentős finanszírozási kereteket hoznak létre, az egyik a GSA Art in Architecture Programja, amely kezdeményezte, hogy az állami építkezések összköltségéből bizonyos százalékot különítsenek el művészeti alkotások megvalósítására.⁴ Ezenkívül számos helyi és állami Percent for Art program hasonló célkitűzésekkel lépett fel. A másik jelentős finanszírozási alapot a National Endowment for the Arts, a NEA képviselte, amely 1967-ben kidolgozza az Art in Public Places programját a múzeumi művészettel szemben a mindenki számára hozzáférhető köztéri művészet támogatását. Ezt az első szakaszt Miwon Kwon az „*art in public spaces*” (művészet a köztereken)⁵ időszakának nevezi, amely nagyjából a hatvanas évek közepétől a hetvenes évek közepéig tartott. Erre az időszakra a kanonizált modernizmus köztéri megjelenése volt a jellemző, az absztrakt szobrászat jelentette a kulturális reprezentáció haladó és kortárs formáját.

Általában műteremben született szobrok felnagyított másolatait helyezték ki közterekre, ahol a helyszín nem különösebben befolyásolta a műveket. Eltekintve a hatalmas méret- és aránynöveléstől, amit a köztéri szereplés fontos kritériumának tekintettek. A monumentalitás célja elsősorban az volt, hogy a szobrok megfelelő hangsúlyt kapjanak az épített környezet vonatkozásában. (Ugyanakkor azt gondolom, hogy az ilyen jellegű munkák pontosan léptéküknek köszönhetően maguk teremtik meg saját terület környezetükben.) A művészek a helyszínt inkább zavaró és irreleváns tényezőnek tartották a koncepció és a produkció szempontjából. Erről árulkodik Alexander Calder hozzáállása is a *La Grande Vitesse* (1967) installálása kapcsán (az első NEA-program keretében megvalósult munka), mivel egyáltalán nem tartotta fontosnak, hogy megnézze a helyszínt műve felállítása előtt. Henry Moore is ugyanezt a véleményt osztotta: „Nem szeretem az olyan jellegű megbízásokat, ahol meg kell nézmem, és gondolkodnom kell a helyszínről. Egyszer megkértek arra, hogy vegyem figyelembe a helyet, ahol majd a szobrom felállításra kerül, de nem ültem le, hogy kifejezetten oda tervezek valamit,

⁴ A szocializmus időszaka alatt 1954-től hazánkban is létezett az úgynevezett kétezrelékes törvény, amely előírta, hogy az állami építészeti beruházások két ezrelékét műalkotások létrehozására kell fordítani. Magyarországon a kora hatvanas évek komoly építészeti fellendülést hozott, ennek megfelelően nőtt a kortárs képzőművészet, illetve a köztéri alkotások súlya is, a támogatási forma alatt született művek elsősorban dekoratív vagy politikai ideológiát tükröző munkák voltak. A 1989-es rendszerváltás után az ezrelékes törvényt eltörölték, de 2005 és 2008 között az Oktatási és Kulturális Minisztérium felelevenítette ezt a hagyományt *Magyar Universitas Program* néven a köz- és magánszféra együttműködése által. A magyar felsőoktatás épületein véghezvitt fejlesztések összértékének 1%-át a létesítmények részét képző új, kortárs képző- és iparművészeti alkotások létrehozására fordították. Lásd részletesebben: www.art-universitas.hu

⁵ Kwon, Miwon: *Sitings of Public Art: Integration versus Intervention*. In *One Place After Another: Site Specificity and Locational Identity*, MIT Press, London, 2002, 60. p.

inkább megpróbáltam kiválasztani egy megfelelőt a már elkészült vagy készülő munkáim közül.”⁶

A modernizmus paradigmája a szobrokat egy olyan idealista térbe helyezi, amely a művész és mű autonómiáját veszi alapul, eszerint a mű egy olyan belső formaesztétikai vizsgálódás, kutatás eredményeképpen jön létre, ami lehetőleg minden külső befolyástól mentes. Az absztrakt művek köztéri szereplése, mivel figyelmen kívül hagyta a helyszín és a közönség kontextusát, nem hozott jelentős változást a tradicionális értelemben vett köztéri szobrászathoz képest. A „legjobbnek” tartott modern művészet nyilvános megjelenése a „white cube”⁷ köztéri kivonulásának volt tekinthető, igaz mindenki számára



1. Alexander Calder: *La Grande Vitesse*, 1967. Grand Rapids, Michigan

elérhetővé vált a kortárs művészet, de a szobrok nem váltották be a hozzájuk fűzött reményeket. A tervezett esztétikai nevelő küldetésüket sem tudták beteljesíteni, az absztrakt vizuális nyelvezet továbbra is megfoghatatlan, megközelíthetetlen maradt a szélesebb tömegek számára. A monumentális szobrok a művészek önreprezentációját (patronált státuszát) hirdették, és nem igazán tudtak elszakadni a köztéri szobrászat azon tulajdonságától sem, hogy a városfejlődést szimbolizáló művek akarva, akaratlanul a mögöttük álló hatalmi struktúra és finanszírozási tőke erőszimbólumaiként működjenek az

⁶ Uo. 63. p.

⁷ Múzeológiai szakkifejezést takar, ami szó szerint fehér kockát jelent. A fogalmat először Brien O' Doherty használta *A fehér kocka: a galéria terének ideológiája* című Artforumban 1976-ban megjelent cikksorozatában. A fogalommal az izolációt, a tisztaságot hozta kapcsolatba, és az ideális bemutatás esztétikai és nézői élményét. A galéria az a hely, ahol a minőségi művészet látható, ez az elgondolás lényegét tekintve egy elitista érték ideált fogalmaz meg, melynek feladata a modernista művészet legitimálása volt.

amerikai plázákon. Mindezek a hiányosságok együtt a támogatási programok újragondolását és átfogalmazását vonták maguk után.

A NEA új, programszerű elvárása volt 1974-ben, hogy a művek valamilyen viszonyt alakítsanak ki a környezetükkel, ez határozta meg a hetvenes évek közepén induló *art as public space* (művészet mint köztér) jellemezhető második szakaszt. A hely válik a public art kulcsfogalmává, és a monológikus műteremközpontú munkamódszert egy környezeti reflexióra épülő metódus váltja fel, ami a helyszínek és kreatív megközelítések széles skálájához vezetett. A helyszínre fizikailag és konceptuálisan is reagáló, a közterek szociológiai, ökológiai és történelmi aspektusait is szem előtt tartó, különböző médiumokat felhasználó helyspecifikus művek sora jellemezte ezt a korszakot, de a támogatási rendszerek nem feltétlenül a helyspecifikus művek progresszívebb irányát tartották programadónak, inkább a környezettervezés, design és tájépítészet fogalmai mentén jelölték ki a public art számára a követendő utat.

Sok kritikus az absztrakt művek fizikai megközelíthetlenségét és bejárhatatlanságát hibaként róta fel, mivel véleményük szerint ez a hiányosság jelentős mértékben gátolta a befogadás folyamatát. „ (...) a műbe történő belépés lehetősége, annak térbeli bejárhatósága azonos a mű hermetikus (értelmezésbeli) hozzáférhetőségével.”⁸ A megértés kulcsának az élményszerű befogadást tartották, ahol egyszerre jöhet létre a közös tapasztalat és az egyéni válaszreakció. Elvárásként fogalmazódott meg, hogy a munka olyan területet jelöljön, ami segítséget nyújt a nem művészetértő közönség számára, mivel minden befogadó függetlenül attól, hogy ismeri-e a művész koncepcióját vagy sem – képes érzékelni a terek és formák, anyagok egymásba kapcsolódását. Az alkotó feladata, hogy fokozza a tapasztalati észlelést, ezzel folyamatosan valamilyen jelentést, szándékot fejezzen ki, mialatt reagál az adott helyszínre és a környezet sajátosságaira is.

Ebben az időszakban a használhatóság és az interakció a szociális érzékenység egyfajta kifejezőeszközévé vált. Természetesen ennek megfelelően alakult a támogatási rendszer szemlélete is, ami abból a meggyőződésből fakadt, hogy a public art képes mérsékelni a nagyvárosi léttel együtt járó negatív hatásokat, és hozzájárulhat a minőségi városi élet kialakításához.

A városfejlesztési programok keretében a művészek design és építész teamekkel kezdtek együtt dolgozni, a különböző szakterületekkel végzett közös munka kollaboráció formájában valósult meg. A városi környezetfejlesztés eredményeképpen született munkák

⁸ Kwon 2002, 67. p.

elsősorban az épített környezet koherens folytatásaként, a helyre reflektáló, asszimilatív műveket jelentettek, eltérően az előző modelltől, ahol a szobrászat és az építészet egymás mellé rendelve vagy egymás kontrasztjaként jelent meg. A helyszínhez teljesen alkalmazkodó környezettervezés környezeti design-t, designorientált megközelítéseket takart, mint például: városi utcabútorok, építészeti elemek, funkcionális tárgyak, pavilonok. Scott Burton public art művész erről a periódusról a következőt nyilatkozta: „...az építészet, a design és a public art társadalmi funkcióval, tartalommal rendelkezik (...) Valószínű, hogy a public art végső formája egyfajta szociális tervezés lesz hasonlóan az earthworks munkákhoz, amelyek a tájépítészet új fogalmát vezették be.”⁹

A művészek és programadók arra alapozták a szociális felelősségvállalás kérdését, hogy a nyilvánosság számára fizikailag hozzáférhető és érthető műveiket a hasznosság elvével kombinálták, ami sok esetben viszont szimpla használhatóságot jelentett (pl. utcabútorok esetében ülő és árnyékoló funkció stb.). Rosalyn Deutsche pontosan erre a problémára mutatott rá, mivel szerinte az ilyen fajta művészet olyannyira a használhatóságra redukálódott, hogy nagyjából egyenlőnek tekintette a szociális jótétteménnyel „...a szociális aktivitás a használható tárgyak előállítására korlátozódott, ami automatikusan egyet jelentett a közjó megeremtésével.”¹⁰

A nyolcvanas évek közepén egy újabb kritikai hullámnak köszönhetően bontakozik ki a harmadik szakasz „*art in the public interest*” (művészet a köz érdekében)¹¹ modellje, amely immár nemcsak a környezet fizikai komponenseit, hanem az adott hely közösségét is figyelembe vette. Kwon két példaértékű munkán keresztül mutat rá a public art társadalmi vonatkozásainak fontosságára, az egyik Richard Serra *Titled Arc* című szobra, ami a nyilvános tér mögött meghúzódó konfliktusokat tárta fel, a másik John Ahearn Dél-Bronx-i közösség alapú projektje, ahol a félresikerült reprezentáció vezetett a művészi intenciótól eltérő közösségi érdekek érvényesítéséhez. Mindkét konfliktus a munka megsemmisítésével végződött, az első alkalommal nyolc év pereskedés után mozdították el a szobrot az eredeti helyéről, a második esetben maga az alkotó távolította el a művet öt nap elteltével. Az esetek a NEA céljainak és módszerének újabb felülvizsgálatát eredményezték, ugyanakkor a példák hozzájárultak ahhoz, hogy a public art új kommunikáció orientált, közösségi alapú iránya megerősödjön.

⁹ Lacy 1995, 23. p.

¹⁰ Kwon 2002, 69. p.

¹¹ Arlene Raven feminista művészettörténész, kritikus alkotta meg: *art in the public interest* (1989) fogalmat.

Kormányzati részről is megtörténik annak felismerése, hogy a public art a különböző társadalmi rétegekkel történő kapcsolatfelvétel megfelelő eszköze lehet. A NEA vezetői fontosnak tartották a közpénzekből finanszírozott művészet kommunikációját, a folyamatos informálást és konzultációt a művészeti projektekkel kapcsolatban. A közösség bevonásának mértéke egészen a döntéshozatal szintjéig is elmehetett. A művészek felelősségvállalása, megegyezésre törekvő igénye egyre inkább nőtt a publikum irányában, az alkotók munkamódszere a bevonás mértékétől és módjától függően részvételre és a kollaborációra kezdett épülni. A public art gyakorlatán belül a néző, befogadó fogalma átalakul egy olyan közösségé, melynek szükségleteiről, problémáiról, kívánságairól kívülállóként már nem lehet hiteles és igaz kijelentéseket tenni, mindez pedig maga után vonta a művész megváltozott pozícióját is.

A közösségépítő művek egyik példája az 1994-ben létrejött *Project Row Houses*, amely Rick Lowe közösségi aktivista önálló kezdeményezésű projektje volt. A művész egy önmagán túlmutató, közösségre vonatkozó, új művészeti forma létrehozását kísérelte meg. Céljai közt szerepelt egy olyan művészeti projekt létrehozása, ami a saját szűkebb közösségének a részévé válhatott, és ami valódi szociális változásokat generált. Ennek az elképzelésnek az alapja az a 22 darab rossz állapotú ház volt, amely 1930-ban épült Houston város legrégebbi, afro-amerikaiak által lakott részén. A lepusztult házakból (melyeket eredetileg drogosoknak és prostituáltak adtak bérbe) felújításuk után műtermeket alakítottak ki afroamerikai művészek számára, illetve rezidens szállásokat hoztak létre, emellett a projekt lehetőséget nyújtott arra is, hogy egyedülálló anyáknak egy-egy évre otthont és különböző képzéseket biztosítsanak. A felújított házakban zajló tevékenységek pozitív és kreatív jelenlétükkel megerősítették a helyi közösséget, az azóta működő nonprofit művészeti és kulturális szervezet újabb ingatlanokkal és számos tevékenységgel bővítette programját.

A művészetet szintén közösségépítő módszernek tekintő alkotások létrehozására különösen jó példák az amerikai mural painting művek, melyek egy bizonyos csoport számára fontos problémákat, történeteket jelenítenek meg. A festményen keresztül a résztvevők felismerhetik önmagukat, ami pozitív és megerősítő képet nyújt saját magukról és hovatartozásukról, ezért a legjobb megoldás, ha a mű témáját a közösség határozza meg, illetve ha a közösség maga válik műalkotás témájává. A közművelődési, közintézményekben, lakótelepek, iskolák, kórházak tereiben elhelyezett alkotások eredményességéhez olykor az a nevelői szándék is hozzátársult, hogy a művek elősegítsék



2. Rick Lowe: *Project Row Houses*, 1994. Houston,



3. Judy Baca: *Great Wall*, 1974-1983. Los Angeles

a közös értékek kialakulását, és hatással legyenek a közösségi viselkedés egyéb formáira is. Judy Baca Los Angeles-i *Great Wall* projektjének munkálatai 1974-ben kezdődtek, és még a 80-as évek első felében is folytatódtak. A 2754 méter hosszú fal felületén nyaranként közel 400 fiatal dolgozott. A gyerekek munkáján túl hozzátartozóik, történészek, etnológusok, tudósok, művészek együttműködéséből született meg a monumentális ábrázolás. A vizuális elbeszélés a város kisebbségeinek szemszögén át, a nők és a különböző etnikumú népek történetén keresztül meséli el Kalifornia másik, a történelemkönyvekből kimaradt históriáját.



4. Judy Baca: *Great Wall*, 1974-1983. Los Angeles

Ebben a periódusban a public art már nem az amerikai városok gazdasági fejlődését képezte le szimbolikusan, mint ahogyan tette ezt a műfaj kialakulásának kezdetén az 1960-as években, hanem egyre inkább a városi közösségfejlesztés egyik eredményes eszközének kezdett bizonyulni. Bár a Kwon-féle módszertani meghatározás szerint a három paradigma logikai és kronológiai fejlődést mutat, ugyanakkor a kategóriák napjainkban is egymás mellett léteznek a köztereken. Hasonlóan, persze specifikusabb formákat öltve, ugyanúgy

születnek egymással párhuzamosan kortárs köztéri szobrok (parachute szobrok¹²), környezettervezéssel foglalkozó komplex művészeti megközelítések és közösségi, együttműködésen alapuló projektek is. A bemutatott kategóriák elsősorban az Egyesült Államok public art-os tevékenységére érvényesek, de úgy gondolom, hogy egy szélesebb nemzetközi spektrumra vonatkoztatva, hazánk köztéri művészetére is részben alkalmazhatóak.

A public art fenti perspektívából történő áttekintését erőteljesen meghatározta az az állami támogatási rendszer, amely egyre inkább a közérdeket és a közösségi, szociális igényeket vette figyelembe. Ez a fejlődési ív azokhoz a szükségletekhez és problémákhoz alkalmazkodott, melyekkel a nyilvánosság tereiben fellépő művészet szembekerült, és amelyek a társadalom demokratizálásának egyfajta térben demonstrálódó konfliktusaként jelentek meg értelmeződtek a művészeti programokban.

intervenció és reprezentáció

Richard Serra *Tilted Arc*

Jelenleg Manhattan egyik terét, a Federal Plazát dekoratív, élénkzöld színű, szalagként kanyargó padok és a szabályos zöld növényekkel borított félgömb alakú dombok tagolják. Martha Schwartz tájépítész által tervezett játékos és felhasználóbarát tér szellemes példája a design elemek és a mesterséges táj elegyének. Ma már semmi sem utal arra, hogy



5-6. Ricard Serra: *Tilted Arc*, 1981. Federal Plaza, New York

¹² Lucy Lippard nevezte „parachute” (ejtőernyős szobroknak) vagy „plunk art”-nak (lepottyantott műveknek) azokat a köztéri szobrokat, amelyek nem alakítottak ki semmilyen kapcsolatot az adott helyszínnel, Miwon Kwon „plop art” jelzővel illette a hasonló jellegű monumentális műveket. Ugyanakkor azt gondolom, hogy a lokális és efemer jellegű projektek mellett fontos szerepük van a kortárs úgynevezett plop art szobroknak is, melyeknek szintén lehet kritikai és megerősítő szerepük a nyilvánosság számára, mint például Fourth Plinth Project a Trafalgar téren, Anish Kapoor *Cloud Gate* szobra Chichagóban, vagy Matthew Ritchie *The Morning Line Istanbul* elnevezésű nagy méretű, ideiglenes zenélő építménye.

ugyanezen a téren 1981-ben egy másik szobrot állítottak fel Richard Serra *Tilted Arc* című corten acélból készült művét, amely egészen más szempontok szerint értelmezte, és határozta meg ugyanezt a közteret. A szobor 37 méter hosszan és 4 méteres magasan enyhén hajló ívben szelte ketté a területet és méretéből adódóan annak átláthatóságát, valamint átjárhatóságát gátolta meg. A helyspecifikusság vizsgálata szempontjából megkerülhetetlen mű főleg annak köszönheti hírnevét, hogy nyolcévnyi pereskedés után a tér használói és a környéken dolgozók elérték azt, hogy a szobrot elmozdítsák eredeti helyéről. A tér használói által véghezvitt szimbolikus térvisszaszerzéseként, illetve a magas művészet feletti győzelemként elhíresült eset, a public art gyakorlat és a helyspecifikus szemlélet számos hiányosságára és korlátozottságára világított rá, mind az alkotói, mind a támogatói oldalról.

A szobor az akkor uralkodó tendenciának számító asszimilatív műtípus ellenében született meg, amit a környezethez teljes mértékben alkalmazkodó, szinte észrevehetetlen urban design jelentett. A *Tilted Arc* ennek az irányzatnak a radikális ellentétét képviselte, ugyanis Serra világosan elutasította azt a széles körben elterjedt nézetet, amely a köztéri szobrászatot építészeti designként alkalmazta, kiállva a műfaj funkciótlansága mellett.

Serra szobra nem zökkenőmentes kapcsolat kialakítására törekedett, hanem a nyilvános tér leleplezésére, a környék társadalmi megosztottságára, a kirekesztésre, a fragmentáltságra utalt (a teret főleg bankok, hivatali épületek veszik körül). Mindezt egy olyan formai megoldással érte el, amely a Federal Plaza összefüggő térbeli folyamatosságát szó szerint egy nagyméretű fallal szakította meg, hangsúlyozva a pláza funkciótlanságát. „Az olyan munkák, melyek kormányzati, vállalati, oktatási vagy vallási intézmények keretein belül valósulnak meg, kockázatot vállalnak azzal, hogy az intézmények jelképeiként értelmezik majd őket. (...) Ebben az esetben a műnek szükségszerűen ellentétben kell állnia azzal a korlátozó kontextussal, amely a munkát a kérdéses ideológiai és politikai hatalom propagandájaként értelmezni. Én elutasítom az ilyen jellegű összefüggést.”¹³ Az ideológiai és politikai hatalom kiszolgálásának legszemléletesebb példáit az építészet hozza, Serra pontosan ennek a kapcsolatnak a leleplezésére és megdöntésére törekedett, a helyspecifikusság nála egyet jelentett az építészet ellen történő kritikai beavatkozással.

¹³ Kwon 2002, 74. p.

Az alkotó radikális elképzelése azonban abban az értelemben tévesztett célt, hogy kritikai beavatkozása figyelmen kívül hagyta a tér használóit. A radikális lépést saját individuális, szerzői döntése alapján hozta meg, amit nem előzött meg a helyiekkel folytatott kommunikáció. Különös módon kontextus iránti érzékenysége és sociopolitikai éleslátása ellenére sem számolt a tér használóival, ha gondolt is rájuk, akkor is általános és elvont értelemben tette.

Az alkotás áthelyezése nem jöhetett szóba, mert Serra ragaszkodott a helyspecifikusság azon értelmezéséhez, amely a művet és a helyszínt elválaszthatatlan fizikai egységként kezeli, szobrának elmozdítása egyet jelentett volna a tárgy megsemmisítésével. Szerinte a kontextus nem csupán a köztér fizikai paramétereire és topográfiai tényezőire vonatkozik, hanem egy sokkal tágabb értelemben vett politikai és szociális jelentésrétegére is kiterjed.

Serra fizikai fogalmakkal operáló társadalomkritikus intervenciója ellentétben állt a lokális érdekekkel. Azon túl, hogy a teret használhatatlanná tette, a szobrot hatalmasnak és fenyegetőnek látták a környékbeliek. A tárgy olyan nem létező képzeteket idézett fel, hogy már-már nosztalgikusan gondoltak vissza a használók arra a soha nem létező állapotra, mikor a téren még élénk, nyüzsgő élet folyt. Mások a tér átláthatatlansága miatt a kellő biztonságérzetet hiányolták, mivel a mű odavonzotta a graffitiseket, csavargókat, és úgy vélték, hogy a fal a terrorista támadások ideális helyszínévé avanszálja át a teret.

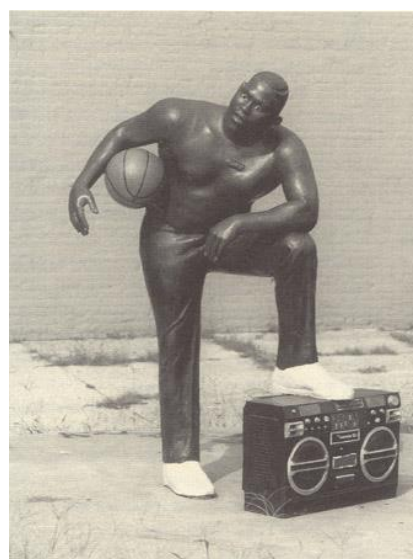
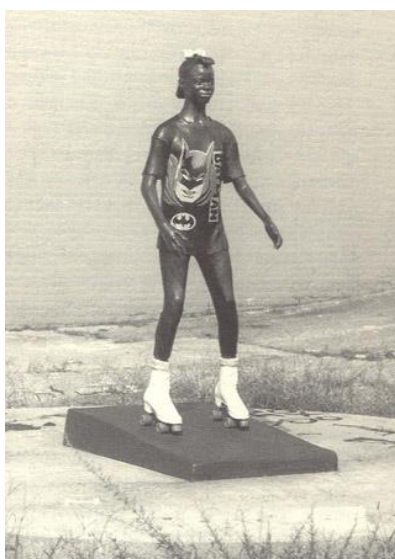
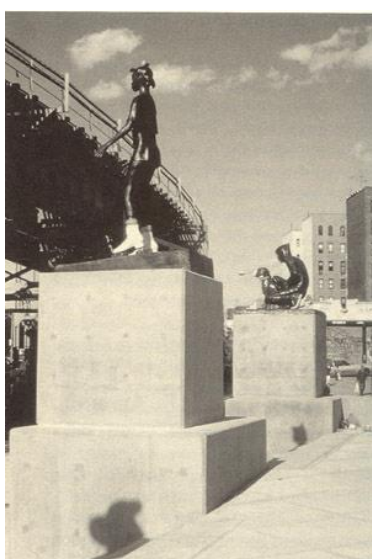
A public art vizsgálata szempontjából emblematis és megkerülhetetlen mű nemcsak azért fontos, mert a helyspecifikusság korlátozottságára, hanem a köztér egy sokkal tágabb és sokkal bonyolultabb értelmezésére irányította a figyelmet. A mű elmozdítása kétségbe vonta a helyspecifikusság azon modelljét, ami a nyilvánosságot univerzális definícióként és konfliktusok vagy különbözőségek nélküli egynemű közegként kezeli. Az incidens nem Richard Serra művészeti kvalitását vonta kétségbe, hiszen világszerte a huszadik század egyik legfontosabb szobrászaként tartják számon, hanem azoknak a művészeti törekvéseknek a térnyerését erősítette meg, melyek a public art közösségi alapú, kommunikáció orientált irányát képviselték.

John Ahearn *Dél Bronx-i bronzszobrai*

John Ahearn munkáiban olyan közösségekkel foglalkozik, akikkel kapcsolatban kellő ismeretanyaggal és tapasztalattal rendelkezik ahhoz, hogy életükről, hétköznapjaikról

hiteles képet nyújtson. A városi folklór elemeit ötvöző életképszerű jeleneteivel pozitív visszacsatolást nyújt arról a közösségről, amelynek saját maga is része. Színes, élethű figuratív szobrainak modelljeit lakóhelyének szűkebb környezetéből választja ki, és direkt öntéssel készíti gipszöntvényeket a helyi karakterekről. A negatívöntés folyamatát esetenként egy különleges szituáció keretében, szó szerint az utcára viszi ki, és egy közösségi akció keretében végzi el. Az interakcióra és a kollaborációra épülő nyilvánosság előtt zajló esemény magában hordozza a változás, változtatás lehetőségét, mivel mindig figyelembe veszi a modelljeitől kapott instrukciókat.

Művei elég meggyőzőek voltak ahhoz, hogy a Percent for Art program öt jelölje ki a Dél Bronx-i új rendőrállomás épülete előtt elhelyezendő szobrok létrehozására. Mellette szólt továbbá, hogy figuratív stílusban dolgozott, a különböző épületek falfelületein installált murális szobrai, reliefjei nagyon népszerűek voltak a környékbeliek között, emellett a közelben lakott és ismerte a helyszín sajátos természetű és nációjú közösségét is. Koncepcióját arra alapozta, hogy megpróbált a Bronxról kialakított negatív sztereotípiákon változtatni, melyek a gazdasági hanyatlásnak köszönhetően veszélyes és agresszív helynek állították be a városrészt, amelyet drogdílerok, bűnözők, prostituáltak, munkanélküliek és bandák árasztottak el. Úgy próbált meg hiteles képet adni a helyi afroamerikai és Puerto Rico-i közösségekről, hogy három a környékre jellemző, számára pozitív karaktert választott modellként: egy fekete tinédzserlányt görkorcsolyával, egy magas fekete félmeztelen férfit hordozható magnóval és kosárlabdával, és végül egy vékony Puerto Rico-i férfit pitbullja mellett guggolva.



7-9. John Ahearn: *Dél-Bronxi szobrai*, 1991. New York,¹⁴

¹⁴ a szobrok jelenleg New York-i Szókratész-parkban találhatóak, Dél-Bronx,

Az elkészült szoborcsoport erős nemtetszés váltott ki az installálást követően. Egyrészt a hivatal oldaláról a bizottság tagjai rasszistának ítélték a szobrokat, a helyiek pedig kifejezetten azt kifogásolták (a művész maga fehér), hogy nem képes hűen tolmácsolni a latin- és afroamerikaiakat. A lakosok úgy érezték, hogy méltatlan képet nyújt az itt élőkről, mivel pont a bronxi negatív, lézengő figurákat jelenítette meg, akiktől inkább óvni kellene a környéket. Szerintük a szobrok még inkább megerősítették a rendőrség által vetített torz képet a helyiekről, növelve ezáltal is a már meglévő feszültséget.

A figuratív alkotás nem vált a közösség részévé és Ahearn öt nap után saját költségén lebontotta a szobrokat, mivel úgy érezte, hogy az itt lakók elutasították a munkáját (főként a férfi alakok ellen emeltek kifogást). Úgy gondolta, hogy a rendőrség közelsége negatívan befolyásolta a szobrok kontextusát. Emellett a művek nem saját támogató és pozitív környezetében valósultak meg, mint ahogyan eddig, hanem lakóhelyétől valamennyivel távolabb, még ha ez a távolság csak néhány lakótömböt is jelentett.

A konfliktusok által felélénkült elméleti diskurzus mindenféleképpen pozitív hatással volt a public art fejlődésére. A szobrok körül kialakult élénk vita előtérbe helyezte a művész felelősségvállalását, (amelyet azokra is ki kell terjeszteni, akik együtt élnek a művészeti produktummal), ugyanakkor felvetette annak kérdését is, hogy vajon a public art műnek pozitív képet kell-e nyújtania arról a közösségről, amelyben megvalósul. Továbbá pedig a fenti esetek rámutattak arra is, hogy a köztéri alkotás hogyan foglalkozik, illetve hogy hogyan kellene foglalkoznia a nyilvánossággal.

a public art politikai szerepe

Az említett esetek a public art társadalmi jelentőségét helyezték előtérbe, kihangsúlyozva a terminus társadalmi funkcióját és hatását. Számos diskurzust indítottak el a public art alapfogalmaival és kritikai megközelítésével kapcsolatban, újragondolva a köztér, a közösség és a nyilvánosság jelentését. Hasonló módon Rosalyn Deutsche is több írásán keresztül foglalkozik a public art-hoz szorosan kötődő fogalmak értelmezésével, a public art politikai szerepét hangsúlyozva. Ennek kapcsán Deutsche megjegyzi, hogy a tér nem eleve adott, a városi teret, amelyben a public art munka található „úgy kell felfogni, ahogy

a művészetet és a művészeti intézményeket is (értették): mint társadalmilag konstruált tereket”.¹⁵

Az *Art and Public Space: Questions of Democracy* című 1998-as előadásában genealógiai megközelítésen keresztül mutatta be a köztér jelentésében bekövetkezett változásokat az elmúlt évtizedekben. Véleménye szerint a köztér kibogozhatatlanul összekapcsolódik a demokrácia fogalmával. „A közösségi (public) jelzőnek demokratikus konnotációi vannak. Magában foglalja a »nyitottságot«, a »hozzáférhetőséget«, a »részvételt«, a »befogadást« és a »felelősséget«, az »emberek« számára. A public art diskurzusa tehát nemcsak a köztér-fogalom felállításának tere, hanem tágabb értelemben, a demokrácia fogalmáé is.”¹⁶

A public art terminus korai antidemokratikus alkalmazásának azt az időszakot tekinti, mikor a városfejlesztések kapcsán az esztétika és használhatóság címszava alatt elfedték a társadalmi problémákat és az elnyomó viszonyokat, arra hivatkozva, hogy egyetemes emberi igényeket szolgálnak ki a műveken keresztül (pl. szocializáció, pihenés, kényelem stb). A köztér hagyományos olvasata a társadalom egységén, a társadalom tagjai által osztott közös értékeken alapszik, ami elrejteti a köztérben jelentkező konfliktusokat és kizárási folyamatokat. „A korai heroikus és modernista idea szerint a public art elkendőzte a lényeges különbségeket, miközben valamiféle normatív és centrális ideát keresett a nyilvánosságra. Lényeges kérdésként merült fel a public art művészeknek és kritikusaiknak, hogy hogyan lehet olyan public art-ot kifejleszteni, amely képes gazdagítani ezeket a különbségeket, mivel ezek a különbözőségek hozzátartoznak a közélet fogalmához, egyfajta közös alapot jelentenek.”¹⁷

A public art diskurzus számára fontos hivatkozást jelent Jürgen Habermas *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása* című 1962-ben publikált műve, melyben a polgári nyilvánosság fogalmának és funkciójának több évszázados történeti vizsgálatára vállalkozik. Habermas nyilvánosságelmélete szerint a klasszikus polgárság közreműködésével született meg a nyilvánosság, ami köszönhetően a benne zajló vitának, eszmecsereinek és információáramlásnak, szociális, politikai erőként volt képes fellépni. Elmélete egy olyan „vitaközösségként” vázolja fel a nyilvánosságot, amelyben a különféle

¹⁵ A kritikai földrajz foglalkozik azzal, hogy miként alkotja meg a teret, és hogyan ad neki értelmet az emberi cselekvés. A tér nem semleges, passzív geometria, hanem inkább állandóan újratermelődik a társadalom és a tér egymásra hatása következtében. A tér, a térformák és a tér viselkedése nem a tér „természeti” törvényein alapulnak, hanem a kulturális, társadalmi, politikai és gazdasági viszonyok hozzák létre őket, ezek térbeli termékei. A tér tehát nem szükségszerűen, magától létező valami, hanem tudatosan kialakított, mesterséges konstrukció.

¹⁶ Zólyom Franciska: Nyilvánosság, a köztéri szobrászattól a társadalmi felelősségvállalásig. In Sziyártó Zsolt (szerk.) *Köz/Tér. Fogalmak, nézőpontok, megközelítések.* Gondolat, Budapest/Pécs, 2010. 295. p

eredeti: http://iwalewapublicspace.files.wordpress.com/2012/02/rosalyn-deutsche_-the-question-of-_public-space_.pdf

¹⁷ Patricia C. Phillips: Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys. In. Lacy, Suzanne: *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, 1995. 38. p.

társadalmi konfliktusok racionális érvelés mentén oldódnak fel. A nyilvánosság egyszerre feltétele és garanciája a demokraciának is, mert csak az itt folytatott vita révén kristályosodhat ki a közvélemény, az egyén érdekeitől elvonatkoztatott közérdek. A nyilvánosság akkor jön létre, amikor a polgárok részt vesznek a politikai vitában, és kinyilvánítják jogukat az őket korlátozó autoriter hatalommal szemben.

Habermas a közteret a közvélemény-formálás társadalmi színterének tartotta, nyilvánosságelmélete pedig a public art-ra vonatkoztatva segített túllépni azon az ideálon, ami a nyilvános teret a politikán kívüli vagy attól elzárt területnek tekintette. A public art politikussága abban nyilvánul meg, hogy képes az emberek számára teret biztosítani a nyilvános vitához vagy a politikai küzdelemhez. Eszerint bármilyen hely átalakulhat köztérre, amelyik elősegíti és fenntartja a közérdek érvényre jutását.

A köztér hagyományos olvasata az általánosan elfogadott, „közös” érdekeket és értékeket veszi alapul, míg a kortárs társadalmi és politikai elméletek éppen a köztérben fellelhető értékszempontok, érdekek sokszínűségét és nyílt konfliktusát emelik ki. Deutsche *Agoraphobia* (1998) írásában Claude Lefort, Ernesto Laclau és Chantal Mouffe radikális és plurális demokracia képviselőinek elméleteit veszi alapul gondolatmenetéhez: „A demokracia és annak következménye, a nyilvános tér akkor jön létre, ha lemondunk a társadalmi egység abszolút alapjába vetett hitről.”¹⁸ „Chantal Mouffe és Ernesto Laclau azt hangsúlyozzák, hogy egy ilyen konszenzuális állapot nem a társadalmi nyilvánosság demokratikusságát, hanem éppen annak ellentétét jelenti, mert a társadalmi nyilvánosság a különböző, egymással konfliktusban lévő nézetek és érdekek küzdelmének hatására folyamatosan átalakul, és demokratikus jellegét ezeknek a folyamatoknak az artikulációja adja.”¹⁹

„Chantal Mouffe antagonizmus fogalma a plurális és kibékíthetetlen nézetek sokaságát egymás mellé rendeli, és a vita helyett a további vitatkozás olyan formájára tesz javaslatot, melynek nem végcélja az (amúgy illuzórikus) egyetértés, hanem amelyben az összeegyeztethetetlen, divergens nézetek kórusa rezonál. Mouffe szerint az »agonisztikus antagonizmus« egyfelől lehetőséget ad a véleménykülönbségre (disszenszus), azaz a racionális vita keretein belül nem feloldható kérdések, nézetek összeütközésére, melyet máskülönben a konszenzus – hegemonikus természetéből adódóan – eltöröl, másfelől hangot ad, vagyis megszólalási lehetőséget biztosít azok számára, akik általában nem

¹⁸ Rosalyn Deutsche: *Evictions: Art and Spatial Politics*, MIT Press, Mass. London, Cambridge, 1996. 274. p.

¹⁹ Zólyom 2010. 298. p.

szoktak megnyilvánulási lehetőséghez jutni.”²⁰ Ebből kifolyólag a pluralista demokrácia nemcsak a konszenzust követeli meg egy sor általános politikai alapelvben, hanem az eltérő vélemények jelenlétét, és azokat az intézményeket is, melyeken keresztül az ilyen véleménykülönbségek megnyilvánulhatnak. Chantal Mouffe: *A politikum visszatérése* című írásában kifejti, hogy a modern demokrácia sajátossága a konfliktus felismerésében és legitimitációjában nyilvánul meg, valamint abban, hogy elutasítja a konfliktus tekintélyelvű elfojtását.

A public art kritikai vonulatában mindez úgy jelentkezett, hogy a társadalmi nyilvánosság egészének megszólítása vagy az „elvesztett társadalmi egység” keresése helyett a művészeti gyakorlat a résznyilvánosságokra, közösségekre fókuszált, és konkrét szociális helyzetek, kérdésfelvetések, problémák felmutatását tűzte ki célul. Nem általános érvényű és ebből adódóan elvonatkoztatott, absztrakt reprezentációra törekedett, hanem elősegítette a nem reprezentált, elhallgatott témák, nézőpontok és társadalmi csoportok előtérbe kerülését, és hozzájárult az érdekeiket felmutató nyilvánosságok megteremtéséhez is.

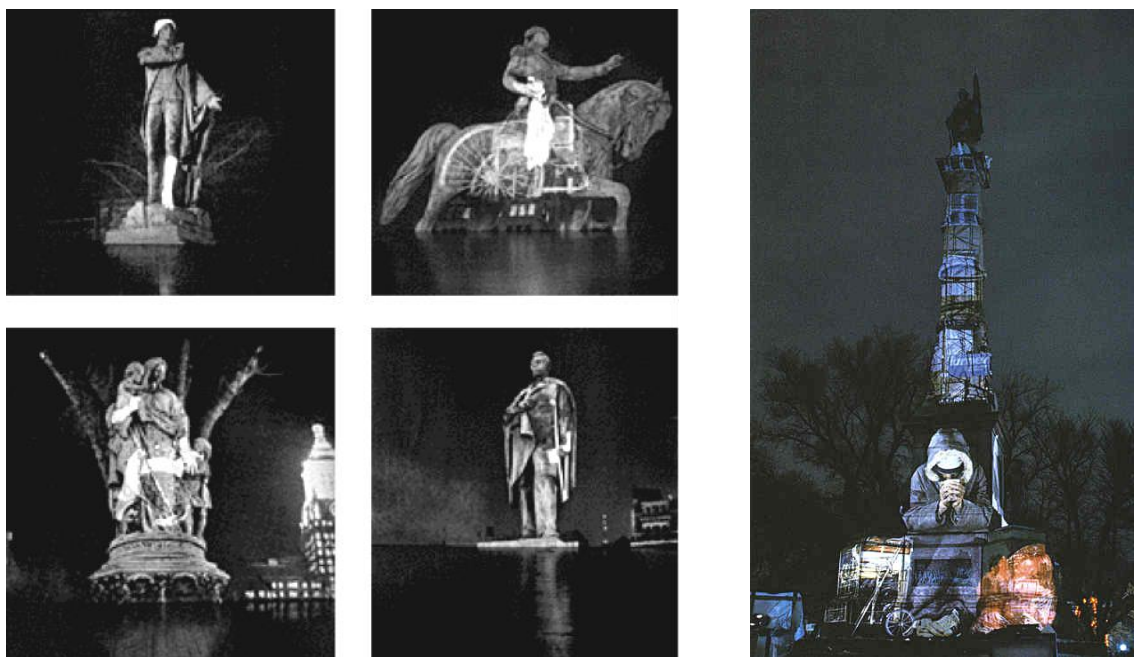
Rosalyn Deutsche szerint minden nyilvános tér eredendően politikai, a konfliktus és az antagonizmus tere, mivel a nyilvános gondolkodás és vélemények érvényre jutása által jön létre, csakis ennek felismerésével érthetjük meg a demokratikus térpolitika működését. „A public art egy eszköz, amely azáltal teremt nyilvánosságot, hogy embereket von be a politikai vitába, vagy önmaga folytat politikai küzdelmet.”²¹ A public art szerepe a demokratikus vita fenntartása vagy előmozdítása kell, hogy legyen, nem pedig annak feltételezésnek a beteljesítése, hogy általánosságban képes képviselni azt a közösséget, amelyben létrejött. Ehelyett olyan kritikai művészeti alternatívákat javasol, mint például Krzysztof Wodiczko *Hajléktalan vetítései* vagy *Hajléktalan Járművei* és Hans Haacke *Shapolsky et al* című műve.

Krzysztof Wodiczko lengyel képzőművész városi objektumokra, homlokzatokra, monumentális emlékművekre vetíti nagyméretű fotóit és videóit a világ minden táján. Sok esetben politikailag terhelt épületeket választ, és azokra újraértelmező képeket vetít. Munkái ki nem mondott társadalmi konfliktusokról, a társadalom peremére szorult emberek problémáiról, traumáinak kibeszéléséről és feldolgozásáról szólnak. 1986-tól kezdve több ízben hozta létre társadalmi kirekesztés kérdésével foglalkozó *The homeless projection* című időszakos köztéri beavatkozásait, az elsőt kifejezetten New York

²⁰ Varga Tünde: *Kicsiny világ, utazó emberek. A kortárs művészet (intézményének) metamorfózisai és ellentmondásai*. Filológiai Közlöny 2011/4. 419. p.

²¹ Zólyom 2010. 301. p.

városának ajánlotta *A Proposal for the City of New York* címmel. A manhattani Union Square Park revitalizációja kapcsán a környék felértékelődése miatt a hátrányos, lecsúszott élethelyzetű lakóktól „megtisztították” a városrészt, az erőltetett marginalizáció több száz „hajléktalan” kilakoltatásával járt. Wodiczko kihasználta, hogy a felújított tér még friss emlékeket őriz a hajléktalanok által közkedvelt parkról, ezért a tér négy jellegzetes neoklasszicista emlékművét választotta ki projekciója felületeként. (Abraham Lincoln emlékmű, Lafayette emlékmű, George Washington emlékmű, Anya gyermekével szökőkút). Az átmenetileg kisajátított szobrokra hajléktalan emberek hétköznapi tárgyait,



10. Krzysztof Wodiczko: *The Homeless Projection: A Proposal for the City of New York*, 1986.

11. Krzysztof Wodiczko: *The Homeless Projection 2, The Soldiers and sailors Civil War Memorial*, Boston, 1986-1987.

részleteit vetítette: doboz, mankó, kerekesszék és rongyba csavart testrészek, melyekkel kiegészültek a heroikus figurák (későbbi munkái esetében már nemcsak tárgyak, hanem emberi alakok is megjelentek a köztéri szobrokon). A szobrok szokatlan vizuális látványa kísérletet tett a társadalmi előítéletek, a hajléktalanokkal szemben érzett idegenkedés és ellenszenv megváltoztatására. A vetítések által az elfojtott, megoldatlan problémák újra a nyilvános térre kerültek, és kapcsolatba léptek a projekciók helyszínein megforduló emberekkel, akik addig néma szemlélői voltak a történeteknek. A rétegzés, az egymásra fényképezés által létrejött térbeli montázsokon a személyes tárgyak és történetek átmenetileg kontrasztot alkotnak a reprezentatív funkciójú objektumok ideológia, történelmi, hatalmi tartalmával, kikezdve a városi építmények által képviselt már rögzült

jelentéskapcsolatot. Vetített munkáiban a vizuálisan erős látvány a provokatív és nyugtalanító kritikai hangnemmel párosul.

Hasonlóképpen a kirekesztett csoportok jelenlétére és jogaik érvényesítésére tesz javaslatot a 80-as évek végén kifejlesztett hajléktalan járműveivel. A szociodesign tárgyakat az érintettekkel együttműködve tervezte meg hajléktalanok és menekültek részére. A *Hajléktalan jármű* (1988) egy henger alakú tolható kocsi, több funkciós: alvásra, tárolásra, tisztálkodásra kialakított kisméretű tereket rejt magában. A menedéket nyújtó jármű használóinak mobilitását segíti elő, ennek köszönhetően menhelytől függetlenül szabadon mozoghatnak a városban személyes holmijaikkal együtt. A jármű fő célja a figyelemfelkeltés és a társadalmi érdektelenség megbolygatása volt. A tárgyakon keresztül az utcán élők kifejezhetik, hogy ugyanúgy joguk van a városhoz, mint mindenki másnak.



12. Krzysztof Wodiczko: *Hajléktalan jármű*, 1988.

Hans Haacke *Shapolsky et al., Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System* című projektje a Solomon R. Guggenheim Múzeumban került bemutatása 1971-ben. Haacke a felkérést kihasználva kétes ingatlanügyletek fotografikus feltárására vállalkozott a kiállításon, ahol képeket és dokumentációs anyagot mutatott be 142 elhanyagolt épületről. Az ingatlanok két vagy három család tulajdonában voltak, akik hatalmas birodalmakat halmoztak fel a nyomornegyedek házaiból New Yorkban. A művész olyan tényeket gyűjtött össze, amely bárki számára rendelkezésre állt a New York-i Közkönyvtárban.

Nyomon követve a különböző – gyakran rejtett – kapcsolatrendszereket és kapcsolati pontokat a tulajdonosok között, Haacke felfedte a nyomornegyedi birodalmak szerkezetét. Ez egy egyszerű, tárgyilagos feltérképezése volt a bérházi tulajdonoknak, ugyanakkor a képek nem hordoztak magukban sem vádat, sem polemizáló hangot. A múzeum igazgatója Thomas Messer úgy döntött, hogy a kiállítást másfél hónappal korábban bezárja, amit azzal indokolt, hogy Haacke műve olyan munka, amely túllépett a műalkotás semleges státuszán és nem érdemli meg, hogy a múzeum által védelmet élvezzen. A bezárással kapcsolatban sokan arra gyanakodtak, hogy a Guggenheim Múzeum kuratóriuma is benne van a kétes ingatlan ügyletben, de ezt soha sem sikerült bebizonyítani.

Rosalyn Deutsche szerint Haacke intézménykritikus munkájának fontos aspektusa, hogy két fajta építészeti teret ütköztetett: „a New York-i nyomornegyedek szegénységét és az előkelő negyedek kirekesztő, luxusos »semlegességét«, a magas művészeti intézményeket, melyek teljesen megfélemeznek arról, hogy az emberek nagy többsége, kikkel ugyanazon a városi téren osztoznak, milyen helyzetben vannak. Deutsche szerint Haacke abbéli igyekezetében, hogy egymás mellé helyezi az építészeti struktúrák által meghatározott társadalmi tereket, munkájának további fontos értelmezést ad.”²²

helyspecifikusság

A helyspecifikusság a public art fő jellemzői közé tartozik. A helyspecifikusság jelenségét érintő kortárs elgondolások számos művészeti koncepcióra vonatkoztathatóak, és nem is beszélhetünk a public art művek nagy részéről anélkül, hogy valamilyen értelemben ne kapcsolódnának e fogalomhoz. A helyspecifikusság aktualitását kezdetben számos tényező együttesen hozta működésbe, mint a modernizmus autonómiájára, idealizmusára és helytől való függetlenségére adott a kritikai válaszreakció, a tradicionális műfajok meghaladása irányuló neoavantgárd kísérletek, a kontextus jelentőségének megnövekedése, továbbá a galériarendszeren keresztül működő műtárgypiacca szembeni ellenállás, (ami a műveket szállítható árukra redukálta) a művészek adekvát reakciója volt az anyagtalan, kereskedelmi forgalomba nehezen illeszthető művek létrehozása.

Miwon Kwon: *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (2002) című könyvében a public art művek megközelítése kapcsán a helyspecifikusság

²² Shapolsky et al - Hans Haacke Institutional Critique (2014. 04. 16.)

három válfaját különbözteti meg: fenomenológiáit, intézményit és diszkurzívát. A hely jelentésbővülésének köszönhetően kialakult kategóriákat nem lineáris történeti fejlődés eredményeképpen mutatja be, hanem sokszor egymást átfedő és számos kortárs gyakorlatban szimultán működő fogalmakként.

Az 1960-as évektől jellemző, hogy a művészek a galériák terein belüli, illetve azon kívüli művészeti projektekkel kezdtek el kísérletezni, melyek kiaknázták a művészet saját környezetéhez való viszonyát. A szerző fenomenológiai helyspecifikusság alatt azt érti, mikor a munka elválaszthatatlan kapcsolatot alakít ki a hellyel, és a környezet sajátos fizikai tulajdonságait, lehetőségeit integrálja a műbe. Kwon vizsgálatai során a 60-as évek minimalizmusa és a kortárs nagy léptékű művészeti projektek között közvetlen kapcsolatot lát, szerinte a minimalizmus kontextus-érzékeny gondolkodása öröklődött tovább a mai nagy kiterjedésű „mega” munkákban. A műtárgy fenomenológiai megközelítése a befogadó jelenlétére épít, aki a művet mozgás közben, közvetlen tapasztalatként éli meg. A tradicionális médiumok (festmény, szobor, fotó vagy videó) esetében a befogadó egy bizonyos távolságból, statikus helyzetből, kívülről tekint a műre, ilyenkor az észlelés eszköze elsősorban a szem. A hellyel kialakított kapcsolatnak, illetve a nagyobb léptékű munkáknak köszönhetően a látás-centrikus, passzív befogadást egy aktív, az egész testre kiterjedő percepció, fizikai részvételre és mozgásra épülő befogadói helyzet váltja fel. „...az ismeretelméleti kihívás, ami áthelyezi a jelentést a műből a kontextus esetlegességébe; a régi karteziánus modelltől²⁴ a testi észlelés fenomenológiai megközelítésére történő radikális átállás...”²⁵

Míg a fenomenológiai helyspecifikusság a környezeti komponensektől való elválaszthatatlanságra fókuszált, addig az intézményi modell kétségbe vonta a múzeum semleges, hermetikus zártságát. A 70-es években a konceptuális művészet olyan irányba jött létre, amely kritikai viszonyt alakított ki magával a műveket szabályozó intézménnyel szemben. Rávilágítva arra, hogy a múzeum nem csupán, úgymond, ideális környezete a műtárgyaknak, hanem egy olyan ideológiai funkciók és kiállítási konvenciók által meghatározott hely is, amely hatást gyakorol a művek jelentésére és értékére. Az intézménykritika számos formája arra törekedett, hogy leleplezze a múzeum önmaga által képviselt, igaznak vélt, objektív értékhierarchiáját, azokat a művészeket korlátozó és

²⁴ A karteziánus perspektivizmust a modern kor domináns, sőt teljes mértékben hegemón látásmodelljének tekintették, a képzőművészetben a perspektíva reneszánsz felfogásával, a filozófiában pedig a karteziánus szubjektív racionalizmussal azonosíthatjuk.

²⁵ Miwon Kwon: *Egyik helyet a másik helyett.. Megjegyzések a helyspecifikusságról.* In *A gyakorlatról a diszkurzúsig. Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény.* Kékesi Zoltán, Lázár Eszter, Varga Tünde, Szoboszlai János (szerk.), Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elmélet Tanszék, Budapest, 2012. 109. p.

meghatározó mozgatóerőket, melyek eldöntik, hogy mi tekinthető művészetnek és mi az, ami nem. Míg az intézménykritika korai fázisában a kiállítótér architektúrájába történő különböző beavatkozásokat tartották a leleplezés egyik módjának, addig a nyolcvanas években az intézményrendszer működésének feltárása volt a cél, aláásva az autonómiájukra vonatkozó téveszméket. A művészet egész infrastruktúrájával (stúdió, galéria, múzeum, művészeti piac, művészeti kritika stb.) együtt beágyazódik egy társadalmi, politikai és gazdasági viszonyok által meghatározott keretbe, ami nemhogy izolál, de kifejezetten nyitott ezekre a behatásokra. Mindez lehetővé tette a hely konceptuális, fogalmi értelmezésének kitágítását, megkérdőjelezve a helyszín fizikai érzékelésen alapuló fenomenológiai felfogását, ami a hely ártatlanságával szemben egy kulturális, társadalmi, politikai mechanizmusokra érzékeny kritikai hozzáállást takart.

Az intézménykritika rávilágított a mű és a külvilág kapcsolatának hiányára, a művészeti termelés és a befogadás túlságosan exkluzívnak és elitistának tartott formáira. A művészek előnyben kezdték részesíteni a nyilvános helyszíneket (szupermarketek, kórházak, lakótelepek, börtönök, iskola, utca stb.), a helyspecifikusság beszivárgott a média tereibe, az internet világába, térbeli expanziója mellett a tudományos diszciplínákat is hatókörébe vonta, és gyorsan ráhangolódott a populáris témákra is. Ez a szemlélet rendkívül szerteágazóan, sokkal szélesebb társadalmi és kulturális hatósugárban kezdett el működni, és a művészetnek egyfajta kulturális tevékenységként történő revitalizációjához vezetett el.

A hely és a műtárgyak párhuzamos dematerializálódási folyamata jelentősen hozzájárult a hely diszkurzív értelmezéséhez, ami már a kortárs művészeti tevékenységekre jellemző. Az objektum alapú műveket felváltják a folyamat alapú, anyagtalan, efemer munkák és performatív események. A diszkurzív helyspecifikusság már nem térbeli kategóriát jelöl és nem is előre meghatározott fizikai előfeltételként jelenik meg (location), jellemző rá, hogy maga a munka vagy projekt jelöli ki (site), vagyis a munka hozza létre a helyet. Az ilyen típusú művek bárhol létrehozhatók, vagy bárhová utaztathatók, a mű az eredeti helyétől függetlenül is létezik. Ezekben az esetekben a mű és a helyszíne közötti viszony nem a kapcsolat maradandóságában, hanem a mulékony és megismételhetetlen helyzetében rejlik. A hely gyakran tartalomként jelölhet, gazdasági folyamatokat, kulturális vitahelyzeteket, politikai problémákat, társadalmi és szociális kérdéseket, közösségi vagy időszaki eseményeket, történelmi körülményeket vagy akár a

vágy bizonyos formáit is.²⁶ „Az «anyagtalán» médiumok (például előadás, szimpózium, workshop, vitaest) alkalmazása a helyspecifikus művekkel összefüggésben a hely olyan kiterjesztéseként jelenik meg, amely a társadalmi kereteket, az intézményes kontextusokat, a gazdasági és politikai hatásokat egyaránt magában foglalja.”²⁷

A public art vonatkozásában a diszkurzív helyspecifikusság elvezetett a hely fogalmának társadalmi térben történő értelmezéséhez, eszerint a hely sokkal többet jelent, mint egy fizikai környezet, magába foglalja a hely történetét, az ott élő etnikumot, a különböző politikai okokat, hatalmi viszonyokat.

A helyspecifikusság nyitása a nyilvánosság és a nyilvános helyszínek felé hozzájárult a kritikai művészet azon formáinak kialakulásához, melyek a társadalmi és szociális kérdések és szociopolitikai témák iránt érdeklődést mutattak, mindez pedig döntő jelentőségű volt a művészet és a művész társadalmi szerepének újrafogalmazásában. „A helyspecifikusság harmadik diszkurzív modellje rokonságot mutat a public art fejlődésének azon vonásaival, amely a public art kollaborációra építő, közösségi problémákat tematizáló műtípusának felelt meg, melynek Suzanne Lacy a *new genre public art* (új típusú köztéri művészet) nevet adta....”²⁸

Bár Gregory Sholette művész *Hírek Seholországból: Aktivista művészet és ami utána van*²⁹ című írásában hiányolja, hogy Kwon rendszere nem vesz tudomást a politikai aktivista művészet jelentőségéről és hatásáról annak érdekében, hogy a szociális és politikai beállítottságú new genre public art műveket a helyspecifikusság történetén keresztül értelmezze. Kwon úgy véli, hogy a kilencvenes évek politikai aktivizmusában gyökerező kulturális gyakorlatok, a közösségi alapú esztétikai hagyományok, az intézménykritikából kialakult konceptuális művészeti praxis esetében számos kortárs helyspecifikus művészettel kapcsolatos kérdés feltehető a public art vonatkozásában és fordítva is.³⁰

new genre public art

A public art másik történeteként olvashatóak azok a feminista, baloldali politikai, faji és egyéb aktivista csoportok tevékenységéből formálódó művészeti aktivitások,

²⁶ Kékes-Lázár-Varga-Szoboszlai 2012. 115. p.

²⁷ Lázár Eszter: Diszkurzivitás, <http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/szotar/diszkurzivitas/> (2014. 05. 16.)

²⁸ Perczel Júlia: *Egy induló közösség margójára* http://www.publicart-eica.hu/muvek/belso_vilagunk.117.html?pageid=11

²⁹ Kékes-Lázár-Varga-Szoboszlai 2012. 141-157. p.

³⁰ Uo. 113. p.

amelyek a promotált mainstream public art köztéri szobraihoz és helyspecifikus installációjaihoz, urban design környezettervezéseikhez képest sokkal inkább a külvárosi peremvidékek alternatív levegőjét árasztották.

A New Genre Public Art kifejezés a San Francisco Museum of Modern Art-ban tartott 1991-es szimpózium alkalmával merült fel először, ahol kurátorok, művészek, kritikusok mutatták be és vizsgálták a hasonló munkamódszer szerint létrejött műveket az elmúlt néhány évtizedben. A különböző médiumokat használó performance, installáció, fotó vagy konceptuális munkákat az elméleti szakemberek teoretikusan a szociálisan tudatos és politikai művészet perspektívájába helyezték, megalapozva ezzel hivatalosan is a new genre public art új modelljét. A fogalom különböző művészeti pozíciókat foglal össze, ennek értelmében nem egységes új válfajról beszélhetünk, hanem a 1980-as években domináns köztéri művészet bizonyos formáitól való megkülönböztetésről.

A new genre public art egyértelműen elhatárolódott a public art hivatalosan támogatott vonulatától, nem tekintette előképének a 60-as évek közepétől létrejött public art műveket. Sokkal inkább azt az avantgárd hagyományt követte, amely hitt a társadalmi változás lehetőségében, gyökerei elsősorban a 60-as 70-es évek szociális, közösségi mozgalmában, az akcióművészetben, a happening megnyilvánulásaiban, a média és a tömegművészetet kiaknázó művészeti tevékenységekben találhatók meg.

A művészeti kategória egy olyan korszakban artikulálódott, amit élénk közéleti aktivizmus jellemezett; a 60-as 70-es évekbeli vietnámi háború elleni tiltakozások, polgárjogi mozgalmak, az újbaloldali marxizmus, az etnikumok és nők jogaiért fellépő szervezetek kialakulása. A politikai aktivitások légköre intenzív hatást gyakorolt a művészeti elképzelésekre, mivel az alkotók közül sokan maguk is valamelyik csoport egyikébe tartoztak. A politikai és szociális programmal fellépő művészek hatékonyságukat úgy próbálták növelni, hogy nyilvános helyszíneket használtak annak érdekében, hogy személyes kérdéseiket, saját identitásukat, és a társadalmi diskurzusból kiszoruló csoportokat és problémákat nyilvános dimenzióba helyezték (feketék, különböző etnikumok, nők, afro-amerikaiak, spanyol ajkúak, homoszexuálisok). Az osztály és faji különbségekre irányuló kérdések, az identitást közüggé formáló művészeti megközelítések mind kritikai vizsgálódás eredményeképpen jönnek létre, ami már a new genre public art egyik fontos módszerének tekinthető. Fontos előzmény a feminista mozgalom megjelenése, melyre jellemző a participáció és intervenció kettőse, egyaránt céljuk volt a nyilvánosság kitágítása és a résztvevők öntudatra ébresztése.

A különböző művészeti programok legfontosabb eszköze a nyilvánossággal történő minél szélesebb körű kommunikáció volt, illetve e párbeszéd hatékonyságának kutatása (mediális felületek, szövegek, nyilvános fellépések vagy demonstrációk, közösséggel való beszélgetések, fórumok keresztül). Az új szociális stratégiák kialakulása és a nyilvánosság közvetlen megszólítása hozzájárult, hogy kifejlődjön egyfajta érzékenység a befogadók irányában. Megfigyelhető, hogy a 90-es évekre ez a fajta alkotói metódus drasztikusan megnövekszik, ugyanabban az időszakban az egymás mellett működő, de különböző nézőpontokat képviselő művészek és csoportok hasonló konklúziót fogalmaztak meg, melynek lényeges pontja, hogy a művészet maga kommunikáció, és a befogadó, a közönség vagy a nyilvánosság nem homogén, hanem különböző specifikumokra tagolódik.

Suzanne Lacy: Mapping The Terrain: New Genre Public Art (1995) című könyvében a gyűjtőfogalom körüli bizonytalanságot kísérli meg szerteosztatni. Az egybegyűjtött írásoknak az a célja, hogy különböző szempontok szerint, elsősorban az alkotók válaszai alapján, rámutasson azokra a közös kritériumokra, amelyek mentén a public art új iránya körvonalazódott. A szerző nem a különböző médiumok használata vagy a tér tipológiája szerint határozza meg a fogalmat, hanem a közösség, a kapcsolat és a politikai intenció felől (ami ebben az esetben a 80-as, 90-es években aktuális közéleti problémák iránti érzékenységet takart). Lacy szerint „Az együttműködésen és elkötelezettségen alapuló New Genre Public Art arra használta a hagyományos és nem hagyományos művészeti eszközöket, hogy lehetővé tegyen egy minél szélesebb körű, sokféle nyilvánossággal kapcsolatba lépő kommunikációt és interakciót, még hozzá olyan témákkal kapcsolatban, amelyekben közvetlenül érintett volt.”³¹

A művész társadalmi szerepvállalását már nem a társadalom radikális átalakításában látja, mint ahogyan tette ezt a klasszikus avantgárd idején, és nem is saját magánszférájának feltárásával kívánja elérni az élet és művészet határainak megszüntetését, hanem a társadalom specifikumainak, problémáinak, alulreprezentált témáinak láthatóvá tételében. A művészek és művészeti csoportok eltérő modelleket fejlesztettek ki, hogy valamilyen társadalmi kérdés, ügy iránt elkötelezett álláspontot képviseljenek. Tevékenységük abban mégis hasonlított egymásra, hogy közvetlenül kapcsolódott egy adott közösséghez. Lacy szerint a public art új típusa esetében a művész négy különböző pozíciót tölthet be: mint „tapasztalatot szerző” személy; mint riporter, aki

³¹ Lacy 1995. 19. p.

az információt összegyűjti és továbbítja másoknak; mint elemző; és mint aktivista, aki a változás katalizátora kíván lenni.

Sok esetben a kidolgozás és a megvalósítás során a művészek rutinszerűen együttműködtek a közösséggel, hogy hatékonyabban részt tudjanak venni az adott probléma felmutatásában. A közösséggel való kommunikáció és együttgondolkodás során a befogadó és a szerző szerepe teljesen átalakult. A munkák megkülönböztető karakteréhez hozzájárult, hogy maga a befogadó milyen pozíciót tölt be a mű létrehozásának folyamatában, illetve utána. Az alkotó már nem egy olyan nézővel számol, akit tudat alatt elképzelt magának, hanem kreatív résztvevővel, akit az együttműködés mértékétől függően akár munkatársnak vagy társszerzőnek is tekinthet. Amíg nem vizsgálták a klasszikus késő modern néző fogalmát, addig a művészek általában maguknak, egymásnak, néhány kritikusnak és a potenciális vevőknek készítették műveiket.

A közösséggel való együttgondolkodás az emberi interakciók sorát nyithatja meg, teret engedve a véletlennek és az előre nem látható eseményeknek. Az együttműködésen alapuló, közös alkotói folyamat a művész és közönség hierarchikus viszonya helyett egy dialógusra építő műtípust feltételez.

A művek felépítésére jellemző az ideiglenesség és az időszakosság, a különböző médiumok használata. A munkák kontextusfüggőek, ami azt jelenti, hogy a forma és a módszer az adott projekt szándékától, helyétől, materiális feltételeitől és az általa felvetett kérdésektől függ elsősorban. Tárgyi alapú produktum hiányában a művek sok esetben kommunikációként és folyamatként értelmeződnek, ellentétben az elfogadott művészeti konszenzussal, ami elsősorban a művészeti produktumra fókuszál. Klasszikus esetben az alkotó és a befogadó között a műalkotás jelöl ki egy helyet, amit a műtárgy tölt be, a new genre public art esetében a művész és a befogadó közti kapcsolat tölti ki ezt a helyet.

A terminus megalkotója Suzanne Lacy munkái az együttműködésen és dialóguson alapuló, folyamatukban kiteljesedő művészeti projektek szemléletes példáinak tekinthetők. Az Oakland projektek (1991-2001) egy közel tíz évet felölelő sorozat, amely installációkat, performanszokat és politikai aktivista műveket takar. Egyik állomása volt a *The Roof is on Fire (Égő háztető)* (1993-94) című performansz, amely az oaklandi fiatal afroamerikai közösségekkel kapcsolatban kialakult média által gerjesztett negatív sztereotípiákon igyekezett változtatni. Kétszáz középiskolás egy parkolóház tetején, álló autókban ülve, előre meg nem írt dialógusokat adott elő. A színes bőrű kaliforniai fiatalok saját életükről, személyesen őket érintő témákról beszéltek: család, drogok, kultúra, szexualitás vagy a rosszul ellátott oktatási intézmények.



13-14. Suzanne Lacy: *Égő háztető*, 1993-94. Oakland,

Mintegy ezer oaklandi lakost hívtak meg, valamint a helyi és országos média képviselőit, hogy hallgassák meg (vagy, hallgassák ki) ezeket a párbeszégeket. A közönség az autók között járkálva bekapcsolódhatott a beszélgetésekbe. A résztvevő fekete és latin tinédzserek a beszélgetések közben közvetlen módon maguk formálhatták a róluk kialakított képet, s így felülírhették a hírszolgáltatásban velük együtt emlegetett „rasszbűnözést” fogalmát. A média torz és hamis leegyszerűsítő kliséi helyett a tizenévesek kezébe került annak lehetősége, hogy a saját magukról kialakított képet megváltoztassák. Hasonló módon az eseményről készített dokumentumfilm is ezt a cél szolgálta, amely hitelesen igyekezett a közösséget bemutatni. Ezek a dialógusok további együttműködésekhez és programokhoz vezettek, többek közt a *Code 33: Emergency Clear the Air!* (1997-1999) című performanszhoz, amely már kifejezetten az oaklandi fiatalok és a helyi rendőrség közötti feszültségen kívánt enyhíteni. A művet megelőző három éves előkészítő szakasz célja az volt, hogy igyekezzen csökkenteni a rendőrség ellenérzését a helyi fiatalokkal szemben. A felvezető foglalkozások alatt, pedig olyan készségekkel ruházták fel a fiatalokat, amely segítette őket abban, hogy a közösség életében aktívan részt tudjanak venni, és próbálják meg szélesebb körben megértetni saját igényeket. A végső performansz hasonló módon szintén egy garázs tetőn valósult meg, ahol a 100 darab vörös, fekete és fehér autó fényszóróinak reflektorfényébe 100 rendőr és 150 fiatal vitatta meg 1000 meghívott vendég társaságában a bűnözéssel, tekintéllyel, hatalommal és biztonsággal kapcsolatban felmerült valós problémáit és tapasztalatait. Mialatt a tetőn körbefutó betonperemen 30 monitor portréfilmeket sugárzott az oaklandi fiatalokról. A Code 33 esetében a konfliktus már sokkal kiélezettebben jelent meg, a munka nagyobb

hatósugárban kívánt változtatni a rendőrség, a városlakók és a politikusok véleményén a fiatalokkal kapcsolatban.

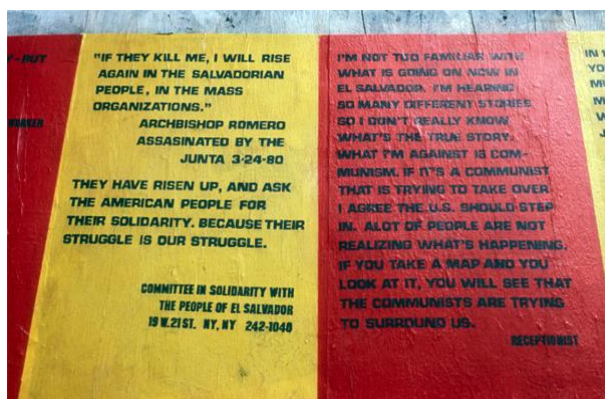
Korai new genre public art munkának tekinthető John Malpede performansz művész *Olympic Update. Homelessness in Los Angeles* (Olimpiai helyzetjelentés. A hajléktalanság Los Angeles-ben) 1984-ben létrehozott műve. Malpede munkássága alatt több mint száz utcai és színházi előadásban reflektált azokra a szociológiai, pszichológiai és politikai erőkre, melyek a hajléktalanok életét befolyásolják és alakítják nap mint nap. New Yorkban egy non-profit szervezet által létrehozott Art on the Beach (Művészet a tengerparton) című programsorozat keretében valósította meg egyéni performanszát. Malpede munkáját a hajléktalanokért való tenni akarás motiválta, ezért anyaggyűjtés céljából Los Angelesbe utazott, hogy lássa, mi történik az utcán élőkkel az 1984-es Olimpiai Játékok alatt. Az Art on the Beach performansz egyfajta helyzetjelentésnek volt tekinthető New York lakossága számára. Az installáció magába foglalt egy monumentális piros megafont, amelyet a pénzügyi negyed felé irányítottak, melyen keresztül Malpede elmesélte, hogy a Los Angeles-i rendőrség fenyegető helikopteres köröket tett a város fölött annak érdekében, hogy eltávolítsa az utcáról az oda nem illő, nem kívánatos embereket, és megtisztítsák a várost az olimpiára látogatók számára. A performansz egy magnóra felvett részlettel zárult, amit a Los Angeles County-ban rögzítettek a hajléktalanok meghallgatásakor 1984 júliusában, amelyben Ella Graham mondja el, hogy milyen érzés neki Los Angeles nyomornegyedében élni.



15. John Malpede: *Olimpiai helyzetjelentés: A hajléktalanság Los Angeles-ben*, 1984. New York

Az 1984-ben alakult Border Art Workshop (BAW) San Diego-i székhelyű, performansz kollektíva munkáiban elsősorban a mexikói határt érintő kérdésekkel foglalkozik, illetve azt a helyzetet vizsgálja, amely megszabja, hogy az összes latin-amerikainak a domináns Egyesült Államok kultúrájának meghatározó hatása alatt kell élni. A határt egyfajta intellektuális territóriumként kezelték műveikben, ennek jegyében hozták létre közvetlenül az USA-mexikói határon zajlott *End of the Line* (1986) című korai, népszerű akciójukat. Az előadók egymással szemben egy hatalmas kétnemzetiségű asztalnál ültek, amelyet kettészelt a határvonal: mexikóiak Mexikóban, az amerikaiak és chicanos³² az Egyesült Államok térfelén helyezkedtek el. A szemben ülők egymás kezét fogták, és „illegálisan” élelmiszert cseréltek a „határvonal felett”, majd végül „illegálisan” helyet cseréltek egymással. Guillermo Gomez-Peria a következőket írta az akcióról: „A mexikói média hírként számolt be az eseményről, és bennünk tudatosult a helyszín-specifikus performansz politikai ereje. A kulturális aktus, ami egy ilyen politikailag telített helyszínen keletkezik (...) sokkal súlyosabb, és sokkal több implikációt hordoz, mint egy hasonló gesztus az országok belsejében.”³³

Group Material (1979-1997) aktivista művészecsoport installációkon, akciókon, köztéri beavatkozásokon keresztül a kultúra és a politika kapcsolatával foglalkozott. Konkrét szociopolitikai témákra kidolgozott kiállításait elsősorban fórumként és szituációként képzelték el. Különböző médiumú és stílusú képzőművészeti alkotásokat tucatárakkal és más termékekkel együtt mutattak be, kialakítva egy sajátos, jól felismerhető kiállítás-készítési stílust.



16-17. Group Material: "Da Zi Bao" 1982, New York

³² A chicano (mexikói-amerikai) spanyolajkú; elsősorban mexikói származású amerikaiak.

³³ Lacy 1995. 206. p.

Az első nyilvános munkájuk a "Da Zi Bao" plakát projekt (1982) volt, más néven a demokrácia fal. Kínában az írott plakát hagyományos formája a köztereken előforduló társadalmi párbeszédnek. Az események láncolatát az indítja el, hogy valaki vagy valakik plakátot helyeznek fel egy kültéri falra, amelyen kézzel írt kommentár olvasható valamilyen közérdekű témával vagy kérdéssel kapcsolatban. Utána jön egy másik személy és melléhelyezi saját plakátját, és így tovább és így tovább, a felragasztott plakátokból egy véleménysor alakul ki, ami valóban hatást gyakorol a közvéleményre. 1976-ban Mao halála után az írott plakát a politikai tiltakozás egyfajta formájaként élt tovább.

A Group Material a da zi bao sajátos verzióját hozta létre a Union Square-en. A munka arra reflektál, hogy a 80-as években a közvéleményt jelentősen elnyomta és befolyásolja a média az Egyesült Államokban. Ennek köszönhetően a különböző nézetek és vélemények elsősorban igenekre és nemekre korlátozódtak. A végletes és szélsőséges gondolkodásmódok nem hagytak teret az árnyaltabb álláspontoknak, illetve nem alakultak ki komplex véleményalkotások közérdekű témákkal összefüggésben. A csoport által felragasztott plakátsorra az ott lakók összegyűjtött kijelentései kerültek különböző társadalmi és politikai kérdésekkel kapcsolatban, amelyek abban az időben relevánsak és aktuálisak voltak. Ugyanazokra a kérdésre az egyéni kijelentések sárga alapon fekete színben, a szervezeti vagy csoportok nyilatkozatai pedig fekete-pirosban jelentek meg. Az éjszaka illegálisan elhelyezett plakátokból kialakított demokrácia fal olyan fórumként vagy modellként működött, amely képes volt heterogén képet mutatni a nyilvánosságról, ami nem egységes, hanem véleménykülönbségeken és eltérő egyéni nézőpontokon alapul.³⁴

A new genre public art egyértelműen hatásos eszköznek bizonyult a szélesebb körű társadalmi integráció és a nem művészetértő emberek művészeti projektekre történő bevonásának. Eredményesnek tekinthető a társadalmi problémák felmutatásában, kimondásában és a változások generálásában, ugyanakkor a művek, mint képzőművészeti projektek is megítélésre kerültek. Az intézményi háttér a munkák utóéletére, utóhangjára, a velük kapcsolatban született kritikákra jelentős hatást gyakorol, a művek legkésőbb értelmezésük során elkerülhetetlenül részévé válnak a művészeti diskurzusnak. A művek múzeumi közegben történő bemutatása pedig ismét csak a művészetek területén jártas beavatottnak kedvez.

³⁴ <http://nightcomers.blogspot.hu/2007/05/da-zi-bao-by-group-material.html>

etika versus esztétika

A new genre public art addig volt elfogadott a kritikusok körében, amíg nem vált valódi szociális változások reális lehetőségévé, ami idegenkedést váltott ki az elméleti oldalról. A munkák esetében felmerült az a kérdés, hogy vajon elvárható-e a művésztől, hogy társadalmi változásokat hozzon létre, és ha igen, akkor mi az a pont, amitől már nem számít többé művészetnek?

Az esztétikai funkció háttérbe kerülése és a művészeti végtermék hiánya megkérdőjelezte a projektek műalkotás státuszát, továbbá a munkák kritikai megítélésének problémájához vezettek el. Ez a bizonytalanság szélesebb körre kitérítve egyéb kortárs művészeti kategóriákra³⁵ is érvényes lehet, (a társadalmi együttműködés lehetőségeit keresve) melyek különböző fogalmak segítségével közelítenek meg hasonló jelenségeket, és alkotnak közös nevezőt a new genre public art-tal.

A projektek megítélésekor a morális szempontokat előtérbe helyező elemzések háttérbe szorítják az esztétikai és vizuális kritériumokat. Sok esetben már attól sikeresnek bizonyul a munka, ha társadalmi beavatkozásként működőképes, és csupán abban különbözik a szociális aktivitásoktól, hogy eredendően művészetként határozták meg. Erre problémára mutat rá Claire Bishop brit kritikus és művészettörténész, aki komplex esztétikai szempontrendszer kimunkálását javasolja az elsősorban etikai alapú kritikai megközelítések helyett. Véleménye szerint mind ez idáig az etikai elemzések szinte kizárólagos módját jelentették a társadalom tudatos, elkötelezett művek értelmezésének „...a művészeti élet újdonságra éhesen és problematizálásuk nélkül fogadja magába ezeket a projekteket. (...) A kritikai gyakorlat elbizonytalanodásának következményeként pedig számtalan, a maga »terepén« teljesen sikertelen (esztétikai élményt nem teremtő, a közösséggel kommunikálni nem tudó) projekt legitimizálódik művészetként, etikai alapon.»³⁶

Ez a felvetés adta alapját annak a nyilvános véleménykülönbségnek, ami a nemzetközi kritikai diskurzust meghatározó két szaktekintélye Grant H. Kester és Claire Bishop között zajlott az *Artforum* hasábjain 2006-ban.

³⁵ lásd. Claire Bishop: A szociális fordulat: a kollaboráció és elégedetlenei című írásában relációs gyakorlatok kibővített terepeként tekint a következő művészeti fogalmakra, mint (*socially engaged art*), közösségen alapuló művészet (*community-based art*), kísérleti közösségek (*experimental communities*), párbeszéd művészet (*dialogic art*), határ-művészet (*littoral art*), részvételen (*participatory*), beavatkozáson (*interventionist*), kutatáson alapuló (*research-based*) vagy kollaboratív művészet (*collaborative art*).

³⁶ Somogyi Hajnalka (2007): Claire Bishop: A szociális fordulat: a kollaboráció és elégedetlenei <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=531> (2013. 10. 12.)

Eltérő álláspontjaik ellenére a művészetet mindketten kommunikációs formának tekintik a művész és közönség, egyén és társadalom között. Mindketten a kollaboratív művészet módszerét használó, ezen belül is kifejezetten a művészek és nem-művészek együttműködésére építő művészeti gyakorlatokat kutatják.

Grand H. Kester a társadalmilag elkötelezett művészet (socially-engaged art practice) értelmezése terén fontosnak tartott *Conversation Pieces, Community and Communication in Art* 2004-ben megjelent kötetében megalkotta a társadalmi kommunikáción alapuló dialogikus művészet³⁷ (dialogic art) fogalmát. A dialógusra épülő műveket olyan folyamatként írja le, amelyek különböző közösségek közti párbeszéd elősegítésére vállalkoznak. „A dialógus-alapú praxishoz szükség van egy olyan közös kommunikációs (nyelvi, szöveges, fizikai) mátrixra, amelyen keresztül a résztvevők meg tudják osztani nézeteiket, s így átmenetileg közösséggé formálódnak.”³⁸ Szerinte az esztétikum veszélyt jelenthet, mivel a műalkotás fizikai állapotát, formáját feltételezi, és akadályt jelenthet abban, hogy a performatív, kollaboratív oldala felől ragadhatjuk meg magát a kommunikációs folyamatot, amely műalkotást katalizál. A dialogikus művészethez elmozdulásra van szükség a művészet mibenlétével kapcsolatos gondolkodásmódunkban; a vizuális és érzéki felől a diszkurzív eszmecsere felé.

Bishop *The Social Turn Collaboration and Its Discontents* (A társadalmi fordulat: a kollaboráció és annak elégtelenségei) című cikkében úgy gondolja, hogy amennyiben valamit műalkotásnak tekintünk, elkerülhetetlen, hogy a műalkotások felé támasztható elvárások szerint, tehát esztétikai szempontok alapján ítéljük meg. A társadalmilag elkötelezett művészeti projektek ezzel ellentétben, mivel ezeknek a munkáknak sok esetben nincs esztétikailag megítélhető kvalitásuk, az alapján helyeződnek vizsgálat alá, hogy az együttműködést milyen eszközökkel, milyen módon valósítja meg a művész, ami elsősorban etikai érveléseket eredményez. A műkritikai tevékenység etikai fordulatának nevezi azt a megváltozott álláspontot, amely a termékkel szemben (itt fontos, hogy mit tekintünk terméknek, a részvétel élményét, vagy az erről készült dokumentációt, interpretációt) a folyamat értékelésére szorítkozik.³⁹ „A társadalmilag elkötelezett művészet megvitatásának szempontrendszer napjainkban az antikapitalizmus és a keresztény «jó lélek» közötti hallgatólagos analógiából ered. Ebben a sémában az önfeláldozás

³⁷ A dialogikus művészeti gyakorlat fogalma Mihail Bahtyin orosz irodalomtudóstól ered, aki szerint a műalkotás egyfajta párbeszédnek tekinthető, eltérő jelentések, értelmezések és nézőpontok gyűjtőhelyének.

³⁸ Grand Kester: Életképek. A dialógus szerepe a társadalmilag elkötelezett művészetben. In *A gyakorlatról a diszkurzusig. Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*. Kékesi Zoltán, Lázár Eszter, Varga Tünde, Szoboszlai János (szerk.), Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elmélet Tanszék, Budapest, 2012. 138. p

³⁹ Somogyi Hajnalka (2007): Claire Bishop: A szociális fordulat: a kollaboráció és elégedetlenségei. 2. p. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=531> (2013. 10. 12.)

győzedelmeskedik: A művésznak le kell mondania a szerzői jelenlétről annak érdekében, hogy a résztvevők rajta keresztül megnyilatkozhasanak. Ezzel az önfeláldozással párosul az a gondolat, hogy a művészetnek ki kell lépnie az esztétika «haszontalan» tartományából, hogy a társadalmi gyakorlattal összeolvadhasson.⁴⁰

Mindkettő szerző fontos érveket sorakoztat fel a szociális irányultságú művészet értelmezésével kapcsolatban, egyaránt helyt lehet adni Bishop kollaboratív művészeti gyakorlatot érintő, komplex esztétikai szempontrendszer kidolgozását sürgető véleményének, illetve Kester új esztétikai fogalom bevezetésére irányuló törekvésének, amely a kommunikációt, dialógust esztétikai formaként kezeli.

A kérdés tehát nem az, hogy a public art végrehajt-e bármiféle társadalmi fordulatot, hanem hogy miként képes ennek az esztétikai megformálására, hogyan tud a probléma bemutatásának, a kritikus gondolkodásnak és analízisnek eszköze lenni, miként képes élményszerűen és a vizualitás szintjén megszólítani a befogadókat. Suzanne Lacy szerint a különböző háttérrel és perspektívával rendelkező művészek munkamódszere hasonlított a politikai és szociális aktivitásokra, de mégis abban különbözött az aktivista szemlélettől, hogy esztétikai érzékenységgel párosul, és metaforikus módon tudott beszélni lényeges szociális kérdésekről.

a public art magyarul, a magyarországi public art

„A művészet illetékessége kiterjed a társadalmi lét egészére, így a politikára is. A művészet társadalmi felelősségtudata azonban nem azonos a művész politikai meggyőződésével. A művész világnézete magánügy. A mű közügy...»⁴¹

Magyarországi kontextusban a public art jelentése másfajta színezetet kap, mint a nyugat-európai vagy az angol nyelvhasználatban. Egyrészt jellemző rá, hogy az eredeti fogalomhoz képest teljesen elhatárolódik a köztéri művészet hagyományos formáitól, a

⁴⁰ Uo. 11. p.

⁴¹ Első pályázati felhívás, *Polifónia. A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben*, szerk: Mészöly, Suzanne, Budapest: SCCA, 1993. 19. p. Utalva Erdély Miklós: A posztneovangárd magatartás jellemzői című írására, ahol az illetékesség kifejezés a cselekvőképesség fogalmának felel meg.

hivatalos és reprezentatív szobrászattól, másrészt pedig a társadalomérzékeny gyakorlat egyre inkább hangsúlyos szerephez jutott.

A szakmai közhasználatban a köztéri szobrászat és a public art a köztéri művészet két lehetséges pólusaként deklarálódik, így nálunk a fogalmat általában a köztéri szobrászattal szemben definiálják. Sok esetben tekintik azonosnak a köztéri művészetet a köztéri szobrászattal az emlékművek, reprezentatív vagy dekoratív plasztikák jelentős köztéri dominanciája miatt. A köztéri szobrászat gyakran összekapcsolódik az ideológia és a hatalmi mechanizmusok művészeti kifejezésformáival (amire legjobb példa a hazai művészet történetében a közel ötven évig tartó szocializmus időszaka). Ugyanakkor demokratikus államberendezés esetében is jellemző, hogy a politika előszeretettel tekinti a hatalmi reprezentáció terepének a nyilvános tereket, ahol művészet és politika összefonódása legkézzelfoghatóbb módon az állami megrendelésekre készült köztéri szobrokon jelenik meg. Ennek köszönhető, hogy a public art egyfajta válaszreakciónak is tekinthető dialógikus nyitottságával, projektszerű, időszaki eseményeivel a köztéri szobrászat statikus, hatalmi viszonyrendszereket leképező tulajdonságaival szemben. „A köztér feletti szimbolikus uralom mindig feszültségekkel teli, e kontroll mikéntje ugyanolyan fontos kérdés, mint a szobrok esztétikai interpretálhatósága. A köztér számos közösség eltérő érdekeinek progresszív konfliktusokban gazdag nyilvánosságát jelenítheti meg, s így a demokrácia megélésének folyamatos urbanisztikai műhelye lehet. De lehet a lakosság semmibe vételének, a hatalmi elitok arroganciájának gyakorlóterepe is.”⁴²

Az Egyesült Államokban a 60-as évektől a public art fogalmi bővülésének lehettünk tanúi, fejlődése során a köztéri tevékenységek széles skáláját ölelte fel a monumentális szobrászattól egészen a közösségépítő projektekig, amibe eredetileg az emlékművek és a reprezentatív állami szobrok is beletartoztak. A public art logikus pályát tett meg a nagy méretű szobrokon keresztül, a helyspecifikusságon át, egészen a befogadócentrikus projektekig. Másképp fogalmazva az esztétikai és a design funkción keresztül a társadalmi, szociális funkció irányába mozdult el. Ezzel szemben Magyarországon a rendszerváltás után a 90-es években állami, valamint a kortárs művészeti szakmai kezdeményezésre indult meg a társadalmi nyilvánosságról való gondolkodás a köztéri, közösségi művészet újszerű megközelítése. Míg az Egyesült Államokban társadalmi mozgalmak és közéleti aktivitások indukálták a politikailag vagy társadalmilag elkötelezett munkák létrejöttét, addig nálunk ennek hiányában a támogatási, pályáztatási rendszereknek, illetve kurátorok programjainak volt köszönhető, hogy a public art irányvonalai közül egyre inkább a társadalmi tematika

⁴² György Péter: *Miénk itt a köztér. Életünk a Szoborparkban*. In Magyar Narancs 2012/14. 4-5. p.

került előtérbe, mivel hazai viszonylatban ez a terület mutatott a legnagyobb deficitet. Szerencsésebb ezért az új típusú public art elnevezéssel jelölni ezt a vonulatot Kertész László nyomán⁴³, utalva ezzel a Lacy féle new genre public art-ra. A hazai public art esetében fontos látni azokat a különbségeket a nyugat-európai és amerikai terminushoz képest, amelyek az eltérő problémák és művészeti kifejezőmódok kialakulásához vezettek el.

Mielőtt erre részletesen kitérnék, magával a fogalom magyar nyelvbe történő honosításával foglalkozom, illetve a szakirodalomban előforduló public art meghatározások közül emelnék ki néhányat.

A public art kifejezés magyar nyelvhasználatba történő bevezetésére több kísérlet született. Hock Beáta *Pablikli szpiking*⁴⁴ című írásában kifejti, hogy a public art köztéri művészetre történő fordítása nem szerencsés, a fent már említett konnotációk miatt, és maga a jelentés is szűkösnek bizonyul a fogalom sokirányú lefedésére. Sajátos megoldásként az angol verziót magyar fonetikus kiejtés szerint pablikart-ként használja. Süvecz Emese a *Moszkva tér - Gravitáció* című eseménysorozat katalógusában a public art-ot „művészet a nyilvános térben”-nek fordítja, de ettől megkülönbözteti a „művészet a köz érdekében” art-in-the-public-interest vonalát, illetve a new genre public art politikailag elkötelezettebb ágát.⁴⁵ Kertész László művészettörténész a New Genre Public Art-ra jellemző, kollaboratív szemléletmóddal megegyező hazai public art gyakorlatot új típusú public art-tal jelöli, és a Lacy féle terminust félig lefordítva használja. Egyik variáció sem terjedt el igazán a szakirodalomban, az eredeti angol kifejezés maradt fenn elsősorban a már bejáratott angol művészeti kategóriákhoz hasonlóan.

A következőkben a public art definíciók közül választottam néhányat. Hegyi Dóra művészettörténész szerint „a public art a köztéren megjelenő műalkotásokat nem hagyományos műfajokban definiálja (mint szobor vagy murális alkotások), nem a tér passzív, megtekintésre szánt tereptárgyának tekinti, hanem az adott tér közönségét megszólító, a közönség részvételével interaktív módon megvalósult installációk, alkalmi események - akciók, performanszok - vagy kiadványok formájában”.⁴⁶ Hock Beáta a társadalom tagjainak kölcsönösségén alapuló kommunikációként értelmezi, ahol a művészet a közvetítőeszköz. Kertész László szerint az új típusú public art

⁴³ Kertész László: A mi kis public artunk. In: A mi kis falunk (szerk.): Kertész László, Leposa Zsóka MMIKL, 2010. 6.p.

⁴⁴ Hock Bea: *Pablikli szpiking. Ki beszél itt esztétikáról?* In: Nemtan és a pablikart, Lehetséges értelmezési szempontok az utóbbi másfél évtized két művészeti irányzatához. Praesens, Budapest. 2005. 99.p.

⁴⁵ Lásd. *Moszkva tér* című kiállítást előkészítő szeminárium, Fogalomtár, In *Moszkva tér (Gravitáció) kiállítás katalógusa*, Műcsarnok, Budapest, 2003.

⁴⁶ <http://www.ludwigmuseum.hu/site.php?inc=kiallitas&kiallitasId=91&menuId=45> (2013. 11. 24.)

problémamegszólító, mind nyelvében, mind a közönség bevonásának programjában demokratizált köztéri művészet. Célja olyan kommunikációs helyzet konstruálása, amelyben a közösségi térhasználók számára jön létre lehetőség a párbeszédre. Mélyi József művészettörténész szerint Magyarországon a public art fogalom általánosan elterjedt kifejezésként a társadalmi kontextusra reflektáló köztéri művészetet jelöli, amely elsősorban a városi, épített környezet viszonyrendszerében jön létre.

A művészet nyilvános térben való megjelenésének fontos lépése volt a köztér fizikai, majd társadalmi térként történő értelmezése. Nem szerencsés külön kategóriaként említeni a kifejezetten fizikai, elsősorban környezeti komponensekkel dolgozó műveket, hiszen a szociális vektor mindegyik munkában megjelenik, ha másként nem is, akkor a mindenki számára egyenlő hozzáférés lehetőségének megteremtésében. A public art perspektívájából nézve a társadalmilag releváns munkák különbözőképpen valósulhattak meg; társadalmi témákat érintettek, dialógust generáltak, sok esetben problémamegszólító műveket eredményeztek, együttműködésen alapultak, közösség bevonásával jöttek létre, és a közügyek kommunikációját, a közügyekbe történő bebeszólás lehetőségét segítették elő.

Az új típusú public art vizsgálatok gyakran felmerül a politikus jelző, a politikai szerepvállalás vagy a politikus művészet fogalma, ami a public art diskurzusán belül némi magyarázatra szorul. Magyar nyelvi környezetben a politikus szó aktuális politikai kérdéseket, pártpolitikai nézeteket, illetve a magas politikát, a kormányzati hatalom működési módszerét és az arra történő reflektálást jelentheti. Nemzetközi szinten a francia posztstrukturalista filozófiának köszönhetően egy sokkal tágabb fogalomra utal, a mindennapokat átható hatalmi viszonylatokra, a külső kontroll és normák által meghatározott szubjektum működésére. Legjobban az amerikai feministák híressé vált „the personal is political” magyarul „ami személyes, az közügy” szlogenje világít rá arra a téves meglátásra, amely az egyént teszi felelőssé az életében előforduló helyzetekért, meghatározottságokért. Ez a megközelítésmód a társadalmi berendezkedésből adódó strukturális problémákat az egyén szintjére szállítja le, így a valóban társadalmi, „politikai” dimenziójú problémákra individuális megoldásokat ajánl.⁴⁷

A magyarországi public art politikussága elsősorban a közügyek iránt érzékenységében és a társadalmilag elkötelezett művészeti alapállásban keresendő. Ugyanakkor a társadalmi kommentár és a közvélemény nyíltan megjelenő formáira, a társadalmi aktivizmusra, a nyilvános véleménynyilvánítás elősegítésére, a napi politikát

⁴⁷ Hock 2005. 99. p.

érintő, politikai reflexióra már alig találunk példákat a honi művészeti szcénán belül. A Gerilla Propaganda Kollektíva szoborcímkézéseitől, illetve a plakátokkal, közterületi táblákkal és matricákkal dolgozó Magyar Kétfarkú Kutya Párt street art kollektíva ironikus hangvétellő, a politikai élet visszasságaira rámutató munkáitól eltekintve. A 2006-os választásokon még csak kampányoltak, de a 2010-esen már valóban indultak, ennek kapcsán a szavazatokért cserébe többek közt örök életet, ingyen sört és adócsökkentést ígértek. A párt negatív kampányának nem titkolt célja volt, hogy a szavazók számára élvezhetőbbé tegyék a választást és idegesítővé a politikusoknak.

Az amerikai public art politikussága a nemi, vallási, etnikai különbségek, az identitás létjogosultságával és annak érvényre juttatásával függött össze. Nagy-Britannia köztéri művészete a magyarországinál sokkal nagyobb mértékben épül a műalkotásokat körülvevő kisebb közösségek ügyeire, nem a jelen vagy a múlt ideológiai harcaira, hanem a társadalmi összhang gyakorlati problémáira összpontosítva. A brit kormány álláspontja szerint a művészet bevonása a kulturális sokféleség előtérbe helyezésével elősegítheti a társadalmi kirekesztettség elleni harcot.

Nálunk is megtörtént állami, kormányzati szinten annak felismerése, hogy public art műveken keresztül intenzívebb társadalmi párbeszéd folytatható a közügyekkel, társadalmi problémákkal kapcsolatban. A művészeti projektek során a befogadók a részvétel és a bevonódás révén az őket érintő közügyek megvitatásának és alakításának részeseivé válhatnak. Süvecz Emese szerint mindez azzal a pillanattal írható le, mikor az egyén alanyi pozícióba kerül, azaz saját nevében és érdekében megszólal, cselekszik, vagyis a társadalompolitikailag elkötelezett művészi tevékenység elsősorban az egyén társadalmi szerepvállalásának felismerésétől függ.⁴⁸

A társadalmi együttműködés egyik példája a Gazdasági és Közlekedési Minisztérium (GKM) 2003-ban elindított kísérleti projektje volt, melynek célja olyan új köztéri művészet támogatása, ami a köztér felhasználása révén a társadalom szélesebb csoportjaival kezdeményez párbeszédet. Az uniós csatlakozásra készülve (a gazdasági változásokkal együtt járó konfliktushelyzetek minél konstruktívabb megoldása érdekében) pályázati kiírást tett közzé kistélepeleken megvalósuló művekre, melynek fókuszában a szobi és a nagykátai hátrányos helyzetű kistérségek álltak. A kezdeményezés során két közösségi projekt valósult meg Koronczai Endre *Csettegő szépségversenye* (2003) és László Gergely fotóművész *Ingázó tüzérek* (2004) című munkája.

⁴⁸ Süvecz Emese: Ellentmondások kiállítása. A kurátor társadalmi szerepéről. <http://exindex.hu/print.php?page=3&id=366> (2014. 02.17.)

Koronczi Endre akciója Nagybörzsönyben került megrendezésre, ahol egyedi gyártmányú járművek szépségversenyen mutathatták be szerkezeti és esztétikai leleményeiket egy szakértő zsűri előtt. Csettegőknek a házilagos készítésű mezőgazdasági gépeket nevezik, melyek az innen-onnan kéznél lévő anyagokból, motorokból és alkatrészekből állnak össze, és azok agyafűrt egybeszerelését és működőképessé tételét jelentik. A mai napig használatban lévő gépekből azonban újak nem készülnek; egyrészt a csökkenő igény miatt, másrészt egyre kevesebb rendelkezik érvényes műszakival (az újabb környezetvédelmi szabályozásoknak köszönhetően). A részvételen alapuló projekt során az alkotó a szociológia, néprajz és esztétika fogalmai mentén vizsgált és mutatott be egy sajátos, helyi jelenséget; egyrészt a találékonyságot igénylő csettegő építésének és használatának barkácsoló népszokását, másrészt a szerkezetek építésével járó átlagon felüli kreativitást és műszaki érzéket, ami a közösség önreprezentációjának és lokális értékeinek, identitásának megerősítését segítette elő.



18. Koronczi Endre: *Csettegő szépségverseny*, 2003. Nagybörzsöny,

László Gergő *Ingázó tüzérek* című projektje a munkahelyi ingázást kötötte össze az Tápió-vidéken élők számára máig is eleven '48-as forradalomhoz kötődő, történeti-kulturális hagyománnyal. Az alkotó 44 portrét készített a három kistérségi tüzércsapat tagjairól (a Bitskey Gáspár Hagyományörző Tüzércsapatról, a Nagykáta Barátainak Köre Hagyományörző Tüzércsapatáról és a Magyarország Felfedezői Szövetség Koroknay Dániel tüzércsapatáról). A hagyományörző szervezetek által eljátszott ütközet során a csoportok az 1849. április 4-i tápióbicskei csata emlékét ápolják, mikor Damjanich tábornok csapatai győzedelmeskedtek az osztrák császári seregek felett. A portrék három

hónapon keresztül, öt útvonalon a Budapest és a térség között közlekedő buszok oldalaira kerültek. Az akció az ingázásra, a kényszerű munkavállalói mobilitásra, annak közösségromboló jellegére kísérel meg rávilágítani, kérdéseket vet fel a kisvárosokra jellemző erős közösségi kötelékek és az őket szétfeszítő gazdasági érdekek ellentmondásaival kapcsolatban. Középpontba helyezve a közösség összetartására irányuló törekvéseket, a nemzeti identitást, a helyi történelmi tudatot és az élő hagyományok ápolását.

Hazánkban a társadalomérzékeny művészet gyakorlata nem nagy múltra tekint vissza, mivel az ötvenévi szocializmus nem biztosított kedvező táptalajt az ilyen jellegű művészeti kezdeményezéseknek. Demokrácia hiányában nem jöhettek létre a nyugati példákhoz hasonló, társadalmi térben is működő public art művek (és az állami megrendelésre készült szobroktól eltérő egyéb köztéri megnyilvánulások sem), vagy ha mégis, sokszor csak illegális formában valósulhattak meg, mint például Hajas Tibor graffiti akciói a hetvenes években vagy Pauer Gyula *Tüntetőtábla erdő* című munkája 1978-ban Nagyatádon.



19. Hajas Tibor: Levél barátomnak Párizsba 1975.

Az első kifejezetten public art műként számon tartott munka az 1956-os forradalom idején Erdély Miklós és társai által megvalósított *Őrizetlen pénz* című szolidaritási akció volt. Budapest öt-hat forgalmas pontján ládákat helyeztek el az utcákon, a ládák fölött

egy-egy százforintost, a korszak legnagyobb forgalomban lévő címletét ragasztották fel a következő felirattal: „*Forradalmunk tisztasága megengedi, hogy így gyűjtsünk mártírjaink családjának*”. Az őrizetlenül hagyott ládába hamarosan pénzt kezdtek dobálni a járókelők, amíg meg nem teltek. Az akció váratlan módon képes volt tudatosítani a forradalom erkölcsi tisztaságát, így hozva létre egyben egy szokatlan műformát is, amelyet Erdély Miklós később egyik interjújában a művei közé sorolt. Emblemikus public art műnek számított a rendszerváltás után 1992-ben Szentjóni Tamás és Lőrinczy "Lorrensy" Júlia ötlete alapján megvalósított *Szabadság Lelekének Szobra* is. A gellérthegyi Szabadság-szobor nőalakját egy radikális művészi gesztussal fehér drapériával vonták be, és szellemalakká változtatták négy napra (a szovjet csapatok kivonulásának ünnepén). A rendszerváltást követően nagy vitát váltott ki az, hogy a 1989 előtt is fennálló szobrok megmaradjanak-e vagy sem. „Szentjóni erre a társadalmi vitára úgy reagált, hogy az akkoriban divatos módszerrel történő eltávolítása helyett – mintegy a rendszerváltozás ikonográfiai betetőződéseként – a különös átalakítás során felszabadította a szobrot a politikai kultusz nyomása alól, és nem csupán egy lokális történeti-politikai szituációra, hanem a kelet-európai történelmi átalakulásra is reagált.”⁴⁹

Néhány évvel korábban, az államszocializmus alatt a közterek még olyan erős állami kontroll alatt álltak, hogy az alkotók a központi szoborrendelésektől eltekintve egyáltalán nem gondolkodhattak bennük. A fokozatosan enyhülő kultúrpolitika a modernizmus térnyerését még megtűrte a köztereken, de a kritikai hangvételű művészet nem a nyilvánosság tereiben, hanem speciális jelleget öltve, alapvetően a szocialista állammal szemben más pályákon fogalmazódott meg. A művészek részéről ez az alapállás nem egy önként vállalt társadalmi reflexióként működött, hanem a politikai rendszer által kikényszerített társadalomkritikus gyakorlatként. „A rendszerváltás előtti politikai művészet egy elnyomó rendszerrel való szembenállás módozatait tematizálta, ám ez rendszerellenesség éppen a rezsim totalitáriánus jellege miatt – nem jelenthetett beavatkozó és javaslattevő jellegű társadalomkritikát, vagyis az államot akár a társadalomformálásban, akár együttműködő félnek is tekintő művészeti gyakorlatot.”⁵⁰

Az államszocializmus hivatalos művészete felülről meghatározott társadalmi problémákat, közérthetőséget, realista nyelvet követelt. Minden ezzel ellentétes megnyilvánulást ellenzéki művészetnek tartottak, az uralkodó modernista paradigmán belül nemcsak a nyílt vagy burkolt társadalmi kritikát megfogalmazó neoavantgárd került

⁴⁹ Boros Géza: *Három radikális köztéri projekt.. Bevezetés az utca művészetébe*. Beszélő, 2004. 07-08. 152-158. p.

⁵⁰ Hock 2005. 104. p.

ellenzékbe, de az absztrakció is tiltott művészetnek számított. „Egy olyan államhatalomban, ahol a társadalmi deviancia egyenértékű volt a politikai devianciával, nem volt szükséges, hogy a művész a művészetében bizonyítsa ellenzékiességét, mivel saját szerepe, saját élete tette ezt hitelessé.”⁵¹

A művészek passzív rezisztenciába vonulása, „az állásfoglalásnak ez a furcsa módja, amelyet éppenséggel a következetes állás-nem-foglalás fejez ki, fontos eleme volt a kelet-európai művészek és értelmiségiek eszköztárának”.⁵² A belső emigráció, az ellenvilágok kultúrája, a politikától való tartózkodás, metaforikus kifejezésformák, rejtett, minimális utalások, a hallgatás és maga az életforma is politikai gesztusnak számított. A művészek részéről különböző kényszer szülte magatartásformák jöttek létre egyrészt az ideológiától és az átpolitizáltságtól elforduló autonóm kifejezés módok, másrészt a szembenállást tematizáló ellenzéki reakciók.

A rendszerváltást követő politikai, gazdasági és kulturális átalakulás után az ellenkultúrát képviselő művészeknél továbbra is fennmaradt az elutasító tradíció anarchista attitűdje, ami már nem nyújtott működőképes stratégiát a megváltozott művészeti viszonyrendszerek közepette. Hazánkban arra a jelenségre, hogy a művészet kontextusa megváltozzon, és közvetlenül a társadalomba ágyazottan jelenjen meg, a rendszerváltás után körülbelül még tíz évet kellett várni.

A 1989 utáni társadalompolitikus, szociálisan érzékeny vagy politikailag elkötelezett művészeti diskurzus hiányával, szórványos megjelenésével kapcsolatban többféle magyarázat látott napvilágot. Sokan a radikalizmus nélküli békés rendszerváltás folyamatában, az alkotók részéről más prioritások érvényesülésében, természetesen a nagy előképek hiányában, a konfliktuskerülő magatartás átöröklődésében, társadalomlélektani problémákban, az egész társadalomra jellemző elzárkózó beidegződésekben (pl. politikai, vallási vagy etnikai hovatartozást magánügyként kezeli), a társadalmi fejlettség, illetve a demokratikus érettség elmaradásában keresték az okokat. Sükösd Miklós szociológus a *Polifónia* szimpózium kapcsán jegyzi meg, hogy Magyarországon és az egész régióban még nem alakultak ki azok az új társadalmi mozgalmak, amelyek elősegíthetnék a politikai és társadalmi tudatosság fejlődését, amelyre az új politikai művészet épülhetett volna.

A rendszerváltás után a magyar művészet számára lehetőség adódott, hogy a politikai, társadalmi problémák megjelenítésének hatékony eszközévé váljon és bekapcsolódjon a társadalmi diskurzusokba. A művészek részéről nem kényszerű, hanem

⁵¹ Szántó András: A csendtől a Polifóniáig. In *Polifónia. A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben*, szerk. Suzanne Mészöly – Bencsik Barnabás, Budapest, 1993. 25. p.

⁵² Uo. 24. p.

önként vállalt politizálás, társadalmi, szociális érzékenység jöjjön létre, és kirajzolódjanak a művész társadalmi szerepvállalásának és elköteleződésének lehetséges irányai is. A fenti törekvések egyik új terepe a kiaknázatlan nyilvános tér lett, ahol a magyarországi köztéri művészetnek el kellett sajátítania és saját helyzetére kellett alkalmaznia azokat a módszereket és stratégiákat, amelyek a public art újszerű kommunikációra és kollaborációra épülő válfajai már kijelöltek. Különösen izgalmas helyzet kínálkozott a változó közép-kelet-európai régió országaiban, ahol az eddig leblokkolt nyilvános terekre immáron a demokrácia érvényre jutásának terepeként lehetett tekinteni, ami a sokszínűség és az egyenlőség közötti kényes egyensúly eredményeképpen valósulhat meg.

A közterek kulturális, építészeti és művészeti újraértelmezésének és átalakításának folyamatába sokkal jobban tudott bekapcsolódni az a fiatalabb generáció, amelyik már nem a 70-es, 80-as évek alatt szocializálódott, referenciáit a nemzetközi szintér társadalomra érzékeny alkotói jelentették, közös hangot éreztek a globális művészet kifejezőmódjaival, és nemzedéki alapállásukból fakadóan új, kommunikatívabb műtípusokkal próbálkoztak.

A public art szélesebb hatókörben történő elterjedéséhez és módszereinek kidolgozásához intenzíven hozzájárultak a különböző állami, intézményi támogatási formák. Néhány fontos meghatározó programot említenék ezek közül: a Soros Alapítvány által támogatott 1993-as *Polifónia*, a kistérségek helyzetére reagáló Gazdasági és Közlekedési Minisztérium 2003-as pályázata, szintén 2003-ban létrejött *Moszkva tér – Gravitáció* eseménysorozata. 2008 és 2012 között a Magyar Művelődési Intézet és Képzőművészeti Lektorátus rendszeres public art programjai, melyek fókuszába fokozatosan az új típusú public art művek kerültek, ami kifejezetten a vidéki nagyvárosokban, majd a kistelepüléseken megvalósuló részvételi alapú, kisközösségi válfajt karolták fel. A Lektorátus, szintén újító módon, az általa lebonyolított projektek társadalmi befogadásával kapcsolatban tanulmányokat is végzett, melyek az eseti beavatkozások hatását próbálták felmérni az érintett kisközösségekben.

A public art másik irányát képviselték azok a programok, melyek a megváltozott városi tér lehetőségeit és használatát vizsgálták elsősorban a helyspecifikusság és az interakció elvei mentén. Például a *Pont:Itt:Most 2004, 2005* projektek, a pécsi kötődésű 2011-ben lebonyolított *21 párbeszéd* és a szintén 2011-es *Art on Lake* program a Szépművészeti Múzeum szervezésében.

Az első kifejezetten public art szellemiségű rendezvény az 1993-ban Mészöly Suzanne kurátor által létrehozott *Polifónia: A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben* című eseménysorozat volt, amely a társadalmi átalakulásokra

érzékenyen reagáló művészetet kívánta aktivizálni. A felhívás társadalmi kontextusra vonatkozatható, annak keretében értelmezhető műveket várt az alkotóktól, de a megvalósult esemény nem vállalta fel a kiállítás által felvetett tematikát, a projektek, installációk elsősorban a városi térbe történő fizikai beavatkozások maradtak.⁵³

Ez alkalommal valósult meg Lakner Antal *Irányjelek* (1993) című projektje, ami az Erzsébet-híd pillérjeire felerősített IDEÁT és ODAÁT feliratokból állt. Az irányjelzések három héten keresztül fogadták a hídon áthaladókat, utalva egyrészt Budapest történelmi, földrajzi, szociális és kulturális kettéosztottságára, tágabb értelemben pedig Nyugat- és Kelet Európa dichotómiájára. Az egyik rádióállomás reklámnak hitte az irányjelzéseket, és megpróbálta hallgatói figyelmét felhívni arra, hogy próbálják meg kitalálni, melyik cég, és mit hirdet ezekkel a feliratokkal.

Ugyanekkor jött létre, pontosabban csak terv maradt Szentjóby Tamás *Szép sötétség (variáció 2)* című munkája, amely javaslatot tett arra, hogy a hivatalosnál pár perccel később kapcsolják föl Budapest közvilágítását. Az ez idő alatt megtakarított pénz egyik felét a Vakok és Gyengénlátók Országos Szövetségének támogatására, a másik felét a *Polifónia*-projekt résztvevő művészeinek honoráriumára fordították volna. A mű szervezési és technikai okok miatt nem valósult meg, de a terv a társadalmi felelősségvállalás egyik korai vállalkozásának tekinthető abban az értelemben, hogy az energia-megtakarításból adódó költség átcsoportosításával két halmozottan hátrányos (nem kis öniróniával tekintve a művészek helyzetére) társadalmi csoport részesült volna.

A MMIKL által szervezett 2009-es *Az én kis falum* című kistelepülési pályázata során valósult meg Szabó Ildikó és Tesch Katalin *Re-habilitáció* projektje. A program az aprófalvakat súlyosan érintő elvándorlás, elöregedés, népességfogyás probléma együttesére reflektált. A jelenséget elsősorban szociális és személyes szálon keresztül közelítették meg az alkotók, mivel Szabó Ildikót gyermekként maga is a faluban élt, és szintén az elköltözötték közé tartozott. A szerzőpáros első lépésként egyenként felkereste a falu lakóit, igyekeztek az elvándorlások okait és az elhunytakhoz fűződő személyes emlékeket feltárni, majd egy-egy fotót kértek az elveszített családtagokról, ismerősökről. A begyűjtött fotók alapján ötven fekete léggömbre ötven monokróm portrét ragasztottak, így személyesítve meg az egykor itt élőket. A többhetes együttműködés csúcspontja a Mindenszentekkor helyére kerülő installáció volt, a héliummal töltött, fekete lufikra

⁵³ Az eredeti elképzelés szerint a kiállításnak a Mücsarnok adott volna otthont, mint az egyik legnagyobb magyar művészeti galéria, de az állami költségvetésből működő intézet akkori igazgatója elzárkózott a kiállítás befogadásától, miután elolvasta a pályázati felhívást. Az eredeti koncepció politikai, társadalmi kérdésekkel foglalkozó műveket várt az alkotóktól, pontosabban a politikai, közéleti illetékesség volt a hívószó, a kiírást később módosították. Az új pályázat fókuszába már a társadalom fizikai terei kerültek. Lásd <http://pa.c3.hu/hu/palyazati-felhivas.html>

applikált portrék tíz napig lebegtek az eltávozottak otthonai előtt. A programnyitó összejövetelre az elvándorolt falusiak is meghívást kaptak, ahol a gulyáspartival összekötött együttlét alkalmával, a helyiekkel történő találkozás lehetőséget adott a múlt terápiás hatású kibeszélésére, megoszthatták egymással személyes tapasztalataikat és nézeteiket az elmúlt évtizedek helyi történéseivel kapcsolatosan. A mű célja, hogy a lakosok számára elősegítse az elmúlás kollektív feldolgozását, a falu elnéptelenedésével és az ezzel összefüggő változásokkal kapcsolatban saját életükre nézve. A munka pedig nem utolsó sorban a művészeti projekt egész folyamata alatt életben tartotta a közösség emlékezetét, hogy egy közös emlékezetkultúra létrejöttét segítse elő.



20. Szabó Ildikó és Tesch Katalin: *Re-habilitáció*, 2009. Hegyhátszentmárton,

Megfigyelhető az új típusú public art műveknél, hogy minél inkább lokális jelenségekre, kis közösségekre fókuszálnak, annál inkább felmerül a művész érintettségének kérdése. Az egyik legkézenfekvőbb példa erre, ha a mű célcsoportja egy olyan közösség, amelynek maga a művész is részét képezi. Ennek hiányában pedig szükséges, hogy az alkotó bizonyos kutatómunka után teljes mértékben a helyi adottságokból induljon ki, és ne egy meglévő koncepcióhoz keressen megfelelő célközösséget. Ez az alapállás ugyanakkor felveti annak kérdést is, hogy a művek lényegükben fakadón (a közösség sajátosságaira, belső problémáira történő reflektálás miatt) nem lehetnek-e más közösség vagy egyszerűen nem az adott közösséghez tartozó

személyek számára részben kizáró jellegűek. A munkák sokszor lokális célokat és problémákat fogalmazznak meg, ha ismét múzeumi kontextusba kerülnek, sok esetben nem érthetőek, (helyi közösséghez szólnak) mivel nem univerzális problémákkal foglalkoznak, nem feltétlenül érdekes azok számára, akik szociálisan és geográfiailag is kívül állnak az érintett területen.

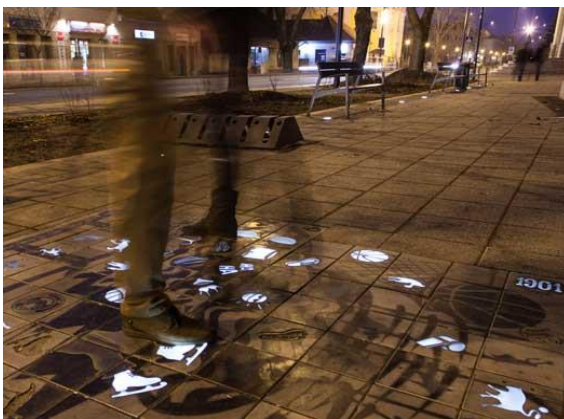
A magyar public art-on belül az új típusú public art művek nem jelentenek kizárólagosságot, hiszen ugyanúgy megtalálhatjuk a köztereken a befogadók közvetlen élményeire és személyes tapasztalataira épülő különböző köztéri beavatkozásokat, a megváltozott városi térhasználatra adott újszerű megközelítéseket, helyspecifikus műveket, installációkat, utcai projekteket és a városrehabilitációs folyamatokba illeszkedő munkákat is. Bár ezek a megnyilvánulások sok esetben már elterjedt, nemzetközi fogalmakkal fedhetők le, mint: guerilla art, street art, public movements, public intervention, integrált design, cultural masterplanning, tactical media, eco art, mental maps, engaged art stb.

A public art vonulatán belül kiemelném a városrehabilitációs folyamatokba illeszkedő tájépítészekből, tárgytervezőkből, építészekből és képzőművészekből álló dinamikusan fejlődő irányt, melyek gyakran válnak kormányzati, önkormányzati regenerációs törekvések részévé. A Szövetség'39, Újirány csoport, Városi Tájkép Csoport projektjei nem minden esetben sorolhatók kifejezetten a public art tárgykörébe, hiszen saját tevékenységüket is elsősorban komplex művészeti tervezésként, köztéri formatervezésként definiálják. Ennek ellenére a humorról, játékosággal, jelennel operáló munkák célja középpontba állítani a városi teret, kihangsúlyozva az egyén személyes jelenlétének fontosságát a részvétel lehetőségének megadásával. Sok esetben a modern városi életforma negatív fizikai és szociális hatásai ellen olyan szituációkat teremtenek, ahol az ember a megszokott mindennapokhoz képest teljesen eltérően viszonyulhat saját környezetéhez.

Ezt a munkamódszert jól szemlélteti az Újirány csoport Palotanegyed rehabilitációját kiegészítő művészeti akciósora, amelynek részét képezte az *Ön itt áll!* (2011) ortofotó játék a Szabó Ervin könyvtár előtti téren. Az interaktív városi légifelvételek a Nyugati téri aluljáróban, Szegeden, Győrben és Ajkán is megvalósultak. A palotanegyedi ortofotó variáció annyiban egészült ki, hogy egyik állomása volt a terület rehabilitációját célzó közösségi tervezésnek, ahol a lakók színes matricák segítségével kifejezhették a változásokkal kapcsolatos véleményüket. A *Belső udvar program*, a *Városi Tornapálya*, a *Városi szalon*, *Élő galéria Projekt*, *Köh Nyílt napok*, *Aszfaltfelfestés* mind azon projektek elnevezését takarják, amelyek a rehabilitációval szoros összefüggésben a helyi értékekre, potenciálokra irányították a figyelmet, olyan kommunikációs felületet teremtve ezáltal,

amely aktivizálta a lakosságot. A közösségi tervezés olyan együttműködésen alapuló munka, ahol már a tervezést megelőző fázisban az érintettek részvételével zajlanak a projektek, elsősorban a dialógus megteremtése a cél, ahol különböző tudásformák (élethelyzetek, érdekek, tapasztalatok) érvényre juthatnak. A tervező sokkal inkább a különböző érdekek összehangolásáért felelős, mintsem a konkrét megoldások diktálásáért, elsősorban a beleszólás lehetőségét teremti meg annak érdekében, hogy létrejöjjön egy nyitott és együttműködő tervezési folyamat. A közösség már nemcsak az interaktív tervezésben vesz részt, a tervezés maga is találkozási felületté válik, ami a megvalósulással sem zárul le. A folyamatban végig fenntartott párbeszéd miatt az értékelés, a visszacsatolás is folyamatos, ezért a tervezési, megvalósítási, visszacsatolási ciklusok egymásba olvadnak az úgynevezett cultural masterplanning, magyarul kulturális kerettervezés módszerében.⁵⁴

A Szövetség 39' által kifejlesztett *Muki Pix* (2013) névre keresztelt helyspecifikus világító járdaburkolat Monor város köztereinek felújítása kapcsán valósult meg. Az interaktív terülő rendszer lehetőséget teremt az együttlétre, a játékoságra és a közösségi kapcsolatok megerősítésére. A világító rendszer nappali és éjszakai látványa elválnak egymástól; nappal a grafikai, piktogramszerű képek tartalma teszi izgalmassá a beton járdaburkolatot, sötétedés után pedig az üvegből kialakított jelek mögül kiszűrődő fény, amely az arra közlekedők mozgására reagál. Az alkotók a beton térburkolat elemek



21-22. Szövetség 39': *Muki Pix*, 2013. Monor

tervezői folyamatába minél több lakost próbáltak bevonni, hogy valóban olyan jelek kerüljenek a járdára, amelyek az itt élők számára érdekes és személyes lehet. A helyi

⁵⁴ Kertész László: Művészeti stratégiák és állami szerepvállalás a köztéren, 95 p.
http://epa.oszk.hu/01600/01667/00006/pdf/EPA01667_MMI_evkonyv_2011_091-098.pdf (2013. 01. 23.)

közösség tagjaival való spontán beszélgetések és interjúk alatt összegyűjtött városi legendák, pletykák, illetve újságcikkek, történelmi dokumentumok vizuálisan feldolgozott történetei kerültek a beton felületekre.

Célorientáltság szerint is különbséget lehet tenni a public art művek között; míg az egyik lokális jelenségre, konkrét közösségekre fókuszál, vagy bizonyos problémák felmutatására törekszik, és minden esetben a közösség szerepének megerősítésére vállalkozik, addig a másik típus a mű által teremti meg azt a lehetőséget, amely bárki számára elérhetővé és használhatóvá válik az „utcán”. Az utóbbi típusra lehet példa az említett *Muki Pix* interaktív mű, de hasonló szemléletű a Városi Tájékp Csoport *Melegedő Kövei* (2003) a budapesti Móricz Zsigmond körtéren.

Lokális jelenségekre, a helyi közösségekre hívta fel a figyelmet az *Első dunaiújvárosi garázsfesztivál*, amely a 2008-as MMIKL által meghirdetett *Te itt áll* public art pályázat és a Kortárs Művészeti Intézet segítségével jött létre. A projekt ötletgazdái a Tehnica Schweiz, vagyis László Gergely és Rákosi Péter képzőművészek voltak, akik a dunaiújvárosi Volán garázsor belső életéről készítettek fotósorozatot. A kikapcsolódásra, elvonulásra is alkalmas, találkozóhelyként is funkcionáló garázsoron hétfévente intenzív élet zajlik, a helyi férfiak változatos tevékenységgel töltik meg a tereket, mint például barkácsolás, szerelés, zenélés, evés-ivás. Az itt lakók magán- és közéletének fontos gócpontját jelentő teljesen egyforma kockagarázsok privát tereit az alkotók fotókkal próbálták meg ledokumentálni. A munka következő szakaszában garázsokat béreltek a telepen és ismerős művészeket kértek fel arra, hogy képzeletbeli személyiségekhez igazodva rendezzék be azokat. Így került a városban tartózkodó cirkusból kölcsönzött láma az egyik fotóra, amely később a fesztivál címerállatává vált. A program harmadik lépéseként a helyiekkel való együttműködés eredményeként jött létre a fesztivál, amely során a garázsok megnyíltak a látogatók számára, és a tulajdonosok közül sokan kisebb produkciókkal, felolvasással, előadással, kiállítással készültek, a zenekarok pedig koncerteket adtak.

A következő évben a művészek *A mi kis falunk* pályázat keretében komoly fesztivállá duzzasztották a *II. Dunaiújvárosi garázsfesztivált*, és még nagyobb hangsúlyt fektettek a helyi csoportok bevonására, a fesztivál önkéntes szerveződésére, melynek fő elemét a helyi garázszenekarok koncertjei adták. Látványos felvonulással kezdődött a program fűvőzenekarral, mazsorett-csoporttal, BMX-esekkel, majd a szervezők nyújtotta programok mellett (garázsmozi, zajzenei garázs, all in DJ-garázs, relax-garázs, garázsbüfé stb.) az esemény sokszínűségét a helyi önkéntes fellépők biztosították. Az alkotó páros

nem titkolt szándéka volt, hogy kezdeményezésük a következő években már a helyi fiatalokra hagyományozódjon át.

Míg az első példák esetében a közösségi tárgy az interakció során a teret használók széles körével kezdeményez párbeszédet, addig a második projekt egy gyűjtő- és kutatómunka művészi továbbgondolására épült, kifejezetten célközönséget szólított meg, és oly mértékben kommunikált az adott közösséggel, hogy a folyamat egy önmaga generálta közösségi vagy részvételi művészeti projektként teljesedett ki.



23. Városi Tájékp Csoport: *Melegedő Kövek*, 2003. Móricz Zsigmond Körtér, Budapest



24. Tehnica Schweiz: *Első dunaiújvárosi garázsfesztivál*, 2008. Dunaiújváros

A végére hagytam Horváth János festőművész, Osgyáni Gábor kulturális antropológus és filmrendező, Takács Gábor drámapedagógus szintén kisközösségre

koncentráló *Belső világunk* című projektjét, ami a 2012-es MMIKL *A mi kis falunk* pályázata során jött létre. A mű a társadalom normalizációs folyamatain kívül került, hátrányos helyzetben lévő, önreprezentációhoz nem jutó csoportokkal és a velük kapcsolatos jelenségekkel foglalkozik, konkrétan a mélyszegénységgel, a hajléktalansággal és az etnikai előítéletekkel. A munka helyszíne a Miskolc határán található egykori bányaterületre települt Kádár-kori hétvégi telkes övezet, Lyukóvölgy, melynek elhagyott házaiba lakásukat fenntartani már nem tudó, nagyrészt roma családok és a hajléktalan lét határán tengődők költöztek, létrehozva az ország talán legnépesebb szegénynegyedét. Az állandóan változó 3-4000 lélekszámú külterület sok szempontból nagyon hasonló élethelyzetű emberek gyűjtőhelyévé vált. A folyamatos migráció miatt a családok nem igazán ismerik egymást, nem tudják, kiben bízhatnak, és kivel kell óvatosnak lenniük. A munka olyan helyzet létrehozására vállalkozott, amely az itt élőket közelebb hozhatja egymáshoz, segít megfogalmazni a közös gondolatokat, megteremtve a hiányzó közösségi kohéziót. A több napos eseményhez elsősorban a 14–21 év közötti fiatal fiatalabb korosztály csatlakozott. A festést egy drámapedagógiai foglalkozás készítette elő a játékos, oldott állapot elérésének érdekében. Ezután a fiatalok OSB lapokból felépítettek egy nagy méretű fiktív szobasarkot, belül terrakotta színűre, kívül égszínkékre alapozták le. Horváth János a projekt közösségi festés részét koordináló roma festő, pedagógus egy közös belső tér megformálására biztatta a résztvevőket, hogy próbálják meg elképzelni saját szobájukat, amely a valósággal ellentétben olyan lehet, amilyenek csak szeretnék. Az elkészült installációt egy hétre kiállították a miskolci városházán, melynek fontos mozzanata volt, hogy a lyukóvölgyiekről kialakított negatív képtől (ami sokszor összefüggésben áll az erőszakkal és bűnözéssel) egy gyökeresen eltérő került bemutatásra a város egyik hivatalos központjában. A közösséggé válást szimbolizáló szobasarak végül visszakerült Lyukóra a családsegítő udvarára. A szűk egy hét alatt született szobabelső nem tekinthető önálló művészeti objektumnak, sokkal inkább az az alkotók által létrehozott keret, amely az itt élőkkel végzett kommunikációból és együttműködésből állt. A művészek ebben a megközelítésben, mint ahogyan Grant Kester írja, már nem a tartalmat (content), hanem a keretet (context) határozzák meg, azt a kommunikációs teret, amelyben a találkozások létrejöhetnek.⁵⁵ A közösségépítés és a rehabilitáció alatt létrehozott, az egyéni-közösségi belső világot megjelenítő installáció ennek csak eszköze volt, a tárgy létrehozásának folyamata a közösséggé válás lehetőségének szimbólumává vált, amely közelebb hozta az itt élőket egymáshoz.

⁵⁵ Perczel Júlia: Egy induló közösség margójára, (már nem elérhető a hivatkozott weboldal)

A magyarországi public art vizsgálatok fontos szem előtt tartani az ország speciális történelmi múltjából eredő sajátos feltételeket. Az államszocializmus alatt demokrácia hiányában nem alapozódhatott meg sem a társadalompolitikus művészet, sem a társadalmi felelősségvállalás különböző formái, amely a párbeszédre, az aktív civil részvételre és a nyilvános véleményalkotásra építenek. A szocializmus által okozott köztéri vákuum kimozdítására a rendszerváltás után a szakmai, támogatási oldal vállalkozott. Programjaikkal a public art honi bevezetését kezdeményezték, ami a köztéri művészet kitágítását és számos új válfaj megjelenését eredményezte. A magyarországi társadalmilag releváns művészet elterjedésében jelentős szerepet játszott az új típusú public art megjelenése, még ha a társadalom-tudatos szemléletmód, az aktív civil részvételiség, a közösségek bevonása napjainkban sem jelent egy szélesebb körben elterjedt művészeti gyakorlatot.

emlékművek

„A köztéri emlékműnek megvan a maga művészi kvalitásától független funkciója. Nem egyszerűen egy művészi individuum önkifejezése, hanem a közösség számára készült műalkotás, s így aszerint kell megítélnünk, hogy mennyiben képes emberi reakciók kiváltására.”⁵⁶

A következő fejezetben a köztéri művészet egyik legdominánsabb és legproblematisabb területével, az emlékművek napjainkban betöltött szerepével, és különböző változatainak bemutatásával foglalkozom. Az emlékműszobrászat domináns köztéri jelenléte megfelelő kiindulási alapot nyújt az emlékművek elméleti és történelmi megközelítéséhez. Dolgozatomban mégis elsősorban azoknak a munkáknak a részletes ismertetésére vállalkozom, melyek eszköztárunkba építik a dialóguson, részvételen alapuló, a közönséget a műbe integráló köztéri gyakorlatot.

Az elmúlt ötven év alatt a public art vonalát különböző szempontok alakították, a nyilvános tereket használó művészeti tevékenység számos válfajától függetlenül a köztéri művészet hagyományos funkciói változatlanok maradtak és a reprezentatív, szimbolikus, kollektív tartalmak, a velük összekapcsolódó igények továbbra sem szűntek meg. Napjainkban megfigyelhető, hogy az emlékművek új típusai a közös értékeket, emlékeket

⁵⁶ James E. Young: Az emlékezet szövege, Enigma 37-38. 183. p. (Beck András ford.) idézi. Marianne Doezema: „The Public Monument in Tradition and Transition”, In The Public Monument and Its Audience (Cleveland, 1977), 9. p.

kommunikatív folyamatokon és egyéni interakción keresztül próbálják meg aktualizálni. A mulandóságnak ellenálló jövőnek szánt alkotások elveszíteni látszanak az állandó jelenlétre irányuló törekvésüket, formai, eszmei mozdulatlanságukat annak érdekében, hogy gondolati és lelki folyamatokat generáljanak. Míg az emlékművek tárgy orientált, marandóságot kiszolgáló igénye és a public art újabb tendenciái időszakos, akció jellegükkel alapvető különbséget mutatnak, addig az emlékművek interakcióra és kommunikációra építő ága szoros rokonságot mutat a public art számos módszerével és alapfelvetésével.

Hazánkban a köztéri szobrászat jelentős hányadát a nagy hagyományokra visszavezethető emlékműszobrászat alkotásai teszik ki, mivel a plasztikai megnyilvánulásoknak ez a formája képviselteti magát legerőteljesebben a köztereken. Az emlékművek állandóságot jelképező, reprezentatív sokszor változékony kvalitása és anakronisztikus megjelenése mellett, legfontosabb tulajdonságuknak tekinthető, hogy elsősorban nem művészeti, hanem leginkább politikai, emlékezetpolitikai kategóriákat jelölnek. Mint ahogyan közel száz évvel ezelőtt Fülep Lajos teoretikus, művészetfilozófus is rámutatott a szobrászat és az emlékműszobrászat közti alapvető különbségre *A magyar szobrászat* (1918) című írásában. Az emlékműszobrászat egy külön világot képez sajátos törvényszerűségeivel „A politika vagy a tömeg-sznobizmus szolgálatában állott, és közben elfelejtette vagy soha meg sem ismerte a művészi feladatokat.”⁵⁷ Megjelenésének közege a köztér összefüggésben áll a jelen történelemével az adott társadalmi és politikai ideológiával, ezért minden emlékmű elsődlegesen a felállítása idején létező politikai viszonyokhoz idomul, és azokat szolgálja ki.

A magyarországi köztereken általában közösségi és állami megrendelésre készült köztéri szobrokat találunk. A közterek formálása történhet valamilyen állami, önkormányzati reprezentációs cél érdekében, de civil szervezetek, alapítványok és magánszemélyek is állíttatnak emlékműveket. Budapestre és a hazai nagyvárosokra sokkal inkább jellemző, hogy állami vagy önkormányzati kezdeményezések állnak a szobrok felállítása mögött, míg a kisebb települések esetében többnyire közösségi szándék igényli ugyanezt, ennek köszönhetően, az emlékművek jelentős többsége kisebb településeken valósul meg.⁵⁸

Általában a szobrok elkészítéséhez szükséges forrást és a kihelyezéssel összefüggő engedélyeket is állami, illetve önkormányzati intézményrendszerek biztosítják. A köztéri

⁵⁷ Fülep Lajos: *A magyar szobrászat*, *Nyugat*, 1918, <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00246/07381.htm>

⁵⁸ a jelenségre vonatkozó fenti megfigyeléseit és az ezeket alátámasztó adatokat Kertész László művésztörténész osztotta meg velem,

szoborállítások engedélyezési eljárása 1991-től az önkormányzatok hatáskörébe került, de a művek felállításakor szakmai állásfoglalás beszerzésére kötelezik az önkormányzatokat.⁵⁹ A szakértői zsűri álláspontja tartalmazhat az adott mű esetében szakmai jellegű konceptuális, tartalmi vagy stiláris jegyeire vonatkozó módosító javaslatokat, (ami egy együttműködő kapcsolatot is jelenthet a művész és a szakértői zsűri között) de elfogadásuk azonban már nem kötelező érvényű. Elutasító szakvélemény esetében a terület tulajdonosának közösségi képviselője dönt a mű megvalósulásáról, ami valójában azt jelenti, hogy az önkormányzatok lényegében azt állítanak köztereikre, amit akarnak.

„a demokrácia fája”

Mielőtt az emlékművekről szóló fejezet részletesebb taglalásába kezdenék, hazánk emlékmű állítási metódusával kapcsolatban szeretnék egy példát bemutatni. Az eset nem azért fontos számomra, mert az emlékművekkel összefüggésbe hozható jelenleg uralkodó szemléletet tükrözi vissza és nem is azért, mert az aktuális politika éra „köztérfelülíró”, tisztogató lépésének tekinthető, hanem mert feltárja azokat a közösségi igényeket, melyek mozgatórugói lehetnek a nyilvános művészet és a közösségi emlékezet emlékművekben testet öltött szükségszerűségének.

Rákospalota-Pestújhely-Újpalota Önkormányzata 2011-ben nyilvános pályázatot írt ki egy új 1956-os emlékmű megalkotására. Az akkor két éve hivatalba lépett kerületi vezetés nagy jelentőséget tulajdonított a forradalomnak emléket állító köztéri alkotás szellemiségének és jelentéstartalmának, mivel semmilyen formában nem tudott azonosulni a néhány évvel ezelőtt 2004-ben még az előző testület által felállított emlékoszloppal. A kijelölt helyszínen álló emlékmű egy obeliszket ábrázolt, közepén rágravírozott stilizált lyukas zászlóval.

Úgy gondoltam, indulok a pályázaton, ami először hosszabb kutatómunkát és anyaggyűjtést jelentett a helyi, jelenleg is élő 56-os hagyományokkal, a kerületet érintő történelmi eseményekkel kapcsolatban. A pályázati kiírás tartalmazott egy kiinduló szöveget *Lelki és szellemi alapvetések ...* címmel, ami számomra tanulságos képet nyújtott

⁵⁹ 1991-től a szakvélemények kiadását Budapesten a Budapest Galéria, az ország egész területén pedig a Képző- és Iparművészeti Lektorátust (MMIKL) végezte, 2013-tól pedig a Magyar Alkotóművészeti Közhasznú Nonprofit Kft. (MANK).

a szoborállítás háttérében munkálkodó motivációkról és a kerületi indulatokról. „...Az emlékmű semmilyen 1956 októberének szellemiségével nem találkozok, a helyi népnyelv szerint «félbehagyott és befejezésre váró szovjet «hősi» emlékműre hajaz, csak a vörös csillag hiányzik róla». ...Jó érzésekkel nem lehetett mellette még megállni sem, nemhogy ünnepelni ... A kerület 1956 emlékét ápoló nemzeti elkötelezettségű személyiségei és szervezetei már megszületésekor elutasították ezt az építményt, szomorúan tekintettek azokra, akik megalkuvásból, csupán a hatalomnak engedelmeskedve vettek részt az emlékmű mellett tartott október 23-i megemlékezéseken. Ebből kiindulva az Epres soron talált rozsdás acél villanyoszlopba nőtt «fogyul ejtett demokrácia fájánál» tartották megemlékezéseiket...”⁶⁰

A kerület előző vezetése alatt gyakorlatilag egymással majdnem szemben, az út mindkét oldalán, két megemlékezés történt egy időben. Az egyik a hivatalos emlékműnél, a másik az úgynevezett demokrácia fájánál. A fánál tartott esemény évek óta kialakult formáját képezték az ellenzék által képviselt hagyományoknak, melynek egyik fontos része volt, hogy a jelenlévők az 56-os eseményekkel összefüggő idézeteket, mondatokat helyeztek fel a fa ágaira.

A fára aggatott papírszalagok látványa egy spontán és vizuálisan izgalmas installációt eredményezett. Nem értettem, hogy miért fontos számukra a reprezentatív emlékmű, miért ragaszkodnak hozzá, amikor itt intenzív gyakorlata és átélhető formája van az 56-os emlékezéseknek. A pályázatra beadandó terv, amelyen gondolkodtam elsősorban ennek bizonygatásáról szólt, vagyis azt próbáltam kifejtetni, hogy a közösségnek nincs szüksége egy állandó jellegű emlékműre, mert a közösség által képviselt értékeket és eszméket, a közös múlt létrehozását a fánál tartott megemlékezéssel már kialakították, és életben tartják. Végül egy olyan emlékhely kidolgozására tettem javaslatot, amely összekötötte volna a két helyszínt, a kívánt új emlékmű területét és a fát egy „jelzéssel”. Az elképzelés egy két centrumú emlékhelyként valósult volna meg. A terv és a koncepció kidolgozása után végül nem adtam be a pályaművet, mivel úgy éreztem, hogy az elgondolás nem találkozna a helyi igényekkel és szándékokkal. Számomra is időbe telt mire megértettem, hogy az emlékezés és annak szimbolikusan megfogalmazott tartalma és formája különösen fontos minden közösség számára, és ehhez közös térbeli keretet biztosíthatnak az emlékművek. Ez esetben a közösség a műfaj egy jól megszokott formáját választotta ki végül. A győztes, megvalósult mű egy hat méter magas vasbeton obeliszk

⁶⁰ *Lelki és szellemi alapvetések a XV. Kerületi 1956-os emlékmű szobrászati pályázatához*
<http://www.tervlap.hu/cikk/show/id/668>

lett, melynek tetején található bronz szobor körtáncba fonódó stilizált alakokat ábrázol, ahol a kör belseje a lyukas zászlót idézte fel.



25-26. 2004-ben majd 2012-ben felített 56-os emlékmű, Rákospalota, Budapest
Az utóbbi Harmath István szobrászművész és Jakab Csaba építész *Lobogás* című alkotása

Maga a szobor jellegében és formailag sem különbözött sokban előző párjától, de az új tárgy lehetőséget adott úgymond a múlt újrafeldolgozására, közösségi tudatban történő korrigálására, és teret nyújtott a „másik” szimbolikája felett aratott szimbolikus győzelemre. Mint ahogyan Boros Géza is megállapítja: „A köztéri emlékművek átalakítása a politikai rendszerváltások kísérőjelensége: minden új hatalom a köztéri jelképeken keresztül is igyekszik meghatározni és átértelmezni múltához való viszonyát.”⁶¹

emlékművek, ellen-emlékművek

Wehner Tibor művészettörténész arra hívja fel a figyelmet, hogy jelenleg a köztéri szobrászat a társadalmi lét közegeitől elszakadt, holott a nyilvános terek művészete, ebben az esetben az emlékmű szobrászat, arra tesz kísérletet, hogy a közös múlt, a közös emlékezet kialakítását segítse elő. Számos írásában amellet érvel, hogy megálljt kellene parancsolni az emlékműállítás túlzó méreteket öltő szokásának, a 90-es évektől máig zajló hazai emlékmű- és portréemlékmű-állítási kényszernek. „Ez a kor avult ismételtetések helyett (...) úgy rajzolhatná meg monumentum-portróját, úgy teremthetné meg önnön

⁶¹ Boros Géza: Budapesti emlékmű-metamorfózisok, *Budapesti Negyed*, 2001. 2/3. 32-33.p

tükörképét, úgy hagyhatna nyomot utókorának, ha nem emelne szobrokat és emlékműveket. Az üresség felmutatása által teremthetne adekvát korszakot magáról.”⁶²

Napjainkban az emlékmű műfajának helye és eszméje, saját önmeghatározása is egyre inkább vitatottá vált. Az időtlenség hagyományos feltételeihez történő ragaszkodás, a monumentális méret, a társadalmi jelenből történő kiemelt elhelyezés a kortárs művészeti diskurzusok peremére száműzték a műfajt. Olyan tárgyakként vannak jelen a köztereken, melyek patetikus, szájbarágós vagy túlságosan elvont jelentésükkel a helyi közösséget idegenítik el saját környezetétől, amit a szobrok jelentésbeli statikussága és autoritása tovább fokoz.

A köztéri szobrok eredeti célja és rendeltetése a történelmi korszakokon keresztül a közösség számára jelentőséggel bíró helyek megjelölése volt, illetve a hithez és valláshoz kötődő plasztikai ábrázolások létrehozása, melyek köré rítus és kultusz szerveződött. A köztéri szobrászatnak mindig is volt politikai, reprezentációs funkciója, mivel az uralkodó vallásos hagyományokat és az autoritással rendelkező szabályrendszereket szemléltette.⁶³

Rényi András szerint „A plasztikai alakítás az idők folyamán kialakult-kikristályosodott feladata ama bizonyos jelentékeny helyek – az istenek megjelenése, vezérek támadása, a népek sorsfordító eseményei színtereinek – megjelölése a térben úgy, hogy az utólagos reflexió, az emlékezés számára jelenvalóvá tegye ezeket a személyeket és eseményeket, akik és amelyek tisztelete az adott társadalmi közösség számára fontos érték. Ennyiben a monumentum szimbolikus nyelven a hely és idő fontosságáról beszél, és szervezi a társadalmi tér emlékező használatát...”⁶⁴

Az újkorban a kultusztárgyak, emlékművek már nemcsak a fent említett funkciókat töltötték be, hanem a múlt és jelen megkonstruálásáért folyó harcnak is részét képezték, ennek csúcspontja a modern nemzetek megszületésével az új típusú identitás reprezentációját is jól szolgáló emlékműkultusz volt.”⁶⁵

A tizenkilencedik század közepén, illetve végén a nemzetállamok létrejöttével az önálló nyelv, a sajátos kultúra és az egyedi történelem kialakításának tudata jelentette a mindenki részéről legitimnek tekintett tudáskánont a múlttól, ami megfelelt a kollektív emlékezet fogalmának. A nemzetépítés folyamata során tömegével avattak fel nyilvános emlékműveket, a mindent átható heroizálás jegyében készült művek a nemzeti történelem

⁶² Wehner Tibor: A köztér (részleges) nyilvánossága. Szoborállítási abszurdítások Magyarországon. Új Forrás, 2004/9. p.

⁶³ lásd. Groys, Boris: A demokrácia művészete <http://ujnautilus.info/demokracia-muveszete>

⁶⁴ Rényi András: Test és tér között: Giacometti és a nehézkedés hermeneutikája. In A tér a szobrászatban - a szobrászat tere. Műcsarnok, Magyar Szobrász Társaság, Budapest, 2005. 8. p.

⁶⁵ lásd. Kertész László: Művészeti stratégiák és állami szerepvállalás a köztéren. In A Magyar Művelődési Intézet és Képzőművészeti Lektorátus Évkönyve, Budapest, 2011. 92. p.

fontos személyeit és momentumait örökítették meg. Ebben az időszakban alakult ki az emlékműszobrászat máig idézett eszköztára és szimbólumkészlete. A historizmus építészeti elemei: obeliszk, oszlop, diadalív, sztélé alkalmazása, és kombinálása allegorikus klasszicizáló és romantikus stílusjegyeket hordozó figuratív szobrokkal. Ennek köszönhetően az emlékmű szobrászat 19. században kialakult plasztikai megoldásai olyannyira vésődtek bele a köztudatba, hogy ma is sokan ezt tartják a köztéri szobrászat egyetlen elfogadott és adekvát kifejezés módjának. A köztéri szobrászat kánonjába az emlékmű-sablonok prototípusai lényegében változatlan formában éltek tovább, annyiban módosulva, hogy a sokak számára érthető jelek napjainkra már végképp kiüresedtek.

A közterek minden korban az adott hatalmi-politikai reprezentáció színterei voltak. A közösség nyilvános tereiben megjelenő munkák az állami emlékezetpolitika célkitűzéseinek megfelelően jöttek létre, hiszen ugyanez az akarat határozta meg azt is, hogy mit nem szabad elfelejtenie, és mire kell emlékeznie az adott közösségnek. Természetesen a képet árnyalja, hogy demokratikus államberendezkedések esetében a társadalom igényeinek figyelembe vételével valósul meg a nemzeti emlékezetpolitika. Többféle közösség a közös emlékezetet már széttagolja, mert számukra a saját múltjuk visszaszerzése szerves részét képezi saját önazonosságuk megerősítésének. Ugyanakkor minden társadalom rá van utalva arra, hogy a közösségi viszonyai alapjaként közös tapasztalatokat és emlékezetet feltételezzen. Közös feladattá válik az egységes reprezentáció, a valamelyest egybevágó narratív forma kialakítása.

Jan Assmann: *A kulturális emlékezet* (1992) című könyvében a kollektív emlékezet⁶⁶ kapcsán különbséget tesz kommunikatív és kulturális emlékezet között. A kommunikatív emlékezet egy emberöltőnyi időt átfogó emlékezeti gyakorlatot jelent. Elsősorban a közelmúltra vonatkozó emlékeket tartalmaz, melyek közvetlen és folyamatos kölcsönhatásban állnak a mindenkori jelennel, társas interakción és kommunikáción keresztül tarthatók fenn. A kulturális emlékezés, úgymond, már történelmi távlatlal rendelkezik, és az abszolút múlt eseményeit tartalmazza, amely írott és tárgyas formákat ölthet, mint például a vizuális reprezentáció vagy az intézményteremtés (múzeumok, levéltárak).

A kollektív emlékezés szoros kapcsolatban van az identitással és a hagyományteremtéssel, ezért a művészeti szimbólumok fontos tartópillérei lehetnek a

⁶⁶ A kollektív emlékezet fogalmának első szó szerinti megjelenése 1902-ben Hugo von Hofmannsthalnál történik.

A fogalom kortárs értelmezését általában Maurice Halbwachsra vezetik vissza, hivatkozva az emlékezet társadalmi meghatározottságát igazoló 1925-ben megjelent írására. Azaz, mind az emlék okai, mind az emlék által öltött formák társadalmilag meghatározottak, egy olyan szocializáló rendszer részei, ami által a társadalom tagjai a közös történelmet az elődjeik tapasztalatairól szóló emlékek átvételével sajátítják el.

közös tapasztalatok és az emlékek felidőzésének. A megemlékezések, nemzeti és vallásos ünnepek, történelmi évfordulók, melyeket a közösség együtt gyakorol múltjának megidézése és interpretálása érdekében, biztosítja a belső csoportkohézió megteremtését és az identitásformáló tudás továbbadását.

Ha a felidézett esemény még a közelmúlt tartományába esik, akkor a szemtanúk és túlélők kapnak hangsúlyos szerepet az emlékezet fenntartásában (az Assmann-féle kommunikatív emlékezés megközelítőleg nyolcvan évet jelent), ezen túl a feladatot már a közösség veszi magára. A kommunikatív emlékezés a kulturális emlékezetbe való átfordulás során történelemmé válik. Az emlékezet – ha megszakad a múlttal való kapcsolata – helyet cserél a történelemmel, Pierre Nora szavaival élve „az emlékezet helyei” a „történelem helyeivé” lesznek. A francia történész az emlékezés eszközeinek tekinti az általa megalkotott fogalmat a *lieu de mémoire*-okat, az emlékezet helyeit. A modern társadalmak kulturális emlékezete immár nem közvetlenül emlékezik a múltra, hanem különböző emlékezhelyek közvetítésének segítségével teszi, ezek lehetnek tárgyak, topográfiai pontok, intézmények, kulturális alkotások, személyek, melyek képesek a múltat a modern kor embere számára közvetíteni. „A lieu de mémoire-ok elsősorban maradványok, az emlékezetmegőrző tudat végső formái egy olyan történelemben, mely azért előhívja azokat, mert már nem ismeri őket.”⁶⁷ Ugyanez igaz a köztéri alkotásokra is Nora megfogalmazásában az emlékezhely nem a társadalmi emlékezet alkotóeleme, hanem az emlékezetpolitikák terméke. Mindemellett az emlékezhelyek nem örök és állandó entitások, hanem ki vannak téve a kollektív emlékezet változásainak, nemcsak az emlékezhelyhez kötött, múltra vonatkozó információ tartalma változhat meg, hanem maga az emlékezhely is eltűnhet, akár átadva a helyét egy újabbnak.

Póto János történész Magyarországon az emlékművek két típusát különbözteti meg: az emlékmegőrző alkotásokat és a politikai emlékműveket. Emlékmegőrző alkotásoknak nevezi azokat a műveket, melyek a nemzeti emlékezetben koherens értékeket hordozó személynek, eseménynek, eszmének kívánnak fizikai jelet állítani. Funkciójuk a hagyomány őrzése, az emlékezés helyének megteremtése. A másik típus képviselői a politikai emlékművek, általában a közelmúltban megtörtént eseményre, személyre, eszmére mutatnak, melyek erősítik, legitimálják a fennálló politikai hatalmat, vagy képesek megjeleníteni annak céljait. Ezek az emlékeztetés helyei.

⁶⁷ Pierre Nora: Emlékezet és történelem között. *Aetas*, 1999/3. 6. p.

Az úgynevezett politikai emlékművek szélsőséges esete, mikor a politikai propaganda emlékművekben tárgyiasul önkényesen emelve ki eseményeket, személyeket, ami sematizált történelmi képhez vezethet. A művektől elvárják az illusztratív, közérthető megjelenést, az ismétlődő, közhelyes formai megoldásokat, ezért ugyanazokkal a motívumokkal találkozhatunk különböző korok különböző emlékművein. Általában az ilyen jellegű műveket a következő politikai rendszer vagy kor eltünteti, hogy felülírja a saját ideológiáját képviselő köztéri szobrokkal.

Hazánkban a politikai emlékművek széleskörű eltávolításának legszemléletesebb példáját a rendszerváltás utáni időszak hozta. A köztéri emlékműveket országszerte elmozdították eredeti helyükről, a szobrokat általában raktárakba, múzeumokba szállították. Ettől eltérő megoldás csak Budapesten született, ahol külön e célból épült Szoborpark létesült. A békés rendszerváltásnak köszönhetően a budapesti kerületek önkormányzatai szabadon dönthettek arról, mely szobrokat kívánják lebontani a diktatúra idején állított alkotások közül. A kommunizmus nyilvános emlékezetének eltüntetése 1991-ben aktuálpolitikai kérdés volt, ezért „esztétikai, városképi szempontok a döntés során fel sem merültek. Szobrászok, művészettörténészek, urbanisztikai szakértők véleményét senki sem kérdezte. A szobrok sorsa tehát lényegileg ugyanúgy ért véget, mint ahogy annak idején elkezdődött. Felállításuknál és eltávolításuknál kizárólag politikai-ideológiai szempontokat vettek figyelembe, s mindkét esetben politikusok határoztak.”⁶⁸ Ugyanakkor az új emlékművek létrehozásának láza 1996-tól egyre hevesebb lett, és a szocializmus korának minden elbontott emlékműve helyére újabb, s nem különben archaizáló emlékmű került. A korszak gyorsan pótolni igyekezett történelmi és erkölcsi adósságát, de azzal már alig-alig foglalkozott, hogy mindezt hogyan, s milyen minőségben teszi.⁶⁹

Pierre Nora szerint az emlékmű hagyományának újravizsgálata és átértelmezése különösen fontos Európa posztoszocialista országaiban. Az elmúlt húsz évben a fal leomlását követően, a Szovjetunió eltűnése után a kelet-európai országok, társadalmak, etnikai csoportok, családi egységek mély változáson estek át a múlthoz fűződő viszonyukat, kapcsolataikat illetően. A 20. századi totalitárius rezsimek – kommunisták, nácik vagy egyszerűen csak a diktatúrák – eltűnése kedvező feltételeket kínál a felszabadult népeknek ahhoz, hogy ismét felfedezzék a saját hosszú távú, hagyományos

⁶⁸ Potó János: *Az emlékeztetés helyei – Emlékművek és politika*. Osiris, Budapest, 2003. 18. p.

⁶⁹ Fitz Péter: *Art Universitas 2005-2011 (Egyetem-művészet)*

varosfigyelo.hu/muveszet-a-koztereken/cikkek/47-art-universitas-2005-2011-egyetem-muveszet/nyomatatas

emlékezetüket, amelyet ezek a rezsimok kisajátítottak, elpusztítottak vagy meghamisítottak.⁷⁰

Janes E. Young *Az emlékezet szövete* (1993) című írásában azt az újfajta emlékműművészetet mutatja be, amely a nyolcvanas évek végétől alakult ki Németországban. A merőben egyedi és funkcionálisan új, az emlékezést szolgáló művek merész példáit Young ellen-emlékműveknek nevezi. A művészek új nemzedéke felvállalta az emlékezés etikai kötelezettségét, de nem fogadja el az emlékezés hagyományos formáit, a könnyen érthető eseményt leíró tradicionális formák helyett sok esetben a provokáló absztrakciót, a tagadás és hiány bemutatását, a szimpla utalás helyett a konfrontatív viszonyt választják. „...az ellen-emlékművek a főszerepet mindenütt az eleven, emlékező szubjektumra – az egyénre és a közösségre – osztják: e (csak kis számban megvalósult) projektekben éppen az emlékezés alkalmisága, jelenidejűsége, nyitottsága – vagyis a múlttal és önmagunkkal való szembenézés, reflexió és önreflexió sokszor keserves munkája kapott hangsúlyt.”⁷¹

A 80-as években az emlékműállítás hagyományos módjai megkérdőjeleződtek. Uralkodóvá vált az a kritikus álláspont a művészet feladatával kapcsolatban, hogy az áldozatoknak emelt hagyományos emlékműformákkal (heroikus hősalakok stb.) az utókor csak a lelkiismeretét nyugtatgatja, és már nem nyújtanak megfelelő vizuális keretet a traumák feldolgozásához (Auschwitz és Hiroshima után az emlékezés módja megváltozott, sokan a holocaustot látják ezzel kapcsolatban meghatározó fordulópontnak, mások csak egy már javában zajló folyamat legszörnyűbb fázisának tartották). A széles körben megtapasztalt traumák esetében különös jelentősége van a feldolgozás kényszerítő feladatának, ugyanakkor a 20. század társadalmi-politikai megrázkódtatásai, személyesen átélt és a széles körben megtapasztalt történelmi események relatív közelsége alapvetően változtatták meg a háborúk emlékezetéről alkotott vizuális reprezentációt. A műfaj határait átlépve a különböző land art-os, helyspecifikus, konceptuális, hely- és térstruktúrákat együtt jellemezheti, hogy önmagukon túlmutatva hozzák létre jelentéstartalmukat. Annak érdekében, hogy a nyilvános emlékmű valóban közvetlenül formálja jelenbeli életünket és az aktív múlt fontos referenciapontjaként tudjon működni, a hagyományos eszközöktől eltérő megoldásokra van szükség, ennek lehetséges alternatíváira keres példákat a következő fejezet.

⁷⁰ Pierre Nora: Emlékezetdömping. *Lettre Internationale* 2007/ 66. 36. p.

⁷¹ Rényi András: A retorika terrorja. A Terror Háza mint esztétikai probléma, *Élet és irodalom*, 2003. július, 15-17 p.

emlékmű példák

A Jochen Gerz és Esther Shalev-Gerz 1986-os harburg-harburgi *Fasizmus elleni emlékműve* megkérdőjelezi az emlékmű tradicionális, látszólagos időtlen jellegét. Ellentétben áll az emlékművek hagyományos didaktikus funkciójával, ami a helyszínválasztásban is jól tükröződik, mivel a felajánlott park helyett egy forgalmas kereskedelmi központra, egy kifejezetten átlagos és kiábrándítóan szürke külvárosi helyszínre esett a választás. A 12 méter magas, ólomborítású oszlop felületére bárki írhatott, vagy jelet hagyhatott a célra odakészített acélvesszők segítségével. A mű kiegészült egy szöveggel, ami a járókelőket a háború, az erőszak és a rasszista fanatizmus elleni tiltakozásra szólította fel. Amikor az oszlop elérhető magasságig betelt, lejjebb süllyesztették, így az ereszkedő hasáb magával vitte és eltemette a közel 10 ezer különböző kézvonást, firkrét, különböző érzelmi megnyilvánulást, agresszió, gyűlölködés, helyeslés, ostoba megjegyzések egyvelegét egészen addig, amíg 1993-ban teljesen el nem tűnt a föld alatt.



27-30. Jochen Gerz és Esther Shalev-Gerz: *Fasizmus elleni emlékműve*, 1986. Hamburg,

Az ólomfelület mindenkit reagálásra készítetett, vagy a felület aktív alakításában vagy a mögöttes okok megértésében. Anélkül, hogy megszabta volna az emlékezés konkrét

tárgyát, helyette passzív módon magába foglalt minden emléket és reakciót. „Az alkotók természetesen nem az obeliszk ólombevonatára vésett firkákra koncentráltak. A projekt kezdetétől fogva a gondolkodást katalizáló társas viselkedésformák képe járt a fejükben. (...) Azoknak, akik látták, elég az emlékezetükre támaszkodniuk, hogy a mű úgy funkcionálhasson, mint a reflexió eszköze, hisz valójában az is. És még azok számára is, akik nem látták, kérdéseket vet fel arra vonatkozóan, hogy a mai társadalom miként fejezné ki magát egy ilyen pilonfelületen, ha ma állítanák fel.”⁷² Az alkotók olyan önmagát felemésztő emlékművet hoztak létre, amelynek nyomában csupán az emlékező és az emlékmű emléke maradt.

Jochen Gerz műveiben mindig fontos szerepet kap a láthatóság vagy láthatatlanság problémája, erre a gondolatra épült az ugyanebben az évben felavatott *Rasszizmus elleni emlékműve* Saarbrückenben. Tanítványaival először összegyűjtötte azoknak a német településeknek a nevét, ahol a második világháború előtt zsidó temető létezett, majd rávésték a saarbrückeni kastélyhoz vezető út kockaköveire a helységek neveit. Éjszakánként egyet-egy titokban felszedtek, és a vésett köveket lefelé fordítva visszahelyezték eredeti helyükre. A kövek cseréje évekig tartott. Egy idő után az emberek észrevették a folyamatot, de mivel írással lefelé, fordítva rakták vissza a köveket, gyakorlatilag nem láttak semmi változást. Három éven keresztül folyt a kövek kicserélése



31-32. Jochen Gerz: *Rasszizmus elleni emlékműve*, 1990- 1993. Saarbrücken,

mikor a helyi vezetés értesült a műről. A 2146 temető nevének elhelyezése után a „gerillaakciót” végül a Kastély tér átkeresztelése legitimálta, amely ezután *A láthatatlan emlékmű* tere nevet kapta meg.

⁷² Horant Fassbinder: Jochen Gerz: A művészet antológiája – Művészet a művészetről az internet korában In *A hálón át. Tanulmányok Jochen Gerz „A művészet antológiája”-ról.* Horant Fassbinder (szerk.) Palatinus Kiadó, Magyar Iparművészeti Egyetem, Budapest, 2005.

Gunter Demning kölni művész *Botlatókövek* című akciója a holokauszttal áldozatainak állít emléket. Pécsen is található öt darab a macskakőre emlékeztető betonkockákból. A művész a kockákra réztáblákat applikál és rávészi az áldozatok személyes adatait, majd a holocaust áldozat utolsó, szabadon választott lakhelyének bejárata előtt a kockát beleilleszti a járdába. Az 1997 óta folytatott akció alatt 12000 követ helyeztek el, létrehozva Európa legnagyobb decentrális emlékművét, amely az egyes kövek és az általuk alkotott folyamatosan növekvő hálózatból áll össze.



33-34. Gunter Demning: *Botlatókövek*, 1993-, Pécs, Szolnok

A fenti példák elsősorban Németország emlékezetpolitikáját illusztrálták, de hasonló gondolkodásmódot közvetít Maya Lin emblemikus, 1982-es washingtoni Vietnami Veteránok Emlékműve. A két tompaszögben összefutó, 75 méter hosszan elnyúló, részben a földre süllyesztett fekete gránitfalon minden díszítés nélkül, egyforma méretekben belevésve olvasható annak az ötvennyolcezer amerikai katonának a neve, akik meghaltak vagy eltűntek a vietnami háborúban. A nevek nem betűrendben, hanem időrendben vannak felsorolva 1958 és 1975 között. A mára zarándokhelynek számító műnél a látogatók frottársokat készítenek a családi vagy baráti körhöz tartozó áldozatok neveiről, emléktárgyakat, rajzokat, leveleket hagynak a falnál. A tárgy térbeli kialakítása és szellemisége elősegíti az aktív emlékezés gyakorlatát, mivel az emlékfal lehetőséget nyújt a zarándoklat útjának végigjárására, továbbá dialógust generál az idelátogatókkal, és nem utolsósorban egyfajta társadalmi megtisztulási folyamatot indított el a vietnami háborúval kapcsolatban. A vietnami veteránokat annak idején sokan támadták, egyrészt a háború elvesztése miatt, másrészt mert háborús bűnösöknek tekintették őket, és mert ugyanakkor milliárdokba kerültek az amerikai adófizetőknek. Maya Lin absztrakt tervét a maga idejében erőteljesen bírálat fogadta, a volt vietnámi katonák ugyanis hiányolták a figuratív ábrázolást és a heroikus életképeket. Később a közakarat és közízlés csillapítása érdekében

nem messze az emlékfaltól két hagyományos, realiztikus figuratív szobrot emeltek a *Három katona* majd a *Vietnami nők emlékművét*.

Jenny Holzer 1995-ben *Fekete-kert* című Nordhornban készült háborús emlékművét 11000 sötét levelű, vagy feketén virágzó növény alkotja. Holzer a régi emlékműből csak az egykori szobor talapzatát hagyta meg és öt, felirattal ellátott kőpaddal vette körül. A koncentrikus köröket kirajzoló virágágyak között az utakat vörös homokkő borítja, ugyanebből a vöröses árnyalatú kőből készültek a faragott padok is, melyek éles kontrasztot alkotnak az eleven alapanyagból felépült művel. Holzer az élő kertjével a háborús hőstettek mítosza helyett a háború pusztítását és az erőszakot emelte ki. Korábbi művei üzenetét többnyire elektronikus jellé formált, neonfeliratként és led reklámként megjelenő szavak, mondatok hordozták. A kisvárosi környezetben, a helyszín adottságaival szembeesülve elvetette az elektronikus installáció gondolatát, és a padokra a kőből kifaragott mondatokat a szemtanúk emléktöredékeit helyezte.

A tárgykörhöz sorolható még Thomas Hirschhorn ideiglenes Spinoza-, Bataille-, Deleuze-, Gramsci-emlékműve, továbbá a hírességek és ismeretlen emberek tiszteletére emelt oltárjai (általában áldozatok és balesetben elhunyt személyek). Munkái a nyilvánosság széleskörű bevonásából, a könnyű hozzáférhetőség és az egyenlőség elvéből indulnak ki. Nyomatékosítva azt a nézetét, miszerint a művészet szociális és politikai felelősségvállalás. Az egyenlőség és a minél szélesebb körű részvétel érdekében az emlékművek létrehozásakor egymás mellé illeszti a populáris kultúrából származó dolgokat (matricák, party-szórólapok, graffitik stb.), a média képtárából vett idézeteket, a használati tárgyakat, a hétköznapi szituációkat (kioszk, falatozó) és a magas kultúra termékeit (filozófiai és irodalmi szövegeket). Oltárjai során a gyászolók érzelmi gesztusa által spontán létrehozott emlékhelyeket épít fel újra, az együttérzés különböző tárgyaiból (levelek, koszorúk, képek, személyes emléktárgyak, plüss állatok) létrehozott kollázsokat rekonstruálja nyilvános helyszíneken és galériaterekbe.

A 2002-es *Bataille-emlékmű* a kasseli Documenta 11-re készült, amit Georges Bataille-nak francia író, filozófus, szociológusnak szentelt. A száz napig működő köztéri emlékmű Kassel külvárosában, egy főleg szociálisan hátrányos élethelyzetű, törökök és németek lakta külvárosi lakótelepen valósult meg. Az érdeklődők és felhasználók szabadon jöttek-mentek a nyolc részből álló mű helyszínei között. A munka többek között a rendezvény egyik hivatalos helyszínén összeköttetést biztosító buszjáratból, valamint a Bataille-emlékmű nyitott építményéből, egy külön felépített, ideiglenes könyvtárból (ahol több nyelven lehetett olvasni Bataille írásait), egy teljesen felszerelt tv-stúdióból, egy

Bataille kiállításból és a helyi török fiatalok által üzemeltetett helyszíni büféből állt. Az ideiglenesen csomagolásipari anyagokból létrehozott (rétegelt lemez, ragasztószalag, plexiüveg, karton) építményekhez különböző események, előadások és workshopok kapcsolódtak. Mindez egy naponta változó művet eredményezett a programokban részt vevő, és azokat szervező lakótelepiek és az idelátogatók, illetve a vendégszereplők jelenléte és tevékenysége révén.



35-36. Thomas Hirschhorn: *Bataille emlékmű*, 2002. Kassel

Hasonló módon Hirschhorn Antoni Gramsci szellemében épült 2013-as bronxi emlékművéhez „(...) az önképzés és az önrendelkezés gyakorlásának terepe, a fennálló kulturális és társadalmi hegemoniák ellenében működő, politikai autonómiára épülő közösségi lét modellje. Az emlékmű a gettóban vagy akár másutt töltött mindennapoktól különböző világot hoz létre. Ha nem is megvalósult utópia, de átmeneti menedék, ahol nem a művészet, hanem a művészet nevében létrejött esetleges társulás, a spontán együttlét válhat politikai erővé.”⁷³



37. Thomas Hirschhorn: *Gramsci emlékmű*, 2013. New York

⁷³ Berecz Ágnes: A világ keserű ismerete, a szabadság enyhe mámora, *Műértő*, 2013/ 9

Végül Jochen Gerz a *Brémai körkérdés* (1995) című munkájával fejezném be az emlékmű példák bemutatását. Gerz munkáira jellemző, hogy művei általában egy kérdéssel indulnak. Ez esetben a helyi Művészeti Akadémia diákjaival ötvenezer brémai lakosnak tett fel három kérdést, hogy kiderítsék, mit kezdenének a lakosok a helyi köztérrel, igénybe vennék-e ehhez a kortárs művészet kínálta lehetőségeket, és részt vennének-e a köztéri mű létrehozásában. Ezt követően a nyilvános vitafórumokon közel 300 résztvevővel arra a következtetésre jutott, hogy a köztéri műnek elsősorban a közösség gondolataiban kell megjelennie, és nem szükséges feltétlenül materializálnia. A mű voltaképpen tárgyiasult, és az egyik brémai hídon az együtt gondolkodásnak állítottak emléket. A hídon kialakított kilátópontban a résztvevők nevét felsoroló fémlap mellett, a letekintő egy üveglapon keresztül önnön tükörképét, azon túl pedig a vizet látja. A művet az alkotók azoknak dedikálták, „akik megállnak itt, és valami olyat néznek, ami nem létezik”.⁷⁴



38-39. Jochen Gerz: *Sine Somno Nihil / The Bremen Questionnaire*, 1990-95. Bréma, Németország

A fenti példák közül kiderül, hogy az emlékművek újfajta megközelítéskor már nem az a fontos, hogy az emlékművek hogyan tükrözik a múlt történelmét, hanem hogy a művek milyen szerepet játszanak a jelen történelmében. James E. Young szerint: „most már nem annyira azzal kell foglalkoznunk, hogy ez jó vagy rossz művészet, hanem azzal, hogy milyen módon hat az emberekre”⁷⁵, milyen következményei lehetnek a köztéri emlékműveknek az emberek éltére nézve, milyen tetteket és gondolatokat eredményeznek, tehát a köztéri emlékmű esztétikai teljesítménye elsősorban a közönségre gyakorolt

⁷⁴ Szikra Renáta: Láthatatlan emlékmű, *Artmagazin*, 2011/6. 25. p.

⁷⁵ James E. Young, Az emlékezet szövege, *Múlt és Jövő*, 2003/4 44. p.

hatásában és társadalmi funkciójában válik lényegessé. Az emlékművek annyit tehetnek, annyit akarnak tenni, hogy esélyt adnak a gondolatainknak és az érzéseinknek. Katalizálnak valami bennünk történőt, olyasmit, amit saját magunknak kell elvégezni.⁷⁶

Saját köztéri munkáim

Talán nem a legjobb döntés Jochen Gerz művei után saját munkáim leírásával folytatom a dolgozatot, de az értekezés szerkezete megkívánja, hogy az utolsó fejezetet mégis saját köztéri munkáim bemutatására szánjam. A projektek ismertetése elsősorban kronológiai jellegű az első kettő a doktoriskola alatt, míg az utolsó kettő a képzés után készült el, a többi köztéri munka csupán terv formájában maradt meg, a meg nem valósult projektekre itt most nem fogok kitérni.

Teríték

A 2003-ban készült *Teríték* című munkám gyakorlatilag egy részvételi alapú public art akciónak tekinthető, bár akkor még egyáltalán nem voltam tisztában a köztéri művészet aktuális problémafelvetéseivel és újszerű irányjaival. A Szent István téren déli gyümölcsökből, virágokból, növényekből, magokból, gyertyákból és sörökből álló 6x6 méteres terítéket egy brazíliai oltár mintájára hoztam létre. Az esemény a Közelítés Művészeti Egyesület a la carte – eat art programja keretében valósult meg. A képzés ideje alatt már kialakulóban volt az a munkamódszerem, ami később már egyértelműen meghatározta munkáimat, hogy különböző képeket, tárgyakat vagy dolgokat kigyűjtök (általában az internetről), „kisajátítom”⁷⁷ azért, hogy újra létrehozzam őket. Tárgyak esetében általában más anyagból történik újra előállításuk, gyakorlatilag megismételve a technikai reprodukálást, ami sokszor aprólékos kézműves munkát jelentett. Ennek a módszernek egyik első állomása volt a Szent István téri installáció, ahol kulturálisan és földrajzi értelemben is új környezetbe, szituációba helyeztem magát az eredeti jelenséget, ami egy afroamerikai oltárt volt. Az eredeti képet az *Istenek arca. Afrikai és afroamerikai oltárok* című könyvben találtam, ahol a virágokból, gyümölcsökből és sörökből álló

⁷⁶ Fassbinder, 2005. 18. p.

⁷⁷ Boris Groys: Öngyűjtők, Ford. Sebők Zoltán *Balkon*, 2002/11 (http://www.balkon.hu/balkon02_11/02groys.html)

termékenységet és a bőséget jelképező teríték, és a hozzá kapcsolódó étkezés az elődök és ősök előtti tiszteletadást szolgálta. Megpróbáltam pontosan beszerezni a képen szereplő



40. Teríték 2001. installáció, 600x600 cm, Szent István tér, Pécs

dolgokat, és szintén egy erős szakrális funkciójú helyen, a pécsi székesegyház előtti téren újra létrehozni az installációt. Az éppen arra járók megállak és figyelték, hogy mit csinálok, várták mikor fejezem be az ételek és tárgyak elhelyezését. Az installáció lehetőséget adott a jelenlévőknek egy alkalmi együttlétre az ételek gyümölcsök elfogyasztása apropóján, ugyanakkor a helyszínválasztás által a különböző kulturális és vallási tereket, közösségi hagyományokat helyeztem egymás mellé.

Mestermunka

A mestermunkám a doktoriskola alatt végzett tevékenységem egyik fontos témájához kötődött, amely során különböző terekkel, térlehatárolásokkal foglalkoztam. A tárgy alapötletét egy nagy méretű világos szürke, murata kötömböt adta, amit nap, mint nap láttam a panelgyár kőműhelyébe. Úgy gondoltam, hogy a nagyméretű kötömbből egy 10 cm falvastagságú szobát alakítok ki, ami az első évben kivitelezett *Tiszta szoba* című munkámhoz⁷⁸ kapcsolódott tematikailag. Később persze beláttam a realitásokat és erről az elképzelésről fokozatosan letettem. Megpróbáltam kisebb léptékben gondolkodni, ami azt jelentette, hogy a kő anyagánál maradtam, de leszűkítettem a méreteket egy saját léptékemnek megfelelő fülke nagyságra. Továbbá nem egy tömbből terveztem kivitelezni

⁷⁸ A doktor iskola első évében 4 cm-es polisztirol lapok segítségével felépítettem egy 3x4,5x 2,7 méter nagyságú szobát, melynek az egyik nagyobbik oldalát nem borítottam be, ez a hiány tette lehetővé maradt nyitott a tér. A hófehérre lefestett tér a *Tiszta szoba* címet kapta, és gyakorlatilag ebbe a térbe próbáltam dolgozni az első és második évfolyam alatt.

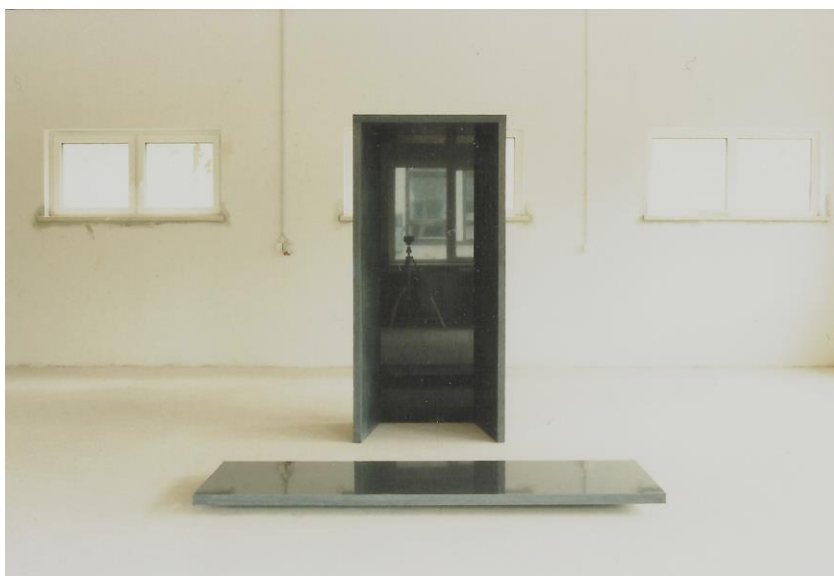
a munkámat (mert ez erős anyagi- és az időkorlátba ütközött volna) hanem kőlapok egymásba építésével a már említett a szobához hasonlóan.

Mialatt a terven dolgoztam kiírtak egy pályázatot a budapesti és a pécsi Képzőművészeti Egyetem hallgatói számára, amelyek témája egy 56-os emlékmű volt, pontosan Mansfeld Péter mártírhalála, akit az 1956-os megtorlások legfiatalabb áldozataként tartanak számon. A kiírók a fiatal egyetemistákat keresték meg, mivel úgy gondolták, hogy életkorukból adódóan közelebb állnak az ifjú Mansfeld Péter élettörténetéhez. A mestermunka kidolgozása és a pályázatra készülés gyakorlatilag egy időben zajlott, mivel megpróbáltam benyújtani egy tervet a kiírásra némileg megváltoztatva a mestermunkám koncepcióján.

A mestermunkám egy személyre szabott teret ábrázolt. A kőlapok által közrefogott két méter magas trapéz alaprajzú hasáb megközelítőleg saját arányaimat képezte le, mivel saját magam fizikumához alakítottam a méreteket. A pályázat esetében a fülkét egész kötömbből tíz centiméteres falvastagsággal alakítottam volna ki, az eredeti elképzelésnek megfelelően, ahol az üres fülke a fiatal fiúra hiányára utalt volna. Gyakorlatilag ennek a gondolatnak köszönhetően döntöttem a szemben lévő oldal felpolírozása mellett. A felületkezelés és a megfelelő fényviszonyok következtében a polírozott lap visszatükrözte a környezetet és a benne megjelenő dolgokat. A homályos tükröződés és az egyik lap hiánya lehetőséget biztosított volna arra, hogy a befogadó fizikálisan és a reflexió által is részévé váljon a kőből épített térnek, illetve az általa szimbolizált eseménynek.

Fontosnak tartom a pályázatot leírni, mert ez volt az az eset, amikor a test tényleges hiányának megfogalmazása kezdett rávezetni arra, hogy a magát a figurát ábrázolás nélkül is lehetséges ábrázolni a megfelelő méretű vagy léptékű tér segítségével. Ennek értelmében számomra a tér a test térbeli kiterjedésének felel meg, a teret a szubjektum kiterjesztett metaforájaként értelmezem.

A mestermunkám végül 5 cm-es gránit lapokból került kialakításra, így a konstrukció szét- és összerakhatóvá vált. A fülke annyiban módosult a pályázathoz képest, hogy a tárgy elé a földre egy másik szintén felpolírozott kőlapot fektettem. A többi matta csiszolt kőlap között a tükröződő felületek és a fény meghatározó szerepe kapott. A mestermunkám néhány alkalommal különböző galéria terekben került kiállításra, de úgy gondolom a szobor kifejezetten külső térben működik. A külső tér a tárgy egy másik lényeges tulajdonságát is előhozza, a vékony kőlapok képesek felvenni a napsugárzás melegét és órákig képesek magukban tárolni a hőt, ezért ha valaki beáll a fülke terébe, minden oldalról érezheti a kőlapokból áradó meleget.



41. *Cím nélkül*, 2003. gránit, 205x220x280 cm,

A mestermunkámnak pontosan a fenti történet miatt nem tudtam címet adni, és valószínű egészen addig nem is fogok, amíg a tárgy valamilyen környezeti szituációba vagy helyzetbe nem kerül, amely befolyásolhatja jelentését vagy akár továbfgondolását is. Ugyanakkor ez egy olyan munka, ami nem igazán tudott elszakadni attól a gondolattól, hogy alapkonceptióját végül erőteljesen meghatározta az, hogy emlékműnek készült.

Urbánus Struktúrák - 2010



A következő munka a 444m alkotócsoporttal végzett közös együttműködéséből során jött létre, amelynek Orosz Klára, Horváth Csaba Árpád, Makra Zoltán és magam is tagja voltam 2010-ben. A Tettye városrész rekonstrukciója kapcsán jött létre a szobor, ahol

a csoport a képzőművészeti tervezést vállalta a park revitalizációja kapcsán. A feladatunk a régi kút helyére épülő új vizes plasztika megtervezése volt.



42-44. Urbánus struktúrák, 2011. mészko, 400x400 cm, Pécs

A koncepció alapját maga a kultúrfőváros aktualitása adta. Essen, Isztambul és Pécs kiemelt kulturális platformra került 2010-ben, mivel a három város egyszerre kapta meg egy esztendőre az EKF címet. A városok térképrendszerét vettük alapul a vízarchitektúra kialakításához, ugyanakkor semmiképpen sem volt célunk marketing-stratégiai szlogeneket tárgyasítani, ezért igyekeztük a szituációt kellően átírva, emblematikusan megjeleníteni.

Minden város esetében a meghatározó belvárost vagy centrumot választottuk ki, melyek az adott település történetileg kialakult szellemi és kulturális origói voltak. A három városszerkezet egy-egy részletét egymásra helyezve, azok rétegződéseként jött létre a plasztikaként kirajzolódó új térszövet. A városok közös térképre kerülésének folyamata

egy fiktív város térképrendszerét hozta létre. A bonyolultan tagolt rendszer egyértelműen utalt térkép előképre, egy sosemvolt településszerkezetet vizionálva. A várostérképek különböző mélységben jelennek meg. Pécs utcáiban mozog a víz, ezért a város érrendszere jelentősebb plaszticitást 15 cm, míg Essen 4 cm és Isztambul 2 cm mély kialakítást kapott. Az egyes szintek közt a víznek nincs szabad mozgása, a másik két város hálózata szárazon marad.

37 négyzetméter

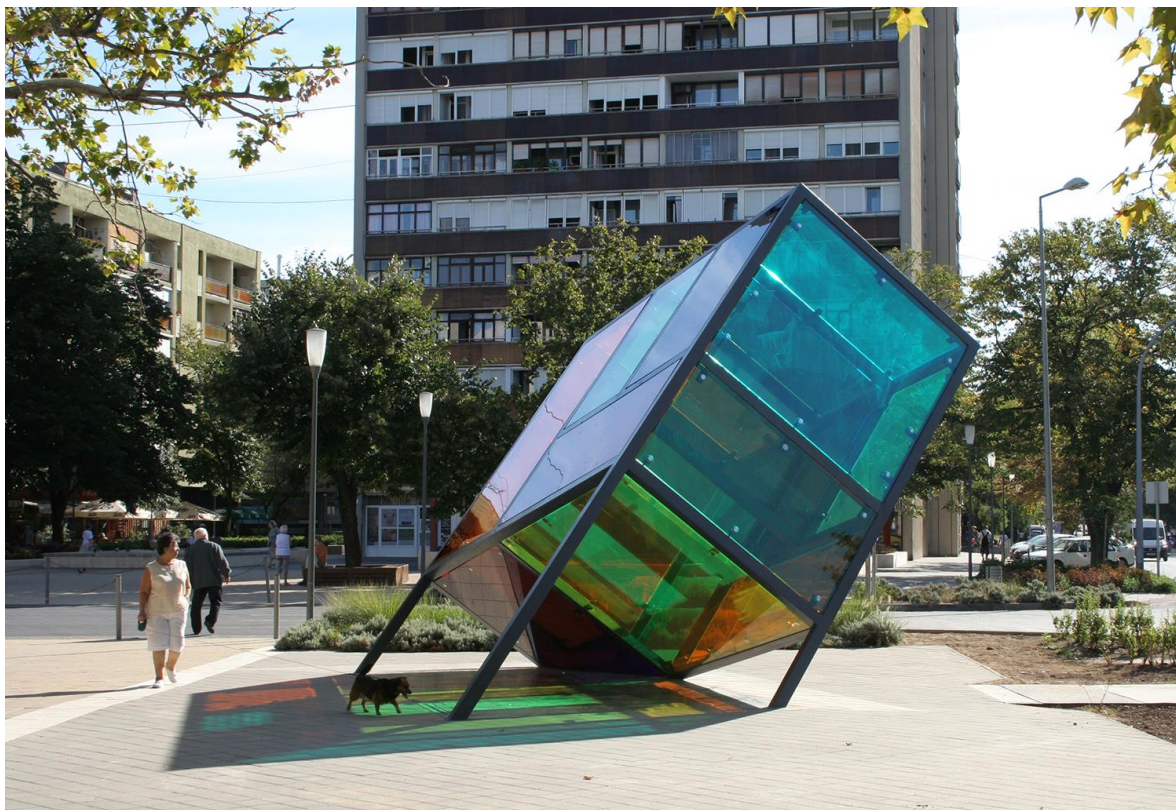
A 37 m² című köztéri szobor az otthon, a lakóhely témájával foglalkozik elsősorban. A szobor nem önálló munkám, hanem Makra Zoltánnal folytatott közös alkotói tevékenység eredményeképpen született meg.

A szobor koncepcióját erőteljesen meghatározta a helyszín a városrész története. Az alapkonceptió kitalálásakor Uránváros főterének nem csupán fizikai adottságait vettük figyelembe, hanem a hely történelmét és az ott élő emberek történeteit és a teret használók szokásai, a lakótelepi életforma aspektusait. A célunk az volt, hogy a köztéri szobor mind tartalmi, mind vizuális megjelenésével reflektáljon uránváros speciális adottságaira.

A szobor ötletét alapvetően egy személyes indíttatás motiválta. Egy rokonunk lakása, aki negyven éve költözött férjével a városrészbe, a bányák nyújtotta munkalehetőségek miatt. Úgy gondoltuk, hogy élettörténete, illetve otthona kitérítve párhuzamba állítható egész Uránváros történetével, ezért az ő lakását használtuk fel munkánk létrehozásához.

A szoborral nem a múlt vagy egy bányászlakás bemutatása volt a cél, hanem valami közös, átfogóbb elemét próbáltuk megmutatni Uránvárosnak. Egy olyan szimbólumot szerettünk volna létrehozni, ami elsősorban az épületek belsejével, a falakon belüli tartalommal foglalkozik. Az épített belső tér, vagyis a lakótér, mindig összetett emberi tartalmak, folyamatok helye, ugyanakkor ennek keretei, fizikai paraméterei hasonlóak lehetnek. A munka nem tartalmaz konkrét utalást az otthonra, mivel a lakásnak csak a térszerkezetét ábrázoltuk mindenféle személyes vonás nélkül. A belső térburkot, illetve annak törékenységét, változékonyágát az anyaghasználattal próbáltuk bemutatni, ezért választottuk az üveget munkánk anyagául. A transzparens átlátszó tulajdonságának köszönhetően a fizikai lehatárolás megtörténik, de a szem számára nincs vizuális határ, a tér és a környezet a lehető legközvetlenebb módon lép kapcsolatba egymással.

A köztéri tárgy pontos térbeli másolata a városrésze jellemző másfél szobás panellakásnak, követve a lakás tömeg és téralakítását. Sokszor tették fel a kérdést, hogy



45-47. 37 négyzetméter, 2011. üveg, acél, beton, 490x560x400 cm, Uránváros, Pécs

miért ezt a típust választottuk, természetesen többféle léptékű lakás létezett a városrészben, de azért döntöttünk a másfél szoba mellett, mert ez volt az egyik, legelterjedtebb lakástípus, amely a 60-as 70-es évekbeli magyarországi lakásépítészetet jellemezte.

A lakás objektumban méretarányosan megtalálható a konyha, fürdő, folyosó és a másfél szoba, pontosan úgy és ugyanazon a helyen, ahogy az eredeti esetében. Egyedül a tárgy elhelyezésén változtattunk, a talajjal párhuzamosan futó, és az arra merőlegesen éleket megdöntöttük. A derékszögű rendszert elforgattuk és a járdaszintbe süllyesztettük közel három méter mélyen, ezáltal a nagyobb szoba majdnem teljesen a talajszint alá kerül. A dőlés miatt a szobor befoglaló mérete 5x6x7 méteres lett. A váz kimozdítására azért volt szükség, hogy a tárgy statikus alaphelyzetből kibillentve újfajta térélményt nyújtson, és egy olyan nézőpontból lehessen értelmezni, amire a valóság nem sok esélyt ad. Az eredeti elképzelés szerint a föld alatt is folytatódott volna a szobor, egy járható üvegfelület biztosította volna, hogy a nagyobb szoba is érzékelhetővé váljon térbelileg, de ennek megvalósítását a költségkeret már nem engedte meg.

A lakás köztéri kihelyezése után különböző értelmezések alakultak ki a szobor jelentése körül, ami egyrészt a személyes tapasztalatoknak, másrészt pedig a generációs különbségeknek volt köszönhető. Ennek oka, hogy várható módon az itt élők saját otthonukhoz kötötték a munkánkat, ezáltal saját érzelmeik, indulataik kerültek felszínre. Sokakban a helyhez kötődés jó érzését, a kezdet, az első lakás és a családalapítás lehetőségét idézte fel, ezért nosztalgiával gondoltak vissza a régi időkre, volt olyan, aki a rendszerváltás előtti korszak politikai provokációjaként értelmezte a szobrot, vagy pedig a saját szociális helyzetét látta benne, ezek értelmezések akár együtt vagy külön-külön is meghatározzák azokat a viszonyulási lehetőségeket, amelyen mentén a szobor körvonalazódott. Ugyanakkor, ha nem a jelenből, hanem a rendszerváltás előtti időszak társadalmi berendezkedése és ideológiája mentén közelítünk a tárgy felé, akkor a szocialista múltfeldolgozás egyik lehetséges eszközeként is lehet tekinteni a szoborra.

Mindemellett a tárgy vizuális megjelenítése is fontos, mivel a színes, átlátszó üveg reflexív tulajdonságának köszönhetően a lakás kapcsolatba lép a környezettel, illetve a térhasználóival, állandóan változik az adott fényviszonyoktól, és a befogadó mozgásától függően. Ez a folyamat biztosítja a színek keveredésének térbeli megtapasztalhatóságát, a szobor és befogadó relációs viszonyát és annak élményét, hogy a tárgy élénk, színes szűrőin keresztül láthatjuk uránváros mindennapi valóságát.



Befejezés

A nyilvános tér általában nyitott és szabad, mindenki által sokféleképpen használható közterületet jelent. Ugyanakkor nem létezik ideális köztér, hiszen a fizikai és szimbolikus értelemben vett korlátok szinte mindig jelen vannak elég, ha csak a szabad hozzáférést gátló akadályokra, az esetenkénti kirekesztő tendenciákra, a különböző engedélyhez kötött köztérhasználatokra gondolunk. A köztér nemcsak fizikai formát ölthet, úgymint parkok, utcák, terek, hanem közösségi teret is jelölhet, olyan helyeket, ahol az egyén a közösségi szükségleteit elégíti ki, illetve jelentheti a nyilvánosságot is, vagyis az olyan közteret, ahol a közügyek meghatározása és megvitatása zajlik.

A köztér szoros kapcsolatban áll a politikai, gazdasági, társadalmi környezettel, melybe beágyazódik, így a különböző érdekek ütközési felületeként, az egymást felülíró igények és elvárások gyűjtőhelyeként is funkcionálhat. Természetesen ezek a konfliktusok nem csupán a térről szólnak, hanem magáról a társadalomról, a gazdasági érdekek érvényre juttatásáról, a köztérhasználatról, a mindenkor hatalom által létrehozott szabályzórendszer működéséről, a társadalom különböző csoportjai által képviselt értékek és igények összecsapásáról. Sok esetben a hatalom a közterekkel azonosítja magát, erre példák lehetnek a reprezentatív jellegű terek, amit a politikai és hatalmi elit saját igényei szerint formál és alakít. Mindez legkifejezöbben a közterek feletti ellenőrzésben nyilvánulhat meg ezért nem véletlen, hogy a közgondolkodásban a köztér, a politikai kontroll és az állampolgári jogok egymással szorosan összekapcsolódó fogalmakat jelenthetnek. A térbeli reprezentáció másik végletét jelentik az egyes társadalmi csoportok térhasználatából fakadó, a csoportok önszerveződésének eredményeképpen létrejövő terek, melyeket az individuális vagy csoportos identitástudat működtet. Boris Groys szerint a mai egyetemes demokrácia korszakában a közakaratot tolmácsoló politikai intézmények nem képesek a „köz” szerteágazó sokféleséget reprezentálni, és ezért állandóan legitimációs deficittel küszködnek. Ezt a veszteséges állapotot a modern társadalmakban a kultúra, különösen a művészet kompenzálja. A művészetre az a politikai szerep- és feladatkör hárul, hogy mindazt reprezentálja, ami politikailag már nem vagy talán soha nem volt képviselhető.⁷⁷

A köztéri művészet számos válfaja közül az egyik legmeghatározóbb a kommunikáció közvetlenebb kialakítására törekvő, a közönséggel tudatos kapcsolatot kereső művészeti tevékenységek sora, melyet a public art fogalmával írhatunk le. A

⁷⁷ Boris Groys: A demokrácia művészete <http://ujnautilus.info/demokracia-muveszete>

terminus jelenkori története a 60-es években kezdődött, mikor a város- és ingatlanfejlesztési beruházások keretei között olyan művészeti alkotások születtek, melyek a kulturális javak demokratikus szétosztását, a mindenki számára elérhető művészet bemutatását célozták meg. A felülről irányított művészet „közjót” elősegítő és a közízlést fejlesztő szándéka nem találkozott a városlakók igényeivel és elvárásaival, ezért a támogatott public art egyre inkább a helyi tényezőkre, a lokalitásra fókuszáló helyspecifikus, majd társadalomspecifikus művészeti irányvá kezdett válni. Nyomatékosítva annak jelentőségét, hogy a városi tér szoros kölcsönhatásban áll a társadalmi környezettel. A társadalmi életben szükséges revitalizációnak pedig egyik fontos eszköze lehet a nyilvános művészet. A művészet dematerializációja és a közönség irányába történő intenzív nyitás vezetett el ahhoz, hogy napjainkra mindenféle publikus szféra és publikus téma tárgya lehet a public art-nak, melynek megjelenési területe elsősorban a nyilvánosság. A hivatalosan támogatott public art fejlődéstörténete ugyanakkor összetalálkozott azokkal a 60-as, 70-es években új utakat kereső művészeti programokkal is, melyek a közösségi együttműködés formáit kutatva közelítették meg a nyilvánosságot, előtérbe helyezve a társadalmi kérdéseket, a politikai szerepvállalást és az aktivizmust. A hasonló módszerek szerint dolgozó, de különböző etnikai és kulturális háttérű, kisebbségi művészeti csoportok és egyéni művészeti kezdeményezések már egy új fogalom segítségével definiálták saját művészeti tevékenységük. A new genre public art az eredeti public art terminus korai jelentésétől (a nyilvános tereken elhelyezett szobroktól, installációktól) elhatárolódva, elsősorban olyan művészeti gyakorlatot jelölt, amely már konkrét közösségekkel és társadalmi csoportokkal, illetve az őket közvetlenül érintő kérdésekkel foglalkozott a kommunikáció és együttműködés lehetőségeit keresve.

A köztérértelmezések közül elsősorban két meghatározást emeltem ki a public art tevékenységek vonatkozásában. Az egyik a köztér köztulajdon jellegéből indul ki, amely a közterek politikai és demokratikus tulajdonságát vette alapul, (azt tekintjük köztulajdonnak, ami valójában állami, önkormányzati tulajdon jelent). A másik a társas és társadalmi kapcsolatok színtereiként értelmezte a nyilvános tereket, és az ezt kiteljesíthető funkcióját várta el elsősorban a közterektől. Ez a vonulat elsősorban a közösségi terek és tevékenységek hiányából kiindulva kutatja és teremti meg, esetenként a városlakók szükségletei mentén jelöli ki az újszerű köztérhasználat lehetséges irányait. Az első ugyanakkor a köztéri művészet hagyományos megjelenése mellett, a public art kortárs értelmezéseként a nyilvános gondolkodás és az eltérő vélemények érvényre juttatásának eszközeként tekint a fogalomra. A sokszínűség visszaadását és elősegítését tűzi ki célul,

ami egyre inkább politikai jelentést tulajdonított a művészeti kategóriának. Politikussága abban nyilvánult meg, hogy adott társadalmi csoportok bizonyos érdekeinek, vágyainak, problémáinak – amelyek korábban sem a művészetben, sem a politikában nem érezhették képviselve magukat – olyan művészi kifejezőmódokat keresett, amelyekkel az adott közösség azonosulni tudott.

A nyilvánosság tereiben megvalósuló művek az interakció, a részvétel és a kommunikáció létrehozására törekednek. A köztéri alkotások akár az identitáskonstrukció vagy a kollektív emlékezet megteremtését, a különböző társadalmi problémák bemutatását, közösségi élmények létrehozását célozzák is meg, olyan találkozási pontokat generálnak, melyeket elsősorban a kapcsolatteremtés szándéka vezérel. Jochen Gerz szavait idézve maga a mű az emberek között létrejövő intervallumként, kapcsolatként határozható meg, és a köztéri művek jelölik ki azt a keretet, melyekben e találkozások létrejöhetnek. „...a képzőművészetnek mentális «térfogatok» kell megidéznie, amelyek egyszerre közösségek és individuálisak. Gerz számára az «igazi szobor» emberek közötti.”⁷⁸

A nyilvános tér demokratikus, sokszínű használatát jól visszatükrözi a benne megjelenő köztéri művészet. Hasonló módon szintén visszaköszönhetnek azok az preferenciált, a támogatási formák által képviselt irányok is, melyek a köztéri művészet létrejöttének lehetőségeit teremtik meg. Így kaphatunk képet azokról az elköteleződésekről, melyek valójában a köz igényeit próbálják meg képviselni a köztereken, illetve azokról a megnyilvánulásokról, melyek a nyilvánosság figyelembe vétele nélkül hozzák létre ugyanitt saját erőtereiket. A társadalom kívánalmaival együttműködő gondolkodásmód ugyanakkor nem jelent egyet a közízlés kiszolgálásával, viszont nyomatékot ad a közvélemény súlyának, ami elősegíti az érdeklődést és a participációt a különféle társadalmi témákkal kapcsolatban. A különböző nyilvános művészeti tevékenységeknek és kifejezőmódoknak azért is van jelentős szerepe napjainkban, mert rajtuk keresztül a társadalom demokratizálódásának egyfajta térbeli objektivációja jelenhet meg a köztereken.

⁷⁸ Fassbinder 2005. 6. p.

Köszönetnyilvánítás

Először is köszönöm Bencsik István témavezetőmnek a bizalmat az évek alatt nyújtott szellemi és lelki támogatását, ami sokban hozzájárult ahhoz, hogy ma azt merem mondani, szobrászművész vagyok. Köszönettel tartozom mindazoknak a kollégáknak és tanároknak, akik bátorítottak és támogattak az évek alatt, többek között Somodi Ferencnek barátságát, aki ösztönző jelenlétével erre a pályára terelt, és Rétfalvi Sándornak, kinek köszönhetően szobrászattal kezdtem el foglalkozni. Köszönöm elméleti konzulensemnek Kertész László művészettörténésznek fontos gondolatait, észrevételeit a dolgozatom témájával kapcsolatban és a magyarországi public art szélesebb körben történő elterjedéséért végzett tevékenységét. Köszönöm szüleimnek kitartó támogatásukat, Makra Zoltánnak a türelmét, és legfőképpen lányaimnak Hannának és Rozinának azt, hogy erőt adtak dolgozatom megírásához.

Képjegyzék

1. Alexander Calder: *La Grande Vitesse*, 1967. Grand Rapids, Michigan
<http://chicago-outdoor-sculptures.blogspot.hu/2011/09/grand-rapids-michigan-la-grande-vitesse.html> (2014. 04. 27.)
2. Rick Lowe: *Project Row Houses*, 1994. Houston
<http://creativetimereports.org/2013/10/07/rick-lowe-project-row-houses/> (2014. 04. 26.)
3. Judy Baca: *Great Wall*, Los Angeles, 1974-1983.
<http://today.ucla.edu/portal/ut/judy-baca-great-wall-of-la-216853.aspx> (2014. 04. 25)
4. Judy Baca: *Great Wall*, Los Angeles, 1974-1983.
http://www.publicartinla.com/LA_murals/Valley/wall_losangeles.html (2014.03.08)
- 5-6. Ricard Serra: *Titled Arc*, 1981. Federal Plaza, New York
<http://artchivebycarteblanche.com/?p=861> (2014. 04. 25.)
- 7-9. John Ahearn: *Dél-Bronxi szobrai*, 1991. New York
<https://www.artsjournal.com/aestheticgrounds/recalling-a-tom-finkelpearl-moment-on-the-way-to-director-of-nyc-cultural-affairs/> (2014. 04.21.)
- 10-11. Krzysztof Wodiczko: *The Homeless Projection: A Proposal for the City of New York*, 1986.
Krzysztof Wodiczko: *The Homeless Projection 2, The Soldiers and sailors Civil War Memorial*, Boston, 1986-1987.
<http://www.walkerart.org/magazine/2012/krzysztof-wodiczkos-homeless-vehicle-project> (2014.04.23.)
12. Krzysztof Wodiczko: *Hajléktalan jármű*, 1988.
<http://www.medienkunstnetz.de/works/homeless-vehicles/> (2014.04.21.)
- 13-14. Suzanne Lacy: *Égő háztető*, 1993-94.
<http://www.suzannelacy.com/the-oakland-projects/> (2014. 04. 25.)
15. John Malpede: *Olimpiai helyzetjelentés: A hajléktalanság Los Angeles-ben*, 1984
<https://sites.google.com/site/johnmalpede/08-olympic-update> (2014. 04. 24.)
- 16-17. Group Material: *"Da Zi Bao"* 1982, New York
<http://www.dougashford.info/?p=595> (2014.05.12.)
18. Koronczai Endre: *Csettegő szépségverseny*, 2003. Nagybörzsöny,
<http://koronczai.hu/csettego/image/csettimage46.html> (2014. 04. 20.)
19. Hajas Tibor: *Levél barátomnak Párizsba* 1975.
http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/210878?search_no=1&index=0

(2014. 05.23.)

20. Szabó Ildikó és Tesch Katalin: *Re-habilitáció*, 2009. Hegyhátszentmárton,
<http://www.lektoratus.hu/palyazatok/publicfalu/tesch.foto4.html> (2014. 04. 25.)

21-22. Szövetség 39': *Muki Pix*, 2013. Monor
<http://szovetseg39.hu/?p=623&lang=en-us> (2014. 04. 27.)

23. Városi Tájkép Csoport: *Melegedő Kövek*, 2003. Móricz Zsigmond Körtér, Budapest
http://www.vtcs.hu/meleg_kovek_2003 (2014. 04. 25.)

24. Tehnica Schweiz: *Első dunaiújvárosi garázsfesztivál*, 2008.
http://tranzit.blog.hu/2009/09/25/garazsfesztival_2 (2014. 04. 26.)

25-26. *56-os emlékmű*, 2004. Rákospalota, Budapest
Harmath István, Jakab Csaba: *Lobogás*, 2012. Rákospalota, Budapest
<http://www.bpxv.hu/index.php?page=kerulet&id=4042> (2014. 04. 12.)
http://www.kozterkep.hu/~21196/Lobogas_Budapest_2012.html (2014. 04. 14.)

27-30. Jochen Gerz és Esther Shalev-Gerz: *Fasizmus elleni emlékművét*, 1986. Hamburg,
<http://www.museum-junge-kunst.de/html/staeck.htm>
<http://publicartnow.com/2013/07/22/time-for-a-memorial/> (2014. 04. 25.)

31-32. Jochen Gerz: *Rassizmus elleni emlékműve*, 1990- 1993. Saarbrücken,
<http://www.medienkunstnetz.de/works/2146-steine/images/2/> (2014. 04. 23.)

33-34. Gunter Demning: *Botlatókövek*, 1993-tól, Pécs, Szolnok
saját fotó, <http://www.2b-org.hu/sajto103.html> (2014. 04. 25.)

35-36. Thomas Hirschhorn: *Bataille emlékmű* 2002. Kassel,
<http://www.installationart.net/Chapter3Interaction/interaction03.html>
http://d13.documenta.de/no_cache/search/ (2014. 04. 22.)

37. Thomas Hirschhorn: *Gramsci emlékmű*, 2013. New York
<https://www.artsjournal.com/culturegr1/2013/07/thomas-hirschhorns-lively-gramsci-monument-brings-intellectual-gobbledygook-to-the-masses-with-video.html> (2014. 04. 25.)

38-39. Jochen Gerz: *Sine Somno Nihil/ The Bremen Questionnaire*, 1990-95. Bréma, Németország
http://www.kunst-im-oeffentlichen-raum-bremen.de/werke.php?show_art_type=&edit_artist_id=48&edit_art_id=51&show_pos=2&show_num=1&hl= (2014. 04. 22.)

40. Palatinus Dóra: *Teríték*, 2001. installáció, 600x600 cm, Szent István tér, Pécs
saját fotó,

41. Palatinus Dóra: *Cím nélkül*, 2003. gránit, 205x220x280 cm,
saját fotó,

42-44. 444m alkotócsoport: *Urbánus struktúrák*, 2011. mészkő, 400x400 cm, Pécs
saját fotó,

45-47. Makra Zoltán, Palatinus Dóra: *37 négyzetméter*, 2011. üveg, acél, beton,
490x560x400 cm, Úránváros, Pécs
saját fotó,

Irodalomjegyzék

András Edit (2009): *Kulturális átöltözés – Művészet a szocializmus romjain*. Argumentum kiadó, Budapest.

Antal Dániel, Wagner Anna és Sophie Hope (2003): *Közügyek és művészet – a public art-ról*. Gazdasági és Közlekedési Minisztérium – Budapest. www.gkm.hu (2013. 09. 3.)

Assmann, Jan (1999): *A kulturális emlékezet, Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Atlantisz, Budapest

Bálint Mónika, Kálmán Rita, Polyák Levente, Katarina Sevic (2008, szerk.): *Köztes terek. IMPEX*. Budapest. Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület.

Berecz Ágnes (2013): *A világ keserű ismerete, a szabadság enyhe mámora*. *Műértő*, 9.

Bishop, Claire (2005): *Installation Art, A Critical History*. Tate Publishing, London.

Boros Géza (2001): *Emlék/mű*. Enciklopédia Kiadó, Budapest.

Boros Géza (2004): *Három radikális köztéri projekt. Bevezetés az utca művészetébe*. *Beszélő*, 07-08.

Boros Géza (2001): *Budapesti emlékmű-metamorfózisok, Budapesti Negyed 2/3*. 32-33.

Cartiere, Cameron – Willis, Shelly. (2008): *The Practice of Public Art*. Ed. Routledge, New York.

Deutsche, Rosalyn (1996) *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge, Mass.–London, The MIT Press.

Deutsche, Rosalyn: *The Question of "Public Space"*
http://iwalewapublicspace.files.wordpress.com/2012/02/rosalyn-deutsche-_the-question-of-_public-space_.pdf

Erhardt Miklós (2010): *A public art mint műfogalom*. In: Készman József (szerk): *Szobrászat és Nyilvánosság/Üzenet a térben*, Műcsarnok Nonprofit Kft. Budapest. 29-34.

Fassbinder, Horant (2005, szerk.): *A hálón át. Tanulmányok Jochen Gerz „A művészet antológiája”-ról*. Palatinus Kiadó, Budapest.

Fülöp Éva, László János (2007): *Az érzelmek reprezentációja történelmi regényekben és történelemkönyvekben, V. Magyar Számítógépes Nyelvészeti Konferencia konferenciakötete*, Juhász Nyomda, Szeged, 219-235.

Groys, Boris: *A demokrácia művészete* <http://ujnautilus.info/demokracia-muveszete>

Boris Groys: Öngyűjtők, Ford. Sebők Zoltán *Balkon*, 2002/11

(http://www.balkon.hu/balkon02_11/02groys.html) (2014. 04. 17.)

Gyáni Gábor: Kollektív emlékezet vagy történetírás?

<http://www.tte.hu/toertenelemtanitas/toertenelemtanarok-orszagos-konferenciaja/7843-gyani-gabor-kollektiv-emlekezet-vagy-toertenetiras> (2014. 02. 12.)

György Péter (2006): Az emlékezet szétesése – az olvashatatlan város, 2000. 2006/10 3-12.

<http://ketezer.hu/2006/10/az-emlekezet-szetesese-az-olvashatatlan-varos/> (2014. 03. 02.)

György Péter (2007): *A hely szelleme*. Magvető, Budapest.

György Péter (2012): Miénk itt a köztér, Életünk a Szoborparkban. *Magyar Narancs*, 14. 4-5.

Hackemann, Rebecca (2012): Stuck Between Disciplines, Notes on Public Art Discourse,

<http://www.artandeducation.net/paper/s-t-u-c-k-b-e-t-w-e-e-n-d-i-s-c-i-p-l-i-n-e-s-notes-on-public-art-discourse-201/> 2013. 11. 16.

Havasréti József (2006): *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neovantgárdban*. Budapest, Typotex.

Hegy Dóra (2004, szerk.) *Moszkva tér (Gravitáció)*. Ludwig Múzeum, Budapest.

Hock Bea (2005.): *Nemtan és a pablikart, Lehetséges értelmezési szempontok az utóbbi másfél évtized két művészeti irányzatához*. Praesens, Budapest.

Kertész László (2010): *Művészeti stratégiák és állami szerepvállalás a köztéren*.

http://epa.oszk.hu/01600/01667/00006/pdf/EPA01667_MMI_evkonyv_2011_091-098.pdf (2014. 02. 15.)

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 (1999): Az elrendezés esztétikája - Adalékok az installáció műfajának keletkezéstörténetéhez. *Új Művészet*, 10-16.

Kester, Grant (2012): Életképek: A dialógus szerepe a társadalmilag elkötelezett művészetben. In. *A gyakorlattól a diszkurzusig. Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*. Szerk.: Kékesi Zoltán, Lázár Eszter, Varga Tünde, Szoboszlai János, Budapest,. Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elmélet Tanszék

Krauss, Rosalind E. (1999): A szobrászat kiterjesztett tere. *Enigma*, 20-21. 96-105.

Kwon, Miwon (1997): For Hamburg: Public Art and Urban Identities. In: *Public Art is Everywhere*, Kunstverein, Kulturbehörde, Hamburg. 95-109.

Kwon, Miwon (2002): *One Place After Another*, MIT Press, London

Kwon, Miwon (2012): Egyik helyet a másik helyett. Megjegyzések a helyspecifikusságról. *A gyakorlattól a diszkurzusig. Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*. Szerk.: Kékesi Zoltán, Lázár Eszter, Varga Tünde, Szoboszlai János, Budapest,. Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elmélet Tanszék

Kwon, Miwon (2002) Public art as Publicity
http://www.republicart.net/disc/publicum/kwon01_en.htm

László János – Fülöp Éva: A történelem érzelmi reprezentációja történelemkönyvekben és naiv elbeszélésekben
<http://www.folyoirat.tortenelemtanitas.hu/2010/10/laszlo-janos-%E2%80%93-fulop-eva-a-tortenelem-erzelmi-reprezentacioja-tortenelemkonyvekben-es-naiv-elbeszelesekben-01-03-02/> (2013. 12. 21.)

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

Nora, Pierre (1999). Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája, *Aetas* 3, 142–157.p.
<http://epa.oszk.hu/00800/00861/00012/99-3-10.htm>

Nora, Pierre (2007): Emlékezetdömping. *Magyar Lettre Internationale*, 66. 35-37.

Moszkva tér - Gravitáció, Katalógus, Ludwig Múzeum, Budapest – Kortárs Művészeti Központ, 2004.

Mouffe, Chantal (1994): A politikum visszatérése. *Eszmélet*, 1994/23. 65-71.

M. Páll Zoltán - Dömötör Lajos (2010, szerk.): *21 Párbeszéd, Public Art Akció Pécsen*, PTE Művészeti Kar, Pécs.

Olick, Jeffrey K. és Robbins Joyce (1999): A társadalmi emlékezet tanulmányozása: a „kollektív emlékezettől” a mnemonikus gyakorlat történeti szociológia vizsgálatáig. *Replika*, 37. 19-43.

Perczel Júlia: *Egy induló közösség margójára* http://www.publicart-eica.hu/muvek/belso_vilagunk.117.html?pageid=11 (2013.11.29.)

Polifónia. A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben, szerk. Mészöly, Suzanne, Budapest: SCCA. 1993

Pótó János (2001): Rendszerváltások és emlékművek. *Budapesti Negyed*, 2-3. 219-243.

Rényi András (1995): A dekonstruált kegyelet, Jovánovics György 1956-os emlék/műve és a posztmodern szobrászat. *Holmi*, 1995/10. 1405-1431

Rényi András (2005): *Test és tér között: Giacometti és a nehézkedés hermeneutikája*. In: A tér a szobrászatban - a szobrászat tere. Műcsarnok, Magyar Szobrász Társaság, Budapest, 7-19.

Sholette, Gregory (2012): Hírek Seholországból: Aktivista művészet és ami utána van. *A gyakorlatról a diszkurzusig. Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*. Szerk.: Kékesi Zoltán, Lázár Eszter, Varga Tünde, Szoboszlai János, Budapest,. Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elmélet Tanszék

Somogyi Hajnalka (2007): Bevezető Claire Bishop: A szociális fordulat: a kollaboráció és elégedetlenei című cikkéhez

<http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=531>(2013. 10. 12.)

Somogyi Hajnalka (2009): Más helyek

http://tranzit.blog.hu/2009/09/25/garazsfesztival_2 (2013. 02. 23.)

Süvecz Emese: Ellentmondások kiállítása. A kurátor társadalmi szerepéről,

<http://exindex.hu/print.php?page=3&id=366> (2014.03.17.)

Szécsényi Endre (2011): Miképpen lehetséges politikai esztétika? *Holmi*, 1. 129-137.

Szikra Renáta (2006): Kertemlékművek. *Balkon* 2. 4-9

Szikra Renáta (2011): Láthatatlan emlékmű, *Artmagazin* 6. 25.

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

Szöllőssy Ágnes – Szilágyi András – Hadházy Levente (1987, szerk.): *Budapest köztéri szobrai 1692–1945*. Budapest.

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

Tihanyi Dominika (2011): *Kreatív stratégiák és a köztéri művészet szerepe a városrehabilitációban*, MoME, doktori disszertáció, , kézirat

Turai Hedvig (2007): Vigyázat! Múlt! Günter Demning botlatóköveiről. *Balkon*. 5. 32-34.

Udvarhelyi Éva Tessa (2010): Köztér, Demokrácia és kulturális sokszínűség, Az Egyesült Államok társadalomtudományi szakirodalmának kritikai összefoglalója a jó közterekről, *Építőművészet*, 5. 15-21.

Varga Tünde (2011): Kicsiny világ, utazó emberek: a kortárs művészet (intézményének) metamorfózisai és ellentmondásai. 419. p. In. *Filológiai Közöny* 4. 408-436.

Wehner Tibor (2004): A köztér (részleges) nyilvánossága. Szoborállítási abszurdítások Magyarországon. *Új Forrás*, 9. 69-78.

Wessely Anna (2010): A közterek politikája, Városi tér az élménytársadalomban. *Építőművészet*, 5. 27-32.

Young, James E. (2003): Az emlékezet szövete. *Enigma*. 37-38. 171-196.

Zólyom Franciska (2010): Nyilvánosság. A köztéri szobrászattól a társadalmi felelősségvállalásig, in: *Köz/tér : fogalmak, nézőpontok, megközelítések / szerk. Szijártó Zsolt*. - Budapest : Gondolat ; Pécs : PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 283-305., ("A városi terek és a művészet" c. fejezet részeként)

Zólyom Franciska (2003): Ne sírj, dolgozz! *Balkon*, 6-7. 40-43.

Web:

A köztereken emlékezetpolitikai játszmák zajlanak
<http://artportal.hu/magazin/kozugy/a-koztereken-emlekezetpolitikai-jatszma-zajlanak>
(2014. 04. 17.)

[http://Shapolsky et al - Hans Haacke Institutional Critique](http://Shapolsky%20et%20al%20-%20Hans%20Haacke%20Institutional%20Critique) (2014. 04. 16)

Palatinus Dóra

cím: 7627 Pécs, Zsigmond u. 20
mobil: 36-30 523 83 29
e-mail: palatinusdora@gmail.hu
született: 1973. Csongrád

tanulmányok

1992 - 1997 Janus Pannonius Tudományegyetem, Művészeti Kar, Pécs
rajz-vizuálisnevelés szak, kísérleti szobrászat specializáció
mesterek: Rétfalvi Sándor, Pál Zoltán

2000 - 2003 Pécsi Tudományegyetem, Művészeti Kar, Képzőművészeti Mesteriskola, Pécs
Doctor of Liberal Arts (DLA) képzés, szobrászat program
témavezető: Bencsik István Professor Emeritus

díjak

2005-2008 Derkovits Gyula képzőművészeti ösztöndíj
2010 Victor Vasarely Nemzetközi Művészeti Pályázat a Köztéri Művészetért, első díj

tagság

1995 Közelítés Művészeti Egyesület
2005 Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete
2006 Magyar Szobrász Társaság
2007 Bázis Szobrász Egyesület

egyéni kiállítások

2003 Gasztronómiai installáció, Szent István tér, Pécs
2011 Nomád Fiktív, Ton Kraayeveld-al (NL) A.I.R. stúdió, Pécsbakota
2012 Vasarely pályázat díjazottjai, Makra Zoltánnal, Vasarely Alapítvány, Aix-en Provence, Franciaország

válogatott csoportos kiállítások

1994 Tértfoglalás Művészeti Fesztivál, Pécs
1995 Eleven Fesztivál, Civil Közösségek Háza, Gebauer Galéria, Pécs
1996 Martin Ferenc emlékkiállítás, JPTE Művészeti Kar, Pécs
Nyitókiállítás, Közelítés Galéria, Pécs

1997 Mester és Tanítványai, HSMK, Nagykanizsa
1998 Közelítés Művészeti Egyesület kiállítása, Zsinagóga, Zalaegerszeg
1999 Közelítés Művészeti Egyesület kiállítása, Vajda Lajos Stúdió, Szentendre
Művészetek a fürdőekben, Lúcky, Szlovákia

2000 Active Rabbit, Közelítés Galéria, Pécs
2002 Asztal. network, Modern Magyar Képtár II. Pécs
Nyári Mozi, Bucka Gányó Galéria, Szabadka, Szerbia

2003 Showtime, Vigadó Galéria, Szigetvár
DLA hallgatók mestermunkái, Múzeum Galéria, Pécs

2004 Reaction, Pozsonyi Akadémia Galériája, Pozsony, Szlovákia
Médiagyár / Mediafactory, Nemzetközi Kortárs Művészeti Szimpozion, Zsolnay Gyár, Pécs

2005 Szabad Művészetek Doktora, Ernst Múzeum, Budapest
2006 Derkovits Gyula ösztöndíjasok kiállítása, Magyar Intézet, Stuttgart, Németország
Art Expo - Friss, MűvészetMalom, Szentendre

2007	Bencsik Mester 75 éves, Hattyúház Kiállítóterem, Pécs Valóság Show/ Talált tárgyak osztálya, Kortárs Képzőművészeti Körútfesztivál, Budapest Monarchi@, Kortárs Képzőművészek Nemzetközi Kiállítása, Művészetek Központi Háza, Moszkva, Oroszország Derkovits-ösztöndíjasok kiállítása, Galleria U, Helsinki, Finnország Outsidercenter, Collegium Hungaricum, Bécs, Ausztria sculpturEXPOsition, Expo Center, Pécs
2008	Derkovits-ösztöndíjasok kiállítása, Városi Múzeum, Valga, Észtország Masters and Young Talents, Sumukha Galéria, Bangalore, Lalit Kala Akadémia, Új-Delhi, India Wargames, Hattyúház Galéria, Pécs
2009	Modellek és Formák, Berlaymont Palota, Brüsszel, Belgium Bázis, Magyar Intézet, Stuttgart, Németország Nyitókiállítás, Nádor Galéria, Pécs
2010	Válogatás a Pécsi Képzőművészeti Mesteriskola gyűjteményéből, Nádor Galéria, Pécs Bizalom/Trust, Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros Exit/Kijárat, Alfred Knecht Galéria, Karlsruhe, Németország KME 15, Nádor Galéria, Pécs Ostrale'010, Drezda, Németország
2011	In Between: Felbomlott összhang / Disszonáns állapotok, Mecsekérc Zrt. kiállítóterme, Pécs Bencsik István - Életmű, kontextus, kisugárzás, Hattyúház Galéria, Pécs UR - Utopia and Reality / Isztambul Pécs Ruhrgebiet, Nádor Galéria, Pécs 11 x 11 x 11 cm, Nemzetközi kortárs miniatúra kiállítás, Art Market, Budapest
2012	Tükén innen, Dunán túl KME dosszié, ICA-D, Dunaújváros Három nő + két férfi, Galéria Kuko, Drezda, Németország FingerMarks Symposium, Nádor Galéria, Pécs Blitz visit, Sur la Montagne, Berlin, Németország Partnervárosok kiállítása, Galerie Ceaser, Olomuc, Csehország,
2013	Műhely, m21 Galéria, Pécs
2014	Bizonytalan tér, Knoll Galéria, Budapest Uncertain places, Knoll Galéria, Bécs, Ausztria Privát Nacionalizmus, m21, Pécs Contempolab, Várna, Bulgária

szimpóziumok / rezidens programok

1997	Providencia Biztosító kőszobrász szimpóziuma, Villány
1999	Művészetek a fürdőkhben, Nemzetközi Szobrász Szimpóziium, Lúcky, Szlovákia
2002	Etno Camp, Képzőművészeti Alkotóműhely, Palics, Szerbia
2006	2nd Flash Symposium, nemzetközi kortárművészeti találkozó és kiállítás, Nagyharsány Kőszobrász Szimpóziium, Művészetek Völgye, Monostorapáti
2010	4. Nemzetközi Faszobrász Szimpóziium, Lockenhaus, Ausztria FingerMarks Symposium, Szendelbacher Kesztyűgyár, Pécs
2012	Apartment Projekt, Isztambul, Törökország Victor Vasarely Alapítvány, Aix en Provence, Franciaország

köztéri munkák

1999	Asztal, Lúčky, Szlovákia
2008-2010	Urbán struktúrák, Essen-Isztambul-Pécs köztéri plasztika, Tettye Park, Pécs, 444m alkotócsoporttal Tettye park területén és a Panoráma sétányon található ülőbútorok, 444m alkotócsoporttal Pulyabak ülőplasztika, Tettye tér, Pécs 444m alkotócsoporttal
2011	37 négyzetméter, Uránbányász tér, Pécs

építészeti pályázatok

2007	Paks, Központi tér és park interaktív térplasztikái, vázlattev építészeti tervezés: Pécsépterv Stúdió, vizuális tervezés: 444m alkotócsoporttal
2008	Art Universitas Program - PTE Pollack Mihály Műszaki Kar Kollégiuma,

2008-2010	szabadtéri műalkotás, tervpályázat Tettye városrész közterület megújítása, megvalósult építészeti tervezés: S73 Kft tájépítészeti stúdió képzőművészeti munkarész: 444m alkotócsoport
2010	Paks, Táncsics Park Területének Fejlesztése, vázlatterv építészeti tervezés: Pécsépterv Stúdió képzőművészeti munkarész: 444m alkotócsoport
2012	Tolnai volt legénységi laktanya turisztikai fejlesztése építészeti tervezés: K.L.M.V. Csoport Építésziroda Kft képzőművészeti munkarész Makra Zoltánnal,