

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola

Palatinus Dóra

A köztéri művészet szerepváltozásai

Társadalmi térként definiált köztér művészeti megközelítése

DLA értekezés tézisei

Témavezető

Bencsik István szobrászművész, professor emeritus

Teoretikus konzulens

Kertész László művészettörténész

2014

Dolgozatomban a köztéri művészet hazai és nemzetközi bemutatására vállalkozom, elsősorban a public art tevékenységekre fókuszálva.

A téma felvetést azok a kérdések indították el, amelyek saját köztéri munkáim, köztéri tervezéseim kapcsán merültek fel bennem. A köztérben megjelenő képzőművészet lehetőségei, céljai, funkciója és működési mechanizmusa érdekelt elsősorban. Az egyre inkább elterjedő demokratikus szemlélet térnyerése, a köztérben megnyilvánuló ellentétek, fragmentáltság megjelenítése, a nyilvánosság differenciált értelmezése a képzőművészet kifejezőeszközein keresztül. Ideális esetben a nyilvános tér az ellentétek, a sokszínűség és az egyenlőség közötti kényes egyensúly eredményeképpen jöhet létre, hogyan képes mindezt elősegíteni a köztéri művészet? Milyen lokális, speciális közösségek bemutatására, vagy nyilvánosságok reprezentációjára szolgál a köztér?

A köztéri tevékenységek széles skálájából elsősorban azokat a munkákat emelem ki, melyek a nyilvános terek formálódó és változékony jellegét tartották szem előtt. A köztér nem csupán egy mindenki számára szabadon és korlátlanul hozzáférhető fizikai értelemben vett tér, hanem változó gazdasági, politikai és társadalmi energiák által meghatározott hely, amelybe a nyilvánosság által motivált művészeti tevékenységként jelenik meg a public art. A public art rendkívül tág művészeti kategóriát takar, Rosalind Deutsche művészettörténész szerint, „... nem tudjuk pontosan meghatározni mi a public art vagy, hogy minek kellene lennie. <...> A fogalmat nem fedik le világos definíciók.”¹

A dolgozatomban három nagyobb egységre tagolható. Az első rész a public art meghatározásával, történeti és módszertani megközelítéseivel foglalkozik. Számos értelmezés közül elsősorban két szerzőre hivatkoztam Miwon Kwon: *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (2002), illetve Suzanne Lacy szerkesztette *Mapping the Terrain* (1995) kötetére. Az első könyv az elmúlt harmincöt év public art gyakorlatának kritika, történeti feldolgozásra vállalkozott, a második pedig a new genre public art, vagyis az új típusú köztéri művészet fogalmának bemutatására. A Kwon féle tagolásban a köztéri művészet három paradigmáját követhetjük nyomon, melynek motorja elsősorban az a támogatói, finanszírozási rendszer, amely az újabb és újabb városfejlődési szempontokat és a közérdekek egyre demokratikusabb érvényre jutását vette figyelembe. A szerző által felállított kategóriák elsősorban az Egyesült Államok public artos tevékenységére érvényesek, de úgy gondolom, hogy egy szélesebb nemzetközi spektruma vonatkoztatva, akár hazánk köztéri művészetére is részben alkalmazhatók. Suzanne Lacy az 1991-ben publikált könyvében a new

¹ Deutsche, Rosalyn: *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge, Mass.–London, The MIT Press. 1996. 279.p.

genre public art fogalma alá azokat a munkákat sorolta, melyek az említett fősodortól, vagyis a domináns köztéri művészettől eltérően társadalmi elkötelezettségen alapultak. Az eredeti public art fogalom a nyilvános tereken elhelyezett szobrokra, installációkra vonatkozott, míg a new genre public art (ngpa) konkrét közösségekkel és társadalmi csoportokkal, illetve az őket közvetlenül érintő kérdésekkel foglalkozott a kommunikáció és együttműködés lehetőségeit keresve.

Az Egyesült Államokban a public art jelenkori története a 60-as 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 irányná kezdett válni. Nyomatékosítva annak jelentőségét, hogy a városi tér szoros kölcsönhatásban áll a társadalmi környezettel, és hogy a társadalmi életben szükséges revitalizációnak fontos eszköze lehet a nyilvános művészet. Ezt a folyamatot Kwon három szakaszra bontja, megkülönböztetve az „art in public spaces” (művészet a köztereken), az „art as public space” (művészet mint köztér), és a „art in the public interest” (művészet a köz érdekében) időszakát. A public art első szakasza a modernista szobrászat köztéri megjelenését jelentette, (ebben az időszakban a public art és a köztéri szobrászat fogalma egy és ugyanazt takarta), a második lehetőség átmenetet képez az építészet, tájépítészet és képzőművészet között, a harmadik modell pedig eredendően együttműködésen alapuló, lokális, speciális jelenségekre reflektáló műveket feltételez.

A tér és a műalkotás, a műalkotás és a befogadók közötti kölcsönhatás felismerése először a fizikai tér aprólékos elemzésében nyilvánult meg, majd – a tér fogalmát kiterjesztve – a társadalmi viszonyok térbeli vetületeinek vizsgálatában jelentkezett. Mindez újabb művészeti kategóriák kialakulásához vezetett el, mialatt a public art alapfogalma is a 60-as évektől kezdve erőteljesen differenciálódáson ment keresztül, számos új művészeti jelenséget hatókörébe vonva.

A támogatott public art fejlődéstörténete összetetalálkozott azokkal a 60-as, 70-es években új utakat kereső művészeti programokkal, 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 terminus korai jelentésétől (public art, mint a nyilvános tereken elhelyezett szobrok, környezeti munkák) elhatárolódva, elsősorban olyan művészeti gyakorlatot jelölt, amely a társadalom specifikumainak, problémáinak, alulreprezentált témáinak láthatóvá tételét tűzte ki célul.

A dolgozatomban külön fejezetben tárgyalom a helyspecifikusság fogalmát, mint a public arttal szorosan összefüggő módszert. A public art művek megközelítése kapcsán Miwon Kwon a helyspecifikusság három válfaját különbözteti meg: fenomenológiát, 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. A szerző fenomenológiai helyspecifikusság alatt azt érti, mikor a munka elválaszthatatlan kapcsolatot alakít ki a helyszínnel, és a környezet sajátos fizikai tulajdonságait, lehetőségeit integrálja a műbe. Az intézménykritika a hely konceptuális, fogalmi értelmezését kitágította, megkérdőjelezve a helyszín fizikai érzékelésen alapuló fenomenológiai felfogását, és a hely ártatlanságával szemben egy kulturális, társadalmi, politikai mechanizmusokra érzékeny helyszínként értelmezte a kiállítóteret. A diszkurzív helyspecifikusság nem térbeli kategóriát jelöl és nem is előre meghatározott fizikai előfeltételként jelenik meg, jellemző rá, hogy ebben az esetben maga a munka hozza létre a helyet.

A dolgozatom második nagyobb egysége a magyar public arttal foglalkozik. Az amerikai és nyugat-európai példákhoz képest a magyar gyakorlat a sajátos körülményeknek köszönhetően speciális formákat ölt, kialakulása és kibontakozása is eltérő hagyományokra tekint vissza. Annyiban különbözik az amerikai kontextusban használt kifejezéstől, hogy teljesen elhatárolódik a köztéri művészet hagyományos formáitól, a hivatalos és reprezentatív szobrászattól. A magyar public art sok esetben egyfajta válaszreakciónak tekinthető dialógikus nyitottságával, projektszerű, időszaki eseményeivel a köztéri szobrászat statikus, hatalmi viszonyrendszereket leképező tulajdonságával szemben. Szakmai közhasználatban a magyar köztéri művészetet szoros kapcsolatba hozzák a köztéri szobrászat tradicionális lehetőségeivel az állami megrendelésekkel, a politikai ideológiai tartalmak kiszolgálásával.

A sajátos történelmi helyzetnek köszönhetően a magyar public arton belül a társadalomérzékeny irány kiemelt szerephez jutott, mivel az 1989 utáni társadalompolitikus, szociálisan érzékeny vagy politikailag elkötelezett művészet pótlására a public art megfelelő eszköznek bizonyult. A rendszerváltást megelőző szocialista államberendezés alatt, demokrácia hiányában nem jöhettek létre a nyugati példákhoz hasonló, társadalmi térben is működő public art művek, az állami megrendelésre készült köztéri művektől eltérő munkák is

sokszor csak illegális formában valósulhattak meg. A rendszerváltás után a magyarországi köztéri művészet újraértelmezése elsősorban a művészeti intézményrendszerek, pályázatok és kurátorok kezdeményezésére indult el, hazánkban gyakorlatilag a public art a 90-es években jelent meg. Hasonló módon az amerikai és nyugati fogalom egyre táguló jelentésköréhez, nem egy egységes kanonizált meghatározásról beszélhetünk. Abban talán konszenzust lehet találni, hogy interakción alapuló, a kommunikáció közvetlenebb kialakítására törekvő, a közönséggel tudatos kapcsolatot kereső művészeti tevékenységként lehet meghatározni.

Napjainkban megfigyelhető az a tendencia is, hogy a public art törekvései beépülnek a városfejlesztési programokba, amely a közterületek szerepének újraértelmezését tűzik ki célul. Az elképzelésekben egyre nagyobb szerephez jutnak azok a kreatív kortárs művészeti programok, melyek a várost kommunikációs felületként, társas és társadalmi kapcsolatok színtereiként értelmezik. A nyilvánossággal párbeszédet teremtő, együttműködésére építő művészeti projektek formája és jellege ugyanakkor specifikusságuk miatt rendkívül szerteágazó lehet.

Az utolsó nagyobb fejezetet a közterek legdominánsabb és legproblematikusabb műfajának, az emlékművek bemutatására szántam. A nyilvános tereket használó kortárs művészeti tevékenység számos válfajától függetlenül a köztéri művészet hagyományos funkciói továbbra is változatlanok maradtak a reprezentatív, szimbolikus, kollektív tartalmak és a velük összekapcsolódó igények továbbra sem szűntek meg.

Rényi András esztéta az emlékművet a kollektív-társadalmi emlékezet szervének tekinti, olyan szimbolikus tárgyaknak, amely megjelöl egy kivételesen fontos pontot a földrajzi térbe, rögzíti azt a kivételes momentumot a történelmi időben, és ezeket egy plasztikus jel alakjában összekapcsolja és a közösség rendelkezésére bocsátja. Arra szolgál ugyanis, hogy egy földrajzilag-történetileg meghatározott közösség, nemzet, társadalom emlékezetének, azaz identitásának tartós pillére, vonatkoztatási pontja legyen.

Az emlékművek elsődleges funkciója a közös történelem érzetének elősegítése, egy közösség kollektív emlékezetében megőrzött események, a közös tapasztalatok, emlékek fenntartása. Ugyanakkor 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, vagyis a szobrok reprodukálják azokat az erőket, amelyek létrehozzák őket. Demokratikus államberendezkedések esetében a társadalom igényeinek figyelembe vételével valósul meg a nemzeti emlékezetpolitika, abban az esetben, ha a politika elkezd kizárni a társadalmi beavatkozást, konszenzus lehetőségét

egyre kevésbé differenciált nézőpontok érvényesülnek, és a politika saját és kizárólagos zárt és torz elvárás rendszere jut előtérbe.

Hazánkban a politikai emlékművek széleskörű eltávolításának legszemléletesebb példáját a rendszerváltás utáni időszak hozta. 1996-tól az országszerte elmozdított szocialista emlékművek helyére új tematikai köröknek megfelelő (56-os, második világháborús, kitelepítési, millenniumi, és honfoglalási) emlékmű került, ennek a történeti emlékmű- és portréemlékmű-állítási kényszernek ma is szemtanúi lehetünk.

Pierre Nora szerint az emlékmű hagyományának újrvizsgálata és átértelmezése különösen fontos Európa posztoszocialista országaiban. 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 emlékezetüket, amelyet ezek a rezsimek kisajátítottak, elpusztítottak vagy meghamisítottak. A 80-as években vált uralkodóvá az a kritikus álláspont a művészet feladatával kapcsolatban, hogy a hagyományos emlékműsémák már nem nyújtanak megfelelő vizuális keretet a traumák feldolgozásához (Auschwitz és Hiroshima után emlékezés módja megváltozott, sokan a holocaustot látják ebben egy meghatározó fordulópontnak, mások csak egy már javában zajló folyamat legszörnyűbb fázisának tartották). A széles körben megtapasztalt traumatikus események esetében különös jelentősége van a feldolgozás kényszerítő feladatának. A 20. századi társadalmi-politikai megrázkódtatások személyesen átélt élményei, és a széles körben megtapasztalt történelmi cselekmények relatív közelsége alapvetően változtatták meg a háborúk emlékezetéről alkotott vizuális reprezentáció képét.

Janes E. Young Az emlékezet szövete című írásában azt az újfajta emlékmű-művészetet ellen-emlékműveknek nevezi, ami a nyolcvanas évek végétől alakult ki Németországban. Az emlékművek új típusai annak érdekében, hogy ne csak megszokott környezeti elemekké váljanak, feladják állandó jelenlétre irányuló törekvésüket, formai, eszmei mozdulatlanságukat, hogy gondolati és lelki folyamatokat generáljanak. A közös értékeket, emlékeket kommunikatív folyamatokon és egyéni interakción keresztül próbálják meg aktualizálni. Sok esetben a létrehozás folyamatára koncentrálnak, nem uralják a teret, hanem bezárkóznak, vagy alárendelik magukat a helynek, olyan emlékművek, amelyekbe beléphetünk, s amelynek ideiglenesen magunk is részévé válhatunk.

Jochen Gerz munkái során az emlékezet újra élővé tételét tűzik ki célul, az emlékművek helye, ezáltal maga az emberi emlékezet lesz. Az emlékezés helye az emlékmű materiális teréből áthelyeződik a részvevőkben keltett gondolatok és érzelmek metafizikai terébe, tehát az általa kiváltott hatás nem átélt, hanem megéltté transzformálódik. Janes E.

Young szavait idézve: „most már nem annyira azzal kell foglalkoznunk, hogy ez jó vagy rossz művészet, hanem azzal, hogy milyen módon hat az emberekre”² az emlékezet fenntartásában milyen szerepet tölt be, milyen tetteket és gondolatokat eredményez, milyen reakciókat vált ki, tehát a köztéri emlékmű esztétikai teljesítménye elsősorban a közönségre gyakorolt hatásában és funkciójában mérhető.

A köztéren vagy a nyilvánosság tereiben megvalósuló művek számos típusa az interakció, a részvétel és a kommunikáció létrehozására törekszik. A köztéri alkotások akár az identitáskonstrukció vagy a kollektív emlékezet megteremtését, a különböző társadalmi problémák felmutatását, a nyilvános gondolkodást és az eltérő vélemények érvényre juttatását, vagy 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 művészet önreferenciális vizsgálatából a köztér és a nyilvánosság társadalmi, gazdasági, politikai kontextusának vizsgálatai jöttek létre, az egyre inkább speciális és lokális helyzetekre, adottságokra, közösségekre fókuszáló megközelítések számos új művészi kifejezőmód kialakulásához vezettek el, újradefiniálva a befogadó a szerző fogalmát, a művészet szerepét és önmeghatározásának lehetőségét is.

² James E. Young, Az emlékezet szövete, Múlt és Jövő, 2003/4. 44. p.

Irodalomjegyzék

Deutsche, Rosalyn (1996) *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge, Mass.–London, The MIT Press. 279p,

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

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

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

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

Rényi András (2002): A légből kapott monumentum. *Mozgó Világ*, 2000/2.

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