

# Public art, avagy a köztéri művészet demokratizálódása

Az angolszász terminológia meglehetősen széles spektrumban használatos, ide értendő mindennemű köztéri alkotás, a hagyományosnak mondható emlékművektől egészen a köztéri dizájn, társadalmi célú megmozdulásokon keresztül a *street* vagy *urban art* művekig. A kortárs művészeti diskurzusban leginkább azonban azokra – az urbánus terekben működő – közösségi művészeti stratégiákra értendő, amelyekről ez az írás is szól. Ebben az értelemben az elnevezés tartalmilag szűkítő, ami elsősorban a public art manifesztációjának háttérben szorgoskodó teoretikusok és művészek aktivista attitűdjének köszönhető. Az aktivista művészek és kurátorok egy része az általuk preferált jelenségek megkülönböztetésére igyekezett, igyekszik kisajátítani a kifejezést. „A zavar elkerülésére a szakma a klasszifikáció finomításával válaszolt, de az olyan terminusok használata, mint például a *socially engaged art*, *community arts*, *issue based art*, *new genre public art*... máig nem mutat tényleges konszenzust.”<sup>1</sup>

SUZANNE LACY 1995-ös,<sup>2</sup> a téma szempontjából jelentős esszégyűjteményében bevezeti a *new genre public art* fogalmát, ami már utal azokra a változásokra, amelyek a köztéri művészetet – vagy legalábbis egy részét – a '90-es évek után jellemezni kezdték. Az új típusú művészet fogalmát a késő 60-as évek óta használják azokra a művekre, amelyek különböző médiákat kevernek, és ezeken keresztül kutatnak experimentális tartalmak iránt. Lacy ugyanakkor bizonyos értelemben már szintén szűkített értelmezési mezőben használja, szinte kizárólag a közösségi művek kontextusában. Feltehetőleg ezért, valamint a könyv aktivista hangvételéből következő objektivitásdeficit miatt a nemzetközi szakirodalom sem vette át száz százalékosan az elnevezést.

A *new genre public art* elnevezés hagyománykövetőnek mondható abban az érte-

lemben, hogy a művészettörténeti linearitásra törekvő szemléletet folytatja, amely izmusokra fragmentálja a XX. század művészettörténetét. A public art terminus technikus összevetve az új típusú public art kifejezéssel nagyobb egységben, nagyobb ívű narratíván belüli, összességében nagyobb gondolkodásmódra utal, míg a „new genre” előtaggal visszatér a megszokott, különbségek alapján elválasztott szemlélethez, amely persze helyes abban az helyzetben, amely fókuszáltabb vizsgálat esetén megköveteli a különbségtételt. Összegezve a kérdést, a nemzetközi diskurzusban jelenleg elsősorban a kisebb egységekre való koncentráció jellemző, amelyben a public art olyan részterületeiről esik szó, mint például a döntően média- és hálózatalapú *hacktivizmus* és *tactical media*, a zöldmozgalom által inspirált *eco-art*, a *guerilla-art* és *gardening*, vagy a társadalmi témákra koncentráló *community-based*, *issue-based*, *socially-engaged art*.

## Az új típusú public art

Valójában miben is áll az új típusú public art újszerűsége? A kérdés egyszerűen és tömören két fő irányból válaszolható meg. Egyrészt a befogadóval kialakított viszony radikális megváltoztatása, másrészt a tematikai fókusz szűkítése felől, ami a helyspecifikusság jelenségén belül a közösség specifikusság irányában történt elmozdulást jelenti. „A hely fogalom, e szerint a felfogás szerint elsősorban nem a mű fizikai környezetére vonatkozik, hanem egy mentális teret jelöl, amely emberi és történeti tartalmak gyűjtőhelyét képviseli.”<sup>3</sup> Ezek a történeti tartalmak a reprezentáció logikájából következően láthatatlanok. Ennek az alapjában hierarchizált rendszer lassú demokratizálódási folyamatának produktuma a public art. A klasszikus avantgárd paradigmájában a műalkotás a befogadó, művész, műtárgy struktúrában hagyományosan a másik két szereplő felett pozicionáltatott, valamint az információ a művész felől a befogadó felé zárt rendszeren keresztül és egyirányúan közlekedett. „Az az új típusú köztéri művészet megkérdőjelezi a hagyományos művészeti rendszer-funkciókat – a művészi autoritás, a kultúra és a művészet társadalomban betöltött hagyományos szerepét. A művészet elitista felfogásával ellentétben olyan struktúrák kiépítésére törekszik, melyek a kultúrateremtéssel együtt járó hatalmat a lehető legtöbb emberrel megosztják.”<sup>4</sup> A tulajdonságok tételszerű felsorolásán túl a műfaj teljes feltérképezéséhez, mélységében

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

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



FRANCIS ALÿS  
When Faith Moves  
Mountains  
© <http://miradadialectica.wordpress.com/2010/01/11/when-faith-moves-mountains>

3 <http://www.intermedia.c3.hu/pst/public.html> 2011.07.17.  
4 Süvecz Emese: *Ellentmondások kiállítása*. <http://exindex.hu/print.php?l=hu&page=3&id=366> 2011.07.16.

való vizsgálatához elsőként ismernünk kell az urbánus életformában és az azt vizsgáló diszciplínákban beállt változásokat.

### **Public art városkutató nézőpontokból**

A közösségi művészetek tulajdonképpen deskriptívnek mondhatóak abban az értelemben, hogy egy közösség etnográfiai és antropológiai sajátosságait modelleljék. A public art mű kísérletként értelmezendő, de nem mint egy mű létrehozására irányuló kísérlet, hanem sokkal inkább egy közösség profiljának megalkotási kísérleteként. Ebből következően a public art sajátosságait sem lehet a kortárs társadalomtudományok fejleményeit figyelmen kívül hagyva vizsgálni.

A XXI. század elejére a városok mérete hatalmasra nőtt, ennél fogva szerkezetük is átstrukturálódott. A metropoliszoknak a globális civilizációban betöltött szerepe, korrelálva fizikai méreteikkel, expanzív módon változott. „Kialakul egy új, immár nemzetközi városhierarchia, amelynek csúcán a »global city«-k találhatóak, a másik végpontot pedig a globalizáció gazdasági összefüggésrendszeréből kizuhant városok alkotják, a »marginalitás fekete lyukai«.<sup>5</sup> Ezek a globális megapoliszok sajátos, önálló kulturális identitással rendelkeznek, amelyek képét a reprezentációban részt vevő tömegek formálják. A hatvanas, hetvenes évek polgárjogi mozgalmi nyomán ezeknek a korábban lényegesen privilegizáltabb mezőknek az újraosztását mind szélesebb társadalmi rétegek követelték.

A korábbi általános állapottal szemben, amelyben „az építészet és művészet szerepe leginkább a központi helyeken megjelenő hatalmi igények reprezentációjára irányul”.<sup>6</sup>

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

### **„From frameworks to networks”<sup>7</sup>**

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

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

6 Szijártó, 18. o.

7 *Keretekből hálózatokká*. György Péter: *A hely szelleme*. Magvető, Bp. 2007. 255. o.



ZLATKO KOPLJAR  
Timesquare  
© [http://www.beyars.com/de\\_minoritenkulturgraz-gestures-of-infinity-zlatko-koplj.html](http://www.beyars.com/de_minoritenkulturgraz-gestures-of-infinity-zlatko-koplj.html)

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

MIKE FEATHERSTONE, angol kultúrszociológus egyik klasszikus tanulmányában így foglalja össze a változást: „Egyre inkább tudatában vagyunk a ténynek, hogy a város folyamat, a helyek folyamatok, azaz nem rendelkeznek egyetlen, változatlan identitással. A tér sem ragadható meg statikus realitásként, hanem olyan valóságként, amelyet különböző csoportok interakciói, elbeszélései, képei és reprezentációi aktívan hoznak létre és változtatnak meg.”<sup>8</sup>

„A új térelméletek... szakítanak azzal a korábbi – általában csak a »tartály metaforával« jellemzett – felfogással, miszerint a tér egy előre rögzített, objektív, statikus mérték volna, különböző kommunikációs kapcsolatok egyfajta kerete... Számos kutatás foglalkozik azzal a kérdéskörrel, hogy a különböző társadalmi csoportok nagyon is aktívan használják a városbeli életük színtereiként szolgáló fizikai-mentális tereket, jelentéseket kapcsolnak hozzá, értelmet tulajdonítanak neki, mindennapi gyakorlat során véghezviszik a tér társadalmi konstitúcióját.”<sup>9</sup> Az épített tér, az architektonikus közeg ilyenformán nem statikus keretként, hanem „hardware”-ként működik, amelyben a különböző társadalmi, kulturális csoportok interakciói és önreprezentációi jelentik a „software”-t. Ez a típusú hálózati struktúra analóg módon megjelenik NICOLAS BOURRIAUD-nál a kultúra területén is. Ő a populáris kultúrát a határtalanság, a magas kultúrát pedig a keret kultúrájaként definiálja.<sup>10</sup> A public art jelensége ezért nyilvánvalóan eredetében kötődik a városi nyilvánosság átalakulásával járó kulturális átstrukturálódáshoz, amelynek új kulturális formáihoz stratégiájában igazodva legalább annyira popkulturális, mint magas művészeti. Ennek megfelelően az urbánus nyilvánosság több szintjén is megjelenik. Egyrészt – és ezzel leginkább a szubkultúrák láthatóságában vállal szerepet – az alulról szerveződő mozgalmakban, úgymint a street és guerilla art, másrészt a hivatalos reprezentáció oldaláról, egyfajta kompenzációként.

A public art lényege abban van, hogy a társadalmat nem csak a globális politika szintjén értelmezi, hanem az olyan elemekért, közösségekért is harcol, akik vagy amelyek kevésbé látható tagjai a társadalomnak. Ebben a kontextusban

8 Szijártó Zsolt, 18. o.

9 Szijártó Zsolt, 24. o.

10 Bourriaud, Nicolas: *Utómunkálatok*. Műcsarnok, Budapest, 2007. 25. o.



Blue House Project  
IJburg © <http://www.hartel.com/misionneering/amsterdam/?p=593>

kompenzáció a politikai láthatatlanságért és a társadalmi erő hiányáért.

Ennek megfelelően a tér, ahol a public art megjelenik, nagyban különbözik az olyan univerzális narratívákban gondolkodó nyilvános helyektől, mint például a galéria vagy múzeumtér. Ezek a helyek reprezentációs politikájukban még mindig – bár ebben lassú elmozdulás látható – homogén közeggel állnak kapcsolatban. A public art lényegi eleme azonban az olyan művészeti formák keresése, amelyek alkalmasak a társadalmi szerepvállalásra, interaktívák és különböző társadalmi rétegeket szólítanak meg. Ennek megfelelően a public art effektív esetben nem a konfliktusmentes eszmecsere terepévé változtatja a nyilvános ságot, hanem éppen ellenkezőleg, demokratikus attitűdjének fontos részeként értelmezi a konszenzusos állapot folyamatos megtörését. Ebből a szempontból kapcsolható a JÜRGEN HABERMAS által megfogalmazott nyilvánosságelmélet kritikai revíziójához. Habermas szerint ugyanis a különböző résznyilvánosságok által felvetett konfliktushelyzetek a nyilvános térben zajló racionális érvelés mentén oldódnak fel. A nyilvánosságelmélet kritikusai viszont azt állítják, hogy az ilyen típusú konszenzusos állapot éppen ellentétes a demokratikus törekvésekkel. Ennek megfelelően, ha a művészet demokratikus alapállásból cselekszik, a JACQUES RANCIÈRE által javasolt úton kell haladnia.

„Rancière szerint a művészetnek is az érzékelhető és az »érzékelés« (pl.: a politikai és a kulturális mezők meghatározása) újrafelosztására kell törekednie. Vagyis nem a konszenzus (van, ami politika és van, ami művészet) fenntartására, hanem disszenzusra, a reprezentációs rendszerek konfrontációjára.”<sup>11</sup>

## A lokalitás

A nyilvánosságban való részvételnek van a public art szempontjából egy harmadik rétege is, amely azonban már nem kizárólag az urbánus létvilághoz kötődik. Ezzel kapcsolódik az ezredforduló utáni, a lokális jelenségek iránt egyre fogékonyabb társadalmi kutatásokhoz. A public art fejlődése szempontjából logikus lépés a lokális közösségek felé fordulás, miután a XX. század monstruózus, ideológiával átitatott narratíváiban, eszmében való kollektív hit kiürült. Ezeknek a tartalmaknak a legfőbb vizuális hordozója az építészet, annak is a hivatalos, hatalmi reprezentációban részt vevő objektumai. Ezek, bár a nyilvánosság szempontjából mind fizikailag, mind szimbolikusan csomópontokban helyezkednek el, kikerültek a public art érdeklődésének homlokteréből. Előtérbe kerültek viszont azok a városrészek, esetleg települések, amelyek ezidáig láthatatlanok voltak. A public art e területei összefonódtak a rehabilitáció és a cultural masterplanning területeivel. Azáltal, hogy egy a nyilvánosság számára láthatatlan topográfiai elemet igyekeznek komplex tervezési folyamatokon keresztül láthatóvá tenni, hasonlóképp járnak el, mint a fentebb említett, a marginális társadalmi csoportok kompenzációs megjelenítésének esetében. Mivel mindezt csak részben konceptuális, más esetben viszont érzéki, atmoszférikus elemekkel igyekeznek elérni, céljaikban ismételten párhuzamosságokat mutatnak az ezredforduló utáni társadalomtudományi kutatásokkal.

„A kétezres években a városszociológia és antropológia érdeklődésének homlokterébe a lokális folyamatok kerültek. A város kulturális karakterével, a városszociológusok a városatmoszférának a kutatása. A cél a város milyenségének, érzékszervekkel felfogható valóságának komplex megismerése, és ennek a karakter profiljának a megrajzolása.”<sup>12</sup>

## TÉMÁK ÉS STRATÉGIÁK

### Eszme, nyelv, kép és esztétika

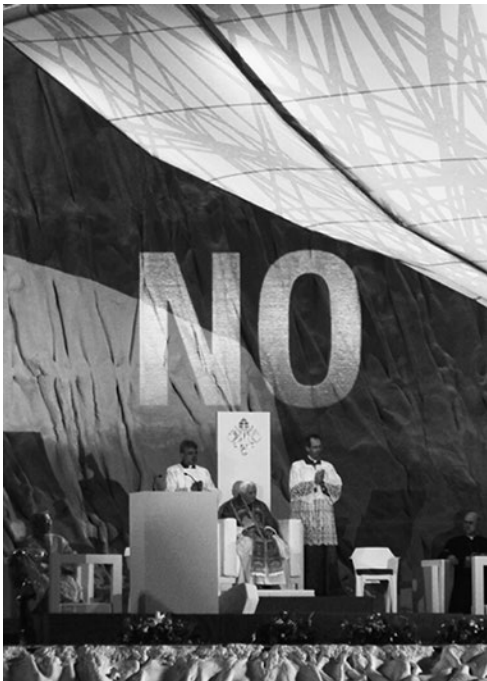
Visszakanyarodva a művészetelmélethez, rövid ideig még el kell időznünk a public art művészettörténeti előzményeinél. Minden látszólagos ellentét ellenére a public art legfőbb törekvéseiben történetileg is a modernség művészeti hagyományába illeszthető. Egyfelől a már említett avantgárd utópia szempontjából, amely törekedett élet és művészet határainak összemérésére. Másfelől a CLEMENS GREENBERG által inkriminált, de a modernitás hagyományának szerves részét képező művészeti mozgalmak örököseként, mint amilyenek a dada és a szürrealizmus eseményművészeti akciói voltak. Művészettörténeti szempontból a public art művészek ugyanis nem igazán érznek kapcsolatot a hagyományos köztéri művészettel, sokkal inkább a klasszikus avantgárd társadalmi ihletettséggel dolgoival; a művészetnek az életbe való integrálásával, azaz a historikus avantgárd hagyomány újraélesztésével. Ez az örökség a háború utáni fluxus és eseményművészeti mozgalmakban is éppen úgy jelen van, a különbség pusztán a mű egzisztenciáját érintő kérdésekben különül el markánsan. A hagyomány továbbélését azért is tartom fontosnak hangsúlyozni, hogy a public art-nak szerves részét képező, egészséges, progresszív és jobbitó szándékú modernitáskritika képe semmi esetre se mosódhasson egybe a 9/11-es terrorcselekmény, majd gazdasági világválság nyomán kialakult diabolizált modernitásképpel. Ennek a kritikai attitűdnek az elsődleges célja az, hogy rámutasson azokra a modernitásban kezdetektől fogva jelen levő belső ellentmondásokra, amelyek mögött W. J. T. MITCHELL szerint a modernitásnak a nyelvvel szembeni averziói húzódnak. A jelenség szempontjai szerint ez azért kulcsfontosságú, mert ez az a műveket körülölelő mechanizmus, amely a kommunikációs potenciálon keresztül a befogadóval szembeni viszonyért részben felelős.

Az absztrakt művészet igazi ellenfele a literális giccs volt: „A giccs olyan művészet, amely még nem tagadta meg az irodalomban való bizodalmit, amelyet megtöltenek az ismert, hétköznapi és szentimentális történetek...”<sup>13</sup> Az igaz-

<sup>12</sup> Ezeknek a kutatásoknak a legtöbbet idézett példái az Anthony Ledds amerikai szociálandropológus személyéhez köthetőek.

<sup>13</sup> Mitchell, W.J.T.: *A képek politikája. Válogatott írások*. JATE Press. Szeged, 2008. 236. o.

<sup>11</sup> Hornyik Sándor In.: Index. no.84. 2011. július-augusztus



JULIUS VON  
BISMARCK  
Image Fulgurator  
© <http://www.juliusvonbismarck.com/bank/index.php?/projects/image-fulgurator/>

ság azonban az, hogy az absztrakt művészet háttérben ugyanúgy rendelkezésre állt a nyelvi-történeti konstrukció. Sőt, amennyiben a lecsupaszított jelrendszer igényelte, annak tárgyiasságán messze túlmutatott az interpretáció. Éppen ebben a sajátos viszonyban állt egyik lényegük. Más kérdés, hogy a műveket körülölelő nyelvi interpretáció a művészet társadalmi és kulturális státuszából következően arisztokratikussá vált. Az absztrakt mű – bár puritán jelrendszere miatt könnyen nyelvi jelekben is értelmezhető –, mégsem lett széles rétegek számára verbalizálható és befogadható. A művekhez kapcsolódó sajátos nyelvhasználatot az építészet kontextusában DEVAN SUDJIC a következőkkel magyarázza: „A rejtélyes, közönséges halandó számára érthetetlen nyelvhasználat a szakmának a más kulturális formákkal szembeni kisebbségi érzéséről tanúskodik.”<sup>14</sup> A public art azzal a gesztussal, hogy a színeket, formákat, tárgyakat, tehát minden képalkotó vizuális elemet visszaemelt a valóság fizikai összefüggésrendszerébe, voltaképpen nem távolodott túl messze a modern művészet ideológiailag telített gyakorlatától. A különbség csupán abban mutatkozik, hogy míg az absztrakt művészet a saját tematikáját és kontextus rendszerét a szűk és kissé okkultnak tűnő „modern művészeti papságon” keresztül kívánta verbalizálni, addig a „szociális plasztika” és az új típusú public art jellegéből és helyszínéből fakadóan integráns nyelvhasználattal és nem obskúrus rituálék mentén teszi azt. A public art mű ugyanis tulajdonképpen az a nyelvi konstrukció, kommunikációs struktúra, amelyet a mű cselekménye/folyamata generál. Ez a *beuysi* szociális

<sup>14</sup> Sudjic, Devan: *Épület-komplexus*. HVG könyvek. Budapest, 2007. 240. o.

plasztika elméletével is összecseng, amelynek lényege a feltevés, mely szerint a művészetszínvonalban elkövetkezett az az antropológiai pont, „ahol a gondolkodás már kreáció és műalkotás, tehát plasztikai folyamat, és képes egy konkrét formát létrehozni, legyen az bár csak egy hanghullám, amelyik eljut a másik füléig. A plasztikai gondolkodás fogalma ezt az evolúciós elvet jelöli, amely a »gondolati formáktól« (eszmeiktől) a »nyelvi formákon« (fogalmak) át a »szociális plasztikáig« (kép) vezet.”<sup>15</sup> Nem csak az alapelemek szintjén, hanem az azokat használó operatív funkciók terén is: „A modernista művészet öröksége ebből a szemszögből nézve nem abban rejlik, ahogyan az a tárgy formális helyzetével és állapotával foglalkozik, hanem inkább abban, ahogyan az esztétikai tapasztalat szembe képes szegülni a tudás konvencionális felfogásával és rendszerével.”<sup>16</sup> Ez a művészeti alapállás és a belőle kibontakozó stratégiák látszólag konfrontációba kerülnek azokkal, akik ebben a felállásban az esztétikai szempontokat teljességgel kiiktatottak tekintik. Ők azonban figyelmen kívül hagyják azt az ellentmondást, amely a művészetről való gondolkodásban a romantika óta fundamentumként szerepel. „...Friedrich Schiller és a romantikusok által bevezetett, máig érvényes esztétikai rendszer – pontosan a művészet autonómiájának (az instrumentális racionalitástól egy lépésre való elhelyezkedése) és heteronómiájának (művészet és élet összemosása) összezavarására épül.”<sup>17</sup> Egyfelől a mozgatórugóként működő belső dichotómiát kérdőjelezi meg tehát mindazok, akik a művészeti tevékenységet csak ideologikusan, vagy kizárólagosan esztétikai szempontok alapján szeretnék értékelni. Másfelől az esztétika szerepét értelmezik félre; „hiszen az esztétika Rancière szerint az ellentmondásos gondolkodásra való képesség, mint amilyen a művészet társadalmi változással való kapcsolatának ellentmondásossága, amit éppen a művészet autonómiájába, illetve a művészetbe, mint egy eljövendő jobb világ letéteményesébe vetett hit között feszülő ellentét jellemez. Rancière számára az esztétikát nem szükséges feláldozni a társadalmi változás oltárán, mivel inherensen már benne foglaltatik a jobb világ ígérete.”<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Joseph Beuys. In.: [http://balkon.c3.hu/balkon\\_2000\\_11/beuys\\_text.htm](http://balkon.c3.hu/balkon_2000_11/beuys_text.htm) 2011. 07. 21.

<sup>16</sup> Bálint Mónika, Kálmán Rita, Polyák Levente, Katarina Sevic: *Köztes terek*. IMPEX. Budapest, 2008. 43. o.

<sup>17</sup> Bálint Mónika, Kálmán Rita, Polyák Levente, Katarina Sevic, 51. o.

<sup>18</sup> Bálint Mónika, Kálmán Rita, Polyák Levente, Katarina Sevic, 53. o.

AHMET ÖCÜT  
Somebody Else's Car © <http://www.ahmetogut.com/>



## Közösség és public art

„Mi mind különböző háttérrel, de egyforma előtérrel rendelkezünk.”<sup>19</sup>

Az új típusú public art közösséggel kialakított viszonyának leglényegesebb ismérve a dia-  
logikusság, tehát a közönség bevonása nem metaforikusan értendő, hanem nagyon is ké-  
zelfoghatóan és valóságosan, végig az alkotási  
processzus alatt. Tehát míg a neoavantgárd  
művész a közönség bevonásának bármennyire  
is intenzív formáját választotta, az mindenkép-  
pen egyfajta monológoknak hatott. A distinkció  
megtételét egyébként általánosabb értelemben  
Habermas is megteszi a diskurzuselméletében,  
amennyiben különbséget tesz az „instrumen-  
tális és kommunikatív”<sup>20</sup> racionalitás közt. Az ő  
elméletét felhasználva, már művészeti kontex-  
tusban Grant H. Kestner a klasszikus neoavant-  
gárd közönségorientált műveivel kapcsolatban  
megállapítja: „Bár nem ritka, hogy egy műalkotás  
párbeszédet indítson a nézők között, ez általában  
a kész tárgyra való reakció.”<sup>21</sup> Ezzel szemben az új  
típusú public art már más; dialogikus stratégiát  
alkalmaz, amelynek esetében a közönségkapcso-  
lat maga képezi a műalkotást.

A jelenség gyökere abban keresendő – mint azt  
már jeleztük –, hogy a public art nem elsősor-  
ban a köztéri művészetben látja saját előképeit.  
Az USA-beli gyökerek a '60-as, '70-es, '80-as  
évek polgárjogi mozgalmához vezetnek, melyek  
a különféle kisebbségek (így a feketék, a nők,  
kisebbségek) liberalizációs törekvéseit szolgál-  
ták, minthogy nyilvánosságot biztosítottak a  
láthatóságból kirekesztett csoportok számára.  
Ezek a kulturális termelés újrafelosztását célzó  
mozgalmak képezik az alapját a new genre  
public art-nak. Az eltérő gyökerek biztosították  
tehát az alapokat ahhoz az állásponthoz, amely  
önmaga identitását markánsan elkülönítette a  
public art addigi tendenciáitól.

Lacy<sup>22</sup> a jól körvonalazható, aktivista attitűddel –  
a hetvenes, nyolcvanas évek társadalmi mozgal-  
main, az újbaloldali marxizmuson, feminizmuson  
keresztül – írt új történelmet a public art-nak.  
Az esztétikai, műfaji vagy intézményi kategóriák  
kevésbé érdekelték, főképp az ideológiai kötő-  
dések voltak meghatározóak. Ebben az értelemben  
az új típusú public art egyfajta posztmodern  
szocialista-realizmus, amely nem a közösség  
számára, hanem a közönséggel képzeletben a mű  
létrehozását. Ennek megfelelően módosulna az  
intézményi háttér szereplőinek a feladata is: „A  
kritikus szerepe terjeszteni a szavakat, pro-  
pagálni az ideákat, konceptualizálni, valamint

kapcsolatot keresni a művész számára a közönséggel. Médiumok vagyunk. Szük-  
ségünk van komplex és változatos utakra, hogy összekapcsoljuk a személyeset a  
közzel, a személyeset a politikaival.”<sup>23</sup>

Ennek a meglehetősen ideál-utópisztikus törekvésnek természetesen voltak bíráló-  
i, akik felhívták a figyelmet a strukturális önellentmondásokra. Az így felvetett  
kérdéseknek egy része jogosnak bizonyult, még akkor is, ha látszólag ellentétes  
oldalról közelítették meg a problémát. Kifogásolták a láthatóságért folytatott  
politikai küzdelemben a képzőművészetnek tulajdonítható csekély befolyást.  
Erőtlennek tartották a társadalmi folyamatok elindításához, úgy gondolták,  
ebben a formában csak megerősítik a már rögzített társadalmi szabályokat.  
Politikai változás elindításához pedig elengedhetetlen a láthatóság, ahogy azt  
Ranciere is világossá teszi: „A politika a láthatóról szól, és arról, ami a látható-  
ról mondható, azokról, akik rendelkeznek a látás kompetenciájával és a kimondás  
jogával a terek birtoklásáról és az idő lehetőségeiről.”<sup>24</sup> Ugyanakkor úgy gondo-  
lom, hogy az ellenzők, akik elenyészőnek titulálják a public art politikai effekti-  
vitasát, ezzel a megállapításukkal a romantikus művész ideáihoz nyúlnak vissza.  
Ahhoz az elképzeléshez, amelyben a művész, mint teremtő személy, mint „kozmi-  
kus tényező” van jelen. De éppen a túlzottan utópisztikus igényeik takarásában  
nem látják azt a valós – ha nem is mindenre kiterjedő – politikai hatalmat, ame-  
lyet a művészet egésze a látható felett gyakorol.

Az ellentétes, azaz a túlzott befolyás oldaláról feltételezett veszélyt a magam  
részéről sokkal reálisabbnak találom. Ez a kolonizáló attitűd veszélye; a domi-  
náns kultúra gyarmatosító törekvése a társadalmilag negligált kisebbségi csopor-  
tok felett.

A kortárs társadalomban ugyanis erőteljesen él a vágy az autentikus történe-

23 Lippard, Lucy, In.: Szerk: Lacy, Suzanne: *Mapping The Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, 1995. 39. o.

24 Rancière, Jacques: *Esztétika és politika*. Műcsarnok, Budapest, 2009. 10. o.



HORVÁTH CSABA  
ÁRPÁD  
Szóbborok  
© http://  
varosimaz.blogspot.  
hu/2009/01/urn-  
city.html

19 Lacy, 39. o.

20 <http://www.c3.hu/~szf/Szof97/Sz97-03/Sz97-03-Area-4.htm> 2011.08.03.

21 Bálint Mónika, Kálmán Rita, Polyák Levente, Katarina Sevic, 43. o.

22 Lacy, 39. o.

tek és identitások iránt, mely vágnak a kielégítésére gyakorta próbálkoznak az aktuális problémakörök szellemében. Itt nyilvánvalóan felvetődik a kérdés, hogy milyen felhatalmazása lehet a művésznek arra, hogy egy minoritást reprezentáljon. Mennyire lesz az inkább a saját ön-reprezentációja, mintsem az adott közösségé? Milyen alapon állítja a művész, illetve milyen képességek teszik megfelelő választássá őt mint autoritást, hogy morális és politikai értelemben kiálljon a közösségért? HAL FOSTER<sup>25</sup> kritikája szerint a művész az etnográfusi pozíciót használja ki, annak mélységi használata nélkül, az önpromotálásra. Ennek a kérdésnek az eredőjén is a mű egzisztenciális pozíciója foglal el központi helyet. Ugyanis a mű csak fizikailag szabadult meg a tárgyasulástól, metaforikus értelemben nem. A mű által pedig meglehetősen tárgyasul az adott szociális csoport, mint ahogy a problémájuk is tárgyasult formában kerül bemutatásra. Ez pedig elkerülhetlenné teszi azokat a hierarchikus relációkat, amelyek egy ilyen szituációban fent állnak a közönség és művész között. De legalább ekkora a felelőssége a kurátornak vagy a meghívó intézménynek, ugyanis helyszíni szereplők lévén, az ő feladatuk a projektek előkészítése. Részben az előkészítésnek ebben a szakában dől el, hogy a mű majd milyen kontextusba kerül a közönséggel. Amennyiben az intézmény, a kurátor, valamint a művész is törekszik a hosszan és tudatosan előkészített, a közösséget mélységében bevonó projekt létrehozására; csökkenhet a public art akciókkal sajnálatos módon együtt járó kolonizációs hatás.

### Eredetiség és dematerializáció

Hogy az új típusú public art mű identitásával kapcsolatos problémákat érzékletessé tegyem, idéznék egy, a szobrászat és környezet viszonyát boncoló tanulmánykötetből. Fontosnak tartom megjegyezni, hogy a tanulmánykötet ezen írását nem a magyar diskurzust jellemző idéző cíttal ide. „A szociálisan legérzékletlenebb – a projekt képviselői szerint legsikeresebb – BÖF-ARC mű a Blaha Lujza téri bokszzsák volt. Egy nap alatt szétverték. Másnapra pótolták. Harmadnap a köz egymást üti. Paralel (sic!) a városban van békés párnacsata, és szólnak a meccsek »vonatkozó kórusai«. Mi különbözteti meg az utóbbi kettőt a fent vázolt ún. köztéri akciótól? Válasz helyett egy felfedezést szeretnék megosztani Önökkel: A király meztelen!”<sup>26</sup> Ha a figyelmünket eltereljük a megjegyzés, vagy

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

26 Bordács Andrea (szerk.): *Szobrászat és környezet*. Műcsarnok, Budapest, 2006. 109. o.

a mű intellektuális minőségeitől, fókuszálhatunk a public art egyik legfontosabb jellemzőjére; amennyiben az szándékolatlan és tudatosan nem kíván művészetként definiálódni a közösségi tereken. A célja éppen az, hogy megszüntesse a tradicionális különbséget a produkció és a percepció között. Ezt pedig kétféle stratégia örökösésként teszi: egyrészt a már sokat emlegetett ideologikus/utópisztikus kísérlet felől, amely a művészet és élet különbségeinek eltörlésére irányul, másrészt egy még régebbi, a mű dematerializálására tett *duchamp*i kísérlet nyomán. „Egy útja az elmozdulás megértésének, amely az új típusú public art irányába történt, hogy lássuk, hogyan alkalmazza a dematerializációt a közösség kontextusában, amelyben a közösségi művészet leváltotta a régi típusú köztéri művészetet, főleg a monumentális szobrászatot. Grant Kestner is támogatja az elmozdulást a személyes entitástól a nézővel folytatott dialógus irányába. Kapcsolva ezzel az új dialógikus művészeti formákat a dematerializáció örökségéhez.”<sup>27</sup>

DAVE BEECH az új típusú public artot már egyenesen dematerializált emlékműnek definiálja. „A dematerializált emlékmű; emlékmű a közösségnek, a saját szociális kapcsolataikból felépítve. Az idő monumentalizálódik a művész tartós elkötelezettségén keresztül. A hangsúlyozásban, amely többre értékeli a társadalmi értékét a műnek, mint az esztétikai teljesítményt. A dematerializált emlékmű gyakran a művész hozzáállása által, amely a – műből sugárzik – ítéltetik meg, nem pedig a művészek közössége által.”<sup>28</sup>

A dematerializációval szoros összefüggésben áll a mű eredetiségének kérdése, amely ebben az esetben nem köthető kizárólag művészként identifikálható, megnevesíthető személyekhez. A változás lényegének legérzékletesebb leírását Bourriaud-nál találjuk, aki az új művésztypust a különböző hangminták mixeléséből új művet konstruáló DJ figurájával azonosítja. „Esetükben tehát nem arról van szó, hogy valamely nyersanyagból alakítanak ki új formát, hanem arról, hogy a kulturális piacon már forgalomban lévő tárgyakkal dolgoznak, azaz olyanokkal, amelyeket mások már megformáltak. Az eredetiség fogalmát, de

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

28 O' Neill, Paul és Doherty, Claire, 319. o.

HORVÁTH CSABA ÁRPÁD  
Szóbuborék

© <http://artificialpecs.blogspot.hu/2011/09/ket-pelda-szobraszat-pecsi.html>



Oravecz Júlia

# Egy elmozdíthatatlan labda dinamikája

Kurt Perschke – *Red Ball Project* (2005–)

az alkotását is lassan elhalványítja az új kulturális tájképen a Dj figurája.”<sup>29</sup> A műalkotás ilyesfajta gyakorlatának vizsgálata a public art kontextusán túl már nem feladata az értekezésnek, annyit azonban megjegyezhetünk, hogy a folyamat hátterében, a történelemben eddig soha nem tapasztalt gyors technológiai fejlődés, valamint ebből következő kulturális túltermelés áll. Az új metodika egyfajta önszabályozási reakcióként értelmezhető. Mivel a technológiai háttér egyre többeknek áll rendelkezésére, ezeket a maga módján minden ember igyekszik kihasználni. Az alkotás priviligiuma tehát megszűnt, mindenki művészé vált. Sőt, egy lépéssel tovább, mindenki gyűjtő és katalógizáló muzeológus is egyben. De a *beuysi* minőségre vonatkozó kitétel itt is érvényes lehet: azaz attól hogy mindenki művész, még nem jelenti azt, hogy mindenki festő is egyben. Ennek ellenére leszögezhető, hogy a termelés és fogyasztás folyamatainak összemosódása kétségkívül a demokratizálás irányába mutatnak. Pontosabban a kiválasztódás szempontrendszer alakult át, amely kétségkívül szélesebb társadalmi rétegek számára csillantja fel a kánonba való illeszkedés lehetőségét. Ugyanakkor könnyen előfordulhat, hogy a demokratizálódás most is utópisztikusnak bizonyul, ami esetünkben egy átmeneti időszak állapotát jelentheti. Mindenesetre a változás biztos jele, hogy – a több mint száz éven keresztül – a kiválasztódást szabályozó innováció fogalma elvesztette kanonizációs hegemoniáját. BORIS GROYS a következőképpen írja le a folyamatot: „Az utóbbi időben mindenesetre egyre gyakoribb az újdonság által legitimált elitképződés elleni demokratikus lázadás. Az új fogalmát elméleti és gyakorlati síkon egyaránt aláaknázzák: a giccs és a tömegkultúra keltette öröme mellett kardoskodnak, a triviális és a popkultúra előtt hódolnak. S mindenekelőtt, kérdésessé teszik azt az univerzális történelmi kontextust, ami az új meghatározója. S valóban, amikor már nem rendelkezünk általános kulturális kontextussal és történelmi vízióval, akkor többé már azt sem tudjuk megítélni, mi új, s mi nem az. Az innováció fogalma szétporlad, mivel egy parciális történelemben az is újnak számít, ami más kontextusban és más parciális történelemben nem az. A radikális pluralizmus efféle előfeltételei közepette szó szerint minden új lehet, hiszen mindig akad valaki, aki bizonyos dolgokról, amelyekről mások hallani sem akarnak, még mit sem tud.”<sup>30</sup>

„Például a játszó macska azért választja a gombolyagot, mert az együtt játszik vele, s a labdajáték halhatatlansága azon alapul, hogy a labda minden irányban szabadon mozog, és úgyszólván magától művel meglepő dolgokat.”

H. G. Gadamer

„Ötvennégy éve lakom ezen a bolygón, de eddig még csak háromszor zavartak. Először huszonnégy éve egy cserebogár; isten tudja, honnét pottyant ide. Iszonyatos zajt csapott, úgyhogy négy hibát is ejtettem a számadásomban. Másodszor tizenegy esztendeje köszvényrohamot kaptam. Keveset mozgok, nincs időm lófrálni; én komoly ember vagyok.”

Az Üzletember, 328-as kisbolygó

A KURT PERSCHKE gigantikus piros gumilabdája és Gadamer gombolyaga között vont párhuzammal nem pusztán egy magas labda könnyed lecsapásának engedek. A *Red Ball*nak ugyanis – annak ellenére, hogy legtöbbször esetben ellenáll bármiféle arréblökésnek, odébrúgásnak, eldobásnak és gurításnak – dinamikája van, s dinamikáját részben a tárgy formájában eleve adott lehetőségekből nyeri. A forma explicit módon utal a játékcsaládok egyik legelemibb fajtájának, a labdajátéknak egyedül játszott verziójára, amikor a labda nem két vagy több résztvevő számára jelenti a különböző szabályok által meghatározott interakció nélkülözhetetlen elemét, hanem egyetlen embernek kínál egy sokkal kötetlenebb, ám a képzeletet annál erősebben megmozgató játékot. Ez a forma – a projekt más elemeivel együtt – szimbólumként hordozza művészet és játék elválaszthatatlanságának gondolatát: Perschke a befogadó, mű és művész hármas kapcsolatrendszerének legmélyebb rétegeihez nyúl, mégpedig megoldásában annyira

KURT PERSCHKE

Red Ball Project, 2011, Abu-Dzabi,  
Egyesült Arab Emírségek, Madinat Zayed © Kurt Perschke



29 Bourriaud, Nicolas, 5. o.

30 Boris Groys: *Az utópia természetrajza*. Ford.: Sebők Zoltán. Kijárat Kiadó. Budapest, 1997. 85-86. o.