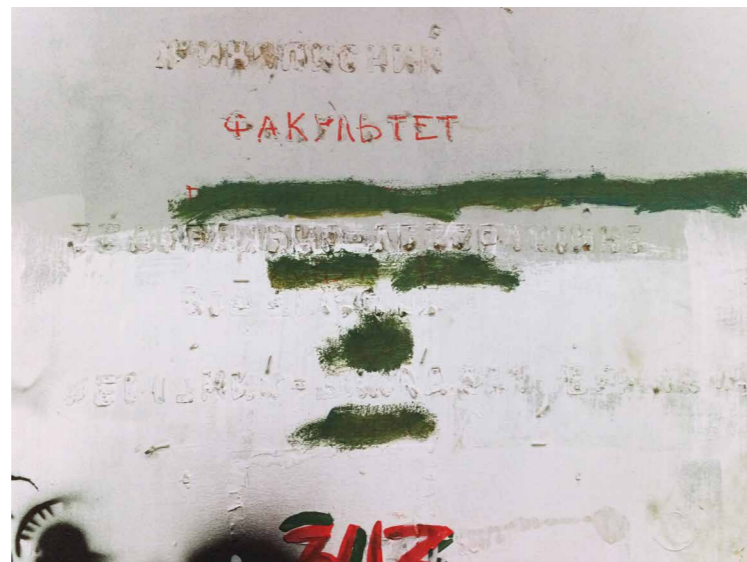


A Látványtervező Tanszék diplomázóinak műterme, kijevei Nemzeti Művészeti és Építészeti Akadémia



Festő Tanszék, kijevei Nemzeti Művészeti és Építészeti Akadémia

Ez persze azt feltételezi, hogy a tradicionális oktatási intézmények birtokában vannak annak a tudásnak, hogy mi is az igaz művészet, és ki is a hiteles művész. Ez a tudás generációról generációra öröklődik át. A modern művészeti „projekt” azonban az évszázadok alatt felépített művészi hitvallás összes kritériumát visszautasítja. Groys a törést nem a művészetoktatás számlájára írja, „...mintha a kortárs művészetoktatásban a hagyományos célok elvesztették volna a plauzabilitásukat”.⁴³ Majd hozzáteszi, hogy a kortárs művészetoktatásnak nincsenek kifejezett céljai, módszerei, tartalma, és nincs is olyan hagyomány, amit az újabb generáció számára át lehetne adni.⁴⁴ Tulajdonképpen nem a felsoroltak hiánya jelenti a problémát, hanem inkább az, hogy túl sok van belőlük. Másrésztől, folytatja Groys, a hallgatók egyre tájékozottabbak a kritikai elméleteket illetően, úgy mond „megfertőződtek” ezekkel, hasonlóképpen, mint Malevics idejében a modern technikával.⁴⁵ A kérdés valójában az, hogy mit kezdenek a hallgatók ezekkel a „fertőzésekkel”. Tudnak-e, és szükséges-e védekezni ellenük? Az egyik kézenfekvő megoldás – Groys szerint –, hogy nem vesznek tudomást ezekről a behatásokról, és inkább a tanáraikra figyelnek, akik hasonló módon cselekednek. A másik véglet pedig, hogy elvonulnak, elhagyják a művészeti világot, hogy egy közösség tagjaként a világ jobbításán dolgozzanak. Egyik irány sincs összhangban

43 Groys: i. m., 27.
44 u.a.
45 u.a.

a modernista (művész) attitűddel, amelyik anélkül éli túl a fertőzéseket, hogy közben maga, vagy a világ immunissá válna a behatásokra. Visszatérve a művészetoktatásra, a végletek helyett talán léteznek más megoldások is. Ha újra elővesszük de Duve meggyőzően felépített, bár kissé merev, és a jelenre nézve borúlátó oktatási modelljét, érdemes elgondolkodni azon, hogy feltétlenül szükséges-e a kritikai attitűdhöz a médium specifikusságot, illetve inkább a tudatos médiumhasználat hiányát rendelni. Mi történik akkor, ha olyan művészetoktatási modelleket képzelünk el, amelyekben a mesterségbeli szaktudás, a kreativitással és a kritikai attitűddel párosul, és mondjuk mindezek akár hagyományos műfajokban artikulálódnak? A lipcsei HGB Grafika / Festő Tanszékén a formaproblémák megértése a szakértelem elsajátítására épül. Ez azonban nem elsősorban a kézügyességen, hanem sokkal inkább azon alapul, hogy a körülöttünk levő (anyagi) világot hogyan szemléljük, és hogyan értjük meg.⁴⁶

De Duve a posztmodern attitűd-modell egyik fontos jellemzőjeként említi a kortárs művészetben a vitára, a problémák megfogalmazására irányuló verbális szándékot (éppen ezért a kommunikációs szakok lehetséges involválódását sem tartja lehetetlennek). A művészetoktatási modellek kombinációja sokak szerint nem feleltethető meg a hivatalos művészetoktatás egyik követendő modelljének sem, hiszen abba a csapdába eshetünk, amit Groys a túl nagy kínálat veszélyében lát.

Ennek ellenére mégis meg kellene próbálni, még akkor is, ha nem válik aztán a hivatalos 4. vagy 5. modellé.

De mindenekelőtt talán azzal kellene kezdeni, hogy a hallgatók és az oktatóik megfogalmazzák azt, hogy ők mit is gondolnak a mai művészetoktatás helyzetéről. Szükséges-e újragondolni az alapokat, és milyen igényei, elvárásai vannak azoknak a fiataloknak, akik aztán majd a jövő generációját oktatják. SZEEMANN és de Duve után szabadon: a tehetség, a kreativitás, a médiumhasználat csak abban az esetben tud megfelelő formát ölteni, ha mindezeket egy koherens tartalom köti össze. A tartalomnak pedig összhangban kellene lennie egy olyan gyakorlattal, amelynek az alapja az alkotó saját (szűkebb és tágabb értelemben vett) környezetéhez való tudatos (kritikai) viszonyulás.

46 Jocks, H.-N.: „Für eine Malerei des modernen Lebens: Tim Eitel”, Interview, *Kunstforum International*, Bd. 176 (2005), 217–221.



VARGA TÜNDE

A FOLKESTONE-I TRIENNÁLÉ: VÁROSI REGENERÁCIÓ, AVAGY MŰVÉSZET A GAZDASÁG SZOLGÁLATÁBAN?

Richard Woods
Holiday Home, 2017

A Folkestone-i triennálé Délkelet-Anglia újrapozicionálása részeként, a térség szerepének újragondolását és gazdasági revitalizációját célzó művészeti projektek egyik elemeként jött létre. Az újrapozicionálás tudatos tervezés nyomán, a jól ismert „kreatív város” elgondolásnak megfelelően művészeti beruházásokkal kezdődött el. A térség újragondolása részben a múltban betöltött szerepét igyekszik feleleszteni. Az új projekt azonban nem a korábbi kulturális célpont, Canterbury történelmi örökségének vonzerejére, hanem a kortárs képzőművészeti események művészeti turizmust és gazdasági beruházásokat élénkítő szerepére épít. A regionális fejlesztések négy tengerparti üdülővárost érintenek: Bexhill-on-Sea-t, Whitstable-t, Margate-et és Folkestone-t. A háttérben ugyanakkor nem csak regionális, hanem magánbefektetői érdek is húzódik.

A Folkestone-i triennálé, mely felülről jövő művészeti kezdeményezésként indult, hasznosítja a regenerációs programok bejáratott eszköztárát. Célja (nem titkoltan) a város kulturális, valamint infrastruktúrális fejlesztése, mellyel Folkestone a befektetők és a turizmus számára egyaránt vonzóvá válhat.

A városregenerációs elgondolások egyik 19. századi előképe CHARLES BOOTH társadalomkutató, reformer munkássága. Booth *Life and Labour of the People in London* (1897) címen publikálta szociológiai kutatásain, illetve rendőrségi, valamint szakszervezeti feljegyzéseken alapuló elméletét. Az úgynevezett „szegénység-térkép” is ez alapján készült el: London városrészeit a lakosok társadalmi, illetve gazdasági helyzetének megfelelően osztotta fel, melyeket különböző színnel jelölt. Feketével a rosszindulatú,

1 <http://www.folkestonetriennial.org.uk/>

bűnöző csoportokat, a kék árnyalataival a krónikus hiányt szenvedő, illetve szegény rétegeket, a jómódúakat a piros árnyalataival skálázta, sárgával a felső-középosztály által lakott területeket jelölte.² A könyve, valamint London társadalmi rétegződéséről készített térképe szolgált háttéranyagként London egyes részeinek újraterveléséhez.³ Az alapelgondolás az volt, hogy a városrészek átstrukturálásával a benne élő társadalom „meggyógyítható”.⁴ Booth szegénység-térképének nyomán tervezték meg az 1903-as Kelet-Londonban található Benthall Green-i nyomornegyed „megtisztítását” (slum clearance) és építették fel a Boundary Estate-et. Az ilyen jellegű beavatkozások következménye már

2 *The Poverty Map of London*, <https://booth.lse.ac.uk/map/14/-o.1174/51.5064/100/0>

3 Charles Booth: *Life and Labour of the People in London*, London, Macmillan, 1897. <https://archive.org/details/lifelabourofpeopogboot/tutolsó/letöltés:2018.augusztus19.>

4 A 2014-es *Venecei Építészeti Biennálé* brit pavilonjának kurátorai Sam Jacobs, Sean Griffiths and Charles Holland, a FAT Architecture alapítói és a *Clockwork Jerusalem* című kiállításuk munkái közt Booth építészeti hatását is bemutatták. <https://design.britishcouncil.org/venice-biennale/venice-biennale-2014/>

ekkor egyértelműen látható volt: az 1903-as újjáépítést követően az addigi lakókat kitelepítették, a hivatalnokokból, rendőrökből, ápolókból álló alsó-középosztály beköltözésének érdekében.⁵

A kortárs városregenerációs programok egyik legtöbbet hivatkozott referenciapontja RICHARD FLORIDA „kreatív város” elgondolása lényegében hasonló eredményt generált a gyakorlatban. A kreatív iparágak előtérbe kerülésével azonban olyan kurrens keretet nyújtott az ubarnisztikai tervezések számára, mely látszólag liberális, integrációt előtérbe helyező megoldást kínált a városfejlesztésekre. Florida a koncepciót ismertető tanulmányában történeti szempontú elemzéssel cáfolja ROBERT D. PUTNAM klasszikusnak számító elméletét.⁶ Putnam szerint a „társadalmi tőke” alapja a közösség összetartó ereje. Florida Putnammal ellentétben úgy látja, ez a zárt közösségek kirekesztő érdekérvényesítésén alapul és éppen a fejlődés ellenében hat; ezzel szemben az emberek közötti „laza kötelékek” (weak tie) hatékonyabban integrálják az új forrásokat, és ez kedvezőbb hat az innovációra.⁷ Megközelítése arra a liberalizációs folyamatra mutat rá, amely a szoros közösségi kötelékek erősítésével szemben a társadalmi és kulturális integrációt helyezi előtérbe.

Florida gazdasági szempontú elemzése elsősorban a városi környezetbe érkező kulturális sokféleség előnyeinek kiaknázására fókuszál, és elsősorban olyan nagyvárosokat vesz figyelembe, ahol az infrastruktúra előnyös feltételeket biztosít. A jelentős természeti forrásokkal rendelkező térségeket, illetve a főbb tranzitútvonalakat tekinti a fejlődés motorjainak, mivel az odatelepülő vállalkozások a gyakorlatok diverzitását hozzák magukkal, a legerősebb termelési faktoruk pedig az úgynevezett „kreatív humántőke”.⁸ Florida szerint a kreatív tőke az azt előállító, kreatív osztályra jellemző kulturális diverzitás, bohém életstílus, toleráns gondolkodás és az innovációra való nyitottság okán lényegesen jobb teljesítményt nyújt, mint a Putnam által leírt társadalmi tőke. Ez a magasan képzett kreatív osztály a társadalomnak az a rétege, mely jórészt – MANUEL CASTELLS fogalomkészletével – az „időtlen időben” él és az „áramlások terét” lakja be.⁹ Érthető tehát, hogy ha egy fejlesztésre szoruló városban megjelennek a kreatív osztály tagjai, az nem feltétlenül jelenti a helyi lakosok életkörülményeinek javulását. A helyiek könnyen kerülhetnek hátrányosabb helyzetbe a mobil, nem helyhez kötött, életstílus alapján lakóhelyet választó, rugalmas munkaidő beosztásra képes kreatív osztályhoz képest. JAMIE PECK szerint a kreativitás gazdaság elve nem üzen mást, mint: „Légy kreatív – vagy halj meg” [Be creative – or die].¹⁰ A JOHN MONTGOMERY által leírt scenárió alapján az infrastruktúra változása és az ingatlanpiaci árak emelkedése felértékelik a fejlesztésekkel megcélzott környéket.¹¹ A kritikai elemzések állandó célpontja, hogy a város így előálló fokozatos fejlődése elsősorban a befektetői oldalnak kedvez,

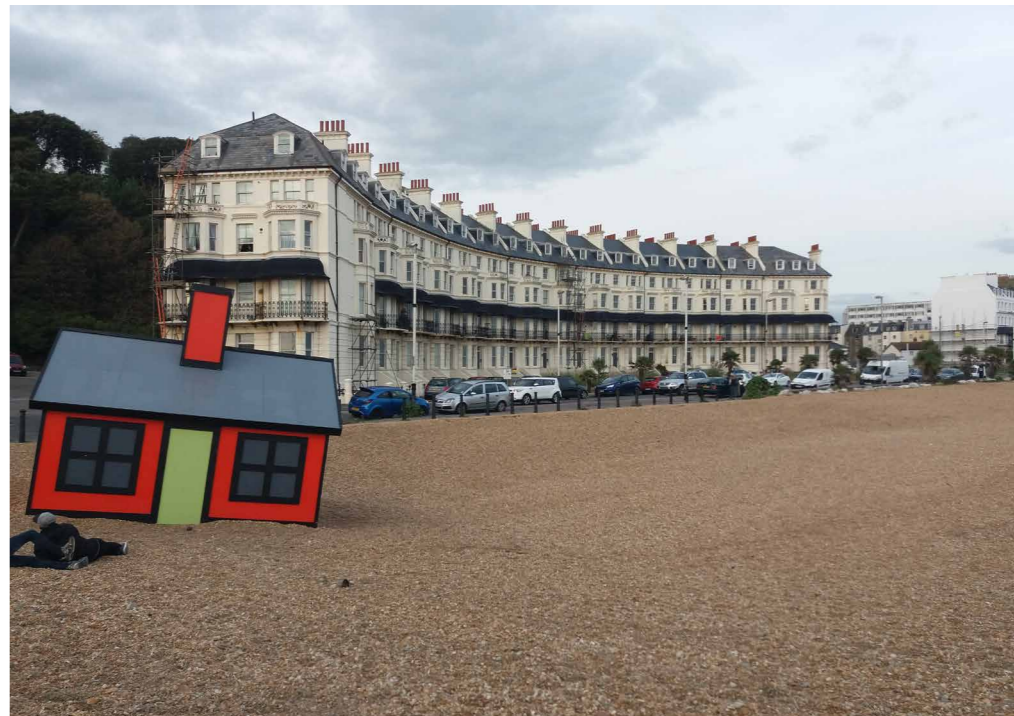
mind az infrastruktúra, mind az ingatlanpiaci érték tekintetében.¹² Ennek nyomán alapvető problémát jelent, hogy a művészeti kreativitás a városi dzsentrifkációs programok eszköztárává vált.¹³ Mint Peck megjegyzi: „a kultúra hasznosítása felértékeli az egyes kerületeket vagy városrészeket, ahol a kultúra és a művészet mellett még a társadalmi tolerancia is fogyasztási cikké válik, a művészet pedig a városok közötti (globális) verseny kulturális »vagyonként« funkcionál.”¹⁴

A folyamatos növekedést mutató, ugyanakkor kiszámíthatatlan és önkiszákmányoláson alapuló kreatív munka destabilizálja a városi életkörülményeket: hatása többek között az emelkedő bérleti díjak, a kisvállalkozások bezárása, és a tartósan ott lakó, de kisjövedelmű lakosság ellehetetlenítése.¹⁵ Vagyis a revitalizáció részben kiszorítja azokat a lakosokat, akik részvételével, és akik érdekében a művészeti projektek létrejöttek.¹⁶ Annak ellenére is, hogy a kreatív tőke vonzását szem előtt tartó városregenerációs projektek szempontjaival szemben, a részvétel alapú művészeti projektek igyekeznek a társadalmi tőke támogatását is az ernyőjük alá vonni: céljuk a meglévő közösségi kapcsolatok erősítése mellett – ideális esetben – a marginális helyzetűek integrálása, illetve a lakosok alulról jövő szerveződését, vagy képviselőletét segítő gyakorlatok kidolgozása. Mindez az 1970-es évek revitalizációs programjai óta jól ismert jelenség, a város ugyan

kulturálisan izgalmas, ingatlanjait tekintve pedig divatos helyé válik, a korábbi lakosság azonban nem feltétlenül képes lépést tartani az új versenyszférával.¹⁷

A művészeti projektek minden igyekezetük ellenére sem tudják teljességgel függetleníteni magukat a művészet gazdasági rendszerének strukturális szerkezetétől és ezt az utóbbi idők pályázati kiírásai is egyre nehezebbé teszik, holott szerepük éppen a művészet támogatása lenne. GREGORY SHOLETTE szerint, mind az amerikai National Endowment for the Arts,¹⁸ mind a British Arts Council¹⁹ vállalkozói szemléletmódot vett fel a kultúrátámogatás tekintetében, és szándékosan kapcsolódik a gazdaság szempontrendszeréhez a rugalmas, tudás-alapú munka, valamint a köz- és magán együttműködésen (ppp) alapuló kultúrapiar kialakításának hangsúlyozásában.²⁰ Az Európai Bizottság oktatással és kultúrával kapcsolatos irányelvei szintén a neoliberais kreatív gazdaság üzleti szempontrendszerét segítik.²¹ Sholette szerint mára egyértelműen látható a művészeti világban a kreatív gazdaság és nagyvállalati beszédmód megjelenése. A programok erre reagálva gyakran a start up cégektől kölcsönzik szokincsuiket. Hatására a non-profit szféra is kénytelen csatlakozni a saját ellenpontjaként számon tartott művészeti piachoz, és megfelelni a tőke folyamatos növekedést igénylő logikájának. TOM FRANK a „conquest of cool”, azaz a külság térnyerésének hívja ezt a jelenséget: a gazdaság az ellenkultúrát a vállalati kultúrába olvasztja és így sajátítja ki az ellenkultúra fősodorról szembeni identitás formáló erejét, mindezt pedig a profittermelés hajtóerejévé alakítja.²² Ezzel olyan fogyasztás alapú életstílus csoportotok jönnek lére, amelyek nem a fennálló gazdasági és társadalmi rend ellenében, hanem annak (újra)termelőjeként lépnek be a rendszerbe.

A kreatív osztály és az immateriális munka térnyerése a társadalom peremére szorultakat még rosszabb helyzetbe hozza, a kreatív gazdaságba kódolt egyenlőtlenségek és az emberi erőforrás alkalmazásának logikája



Richard Woods
Holiday Home, 2017

a mobil, rugalmas, a trendekhez alkalmazkodni képes munkavállalókat részesíti előnyben. Vagyis – ahogy Sholette fogalmaz –, a társadalmilag elkötelezett művészet veszélye, hogy a várost végül is az ultra-gazdagok védett közösségévé alakítja, ahol azok az emberek, akik sem munkavállalóként, sem fogyasztóként nem szolgálják a felsőközéposztály érdekeit, feleslegessé válnak.²³ A művészek, az idők szavának engedve – akaratuk ellenére is – az az új normát képviselő krízisgazdaság margójára szorultak „ragadozóivá” válhatnak.

Sholette meglehetősen kritikus megközelítése azonban túlmutat a művészeti dzsentrifkáció jelenségrek ismert elemzésein. Úgy látja, hogy a művészek – elkötelezettségük okán – mégiscsak képesek a kapitalizmus által hátrahagyott rétegeket segíteni. Ugyan a strukturális egyenlőtlenségekből adódó helyzetet nem változtatják meg a művészeti vagy civil kezdeményezések – naivítás lenne azt gondolni, hogy ekkora hatásra képes lehet egy-egy művészeti projekt –, de az alapvető, a méltóságához szükséges életstratégiák, vagy az infrastruktúra kiépítését segíthetik az olyan helyzetű városrészekben, ahol az állam vagy a helyi önkormányzat képtelen, vagy egyszerűen csak nem hajlandó ellátni társadalmi feladatát.²⁴ Tulajdonképpen a művészeti ellenállás olyan lehetőségére hívja fel a figyelmet, mely nem elzárkózik a neoliberális kapitalizmus logikájától, hanem „Trójai faló” taktikával próbálja meg kijátszani azt.²⁵ Sholette szerint ennek jelentőségével egyre hangsúlyosabban néznek szembe a kreatív osztály tagjai az OWS (Occupy Wall Street) óta: úgy véli, egészen addig az „agymunkás” (cognitariat) követelése sem a múltra, sem a jövőre nem vonatkozott,

5 A History of the County of Middlesex: Volume 11: Stepney, Bethnal Green”, British History Online. <http://www.british-history.ac.uk/vch/middx/vol11> (utolsó letöltés: 2018. augusztus 19.)
6 Robert D. Putnam, *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*, New York: Simon & Schuster, 2000.
7 Richad Florida, *Cities and the Creative Class*, In *City and Community*, 2:1, March, 2003, 1-17, 6.
8 Florida 3T-ként – technológia, talentum és tolerancia – nevezi meg a fejlődéshez szükséges faktorokat. (10) Igaz, Florida maga is problémákkal terhesnek látja a kreatív város elgondolásának megvalósulását.
9 Manuel Castells: *A hálózati társadalom kialakulása*, Ford. Rohonyi András, Gondolat-Infonia, Budapest, 2005. Castells nem a regionális változásokat, hanem a hálózati társadalom geopolitikai változását elemzi e két fogalom segítségével, melyben a globális elit egy lényegesen szűkebb szegmense a társadalomnak, mint a kreatív osztály, azonban a geopolitika változása nyomán előálló társadalmi egyenlőtlenségek természetének megragadására jól alkalmazható szemlélet.
10 Jamie Peck, „Struggling with the Creative Class.” In *International Journal of Urban and Regional Research*, 29.4, 2005, 740-770. Peck Christopher Dehart idézi.
11 John Montgomery, „Cities and the Art of Cultural Planning”, in *Planning Practice and Research* 5 (1990), 8-25.

12 Carl Grodach, Looking Beyond Image and Tourism Role of Flagship Cultural Projects and Local Arts Development, in: *Planning, Practice and Reseach*, 2008, vol 23 no 4. 495-516, 497.
13 Gregory Sholette, *Delirium and Resistance: Activist Art ad the Crisis of Capitalism*, London, Pluto Press, 2017, 81. A kreatív város kérdéséhez lásd: Richard Florida, *The Rise of the Creative Class: And How it's transforming work, leisure, community and everyday life*, Basic Books, 2003.; Kazys Varnelsi, „The Meaning of Network Culture” www.eurozine.com 2010.01. 14.; Manuel Castells: *A hálózati társadalm kialakulása*, Gondolat-Infonia, Budapest, 2005.; Rosalyn Deutche and Cara Gendel Ryan, *The Fine Art of Gentrification*, *October*, vol 31, 1984, 91-111.; *Kritikai városkutatók*, Jelinek Csaba, Bodnár Judit, Czirfusz Márton, Gyimesi Zoltán (szerk.), LHarmattan, Budapest, 2013. <http://mek.oszk.hu/15200/15271/15271.pdf>; Wessely Anna: A kultúra mint csali, *Jelenkor*, 2005, 48. évfolyam, 9. szám, 873., <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/841/a-kultura-mint-csali>; Stephen Sheppard, Why is gentrification is a problem? <http://web.williams.edu/Economics/ArtsEcon/library/pdfs/WhyIsGentrificationAProbREFORM.pdf>; Jamie Peck, *The Creative Fix*, *Eurozine*, 2007. <http://www.eurozine.com/the-creativity-fix/> (utolsó letöltés: 2018. augusztus 19.)
14 Peck, i. m.
15 Lásd még: Sholette, i. m.,55.
16 Vö., Montgomery, i. m.

17 Neil Smith: Dzsentrifkáció és egyenlőten fejlődés, *Kritikai városkutatók*, i. m. 89-114.
18 <https://www.arts.gov/>
19 <https://www.arts council.org.uk/>
20 Sholette, i. m. 58.
21 Vö. <http://www.keanet.eu/docs/impactculturecreativityfull.pdf> (utolsó letöltés: 2018. augusztus 19.)
22 Tom Frank, *The Conquest of Cool, Business culture: Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.

23 Sholette Edward Koch New York polgármesterének hirhedt szavait idézi: „Ha nem engedheded meg magadnak, hogy itt élj, költözz el!” Sholette, 94.
24 Sholette példája a Sandy hurrikán 2012-es New York-i pusztítása, melynek hatását a szegény városrészekben sokkal tartósabban sínylették meg az ott lakók. Mint írja, ezeken a területeken a poszt-OWS aktivisták, közülük sokan művészek, önként töltötték be társadalmi felelősségüket. Sholette, 95.
25 Hasonló problémáról ír Joshua Decter is a Katrina hurrikán utáni művészeti „turizmussal kapcsolatban lásd: Joshua Decter, *Art and the Cultural Contradictions of Urban Regeneration, Social Justice and Sustainability: Transformation Projects and Prospects in post-Katrina New Orleans*” *Afterall*, 22, Autumn/Winter 2009. <https://www.afterall.org/journal/issue.22/art.and.the.cultural.contradictions.of.urban.regeneration.social.justice.and.sustainabilit> (utolsó letöltés: 2018. augusztus 19.)

csak arra, hogy a hét minden napján életvitelszerűen produktív lehessen. Az „After Gentrification” című alfejezetében azt mutatja meg, hogyan lehetséges a „társadalmi” visszanyerése a neoliberalis kapitalizmus által hátrahagyott területeken. Sholette három példát említ: az ASSEMBLE Turner Prize nyertes liverpooli projektjét,²⁶ THEASTER GATES *Dorchester Project* című vállalkozását,²⁷ és a pittsburghi CONFLICT KITCHEN-t.²⁸ Mindhárom a művészeti világ komoly díjakat nyertő sikertörténete, mégis Sholette szerint tekinthetők a hagyományos értékökönómán túlra mutató jelenségeknek is. Mint írja, ahogy az ingatlan spekulánsok és városfejlesztők felismerték, hogy a kultúrát hogyan hasznosíthatják a városi infrastruktúra feljavítására, úgy a művészek is megtanulták utánozni, vagy szándékosan félreértelmezni a neoliberalis befektetői viselkedést, és olyan hibrid eszköztárat kialakítani, mely kijátssza a rendszert.²⁹ Bár ez nem változtatja meg azt a tényt, hogy a művészet maga is a kapitalista termelés logikájába ágyazott, Sholette szerint lényeges, hogy a társadalmilag elkötelezett művészek és urbanisták olyan helyzetekre keresnek választ, ahol a kapitalizmus teljes kudarcot vall. Ez azonban csupán a krízismenedzsment egy eszköze, talán valamelyest csillapítja a kontroll nélkül elszabadult neoliberalis rendszer kárait, de sokkal többet nem tud tenni, mint hogy viszonylagos láthatósága miatt folyamatosan felmutatja, hogy a kapitalizmus káros hatásainak enyhítésében milyen szerepet kellene betöltenie az államnak vagy az önkormányzatoknak.³⁰

A *Folkestone-i triennálé* 2008-as indulásakor sok tekintetben hasonló elvek mentén jött létre, mint az ismert, klasszikus dzsentrifikációs projektek; ellentmondásossága többek között ebből is adódik. A triennálé 2017-ben, negyedik alkalommal is megvalósult. A közel tíz év eredményeként a városban számos állandó mű maradt, azonban továbbra is kérdés, hogy a triennálék nyomán lassan szoborparkká alakuló terek művészeti turizmust vonzó erején, valamint a turizmust kiszolgáló infrastruktúra viszonylagos fejlesztésén túl valóban sikerül-e a művészeti projekteknek a közösség érdekében létrejövő eredményt felmutatni.

A régió revitalizációját érintő projektek közül időben az első Bexhill-on-Sea De La Warr pavilonja. A pavilont De La Warr grófja rendelte 1935-ben ugyanezzel a céllal: a város kulturális, turisztikai és gazdasági fellendítésének szándékával. Kulturális újrahasznosításának tervei 1985-ben születtek, megmentésére jött létre a De la Warr Pavilion Trust. A tengerparti promenád fejlesztése szintén a beruházás része volt – csakúgy, mint a másik három tengerparti város esetében is. Az újjáépített pavilon 2005-ben nyitotta meg kapuit: itt kapott helyet a Bexhill Múzeum, valamint rendelkezik kortárs művészet számára épített kiállítóterrel, előadóteremmel, illetve a kortárs trendeknek megfelelően a kávézók, a vendéglők, és az üzletek sem hiányozhatnak.³¹ A második projekt a 2006-ban induló, szintén kortárs művészeti munkákra koncentráló *Whitstable biennálé* megrendezése volt. A biennálé honlapjának nyilatkozata alapján a rendezvény a fiatal, pályájuk elején álló művészeket

szólítja meg, és elsősorban új, kísérleti filmek és performanszok létrehozását segíti.³² A biennálé a köztes években is aktív, szatelit programokat szervez minden közbeeső évre. A 2016-ban megrendezett 8. biennálé tematikája a menekültválság volt, annak okán, hogy a migráció a kenti régiót sújtja legerősebben. Címe a *The Faraway Nearby*, melyet REBECCA SOLNIT azonos című könyvétől kölcsönöztek.³³

A harmadik – időben a legutolsó – a margate-i Turner Contemporary 2011-es megnyitása.³⁴ A kiállítás hat meghatározó kortárs művész (DANIEL BUREN, ELLEN HARVEY, CONRAD SHAWCROSS, RUSSELL CROTTY, TERESITA FERNÁNDEZ és DOUGLAS GORDON) műveinek bemutatásával indult. A megnyitóra a Margate-ben született TRACY EMINTől rendeltek munkát.³⁵ A helyszínválasztásban – csakúgy, mint Folkestone esetében – elsődleges volt a kikötő és a kreatív negyednek helyet adó óváros közelsége. Az épületet a DAVID CHIPPERFIELD sztáiroda tervezte.³⁶

A 2. *Folkestone-i triennálé* röviddel a margate-i galérianyitást követte, a két eseményt úgy tervezték, hogy vonzásuk egymást erősítse. A triennálé ötletének háttérében a regionális fejlesztést célzó önkormányzati befektetések mellett a vállalkozói érdek is jól látható. Folkestone esetében az ingatlanfejlesztésben és turizmusban érdekelt milliárdos ROGER DE HAAN az egyik fő befektető, aki a triennálét a Roger de Haan Charity Trust-on keresztül támogatja. Vagyonát a Saga Group vállalatból szerezte. Miután 2004-ben felvásárolta a helyi kikötőt a Sea Containers cégtől, megalapította a Folkestone Harbour Vállalatot, mely további tengerparti területeket szerzett 2007-ben.³⁷ Ezt követően sürgetőnek látta a kikötőhöz vezető leromló félben levő óváros főutcájának megújítását. Ahogy az a fejlesztések terveiből láthatóvá válik, a teljes koncepció komoly mértékben szolgálja

³² <http://www.whitstablebiennale.com/>

³³ <http://www.whitstablebiennale.com/programme/2016-festival/>

³⁴ A névválasztásnak elsősorban Turner városhoz fűződő kapcsolata az oka, de Turner kísérletező festészeti módszere is szerepet játszhatott. Ld. <http://www.turnercontemporary.org/>

³⁵ Margate leginkább Emin traumatikus gyermekkori élményeinek feldolgozása során jelenik meg műveiben. A galéria megrendelésére készített munkája az *“I never stopped loving you”* neonfelirat nem mentes az iróniától.

³⁶ <http://www.bbc.co.uk/news/uk-england-13054326> (utolsó letöltés: 2018. augusztus 19.). Brian Sewell erős kritikát fogalmaz meg az épület megvalósításával kapcsolatban.

³⁷ The Folkestone Harbour Company, <http://www.folkestoneharbour.com/>



Mark Wallinger
Folk Stones, 2008

a multimilliomos befektető érdekeit, természetesen a helyi önkormányzat városregenerációhoz kapcsolódó gazdasági és területfejlesztési szempontjaival összhangban.

A tervezésre és kivitelezésre felkért építész iroda az a SIR TERRY FARREL ÉS TÁRSA (FHC), amely a margate-i tengerpart és a – hasonló problémák miatt kritizált – newcastle-i Quayside regenerációjáért is felelős cég.³⁸ Mint azt a cég honlapján olvashatjuk „az irodát azzal bízták meg, hogy végezzen kutatást és az alapján készítsen átfogó tervet Folkestone kikötőjének és tengerpartjának fejlesztésével kapcsolatban, mely visszaállítaná Folkestone régi tengerparti jellegét”.³⁹ A 2015-ös megállapodás szerint a Harbour Arm több, mint ezer új lakóingatlan, valamint vendéglőknek és boltoknak ad helyet. A beruházás tervezett költsége 3,5 millió font. A 2011-es állapotához képest a Harbour Arm fejlesztésén már most is látható, hogy a célközönség nem a helyi, alsóbb osztályokhoz tartozó lakosság.

Az első két triennálénak ANDREA SCHLIEKER, míg a második kettőnek, LEWIS BIGGS a Tate Liverpool korábbi igazgatója volt a kurátora. A triennálé a münsteri *Skulpturen Projektet*⁴⁰ nevezi meg előképének, és ahhoz hasonlóan hely-specifikus munkákat rendel meg.

³⁸ Julian Stallabrass, *Art Incorporated*, London, Verso, 2006. A de la Warr pavilon honlapján a beruházást mintapéldaként láthatjuk. Ld. <http://www.folkestoneseafront.com>,

³⁹ <http://www.folkestoneharbour.com/pages/home.html>

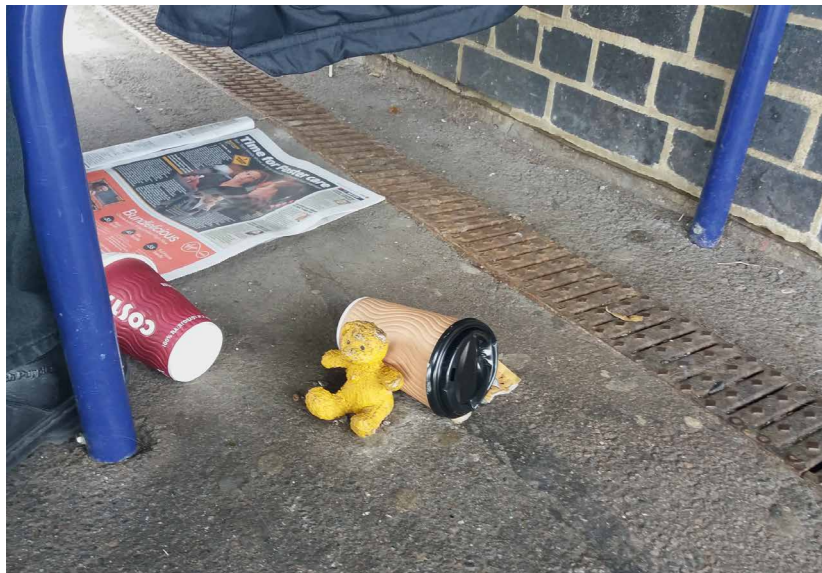
⁴⁰ A témához ld. Istvánkó Bea: Münster példáját használva. *Balkon* 2017/10., 15–20., ld. <https://issuu.com/elntfree/docs/balkon-2017-10-issuu>

A négy triennálé eltérő tematikát tűzött ki a művek megrendelésénél. A 2008-as a városra fókuszált. A 2011-es kifelé tekintett, Folkestone és a nagyvilág kapcsolatát, illetve a migráció kérdését állította a középpontba. A 2014-es *Lookout* és a 2017-es *double edge* a várost érintő művészeti megközelítésű kérdésekkel foglalkozott, illetve a 2017-es eseményhez kurrens problémaköröket tárgyaló szimpózium kapcsolódott.

A 2008-as első triennálé – a *Tales of Time and Space* – Andrea Schlieker főkurátor vezetésével, a kortárs tendenciákkal összhangban a kutatás-alapú, a város történetét előtérbe helyező, helyspecifikus művészeti projekteket részesítette előnyben – csakúgy, mint a Turner Contemporary, vagy a *Whitstable biennálé* kiállításai is. Az első triennálé művészei között szerepelt MARK DION, Tracy Emin, TACITA DEAN, JEREMY DELLER. Minden mű a triennálé megrendelésére készült: ezek közül nyolc állandó köztéri alkotás. A művek létrehozásához a művészek elsősorban a város történeti múltjára reflektáltak, vagy a lakosokat érintő problémákat dolgoztak fel. MARK WALLINGER a város nevéből inspiálva a tengerparti promenádon helyezte el számozott kavicsokból álló *Folk Stones* című művét. Wallinger munkája „utazó” alkotás, melyet Folkestone kontextusára értelmezett át. A cím a német kopf-stein (macskakő) kifejezés szó szerinti jelentésével játszik: munkája a somme-i csata első napján elesett 19240 brit ember emlékére emelt emlékmű, tudniillik a katonák Folkestone-ban szálltak hajóra a kontinens felé.⁴¹

A történelmi kutatás módszerét választotta RICHARD WRIGHT. Célja a történelmi múlt a feltárása, annak érdekében, hogy a helyi lakosok számára láthatóvá tegye a város jelentőségét. Wright projektje a közösségi önértékelést hivatott emelni. A *Rare Love* című munkájának kísérő kiadványában felsorakoztatja a város, vagy a környék híresebb eseményeit, tudósait, művészeit. Ilyen például a vérkeringést felismerő William Harvey, vagy a televízió fejlesztésén dolgozó J. Logie Bird, akik Folkestone-ban éltek; vagy Duchamp és Makarczyk 1933-as sakkjátszmája (az utóbbinak záró fázisa a város játszóterén egy pihenőasztalon látható), illetve Joseph Conrad, és H. G. Wells városhoz fűződő kapcsolata. Tracy Emin *Baby Things*-sorozatát,

⁴¹ <http://www.folkestonebiennale.org.uk/permanent-work>. Három ilyen jellegű munkája a braunsteigi *Okestein* (2010) az oslói *Oslo Steiner* (2001) és a berlini *Steine* (2010). Mindkettőhöz a folyóból gyűjtött köveket, míg a Folkestone-i munka esetében ezt nem tudta megtenni – ugyanis a tengerparton illegális köveket gyűjteni – bár hozzá tartozott volna a mű hely-specifikusságához.



Tracy Emin
Baby Things, 2008

mely az állandó köztéri műtárgyak csoportját gazdagítja, 2010-ben a tíz legjobb brit köztéri mű közé sorolta a Guardian.⁴²

Míg az első triennálé a város történetére és hagyományára fókuszált, a 2011-es második, Folkestone külvilághoz való kapcsolódásának kérdéskörét járja körül. Adrea Schlieker és CORNELIA PARKER a londoni Institute for Contemporary Art új igazgatójával, GREGORY MUIRRAL az ICA *Art Today* beszélgetéssorozatának keretében népszerűsítette a migráció, az otthontalanság és valahová vándorlás kérdéseire reflektáló *a million miles from home* című rendezvényt.

RICHARD WENTWORTH 2008-as triennáléra készült *Racinated* című táblasorozata – mely szintén az állandó művek egyike – az egyik tematikus kapcsolódási pont a két triennálé közt. Wentworth a város területén kutatott fel nem őshonos, betelepülő, „meghonosodó” növényeket. A tíz részből álló munka olyan, Nagy-Britanniában használt sötétkék táblákból áll, melyek általában jelentős eseményekre, vagy jelenségekre emlékeztetnek. A táblák a növény élőhelyéről, eredetéről, fajtájáról, és a hozzá kapcsolódó hiedelmekről tájékoztat. A migráns, invazív fajokat ugyanaz az emléktábla típus jelöli, mint amely hagyományosan az adott nemzet identitásának büszkeségeiről emlékezik meg.

A 2011-es triennálé tematikáját szem előtt tartó egyik legizgalmasabb munka NIKOLAJ BENDIX SKYUM LARSEN *Promised Land* című videóinstallációja. A film egy háromcsatornás videómunka: a három nagyméretű vászonra vetített filmet az egyik működésen kívül helyezett, leromlott tengerparti kávézó épületében mutatták be. A vetítés azokkal, a szintén nem túl derűs épületekkel szemközt látható, ahol a menekülteket ideiglenesen elhelyezik. A film elkészítését háromhónapnyi terepmunka előzte meg, melyet Larsen Calais-ben egy menekülttáborban töltött iráni és afgán emberekkel, akik Angliában szerettek volna letelepedni. Az angliai élet illuzórikus álomvilága, melyet az egyik szereplő megfogalmaz, nem esik távol a Folkestone regenerációját és dicső múltját érintő álomvilágtól, amely ugyanúgy csak kevesek számára jelentheti az álmok megközelítését, mint ahogy Folkestone és Anglia mindennapi realitása

42 Rowan Moore, *The 10 Best Public Works of Art*, <https://www.theguardian.com/culture/2010/apr/18/10-best-public-artworks-moore>. (utolsó letöltés: 2018. augusztus 19.)
Emin babaruhácskáinak különböző változata szintén látható a Hayward Gallery-ben, Londonban megrendezett életmű kiállításában. (Tracy Emin: *Love is What You Want*, 2011. május 18 – augusztus 29.)

sincs köszönőviszonyban sem az elképzelt álomvilággal.⁴³

A film lassú történetmesélése során bon-takozik ki, hogy a menekültek a táborban tartózkodás során szinte szakértői tudást szereznek arról, milyen trükkök és ismeretek szükségesek ahhoz, hogy egy-egy teherszállító hajóra fel tudjanak szökni. Kilátástalan helyzetüket és elkeseredésüket nyomatékosítja, hogy minden egyes kísérlet az életük kockáztatásával jár. A film főszereplője végül nem mer felmászni a vízből a hajóra. A záró képsorokon a tengerpartról nézi az elúszó hajót (vágyódó hableányként), melyen neki is a jobb világ ígérete irányába kellene utaznia. A képsorral azonban ellentétes az, hogy a vágyott jövő helyett, a táborban kialakult baráti összetartozás örömeiről beszél, amely elvész majd a gazdagabb, de magányos angliai élet realitásában. A film a közösség megtartó erejét állítja előtérbe, mely egyébiránt a közösségépítő művészeti projektek fő célja lenne. A munkák jelentős része egyúttal kritikája is annak a revitalizációs programnak, mely a rendezvény anyagi háttérét biztosítja. A 2014-es⁴⁴ és 2017-es triennálék munkáival kapcsolatban markáns váltásnak tűnik, hogy a főkurátor építészeti, urbanista és művészeti formációkat is bevont. Lewis Biggs a városvezetés regenerációs terveivel összhangban olyan munkákra kért javaslatot, melyek az elhagyott, használaton kívüli helyek újrarendelésének lehetőségére építenek, célja pedig a „városökológiára gyakorolt pozitív hatás”.⁴⁵ Míg a korábbi kuratori megközelítés nem helyezett komolyabb hangsúlyt az urbanisztikai szempontok elemzésre, Biggs elkezdte a művészeti munkának ezt a formáját is előtérbe helyezni.

A 2014-es triennálé résztvevői között még csak két olyan munka volt, amely építészeti, urbanista és művészeti együttműködésre épített. Az egyik a MUF ARCHITECTURE/ART

43 „England is the best, because there is work. There is money... lots of money. Life is good, the people are good. That's why I want to go to England”. Anglia a legjobb, mert ott van munka. Van pénz... sok pénz. Az élet jó, az emberek jók. Ezért akarok Angliába menni.

44 <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/aug/28/folkestone-triennial-review-michael-sailstorfer> (utolsó letöltés: 2018. augusztus 19.)

45 Biggs a Tate Liverpool főkurátoraként jól ismerhette azokat a művészeti formációkat, melyek a liverpooli projekttel *Turner Prize*-t nyert Assemble csoportot is jellemzik. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/dec/08/assemble-turner-prize-architects-are-we-artists>. Nagy Imre: a Városökológia elméleti megközelítése, 541-550. <http://www2.sci.u-szeged.hu/eghajlattan/baba/NagyImre.pdf> (utolsó letöltés: 2018. augusztus 19.)

formációé, akik a Payers park használatba vételének lehetőségein helyi csoportokkal dolgoztak annak érdekében, hogy a használaton kívüli, leromlott terület közösségi térként visszakerüljön a városban lakók mentális térképére. A triennálé idején a park számos közösségi eseménynek adott helyet: a muf architecture/art résztvevői a helyi fiatalok bevonásával rap műsort állítottak össze a tereprendezés során előkerült „archeológiai leletekről”, valamint tetováló szalont nyitottak, sőt pizza sütőt üzemeltettek.

A park felújítására tervezett projekt eredménye – bár nem áll távol attól az urbanista szemlélettől, amit az Assemble is képvisel – mégis finoman illeszkedik a kreatív városregenerációs módszerek értékökönómájába. A befektetői érdekek megfelelően a rendezett, füvesített, átlátható terület kialakításával, széles járdájával, valamint az új parkolóhelyekkel a park elnyerte igényelt funkcióját: a külső városrészt összeköti a központtal, közösségi térként azonban már nem működött a triennálé ideje után.⁴⁶

MARJARETICA POTRČ és az Ooz ARCHITECTS szintén a közösségi tér és kortárs építészet kapcsolatából indult ki: a csoport munkája annyiban volt hasonló a muf architecture/art csoportéhoz, hogy a város közösségformálását elősegítő művet terveztek. A szél-erőműként működő *Szél lift* (*Wind Lift*) a város híres Foord viaduktjának oldalfalára erősített síneken szállította a látogatókat a viadukt legmagasabb pontjára. A magasból a teljes város látkepe tárult a néző elé. A csoport szerint munkájuk jelentősége, hogy a lift használatbavételével a látogatók városról kialakított képe is pozitívan változhat, ennek a közösségi élménynek pedig két további hatását remélték: egyfelől, hogy a szél-erőmű további inspirációs forrásként szolgálhat a fenntartható, közösségi találékonyságot igénybe vevő energiafelhasználási formák tervezéséhez. Másfelől reményeik szerint a tapasztalat arra készíti a látogatókat, hogy birtokba vegyék a város egyes részeit, és olyan eszközöket találjanak ki, melyek segítségével megváltoztathatják (energiapazarló) életformájukat.⁴⁷

A közösségi tér kiépítését segítő körülmények megteremtésére a negyedik, a 2017-es

46 A park felújítását szintén a Roger de Haan Charity Trust támogatta.

47 <http://www.folkestonetriennial.org.uk/about-the-folkestone-triennial/theme/>. Egy látványosságnak is tekinthető lift városi térbe helyezésétől azonban talán túlzó elvárás, hogy megváltoztatja a közösség szokásait.

double edge című triennálé alkalmával Lewis Biggs a DIAN DEVER AND THE DECORATORS csoportot bízta meg. A csoport azzal a céllal készített szakértői vározelemzést, hogy a triennálé, valamint a felkért művészek kutatási folyamatát előkészítse. A részletes várostörténeti, illetve geológia kutatás eredményeit térképpel illusztrálták. A térképek minden olyan urbanisztikai szempontból lényeges elemet jelölnek (vízfolyások, utak, vasút, parkolók, elzárt helyek), melyek hatással vannak az emberek viselkedésére. Azaz mind az ember által épített, mind a geológiai folyamatok során létrejövő környezet feltérképezése alapvető szerepet játszott az előkészítésben. Ebben a tekintetben a triennálé megpróbálta hasznosítani azokat az urbanisztikai tudásokat, melyek az utóbbi időben egyre markánsabban vannak jelen a művészeti és várostervezői együttműködések során.

A kutatás eredménye rámutatott azokra a lehetőségekre, amelyek segítségével a lakosok számára a felkért művészek köztéri alkotásai tényleges funkciót tölthetnek be. Ebből a szempontból lehet jól látni, hogy az elmúlt évek rendezvényei még azt a felfogást követték, hogy a művészeti beavatkozás mindenképpen előnnyel jár, Biggs szemléletváltása már a művészeti projektek kritikájának tudatos figyelembevételét jelzi. A tanulmány jelentősége, hogy feltárja a város földrajzi elhelyezkedéséből, és gazdasági szerepének változásaiából következő infrastruktúrális anomáliákat, melyeket a helyiek körülményeinek javítását célzó projekteknek valóban szem előtt kellene tartaniuk. Folkestone esetében azt mutatták meg, hogy a város kialakítását építések sorában a Pent folyó határozta meg, a 18. századtól viszont már a fürdőváros szerepe, majd a tengeri tranzitforgalmat szolgáló kikötőváros funkciója. A legkomolyabb problémát a mai város struktúrájában a kompforgalmat kiszolgáló ipari infrastruktúra maradványai jelentik. Ilyen például, hogy a közlekedést még mindig az ipari kikötő szorgalmi útjai dominálják, a kikötőhöz vezető vasút, illetve maga a kikötő (Harbour Arm), amely a korábbi üdülőhelyet elzárta a tengerparttól.

Dian Dever and the Decorators a kutatáshoz kapcsolódóan hat sétát valószínűsített meg a triennálét megelőző nyáron. A résztvevők meglátásait és javaslatait is integráló dokumentáció alapanyagként szolgált az triennálé idején működtetett *Urban Room Folkestone* című munkájukhoz, illetve a felkért művészeket segítette műveik megtervezésében. A csoport a triennálé idejére felállított pavilon épülete könyvtárként és közösségi térként is működött, mely elé kültéri dizájn bútorokat készítettek. A kihelyezett ülőalkalmatosságok olyan nyilvános teret képeztek a kikötő parkolójában, mely az érdeklődőket a város jelenével, és tervezésével kapcsolatos kérdések megvitatásának nyilvános agorájaként szolgált. A nyilvánosság megszólításának további fórumát jelentette a kapcsolódó eseménysorozat,⁴⁸ valamint a triennálé szervezésében létrejött szimpózium, mely szakértők bevonásával a helyi várostervezéssel kapcsolatos kérdések vitára bocsátásának céljával rendeztek meg.

Dian Dever and the Decorators csoport munkája nagy figyelmet fektetett azokra a problémákra, melyek a „neoliberális kapitalizmus” margójára szorultakat érinti. Azonban, ahogy arra Sholette is rávilágít, a művészet gazdasági körforgásba való beágyazottságát nem lehet kizárni. Folkestone ebben a tekintetben csapdahelyzetben van, hiszen az eredeti tervek gazdasági és regionális érdekek mentén jöttek létre. Itt is problémát jelent, hogy a helyi lakosok részvétellel tulajdonképpen olyan önkéntes munkások, akik a projekt megvalósításán a saját jól felfogott érdekük ellenében „dolgoznak”, így mind a lakosság, mind a művész tulajdonképpen a tőke újratermelésének érdekében tevékenykedik. Az is kérdéses, hogy a megvalósult művek vajon milyen mértékben merítették az urbanisztikai

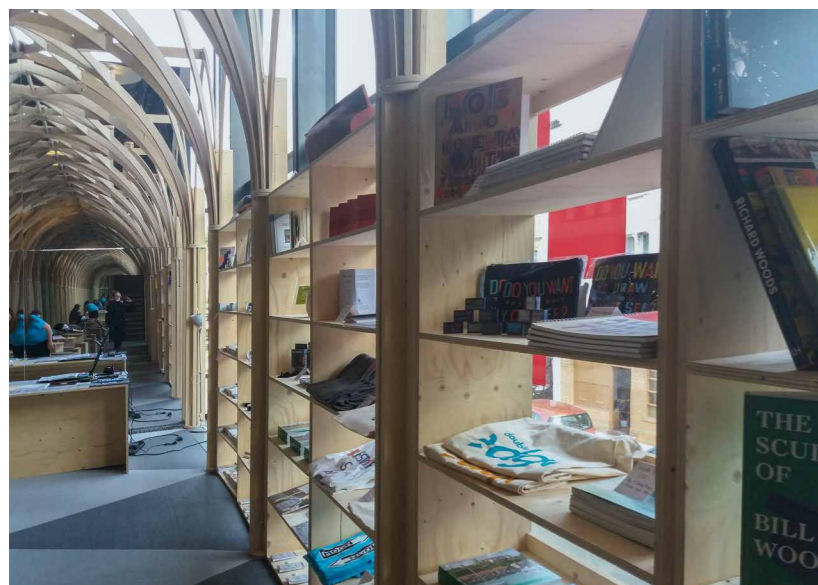
48 Részletes eseménysorozat, leírásai és céljai az alábbi honlapon érhetők el: <http://urbanroomfolkestone.net/>



Lubaina Himid
Jelly Mould Pavilion, 2017

kutatás anyagából és mennyiben folytatták az amúgy már jól bejáratott triennálé kompatibilis művészeti praxisukat.

A 2017-es triennáléra az *Urban Room* mellett négy olyan munka készült, amelyek részben a közösségi együttlétet segítik, illetve a művészeti-oktatás egy formáját képviselik. Az egyik legszembetűnőbb munka BOB AND ROBERTA SMITH műve, ennek első része egy sok színben pompázó graffitit: *Folkestone is an art school*, amellyel már az állomáson találkozik a látogató, de a városban szinte kampányjelleggel több ponton köszön vissza. A felirat a kurátori megközelítést erősíti meg, mely a folkestone-i lakosok bevonásának céljával a mindennapi kreativitást helyezi előtérbe. Folkestone 27 állandó köztéri műve mellett a triennálé új munkáival valóban művészeti iskolává is minősülhetne a város: minden egyes mű újabb és újabb „tudáscsomagot” tesz elsajátíthatóvá. Smithék munkája négy részből áll: a felirat a művészek szerint megerősíti, hogy Folkestone-ban minden adott a művészeti tanuláshoz, csak fel kell ismerni a meglévő eszközök használatának lehetőségét. Emellett egy 12 részből álló online oktató videót bocsátottak rendelkezésre,



Studio Ben Allen
Clearing, 2017

valamint elkészítették a folkestone-i művészeti oktatók és tehetségek jegyzékét, illetve a Folkestone-ban élő művészek és önkéntes diákok részvételével létrehozott egy kiállításal egybekötött oktatási programot.⁴⁹ Smithék a művészeti oktatás, vagy oktatási fordulat hívei, munkájuk ennek jegyében nyilvánította Folkestone-t közösségi művészeti iskolává.

A közösségi tér felépítésének építészettörténethez visszanyúló példája a STUDIO BEN ALLEN, *Clearing* című munkája. A művész a gótikus építészet hagyományos struktúráit nyersfából szerkesztette a triennálé központi információs épületének emeleti termébe. A középkori stílus a művész szerint egy olyan időszakot idéz meg, melyben a mesterek és tudásaik a határok szabad átlépésével hoztak létre jelentős alkotásokat. A Folkestone átkelőhely szerepével indokolt mű lenyűgöző struktúrát képez a térben, azonban mint a művek jelentős része, Allen munkája is a nyugati világban adott pazar lehetőségek miatt megvalósítható mű.

A folkestone-i tengerpart használatbavételét segítő két kísérlet LUBAINA HIMID és SOL CALERO munkája. Himid a liverpooli rabszolga kereskedelem traumatikus emlékére készült művének adaptációja a *Jelly Mould Pavilion*: a munka egy olyan közösségi hely létrehozásának céljával épült, amely alkalmat teremt a párbeszédre, trauma feldolgozásra, illetve a migráció kérdésével ismét előtérbe kerülő biopolitikát kritizáló emlékműként áll a tengerparton.⁵⁰ SOL CALERO venezuelai művész *Casa Anacoana* című műve Himid munkájának közelében található építmény. A *Casa Anacoana* a triennálé ideje alatt programhelyszínként működött: célja a lakosok tengerpartra való visszacsalogatása, valamint a kultúrák közötti átjárás segítése, melyhez táncos, vagy kreatív közösségi foglalkozásoknak adott helyet. Mindkét mű a tengerparti vidámpark közönségvonzó múltjának felidézését vette alapul, ugyanakkor nem elhanyagolható, hogy céljuk gyakorlatilag a tengerpart újrapozicionálásának gazdasági érdekcsoportjaival párhuzamos. Calero esetében ez azért is különös, mert munkái éppen a dzsentrifikációs folyamatok következtében kiszoruló latin közösségek problémáira világítanak rá.⁵¹

49 <http://www.folkestonetriennial.org.uk/artist/bob-and-roberta-smith/>

50 <http://lubainahimid.uk/portfolio/jelly-pavilions/>

51 <http://solcalero.com/recent-exhibitions/--amazonas-shopping-center/>

A triennálé legtöbb műve annak ellenére, hogy többnyire a társadalmilag hátrányos helyzetű, illetve a migráció nyomán Angliába települő csoportok reprezentációját tartja szem előtt, a kritikai reflexió és a városi dekoráció ellentmondásos kettőségen nem tud túllépni. Ilyen például SINTA TANTRA a Folkestone-t promotáló 1947-es hirdetéséhez készült grafikai dizájn színeit felhasználó munkája, amely a The Cube nevű épületet díszíti. A városrészt leginkább bevándorlók lakják, az épületet színes, festészeti munkaként értelmezett felülete ezért került kiválasztásra. RICHARD WOODS *Holiday Home* pedig arra, az egyre égetőbb társadalmi szakadékokra hívja fel a figyelmet, hogy míg az emberek jelentős része – mint ahogy a folkestone-i bevándorlók, vagy számos, például a hitelkrízis által érintett helyi lakos – nem rendelkezik állandó lakással, a világ módosabb polgárainak több magántulajdona is van, ezek közül a tengerparti nyaralók pedig különösen a luxus és a státuszszimbólum szerepét töltik be. Impozáns és élénk színekben pompázó, figyelemfelkeltő dekoratív alkotásait a város különböző, de jól látható helyszínein helyezte el. A legmarkánsabban azonban a jachtkikötő hajói közt lebegő színes házak mutatnak rá erre az éles társadalmi különbségre.

A 2014-es és a 2017-es munkák többsége továbbra is lokális történeti érdekességeket, míg a város helyzetével, vagy közösségével csak részben foglalkozó szempontokat veszik figyelembe. A művészek helyspecifikusságot leginkább úgy értelmezik, ahogy MIWON KWON a felülről jövő, paternalista ajándék kérdését tárgyalja.⁵² ANTONY GORMLEY például az *Another Time* 1999–2013 között készült száz részes sorozatából kölcsönzött hármát a triennálé idejére, melyből kettő Folkestone-ba, egy pedig Margate-be került.⁵³ Gormley műve a turisztikailag vonzó, sztárművészek (YOKO ONO, Mark Wallinger, Tracy Emin, MICHAEL CRAIG-MARTIN) által létrehozott munkák csoportját gazdagítja.

A triennálé során a kurátori, illetve az urbanisztikai csoport erőfeszítése ellenére sem jöttek létre olyan új munkák, melyek lényegesen tovább mutatnának a korábbi

52 Miwon Kwon, Public Art as Publicity, http://republicart.net/disc/publicum/kwon01_en.htm (utolsó letöltés: 2018. augusztus 19.)

53 A margate-i művel kapcsolatban lásd: <https://www.turnercontemporary.org/exhibitions/another-time-for-margate-folkestone>



Sol Calero
Casa Anacoana, 2017

megközelítéseken, és felvinnék azt a szerepet, melyet a kortárs urbanista-művészeti csoportok elgondolásainak jegyében Biggs megfogalmazott. Annak ellenére sem, hogy a munkák leírásainak nagy része is a lakosság hosszú távú jólétét tartja szem előtt.

A triennálé a művészeti rendezvények marketing-szempontról változatos járulékos eszköztárát vonultatja fel: katalógus, a műveket jelölő térkép, a gyerekek számára a műveket jelölő foglalkoztató-térkép. Másfelől az érdeklődőket informáló önkéntesek és alkalmazottak (többségükben művészeti iskolák hallgatói), vezetett túrák (neves művészeti írókkal, kritikusokkal, illetve folkestone-i lakosokkal), illetve a „múzeumshop” szokásos tárgyai. A családokat és a fiatalokat megcélzó programok is megtalálhatók.⁵⁴ Mindezek ellenére a triennálé továbbra sem ér el nagy látogatottságot, a lakosság pedig csak részben vesz tudomást a helyi eseményről. Az a radikális változás, melyet a kritikai szakirodalom leír, alig érzékelhető. A 2008-as válság időpontjával egybeeső kezdés hátránya nem volt előre látható, de feltehetően kedvezőtlen hatással volt a fejlesztések ütemezésére. Talán éppen ez az oka, hogy a befektetők akarata ellenére a művészeti dzsentrifikáció nem hozott látványos és gyors sikert. A „kreatív negyedben” nyíló üzletek száma lassan nő, de a helyreállítás koránt sem teljes körű. Ami szembeötlő, az a felhalmozódó köztéri munkák és a Sholette által leírt jelenség kettőse: vagyis a művészeti projektek végül is mégiscsak a gazdaság margójára szorultakon segítenek, ha sokban nem is, de a hétköznapi kreativitás gyakorlásának lehetőségével, illetve néhány, mindenki által használatba vehető hely kialakításával, és azoknak a várossal kapcsolatos igények megfogalmazásával, melyre más keretek között alig lenne lehetőségük. Hogy ez elég lesz-e az amúgy sem túl jó kritikákat kapó triennálé túléléséhez, vagy a városi közösség kiépítéséhez, leghamarabb három év múlva lesz látható.

54 <http://www.folkestonetriennial.org.uk/2011-event/visit/pl.a.JumpCut> (a triennáléra reflektáló egyperces filmek készítésére hívták fel a fiatal látogatókat a *Fringe* programsorozat, valamint az elengedhetetlen promóciós film, mely a turizmust helyezi előtérbe. Ld. www.shepway.gov.uk, www.youtube.com/user/Jumpcutfolkestone) (megszűnt csatorna)