

Tartalomjegyzék

I. Bevezetés: A közös nevező.....	2
II. A public art fogalmának definiálása és annak nehézségei.....	4
II./1. Minden szobor?.....	4
II./2. Táguló definíció.....	6
III. A public art definícióját érintő fogalmak tisztázása.....	7
III./1. A hely specifikuma.....	7
III./2. Társadalmi-politikai aspektus.....	10
III./2./1. Politika.....	10
III./2./2. Nyilvánosság, nyilvános tér.....	12
III./2./3. Párbeszéd, kollaboráció és a művész szerepe.....	14
IV. Még egy lépéssel tovább: a new genre public art.....	18
IV./1. „Szociális beavatkozás”.....	18
IV./2. Művészeti aktivizmus, aktivista művészet.....	21
IV./3. „Képessé tétel”, és a művész, mint katalizátor.....	22
V. A public art Magyarországon.....	23
VI. A Duna-parttól a mókusig: példák a helyspecifikus, párbeszédet kezdeményező public art projektekre.....	26
VI./1. Kertek és partok.....	26
VI./2. Hello Wood.....	29
VI./3. Pneuma Szöv.....	31
VII. Élő folyamatok.....	33
VII./1. Bódvalenke, a freskófal.....	33
VII./2. A bagi Bagázs és Ózd, ahol Van Helyed.....	36
VIII. Befejezés: A „cselekvők társadalma”.....	39
Irodalomjegyzék.....	41
Elsődleges irodalom.....	41
Internetes hivatkozások.....	43

*„I've been an activist at one point, and later an activist artist.
As an activist I think there's a kind of hard edge of cynicism you develop
when you're constantly faced with seemingly unyielding social dilemmas.
But when you have an art practice you can say
something beautiful was made
even if great social change did not happen.”*
/Suzanne Lacy/

I. Bevezetés: A közös nevező

Ha közös nevezőre akarunk hozni egy PET palackokból felépített óriásmókust a Józsefváros közepén, egy péntek délutáni rapszövegírást egy ózdi alkotóházban és egy szerb cigány festőművész freskóját egy bódvalenkei ház falán, első látásra nincs könnyű dolgunk. És másodikra sem. Harmadik nekifutásra aztán olyan fogalmakat kezdünk előrángatni, mint a kollaboráció, a katalizátor, a képessé tétel, az aktivizmus vagy a helyspecifikusság. A példáink ekkor elkezdenek közelíteni egymáshoz és végül megszületik egyfajta közös címke, mely alá így vagy úgy, de mindegyik projekt besorolható: public art – mondjuk.

Így tehát ennek a fogalomnak a definiálásával, vizsgálatával és történetével kezdem a fenti közös nevező utáni kutatást. A kiinduló pont azonban túlságosan tág mezőnek bizonyul, így hamar a new genre public art némileg szűkebb területére evezek, a fent kiemelt fogalmakat használva a két típus hasonlóságainak és különbözőségeinek áttekintéséhez. Példáimat is ebbe az értelmezési mezőbe fektetve elemzem. Azokat két nagy csoportra tudom osztani.

Az elsőbe olyan projektek tartoznak, melyeket egy adott hely, egy adott közösség, egy adott probléma hív életre, célja pedig elsősorban egy közösség építése és egy társadalmi vagy szociális probléma megoldása, vagy legalábbis az első lépések megtétele a megoldás felé vezető úton. Ilyenek például a Budapest nyolcadik kerületében található közösségi kertek, a Duna partján kialakított Valyo Part, a Hello Wood projektjei, vagy a szintén a Józsefvárosban

működő Pneuma Szöv. mókusépítő, operettet játszó, vagy éppen a kerület poloska kérdését tematizáló projektjei. Ezeknél mind a helyspecifikusság, mind a gyors és kollaboratív reagálás fontos szerephez jut, a problémák jól körülhatárolhatóak, a megoldási lehetőségként felkínált válaszok pedig a művészetet használják eszközként, sőt, sok esetben maga a műalkotás a válasz.

A második csoport példái két alcsoportra bonthatók. Az egyikbe sorolom Bódvalenkét, ahol művészek által létrehozott műalkotásokkal operálnak, ám a falu házainak falára festett freskók túlmutatnak önmagukon: maga a projekt többet jelent cigány festők műalkotásainál, melyek turistacsalogató vonzerejükkel fellendíthetik egy csöpp borsodi falu lakóinak életét. A művek mellett egy élő folyamatnak lehetünk szemtanúi, fejlődéssel, kitöréssel, lehetőséggel és jövővel. Végül ezen még egy lépéssel túlnyúlva érkezünk meg Bag és Ózd példáihoz, ahol az előző példa elemei bár megtalálhatóak, az alkotás pedig egy eszköz arra, hogy a változás elinduljon, a hangsúlyok látszólag más merre tolódnak.

Példáimmal azonban éppen azt kívánom felvetni és bizonyítani, hogy az utóbbi csoportba tartozó projektek éppúgy tekinthetők műalkotásoknak, mint egy konkrétan megvalósuló mű esetében, sőt, ha a public art-tól a new genre public art felé való elmozdulás többek között a társadalmi problémák iránti elköteleződésben, vagy a közösségekkel való együttműködésben fogható meg, akkor a bagi vagy ózdi projektek újabb elmozdulásoknak tekinthetők – aggassuk rá újabb irányzatok újabb jelzőit, vagy csak hagyjuk működni és hatni őket.

Ezzel a továbblépéssel pedig gyakorlatilag magának a művészet kategóriájának végtelenbe tágíthatóságát tesszük kérdésünk tárgyává: ha ugyanis egy fehér falak között lógó festményt éppúgy műalkotásnak tartunk, mint egy képletes értelemben vett kulcsot, egy borsodi cigány közösség jövőjének biztosításához, akkor a művészet szempontjából a határ a csillagos ég. Vagy egész egyszerűen nincs határ, csak a művészet és a társadalom szempontjából is releváns kérdések és témák, eszközök a kezünkben, és lehetőségek – melyeket mi adunk, kapunk, teremtünk. És melyekkel épp úgy tudunk művészetet építeni, mint világot.

II. A public art fogalmának definiálása és annak nehézségei

Mindenekelőtt meg kell próbálnunk definiálni a public art fogalmát. Ha a vonatkozó szakirodalom definícióit vesszük alapul, hamar rájövünk, ez korántsem egyszerű feladat. Már csak azért sem, mert ha az angol 'public' szót akarjuk lefordítani, máris kettős jelentéssel szembesülünk: értelmezhetjük nyilvánosként, vagy közösként, közösségiként. A nyilvánosságot, a közösséget és a közönséget tehát mindenképpen magában kell foglalnia a meghatározásnak. Leggyakrabban közösségi vagy, köztéri művészetként szokás emlegetni – mely egyrészt magával vonja azt, hogy a public art szempontjából a köz, a nyilvánosság, egy társadalmi csoport, vagy akár az egész társadalom releváns lehet; másrészt pedig a hely, a köztér relevanciáját. Az azonban, hogy mi az a művészeti aktus, mely a köztéren zajlik a köz számára, mélyebb vizsgálatot kíván.

II./1. Minden szobor?

Már az is kérdés, honnan kezdjük ezt a vizsgálatot. Néhány tudós szerint a public art már a történelem első rögzített és megmaradt dokumentumai, a lascaux-i barlangrajzok óta velünk van. Mások különféle amerikai művészeti alapítványok munkájához kötik (1967), megint mások pedig állami művészeti projektek indításához (1933-34).¹ Azt Cameron Cartiere is kihangsúlyozza, hogy a public art körül igen sok a kérdés, az indulása csak egy a sok közül, mely megnehezíti a művészettörténethez való viszonyát. A definíciót megnehezíti továbbá a téma, a hely, a finanszírozás és a vizsgálatba bekapcsolódó más tudományágak sokfélesége, hiszen egy public art projekt ugyanúgy helyet foglalhat egy városközpontban, mint egy külvárosban, ugyanúgy lehet időszakos, mint állandó projekt, ugyanúgy össze lehet kötni a politikai aktivizmussal, mint egy szociális mozgalommal, vagy éppúgy belefér a fogalomba egy emlékmű, mint egy utcai bútor.² Ezért Rosalind E. Krauss tanulmányához fordul vissza,

1 Cameron Cartiere: Coming in from the Cold. A Public Art History. In: The Practice of Public Art. Szerk.: Cameron Cartiere, Shely Willis. Taylor&Francis, New York, 2008., 8. p.

2 Uo. 9. p.

mely a szobor fogalmának kiterjesztéséből, a múzeum falai közül az utcára való kikerüléséből indul ki.

Krauss szerint a 1970-es évektől kezdve gyakorlatilag mindenre rá lehetett aggatni, hogy szobor, legyen az egy szűk folyosó, a végében tévéképernyőkkel, vagy a sivatagi földbe vájt ideiglenes árok. Erre „látszólag az avantgárd esztétika – az új ideológiájának – zászlaja alatt került sor, mégis a historicizmus volt rejtett üzenete.”³ Mégpedig azért, mert amikor a hatvanas években megjelentek a minimalista szobrok, a kritika igyekezett megalkotni a művek különlegességét hitelesítő konstruktivista elődöket. Ebből azonban a hetvenes évekre igen nagy káosz lett: minden szoborrá vált, még a „padlóra szórt fonálmadár”⁴ is. Ennek eredményeképp a szobor fogalma kezdett homályossá válni, túlságosan tág lett, s végül nem egy univerzális kategóriát sikerült megalkotni, hanem egy olyan fiókot, melybe túl sok mindent akartak gyömöszölni és végül értelmét veszítette. Pedig a szobor definíciója teljesen világos kell, hogy legyen. „Meghatározott helyen áll és szimbolikus nyelven beszél e hely jelentéséről vagy használatáról.”⁵ Ebből a szempontból logikája megegyezik az emlékmű logikájával: „a szobor emlékeztető reprezentáció.”⁶ Krauss szerint azonban a 19. század végi alkotások (például Rodin *A pokol kapuja*, vagy Balzac című szobra) kezdik átlépni az emlékmű-logikát, kezdik elveszíteni a helyszínt, így a szobrok modernista korszakát már egyfajta helynélküliség jellemzi, az alkotások pedig önmagukra utaló pusztá jelekké válnak. Amikor alapzatukat bekebelezik és elmozdulnak helyükről, egyúttal elveszítik pozitív tartalmukat, így a hatvanas évekre könnyen válhattak negativitássá: nem-építészetté és nem-tájjá.⁷ Krauss végül egy ellentétpárokából (nem-építészet – építészet, nem-táj – táj) felépülő rendszert képzel el, melynek közepén a modernista szobor ingadozik, s mely magával vonja a mező kiterjesztését is, bevonva olyan fogalmakat, mint a megjelölt területek vagy a helyszín-konstrukció. Így érkezhetünk el a hetvenes évek „minden szobor” káoszáig, ahol már land art (például Robert Smithson: *Spiral Jetty*) vagy public art projekteket is találunk. Ezek

3 Rosalind E. Krauss: A szobrászat kiterjesztett tere. In: *Enigma*. 20-21. szám (VI. évf., 1999.), 96. p.

4 Uo. 97. p.

5 Uo. 99. p.

6 Uo.

7 Uo. 100. p.

értelmezésében azonban már a posztmodern segít. „A posztmodern szituációban ugyanis a művészi gyakorlat nem az adott médium – esetünkben a szobor – vonatkozásában határozódik meg, hanem egy sor kulturális fogalom logikai műveletei szerint – amihez akármelyik médium – fénykép, könyv, falra rajzolt vonalak, tükrök vagy maga a szobor – felhasználható.”⁸ Azaz induljunk bár ki a szobor fogalmának kiterjesztéséből, a posztmodernre mégsem oda jutunk el, hogy minden szobor, hanem sokkal inkább egy olyan műfaji sokszínűség területére, ahol a köztéri műalkotásokat már nem *csak* szoborként vagyunk képesek elgondolni.

II./2. Táguló definíció

Ezt gondolja tovább Cartiere és tágítja még kijebb Krauss elméletét azzal, hogy behozza az 1979-es esszé után született példákat is, melyekkel azt bizonyítja, a művészek egyre inkább kivonulnak a galériák falai közül a nyilvános terekbe, a szobrokat felváltják az installációk, a sivatagokból pedig városi parkokba és plázákba kerülnek a műalkotások. Cartiere a public art projektek értelmezéséhez Krauss modelljét használja, kibővítve a helyspecifikus public art-tal⁹, az összetett szobor és az installáció fogalmával.¹⁰ Ezzel a modellel ugyanis a '80-as, '90-es években keletkezett művek is értelmezhetővé válnak egy olyan kereten belül, mely éppúgy magában hordoz szobrászati és építészeti, mint a tájjal és a hellyel kapcsolatos elemeket. Ez már csak azért is elkerülhetetlen, mert a public art projekteket egy olyan olvasztótégelyként is felfoghatjuk, melyben helyet kap a várostervezés, a tájépítészet, a kultúra- és politikatudomány, történelem, feminizmus, földrajz, etnográfia vagy antropológia.¹¹ Ahhoz tehát, hogy ebből a sokféleségből valamiféle fogalmat tudjunk alkotni és be tudjuk vinni az

8 Uo. 104. p.

9 Itt meg kell különböztetnünk a helyspecifikusság két fajtáját, az angol ugyanis külön értelmezi a „place-specific” és a „site-specific” fogalmát. A „place” egy meghatározott pontot vagy pozíciót jelöl a térben, míg a „site” egy területet, egy nagyobb kiterjedésű helyet jelöl, mint a „place”.

10 Cameron Cartiere: i. m. 13. p.

11 Uo. 14. p.

akadémiai és kritikai diskurzus területére, Cartiere egy több irányba mutató, nem előre meghatározott fogalmat tár elénk, miszerint a

„public art egy múzeumok és galériák falain kívüli művészet, melynek a következő kategóriák legalább egyikébe bele kell illeszkednie: 1. a nyilvánosság számára elérhető és látható helyen van: *in public*; 2. a közösséget vagy az individuumokat érinti, rájuk vonatkozik: *public interest*; 3. a közösség vagy az individuumok által használt vagy kezelt: *public place*; 4. a köz által finanszírozott: *publicly funded*.”¹²

Cartiere szerint még ezzel a nem teljesen fix határok közé szorított definícióval is elérhetjük azt, hogy a public art-ra egy legitim diszciplína elemeként, egy vizsgálendő terepként és a szépművészet egy jelentős részeként tekintsünk. Ebben segíthet még Harriet Senie három kérdése is, melyet ahhoz, hogy egy public art projekt sikeresnek legyen mondható, mindenképpen meg kell tudnia válaszolni. Azaz,

„jő-e az adott projekt annak megfelelően, hogy művészetként, városi designként vagy közösségi alkotásként definiálja magát? Fejleszti-e valahogyan az adott helyet – esztétikai tapasztalat biztosításával, vagy párbeszéd, esetleg szociális tudatosság sugalmazásával? Van-e bizonyíték a releváns vagy megfelelő nyilvános elköteleződésre vagy haszonra?”¹³

Cartiere szerint azonban ha ezekre a kérdésekre tud is válaszolni a public art, egy elkerülhetetlen próba még mindig akad, melyet ki kell állnia ahhoz, hogy komolyan lehessen venni: ez pedig nem más, mint az idő.¹⁴

III. A public art definícióját érintő fogalmak tisztázása

III./1. A hely specifikuma

Most, hogy egy bizonyos keretet adtunk a public art definíciójának, visszatérhetünk a fentebb már említett két legfontosabb elemhez: a helyhez és a nyilvánossághoz. Kezdjük a hellyel.

12 Uo. 15. p.

13 Uo. 16. p.

14 Uo.

„A helyspecifikus művészet kezdetben a »helyet« szó szerint, mint megragadható valóságot értelmezte, amelyet annak fizikai dimenzió írnak le: hosszúság, szélesség, mélység, textúra, a falak és a szobák alakja; a terek, épületek, parkok arányai és elosztása; a fényviszonyok, a légáramlatok, a forgalom mintázatai és a különböző topográfiai jellemzők.”¹⁵ Miwon Kwon ezzel azt állítja, hogy a '60-as,'70-es évek első helyspecifikus művei rendkívüli módon ragaszkodtak a helyhez, ezzel szemben a minimalista szobrok igyekeztek függetlenedni helyüktől. „A helyspecifikus mű megjelenése hajnalán arra törekedett, hogy szétbonthatatlan, elválaszthatatlan kapcsolatot alakítson ki a hellyel, és a befogadó fizikai jelenléte tegye őt teljessé.”¹⁶ A művészet tere tehát nemcsak abban változott, hogy a galéria falai közül kivonult a természetbe, és a nyilvános térbe, hanem abban is, hogy elveszítette tabula rasa mivoltát és „valós térré vált”, mindennapivá, közönségessé.

A helyhez való kötődés legékeesebb példája a helyspecifikus művek elmozdíthatatlansága. Richard Serra 1981-es *Tilted Arc* című műve a new york-i Foley Federal Plaza elé készült, melyhez a művész foggal-körömmel ragaszkodott is. „Arra a bizonyos helyre, a Federal Plaza-ra rendelték meg, oda készült. Helyspecifikus mű, és mint ilyen, nem áthelyezhető. Áthelyezni annyit tesz, mint elpusztítani.”¹⁷ Ahogy Serra példája is mutatja, a helyspecifikus mű tehát nemcsak egy köztérre kihelyezett alkotás, hanem egy olyan darab is, mely magába építi az adott hely apró finomságait, rezzenéseit, vele együtt lesz egész, oka van, hogy oda, éppen oda került. Elmozdításával vagy egy másik helyen való újra bemutatásával, esetleg a róla készült dokumentációk közlésével a művészi munka autentikussága is megkérdőjeleződik, egy New Yorkban évtizedek óta álló köztéri műalkotás ugyanis nem fog, nem is tud ugyanúgy hatni Los Angelesben, vagy Londonban, vagy akár New York egy másik közterén sem. Jelentése megváltozhat, autentikussága pedig elveszhet.

Sok esetben mindehhez hozzáadódik egy kritikai aspektus is, hiszen az, hogy a művészet tere a nyilvánosság lett, a múzeum falai közül kivonultak az alkotások a köztérre, az intézmények kritikáját is jelentette. „A hetvenes évekre az ilyen és ezekhez hasonló, a művészek kulturális korlátaival, az őket »körbefonó apparátussal« foglalkozó munkák (...) az évtized »nagy

15 Miwon Kwon: Egyik helyet a másik helyett. Megjegyzések a helyspecifikusságról. In: A gyakorlattól a diskurzusig. Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény. Szerk.: Kékesi Zoltán, Lázár Eszter, Varga Tünde, Szoboszlai János. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Bp., 2012., 105. p.

16 Uo.

17 Idézi Serra levelét Kwon. Uo. 106. p.

slágerei» lettek.”¹⁸ A nyolcvanas évekre azonban ez a kritikai él egyre inkább elfordul a hely fizikai adottságaitól, és – ahogy például Hans Haacke munkái is mutatják – afelé a társadalmi és gazdasági viszonyrendszer felé fordul, melyben a művészet és intézményrendszere is megjelent. Mít is jelent ez pontosan?

„Ekképp a művészet helye (site of art) többé már nem esik csak úgy véletlenül egybe a művészet terével (place of art), nem a helyszín (location) fizikai jellemzői lesznek a hely (site) meghatározásának elsődleges elemei. (...) Egyre inkább a művészet intézményi definiálását, termelését, bemutatását és terjesztését meghatározó technikák és hatások válnak a kritikai intervenció terepévé.”¹⁹

Azaz a helyspecifikus művek kezdenek egyre inkább kevésbé ragaszkodni eredeti helyükhöz, az erős vizualitást pedig felváltják az információ- és szöveggözpontú alkotások. A folyamatszerűség és a múlandóság lép az eddig oly fontosnak tartott maradandóság helyébe, a megismételhetetlen helyzetek felértékelődnek; ezzel összekapcsolódva pedig megváltozik a művek áthelyezhetőségéről alkotott vélemény is. Kwon felidézi Carl Andre és Donald Judd esetét 1990-ból, amikor is mindkét művész felháborodott levélben nyilvánosan megtagadták két, a Los Angeles-i Ace Gallery-ben 1989-ben kiállított szobrukat, mivel azokat úgy gyártottak újra, hogy ők nem voltak jelen. „Az újragyártott mű tehát nem azért nem lehet autentikus, mert elveszítette kapcsolatát az installáció eredeti helyével, hanem mert elvesztette kapcsolatát a művész személyével.”²⁰ Az áthelyezés nem jelenti többé a mű halálát, legalábbis nem a hely szempontjából.

Fontos változás történik továbbá a helyspecifikus műalkotások témái és módszerei szempontjából is, egyre inkább a hétköznapi élet, a nem művészeti helyszínek, intézmények és témák kezdik el érdekelni,

„elmosva ezzel a határvonalat művészet és nem-művészet között. A helyspecifikusság kortárs megnyilvánulásai másodlagosnak tekintik az esztétikai és művészettörténeti megfontolásokat, céljuk a művészet társadalmi integrációja – akár azért, hogy ezzel (aktivista módjára) társadalmi problémákat fogalmazzon újra, mint amilyen a gazdasági válság, a hajléktalanság, az AIDS, a homofóbia, a rasszizmus vagy a szexizmus; akár általánosabb célt követve a művészetet a számtalan kulturális tevékenység egyik lehetséges formájaként kívánják relativizálni.”²¹

18 Uo. 108. p.

19 Uo. 109. p.

20 Uo. 114. p.

21 Uo. 109. p.

A mű tárgyának sokfélesége és a hétköznapi élet, illetve a populáris témák felé való orientálódás magával vonja a térbeli és a kulturális expanziót is, a közterek mellett olyan helyszínek is megjelennek a helyspecifikus művek „gazdáiként”, mint a lakótelepek, börtönök, iskolák vagy kórházak; a művészeti intenció mellett pedig fontossá válnak más tudományágak, például az antropológia, politológia vagy urbanisztika; felértékelődik továbbá a divat, a zene, vagy a televízió szerepe is. Ezzel létrejön egy olyan diszkurzív tér, „melyet a tudásmezők, az intellektuális cserekapcsolatok és a kulturális viták alakítanak ki.”²² Ez a tér pedig sok esetben nem előre adott, hanem maga a helyszínen létrehozott alkotás hívja életre, a művel kapcsolatos diskurzus pedig igazolja létezését. Egy adott mű helyének meghatározásában tehát eljutottunk egy rögzített és tényleges tértől egy fluid és virtuális diszkurzivitás felé, ami azonban nem azt jelenti, hogy a helyszín kevésbé lesz fontos, mert bár a „hely fogalmának eloldódása a konkrétól, és a jelentésének megsokszorozódása kétségtelenül felgyorsult”²³, a hely iránt mégiscsak elkötelezett maradt a helyspecifikus művészet. Csupán a hangsúlyok eltolódását figyelhetjük meg, miszerint „a művészetet olyan irányba mozdítják el, hogy az hatékonyabban és jelentésgazdagabban tud részt venni a kortárs valóság szociopolitikai alakításában.”²⁴ A hely több lesz, mint helyszín, a művész társadalmi szerepe pedig ezzel újfogalmazódik.

Erről beszél Jane Rendell is, amikor mindehhez hozzáteszi, vajon egy adott mű helyszíne, és az általa létrejött szociális kontextus szintén része-e a műnek?²⁵ Kérdését megválaszolandó a Bourneville-ben található Cadbury csokoládégyár példáját hozza, miszerint Nigel Prince és Gavin Wade kurátorok huszonhét művészt hívtak meg a 19. század végén épült gyárba, hogy az épületen kívül és belül is olyan műveket hozzanak létre, melyek megkönnyítik a dolgozók életét és kellemesebbé teszik a környezetet. Ezekkel az alkotók végül egy olyan interdiszciplináris munkát hoztak létre, mely nemcsak a hely esztétikai kvalitásaira terjedt ki, hanem a társadalmi-térbeliekre is.²⁶ Rendell egy másik projekt, a *Breakdown* felidézésével

22 Uo. 110. p.

23 Uo. 112. p.

24 Uo.

25 Jane Rendell: Space, Place, and Site in Critical Spatial Arts Practice. In: The Practice of Public Art. Szerk.: Cameron Cartiere, Shely Willis. Taylor&Francis, New York, 2008., 40. p.

26 Uo. 48. p.

erősíti meg a fenti kérdésre adott igenlő választát. Ennél a performansznál Michael Landy mindössze tizenöt nap alatt rombolta szét mindazt a 7010 tárgyat, mely a birtokában volt, egy pár papucstól kezdve műalkotásokig mindent. Az akcióra egy üres C&A üzletben került sor, az Oxford Street²⁷ egyik végénél, Londonban. A mű üzenetét a hely tette egyértelművé, ahogy a kritikai élt is az nagyobbította fel. Egy hely kritikai potenciáljára tehát sok esetben maga a helyspecifikus művészeti gyakorlat hívja fel a figyelmet, így a hely körül létrejött szociális kontextus elválaszthatatlan az adott helyen megvalósuló alkotástól.

III./2. Társadalmi-politikai aspektus

Bár az előző rész a hely specifikumáról szólt, hamar rá kellett jönnünk, a public art terei nem elválaszthatóak a definíció másik fontos szegmensétől, a nyilvánosságtól és a köztől. Nem is csoda, hiszen egy köztér természetszerűleg ki van téve a nyilvánosságot átható társadalmi és politikai hatásoknak. Hogy egészen pontosan hogyan, azt ebben a fejezetben kívánom megvizsgálni.

III./2./1. Politika

Először is azt kell tisztáznunk, hogy a *politikai* jelzőt milyen értelemben érthetjük. Hock Bea tanulmánya azt állítja ugyanis, hogy nálunk „a hétköznapi létezés átható, különféle hatalmi érdekek tudatosítását célzó jelentése nem közkeletű.”²⁸ Már pedig a magyarra jobb híján köztéri művészetként fordított public art-nak van egy politikai vetülete is, mely semmiképp sem titulálható pártpolitikainak. Ebben a kontextusban ugyanis a társadalmilag elkötelezett és politikailag állást foglaló művészet nem egy-egy párt ellen vagy mellett kíván felszólalni, sokkal inkább a fent idézett meghatározás szerint próbál érdekeket érvényesíteni és / vagy figyelmet felhívni egy-egy társadalmi problémára, kérdéskörre. Hock szerint „a köztéri művészet terminus nemcsak az előző politikai érához erősen kötődő jelentéstartalma – mely

27 London legnagyobb és legforgalmasabb bevásárló utcája.

28 Hock Bea: Nemtan és pablikart. Lehetséges értelmezési szempontok az utóbbi másfél évtized két művészeti irányzatához. Praesens, Bp., 2005., 99. p.

leginkább állami megrendelésre készült, nyilvános helyeken elhelyezett, reprezentatív műalkotásokat jelöl –, hanem e jelentéstartalom szűkössége miatt is alkalmatlannak bizonyul.”²⁹ Ez egybevág az előző fejezetben tárgyalt változással, miszerint a public art projektek az évtizedek során egyre inkább elmozdultak egy adott köztérhez vagy helyhez való ragaszkodástól a társadalmi felelősség felvállalása felé. Ezzel a hangsúlyeltolódással a public art elérkezett egy igen tág jelentéshez, miszerint „a művészet felhasználható lehet a különböző társadalmi rétegekkel való kapcsolatfelvételre és megoldások keresésére”³⁰ is.

„A politika a láthatóról szól és arról, ami a láthatóról mondható, azokról, akik rendelkeznek a látás kompetenciájával és a kimondás jogával; a terek birtoklásáról és az idő lehetőségeiről.”³¹ Jacques Rancière szerint ebből kiindulva kell értelmeznünk a művészeti gyakorlatokat, vagyis azt, amit egy közösség szeme láttára, egy általuk elfoglalt helyen tesznek. És ha ehhez hozzátesszük még azt, hogy „a politika egyrészt elválasztotta egymástól a művészi utánpótlás világát és a létfontosságú érdekek, a politikai-társadalmi nagyságrendek világát”³², akkor végképp világossá válik a public art hétköznapi életben kifejtett működése, társadalmi elköteleződése. Erre erősít rá *A felszabadult néző* azon gondolata is, mely kifejti, hogy

„a politika az a tevékenység, amely újrendezi az érzékelés kereteit, amelyeken belül a közös tárgyak definiálódnak. (...) A politika az a gyakorlat, amely megtöri az államhatalmi rendet, mely az érzékelhető tények evidenciájában véli felfedezni a hatalmi viszonyokat. Teszi ezt azzal, hogy bevezeti a kollektív kimondás [énonciation] fórumát, amely újrarajzolja a közös dolgok terét.”³³

A public art pedig ebben a közös, nyilvános térben működik és fejt ki hatását azzal, hogy a valós társadalmi viszonyokat vizsgálja, teszi témájává vagy használja fel elemeit. Rancière mindezt a kubai művész, René Francisco egyik munkájával illusztrálja, aki egy kubai város egyik szegénynegyedének felmérése után egy idős asszony házat újította fel néhány művésztársával. Francisco a renoválás dokumentációját és az asszony portréját állította ki a São Paulói Biennálén. „A mű egyfajta pótlékává lett a Malevics által a szovjet forradalom idején kifejezett nagy ívű szándéknak: többé nem képeket, hanem közvetlenül az új élet

29 Uo.

30 Uo.

31 Jacques Rancière: *Esz­tétika és politika*. Múcsarnok. Bp., 2009., 10. p.

32 Uo. 13. p.

33 Jacques Rancière: *A felszabadult néző*. Múcsarnok. Bp., 2011., 43. p.

formáit konstruálni meg.”³⁴ Ez a mű teszi mindezt az által, hogy egyrészt nehéz helyzetben lévő embereket keres meg, mutat be és siet segítségükre, másrészt pedig, ahogy az előző fejezetben megfogalmaztuk: a művészet szokványos helyéről kivonulva a valós térben kezd el működni. „A valóságba történő kivonulás és a kisémmizetteknek való segítségnyújtás azonban csak abból nyer értelmet, hogy példaértékűségét a múzeumi térben nyilvánítja ki.”³⁵ Itt tehát egy olyan elemmel szembesülünk, melyet eddig még nem, vagy csak részben érintettünk vizsgálatunk során, azaz a társadalmilag elkötelezett, köztéren megvalósuló public art projektek bemutatását a múzeum terében. (Ez a kérdés meglátásom szerint szorosan összefügg a helyspecifikus művek áthelyezhetőségének vitájával, melyet az előző fejezetben fejtettünk ki.) Vagyis egy olyan aktusról beszélünk, mely a művészet klasszikusnak nevezhető teréből kilépve alkot valami, s mely hatását csupán ebbe a térbe visszalépvén képes kifejtetni? Nem teljesen, hiszen az adott, valóságos térben történik meg a munka, a műalkotás így public art-nak mondható, mely a nyilvánosság szeme láttára, füle hallatára valósul meg. Azzal azonban, hogy dokumentálása visszakerül a múzeumi térbe, egyfajta igazolást kap, egy pecsétet a homlokára: művészet vagyok. Mi történik azonban akkor, ha nincs meg a visszatérés, ha nincs kiállítás, csupán egy hosszabb-rövidebb ideig tartó projekt egy adott helyen? Ezzel a kérdéssel a következő nagyobb fejezetben foglalkozok, ám előtte tekintsük még át a nyilvánosságra vonatkozó kérdéseinket és ezzel kapcsolatos megállapításainkat, illetve a párbeszéd és az együttműködés fontosságát a public art projektek kapcsán.

III./2./2. Nyilvánosság, nyilvános tér

Ami a nyilvánosságot illeti meg kell jegyeznünk, hogy „a köztér nem egy »adott«, objektív és magától értetődő materiális valóság, hanem a mindenkori társadalmi viszonyok függvényében jön létre és alakul át. A köztér és a társadalmi nyilvánosság tehát egymást meghatározó tényezők.”³⁶ A köz szeme láttára létrejövő public art projektek tehát egy olyan

34 Uo. 51. p.

35 Uo.

36 Zólyom Franciska: Nyilvánosság. A köztéri szobrászattól a társadalmi felelősségvállalásig. In: Köz/tér. Fogalmak, nézőpontok, megközelítések. Szerk.: Szijártó Zsolt. Gondolat Kiadó, Budapest-Pécs, 2010., 284. p.

nyilvánosságban történnek és működnek, mely reflektál az adott társadalmi helyzetre, és amikor a public art a nem-művészet és a hétköznapok témái és csoportjai felé fordul, akkor általa és körülötte létrejön „az elhallgatott, nem-reprezentált témák, nézőpontok és társadalmi csoportok érdekeit láttató nyilvánosság(ok)”³⁷ tere. Oliver Marchart esszéjében felteszi azt a kérdést³⁸, mit is értünk egészen pontosan ez alatt a nyilvánosság vagy nyilvános tér alatt, szerinte ugyanis a public art esetében éppen ennek kell meghatározónak lennie, a számos nyilvánosság-elmélet közül azonban nem ad mind helyes választ a kérdésre. Választotta ezért Rosalyn Deutsche lesz, aki a „*The Question of »Public Space«*” című írásában³⁹ kifejti, a public art minden esetben politikai töltettel bír, a „public” (nyilvános, közösségi) terminusnak olyan demokratikus konnotációi vannak, mint a nyitottság, elérhetőség, részvétel, befogadás, felelősségre vonhatóság vagy maguk az emberek, ha úgy tetszik, a nép; a „public space”, a nyilvános tér, vagy köztér pedig a demokráciáról szóló retorika egyik fontos komponense. Deutsche arról is beszámol, hogy míg az 1980-as években, ha a public art-ról volt szó, akkor az egyfajta újjáépítéssel, új városi terek létrehozásával kapcsolódott össze, illetve szociális konfliktusok megoldásával – tehát politikai funkciót töltött be. Ez azonban nem volt elég és újradefiniálta magát, mégpedig egy aktívabb szerepben. Ennek leírására Deutsche Jürgen Habermas „public sphere”, azaz nyilvános szféra fogalmát kölcsönzi, miszerint a nyilvános szféra olyan intézmények összessége, ahol a polgárok összegyűlnek, és nyilvános véleményt formálnak, mely kritikusan is felléphet az állammal szemben, azaz innentől fogva a köz nem egyenlő a közönséggel, annál sokkal elkötelezettebben lép fel. Ennek fényében a public art új definíciója, vagy hitvallása szerint egy olyan tevékenység, mely segít politikai tereket létrehozni, ahol párbeszéd, véleményformálások jöhetnek létre.⁴⁰ Ez a felfogás tovább erősíti a public art előzőekben leírt konkrét helyektől való távolodását, hiszen egyre inkább azt látjuk, a köztér, mint olyan, nem csupán empirikusan identifikálható térként jelenik meg a

37 Uo. 294. p.

38 Oliver Marchart: Művészet, tér és nyilvánosság(ok). Néhány észrevétel a public art, az urbanizmus és a politikai elmélet bonyolult viszonyához. In: Köz/tér. Fogalmak, nézőpontok, megközelítések. Szerk.: Szijártó Zsolt. Gondolat Kiadó, Budapest-Pécs, 2010., 306. p.

39 Rosalyn Deutsche: *The Question of »Public Space«* (1998).

https://iwalewapublicspace.files.wordpress.com/2012/02/rosalyn-deutsche--the-question-of-public-space_.pdf (Utolsó letöltés: 2015. 04. 06.)

40 Uo.

public art művészek előtt. Deutsche rövid esszéjében két további fontos momentumra hívja fel a figyelmet: a kizárásra és az egységre. Erre a New York-i Jackson Park példáját hozza fel, ahol a park felújítása után a „Friends of Jackson Park” nevű szervezet vállalta, hogy minden éjjel bezárja a park kapuit, azt megelőzendő, hogy a hajléktalanok a parkban éjszakázzanak. Deutsche szerint itt érhető tetten a „public”, mint univerzálisan elérhető, semmit ki nem záró és a „space” határokkal operáló fogalmának paradoxonja, vagyis legyen szó bár nyilvános helyekről, azok valamilyen formában mégiscsak behatároltak, az „outsidereket” kizárják magukból, az egységet ezzel a legkevésbé sem valósítva meg. Ez azonban hiba, hiszen ha a közterekkel kapcsolatban egységről gondolkozunk, annak semmiféle pozitív hozadéka nem lesz. Meglátása szerint ezért kell egyrészt bővíteni a köztereket, másrészt a viták által sokfajta teret nyilvánossá kell tenni, harmadrészt pedig ezzel a politika terét is nagyobbítani, szélesíteni kell, nem pedig korlátozni.⁴¹ Vele egyetemben mondja azt tehát Marchart, hogy „a nyilvánosság tehát nem a konszenzus tere, hanem a véleménykülönbségé. A városi nyilvános tér konfliktus által, nem pedig egy racionális és procedurális metaszabályokra visszavezethető konszenzus alapján jön létre.”⁴²

III./2./3. Párbeszéd, kollaboráció és a művész szerepe

Eddig igen sok szó esett a public art kapcsán arról a térről és nyilvánosságról, arról az akár földrajzi, akár társadalmi meghatározottságról és kontextusról, melyben a művek létrejönnek és kibomlanak, annál kevesebb időt szenteltünk azonban annak, hogy megnézzük a mindebben szereplőket – a művészeket és közösségeket –, és a köztük lévő kapcsolatot.

„Egy jól sikerült mű mindig túlmutat saját térbeli jelenlétén; nyitott a dialógusra, a vitára, az emberek közötti »egyezkedésnek« arra a formájára, amit Marcel Duchamp »művészeti együttthathónak« nevezett – és amely az itt és mostban játszódó időbeli folyamat.”⁴³ Nicolas Bourriaud a dialógus kérdését azzal kapcsolatban vizsgálja, vajon lehet a művészettel és a művészeti alkotásokkal kapcsolatot építenünk, és ha igen, milyen. Meglátása szerint a mai (a mű 1998-ban íródott) társadalom minden eszközzel megpróbálja korlátozni a személyközi

41 Uo.

42 Oliver Marchart: i. m. 322. p.

43 Nicolas Bourriaud: Relációesztétika. Műcsarnok. Bp., 2006., 35. p.

kapcsolatok létrejöttét (nyilvános vécék, kommunikációs eszközök, gépek – mindehhez pedig hozzátehetjük a virtuális tereket és a közösségi médiát is, bár ez utóbbiak esetében a kapcsolatok létrejöhetnek, csupán a találkozás, a valóságos jelenlét nem), legfőképpen azzal, ha kijelöli a számára adott teret, melyben mozoghat. „A közösségi tevékenység elgépiesedése miatt egyre inkább beszűkül a kapcsolatok tere.”⁴⁴ Ezért is hivatott egy „jól sikerült mű” arra, hogy párbeszédet indítson a szereplői között, mely ha belegondolunk, egy public art projektnél elkerülhetetlen – egy, a nyilvánosság előtt létrehozott mű máris párbeszédre buzdít, ha pedig egy adott közösség, vagy individuuum aktívan részt is vesz a megalkotásában vagy továbbélésében, akkor akár hosszabb távú dialógus is létrejöhet. „A művészet egyfajta találkozásállapot.”⁴⁵ Ehhez azonban még egy elemnek teljesülnie kell, mégpedig a művész melletti, a közösség vagy a közönség soraiból érkező aktív fél jelenlétének. Erre utal Bourriaud, amikor azt mondja, a „művészek beszélgetőpartnert keresnek, résztvevőt a párbeszédhez. (...) A mű jelentése részben abból a mozgásból születik, amely összeköti a művész által kibocsátott jeleket, részben pedig az egyéneknek a kiállítás terében megvalósuló együttműködéséből.”⁴⁶ Ha ezt egy public art projektre vonatkoztatjuk, a kiállítás terét behelyettesíthetjük a nyilvános térrel. Ez az aktivitás a '90-es évektől kezdve egyfajta igényként is megfogalmazódott (előtte kevésbé), egyrészt mert a művészek nem utópiákat, hanem valós és konkrét tereket kívánnak építeni, cselekvési mintákat felmutatni⁴⁷, másrészt pedig a közösség oldaláról is megmutatkozik a szándék új közösség terek együttes létrehozására. „Úgy tűnik, a »spektákulum társadalma« után a statiszták társadalma következik tehát, amelyben a kommunikációs többé-kevésbé csonka csatornái között mindenki megtalálja az interaktív demokrácia illúzióját.”⁴⁸ Ezt illusztrálандó hoz fel olyan példákat, melyek úgy hoznak létre közösségeket, vagy közösségi alkotásokat, hogy a világban már létező relációkat használják ki vagy, fel. Legyen az egy hirdetés feladása, mellyel egy görögországi nyaraláshoz keres a művész egy fiatal lányt, aki elkíséri, majd ennek a

44 Uo. 14. p.

45 Uo. 16. p.

46 Uo. 68. p.

47 Uo. 12. p.

48 Uo. 21. p.

nyaralásnak a dokumentációja lesz a kiállítás anyaga; vagy egy meglévő kapcsolat, a házasság intézményének vizsgálata azáltal, hogy a művész hat hónapon belül négyszer kötött házasságot és vált el; esetleg egy lakótelepi közösséggel való munka, melyben például összegyűjtötték a lakók kedvenc zeneszámait és a kiállítás ideje alatt bárki belehallgathatott azokba.⁴⁹ Grant Kester mindezt azzal egészíti ki, hogy tesz egy nagyon fontos distinkciót és kétfajta párbeszédet különböztet meg – melyet az imént már mi is pedzegettünk azzal, hogy a közösség aktivitását és a mű megszületése utáni párbeszéd létrejöttét felvetettük, ám Bourriaud azzal, hogy a „statiszták társadalmáról” beszél, ez utóbbit kevésbé hangsúlyozza. Kester szerint viszont „a műalkotások ugyan gyakran készítetik dialógusra a nézőket, ám ezek általában valamely befejezett tárgyra adott reakciók.”⁵⁰ Emellett pedig egy aktívabb, teremtő folyamatként leírható párbeszédet is feltételez, mely a mű szerves részét képezi, és „hozzásegít ahhoz, hogy a rögzült identitásformák és hivatalos beszédmódok határain túllépve gondolkodjunk és beszéljünk dolgokról.”⁵¹ Ez a kollaboráció, az együttműködés területe. Ez az elem azonban már a new genre public art fogalmához köthető, melyről a következő fejezetben kívánok szólni bővebben.

Előtte viszont vessünk egy gyors pillantást a művészre és a public art projektek során felvett, vagy felvehető szerepére is.

Amikor Roland Barthes arról beszél 1968-as *A szerző halála* című esszéjében, miszerint az már a múlté, hogy úgy tekintünk egy műre és szerzőjére, mint apára és fiára, a modern szerző és szövege ugyanis egyszerre, egy időben születnek, illetve hogy „az olvasó születésének ára a szerző halála”⁵², akkor óhatatlanul is eszünkbe jut ennek a gondolatnak a public art területére való transzformálása. Egyrészt, mert a fentiekkel együtt olvasva, a public art művész és alkotása szintén egyszerre születnek, egy köztéren történő akciót nem értelmezhetünk befejezett, az alkotótól, alkotóktól függetlenedni képes önálló entitásként; másrészt, ha az olvasót megfeleltetjük a projektben résztvevő individuumoknak, akkor az ő

49 Uo. 29. p.

50 Grant Kester: Életképek: A dialógus szerepe a társadalmilag elkötelezett művészetben. In: A gyakorlattól a diskurzusig. Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény. Szerk.: Kékesi Zoltán, Lázár Eszter, Varga Tünde, Szoboszlai János. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Bp., 2012., 126. p.

51 Uo.

52 Roland Barthes: A szerző halála. (1968) Ford.: Babarczy Eszter. <http://emc.elte.hu/seregit/> (Utolsó letöltés: 2015. 04. 07.)

munkájuk fokozatosan, de folyamatosan beleépül a műbe, ezzel sok esetben megkérdőjelezve, ki is az adott munka alkotója. (És ezzel ismételten átlépünk a new genre public art területére.) Hock Bea már idézett könyvében Mark Hutchinson esszéjét (Four Stages of Public Art, 2002.) hívja segítségül ahhoz, hogy meghatározza egy köztérre belépő művész szerepét, szerepeit. Hutchinson először is egy „cseperedő antropológushoz” hasonlítja a művészt és munkájában négy fázist különít el annak fényében, „hogyan milyen mértékben veszi tekintetbe e kérdéses terepen megjelenő társadalmi és kulturális rétegzettséget, szerep- és viselkedésmódozatokat stb., valamint a saját jelenléte által képzett viszonyulást és kiváltott hatást.”⁵³ Az első fázisnál a művész egyfajta pozitivistá megfigyelő, magát a csoporttól elkülöníti, művét pedig egyszerűen elhelyezi a köztéren. A másodiknál ennél mélyebbre ásunk, a művészből „belülálló” lesz, ugyanis objektív pozícióját feladva belefolyik a közösség életébe. Itt már megfigyelhető egyfajta reflexió is, abban az értelemben, hogy művébe „belekalkulálja a mű és az adott helyszín/közösség között kialakuló kapcsolatot”⁵⁴ is. A harmadik szakaszban már egyfajta dialógust is megfigyelhetünk – a művész és a közösség tagjai között egy oda-vissza irányú kapcsolat jön létre. A művésznek itt figyelembe kell vennie a közösség számára meghatározó jelentésrendszereket, a mű megvalósításakor konkrét interakcióba kell lépnie az érintettekkel, melyet jól körülírható, de nem egységes csoportként kell felfognia. A mű már nem csak odahelyezést jelent, ahogy az első kategória esetén, hanem szervezőmunkát és kemény bevonódást is megkövetel. Ezt követi a negyedik, utolsó szakasz, mely Hutchinsonnál kevésbé világosan van kifejtve, s melynél egyfajta „önátalakítás” jelenik meg, azaz „ebben a dimenzióban a publikart is olyan átalakító tevékenység volna, ami az azzal kapcsolatos lehetőségeket is átalakítja, hogy mi minden lehet publikart; olyan művészet tehát, ami megváltoztatja a művészet, azaz önmaga mibenlétét.”⁵⁵ Ahogy Hutchinson is megfogalmazta, a public art művészt „cseperedő antropológusként” képzelhetjük el – ez pedig rögtön eszünkbe juttatja Hal Fostert és az ő etnográfus-művész képét, összehasonlítását. Foster szerint a body art, a performansz vagy a helyspecifikus művek ’70-es évekbeli megjelenései után már nem lehet leírni a művészetet csupán a fizikai tér jellemző tulajdonságaival, óhatatlanul megjelenik ugyanis egy diszkurzív hálózat is, más intézményekkel, alanyokkal és közösségekkel; ahogy a művészet fenomenológiai vizsgálata

53 Hock Bea: i. m. 100. p.

54 Uo. 101. p.

55 Uo. 102. p.

sem kielégítő már, hiszen a benne lévő szociális szubjektumok különféle más kategóriák alapján is megközelíthetők, mint például a szexuális vagy az etnikai jellemzők. Ez által pedig a művészet a kultúra olyan területeire merészkedik, melyen az antropológia vagy az etnográfiai is erőteljesen jelen van.⁵⁶ Ez a terület pedig a „más” kategóriájával írható le a leginkább, ahol a helyszín feltérképezése mellett hangsúlyt kap az adott csoport vizsgálata, fejlesztendő értékeinek, erősségeinek és hiányosságainak elemzése – egy antropológus vagy etnográfus számára éppúgy, mint egy public art művész számára.

56 Hal Foster: The Artist as Ethnographer? In: The Return of the Real. MIT Press, 1996.
http://www.corner-college.com/udb/cpro2ZgGKfArtist_As_Ethnographer.pdf (Utolsó letöltés: 2015. 04. 07.), 302-309. p.

IV. Még egy lépéssel tovább: a new genre public art

Az előző fejezetekben megpróbáltuk feltérképezni a public art definiálhatóságának útvesztőit, azon fogalmak kiemelésével, melyek fontos szerepet játszanak az irányzat alakulásában, fejlődésében, pedig próbáltunk közelebb jutni lényegéhez. A köztéren felállított, az adott helyhez szigorúan ragaszkodó alkotásoktól aztán eljutottunk egy folyamatszerű, a helytől elrugaszkodva inkább a közösség életét meghatározó, illetve az érintett csoport élethelyzetét, körülményeit is egyre inkább tekintetbe vevő művek felé. Az együttműködés kulcsszavánál álltunk meg, miszerint ennek bővebb kifejtését majd a new genre public art címszónál tárgyaljuk. Íme.

IV./1. „Szociális beavatkozás”

„A new genre public art művészei a művészeti szféra szociális munkásai.”⁵⁷ Ez a mondat egy Suzanne Lacy-vel készült beszélgetésben hangzott el és ahhoz, hogy teljességgel tisztában legyünk ennek jelentésével és súlyával, először is azt kell tisztáznunk, mit értünk a new genre public art meghatározás alatt. Lacy az 1994-es *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* című könyvének bevezetőjében kifejti, hogy az elmúlt körülbelül három évtizedben számos olyan alkotás született, melyeket politikai és/vagy szociális tevékenységnek titulálhatnánk, mégis esztétikai érzékenysége alapján különböztetjük meg más ehhez hasonló tettektől. Mérgező hulladék, rasszizmus, hajléktalanság, kulturális identitás – ilyen és ehhez hasonló kérdések feldolgozásával foglalkoznak azok a művészeti csoportok, melyek az elköteleződést esztétikai nyelvük egyik igen fontos elemévé növesztették; az alkotások pedig nem vizuális vagy politikai információik miatt különlegesek, hanem amiatt az együttműködés miatt, melyben a művész és „közönsége” együtt dolgozva hozza létre a projektet.⁵⁸ A kulcsszavak tehát, melyek a public art és a new genre public art közötti területet betöltik, és ezzel megkívánják az új fogalom behozását a művészeti diskurzusba, az elkötelezettség és az együttműködés. Ezzel kapcsolatban Lacy Jo Hanson művészt idézi, aki szerint a public art

57 Alison Stirling & Anne Elliot: „Oh gag me”. An inclusive conversation with Suzanne Lacy.

http://www.variant.org.uk/14texts/Suzanne_Lacy.html (Utolsó letöltés: 2015. 04. 07.)

eredendően „szociális beavatkozás.”⁵⁹ Lacy megjegyzi továbbá, hogy a new genre public art művészei számára olyan fontos a közönségük felé irányuló érzékenység, a szociális stratégia és a hatékonyság, mely a könyv írásakor ismert vizuális művészetben igen csak ritka és egyedülálló. Sérelemzi, hogy a művészeti világ kritikája számos olyan művészeti ágat vagy irányzatot elfogad, mint például a performatív, a konceptuális, az efemer vagy az interaktív művészet, teszi ezt azonban csak addig, amíg nem áll fenn a valódi szociális változás lehetősége.⁶⁰ A new genre public art-nak pedig éppen, hogy ez a célja: valóban *tenni* valamit. A public art projekteket ezzel szemben sokáig úgy tekintették, mint a városi környezet élhetőbbé és népszerűbbé tételét. Céljuk mindezzel az volt, hogy egy mindenki számára elérhető helyen legalább olyan jó műveket mutassanak be, mint a múzeum falai között.⁶¹ A közös cselekvés, az integráció vagy éppen ezen a nyilvános helyen egy, a városlakókból álló közösség létrehozása azonban ezeken a projekteken keresztül nem valósult meg. Így a public art alkotások még mindig sokkal inkább kapcsolódtak a művészet történetéhez, mint a városhoz, vagy annak kulturális/társadalmi életéhez.

Ezzel szemben az újabb keletű public art érdeklődése a baloldali politika, a szociális aktivizmus, a közösségek (főként a marginalizáltak) relevanciája és a kollaboratív metódus irányába terelődött.⁶² Lacy azt javasolja, a megváltozott érdeklődés vizsgálatát az '50-es években kellene kezdenünk, amikor is a popkultúra divatossá vált, ekkor ugyanis a művészek a galériák helyett a valóságos környezet felé, a szépművészet helyett pedig a szemét felé fordultak. Olyan technikákat, viselkedésformákat vagy politikai kérdésfelvetéseket kezdtek használni, melyet azelőtt sosem használtak. Ehhez jött hozzá a '60-as évek végén a vietnami háború ellen tiltakozó politikai aktivisták hatása a művészekre – valahonnan innen eredeztethető a kultúra aktivista szemlélete és a new genre public art kapcsolata, összefonódása. Majd a '80-as években felerősödő rasszista indíttatású diszkrimináció és

58 Suzanne Lacy: Mapping the Terrain: New Genre Public Art. Bay Press, Seattle. 1994.

<http://www.transart.org/wp-content/uploads/group-documents/65/1363991009-Lacy.pdf> (Utolsó letöltés: 2015. 04. 08.), 19. p.

59 Uo.

60 Uo. 20. p.

61 Uo. 22. p.

62 Uo. 25. p.

erőszak, a konzervatív politika, mely visszaszorította a nőmozgalmak elért eredményeit, és az egyre csak mélyülő egészségügyi és ökológiai krízis, különös tekintettel az AIDS-re és a környezetszennyezésre.⁶³

Egy jó tíz évvel későbbi művében aztán Lacy úgy gondol vissza erre az írásra és az új fogalom, a new genre public art megalkotására, mint egy olyan vállalkozásra, mely nem akart nagyot mondani, csupán olyan új helyeket és utakat keresett és javasolt a public art számára, ahol érvényesülni tud.⁶⁴ Ezt az új területet Lacy olyan példákkal illusztrálja, mint Judy Baca Los Angeles-i *Nagy Fal* projektje, ahol öt nyáron keresztül több mint négyszáz, különböző szociális és gazdasági háttérrel rendelkező fiatal festett egy óriási freskót, mely a kaliforniai nők és színes bőrűek történetét hivatott reprezentálni. A fiatalok művészekkel, történészekkel, tudósokkal, etnográfusokkal és több száz közösségi taggal dolgoztak együtt, a munka fókuszában a faji konfliktusok gyökere állt, célja pedig az volt, hogy ne csak ábrázolt, hanem valós megoldást is kínáljon a problémákra.⁶⁵ Másik érzékletes példája pedig saját projektje, a *Code 33*, mely magába foglalt egy széleskörű workshopot, mely egy nyilvános installációval és színházi eseménnyel végződött. A projekt előtt azonban már két évvel el kellett kezdeni a szervezést: létre kellett hozni egy fiatalokból álló vezetői csapatot, egy 350 diáknak szóló művészeti workshopot, kellett hozzá a helyi politikusok elkötelezettsége, és az együttműködés non-profit szervezetekkel, művészekkel, illetve a rendőrséggel, akik a fiataloknak tréningeket tartottak. Ezek után egy öthetes, a művészek által moderált találkozó-sorozatot tartottak a fiatalok és a rendőrök közreműködésével, melynek célja a kialakult sztereotípiák lebontása és a köztük lévő kapcsolat javítása volt. A workshopokat rögzítették és a későbbiekben egyfajta modell, mondhatni oktatóprogram lett a rendőrségen belül. A projekt végül elérte célját: a fiatalok és a rendőrség kapcsolata sokat javult, a projektből pedig a konkrét munka után még egy évtizeddel is megőriztek olyan elemeket, mint a csoportos találkozók és beszélgetések bűnözésről, biztonságról, erőről.⁶⁶ Lacy ezen példáival igen jól lehet szemléltetni azt a „szociális beavatkozást”, melyről fentebb beszéltünk, a beavatkozást azonban nem egy

63 Uo. 29. p.

64 Suzanne Lacy: Time in Space. New Genre Public Art a Decade Later. In: The Practice of Public Art. Szerk.: Cameron Cartiere, Shely Willis. Taylor&Francis, New York, 2008., 31. p.

65 Uo. 25. p.

66 Uo. 30. p.

felülről jövő, autoriter belenyúlásként értelmezve, hanem egy együttműködő, közös cselekedetként, melynek egyik legnagyobb eredménye a projekt utáni fennmaradó aktivitás. Erről a későbbiekben még szólni fogunk. Előtte azonban tekintsük át az aktivizmus és a new genre public art kapcsolatát.

IV./2. Művészeti aktivizmus, aktivista művészet

„A helyspecifikus művészet nem értelmezhető a művészeti aktivizmus történetének ismerete nélkül.”⁶⁷ Gregory Sholette az aktivista művészetről szóló esszéjében Miwon Kwon helyspecifikusságot vizsgáló művéből indul ki, és azt sérelmezi, hogy Kwon úgy írja meg a helyspecifikusság történetét, hogy kihagyja abból a politikai aktivizmus hatását. Ezzel szemben Sholette azzal érvel, hogy „a magas- és a populáris kultúra összeolvadása, valamint a helyspecifikus művészet kettészakított öröksége csak a korai nyolcvanas évek művészeti aktivizmusának fényében értelmezhető, mikor is a művészet és a politikai baloldal hasonló kérdéseket látszott napirenden tartani.”⁶⁸ Az aktivista művészet definiálásához Lucy Lippard katalógus-esszéjét (*Art and Ideology*, 1984.) hívja segítségül, miszerint „az aktivista művészet azon esztétizáló művészeti gyakorlatok ellenpólusát képezi, melyek jelentését – jószándékuk és esetlegese politikai elkötelezettségük mellett is – a múzeumi tér garantálja.”⁶⁹ Hozzáteszi, hogy a számára a kultúraterjesztés nem az intézményesült keretek között zajlik, hanem demonstrációkat, tüntetési táblákat, falakat vagy éppen buszokat használ minderre, még pedig azért, hogy a társadalmi igazságosságról szóljon egy olyan közönségnek, akik közül sokan feltehetőleg nem érdeklődnének az esztétikai kérdések iránt, de az olyan problémakörök, mint a háború, az egyenlőtlenség vagy a környezetvédelem és a politikai szabadságjogok felcsigázzák kíváncsiságukat.

67 Gregory Sholette: Hírek Seholországból: Aktivista művészet és ami utána van... In: A gyakorlattól a diskurzusig. Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény. Szerk.: Kékesi Zoltán, Lázár Eszter, Varga Tünde, Szoboszlai János. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Bp., 2012., 151. p.

68 Uo. 140. p.

69 Uo.

Ehhez adódik még hozzá az is, hogy míg a '70-es évek végét megelőzően számos művészcsoporthoz a művészeti világ megváltoztatásáért dolgozott (például hogy a múzeumok legyenek fogékonyak a kortárs kultúrára, vagy, hogy foglaljanak állást olyan fontos, az egész társadalmat érintő kérdésekben, mint a vietnami háború), addig a '70-es éveket követően „a politikailag elkötelezett művészek arra törekedtek, hogy tevékenységük hasznos legyen a saját közegükön kívül is.”⁷⁰ Ha tehát az aktivista művészet alatt egy olyan tevékenységet értünk, mely kivonul a nyilvános térre, fontos társadalmi kérdésekkel foglalkozik és törekszik arra, hogy minél szélesebb társadalmi rétegekhez elérjen és megszólítsa őket, majd céljául tűzi ki, hogy tette hasznos legyen a „saját közegén kívül is”, akkor máris látjuk az összefüggést egyrészt az aktivizmus és a new genre public art között, másrészt visszagondolhatunk arra az ívre, melyet az előző fejezetekben vázoltunk fel a helyspecifikus művészet kezdeteitől (köztéri szobrok, ki a múzeumból) egészen a művész és „közönsége” aktív együttműködéséig.

IV./3. „Képessé tétel”, és a művész, mint katalizátor

Mindkét fenti fejezetrész arra futott ki, hogy egyrészt a new genre public art projektek egyik legfontosabb eleme az együttműködés, másrészt pedig, hogy az ilyen munkák utóélete sem elhanyagolható, főként abból a szempontból, ha a projekt, vagy legalábbis bizonyos elemei tovább tudnak élni a közösség cselekedeteiben. Ennek vizsgálatához újabb kulcsszót kell körüljárunk: a „képessé tétel”.

Ehhez pedig szorosan kapcsolódik az előző fejezetben tárgyalt kérdés, miszerint mi a public art projektek művészeinek feladata és szerepe? Ezt illetően Hal Foster kevésbé bizakodó, szerinte ugyanis egy-egy projekt alkalmával túl kevés ideje van a művésznek arra, hogy valójában involválódni tudjon egy közösség életébe, ráadásul sok esetben a fókusz az együttműködésről egyfajta „etnográfiai önreklám” felé mozdul el, ahol a művész kevésbé decentralizálja magát, mint a művészi látszatban.⁷¹ Ő tehát úgy képzei el a művészt, mint aki a kollaborációt csupán ideig-óráig tudja fenntartani. Ezzel szemben Margaret Adamek és Karl Lorenz egy olyan művész-képet rajzol fel, ahol az alkotó egy felmagasztalt külső státuszából

70 Uo. 141. p.

71 Hal Foster: i. m. 306. p.

egy szimpatikus segítőtővé és egy elkötelezett partnerré válik.⁷² Mondják ezt Grant Kester dialógusesztétikájának nyomán és egyetértésben azzal, hogy a public art projektek gyakorlata során empatikus ismeretekre tehetnek szert a résztvevők, legyen szó a művész és a közreműködők közti relációról, a résztvevők közöttiekről (a művész közvetítése által vagy nélkül), vagy a közreműködők és a többi közönség-csoport viszonyáról. „Nyilvánvaló, hogy ez a három mozzanat – a szolidaritás létrehozása illetve erősítése, valamint a bevett nézetek elutasítása – ritkán jelenik meg külön-külön.”⁷³ Adamek és Lorenz mindehhez hozzáteszi azt is, hogy a public art projektbe bevont közösséget akkor is szolgálnia kell, ha ez maga után vonja az alkotó marginalizálását, a művészeti világból való kiszorítását.⁷⁴ Judith F. Baca (aki maga is művész) művész-képe pedig még egy fokkal továbbmegy, amikor azt mondja, hogy a társadalmilag elkötelezett művész felelősséggel tartozik az iránt a (főként marginalizált) csoport iránt, akikkel együtt dolgozik, és köteles betöltenie egyfajta katalizátor szerepet, mely változást eredményez. „A változás katalizátoraként pedig mi magunk is változni fogunk.”⁷⁵ Estella Conwill Mājozo ismételten más oldalról közelíti meg a problémát, ő arra a félelemre kérdez rá, mely azon alapszik, hogy ha egy művészeti alkotásba sok, „kívülről” (értsd a művészeti világon kívül) érkező és a projektben résztvevő egyén tevékenykedik, vajon nem veszik-e el a mű esztétikai értéke. Válaszában egyértelműen kijelenti, hogy e mögött a félelem mögött nem az esztétikai minőség féltése áll, hanem talán az elitizmus elvesztése felett érzett aggodalom. Ha ez így van, és ha egyszer győzedelmeskedhet a kifejezés szabadsága, a művészeti tevékenység központjába pedig emberi létünk relevanciája állhat, akkor egyre több és több ilyen műalkotásnak kell születnie.⁷⁶

72 Margaret Adamek and Karl Lorenz: „Be a Crossroads”. Public Art Practice and the Cultural Hybrid. In: *The Practice of Public Art*. Szerk.: Cameron Cartiere, Shely Willis. Taylor&Francis, New York, 2008., 57. p.

73 Grant Kester: i. m. 134. p.

74 Adamek and Lorenz: i. m. 63. p.

75 Judith F. Baca: *Whose Monument Where? Public Art in a Many-Cultured Society*. In: Suzanne Lacy: *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Bay Press, Seattle. 1994., 138. p.

76 Estella Conwill Mājozo: *To Search for the Good and Make It Matter*. In: Suzanne Lacy: *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Bay Press, Seattle. 1994., 90. p.

Lucy R. Lippard pedig egyetlen mondattal körülírja mind a public art művész, mind a bevont közösség szerepét, mind a new genre public art tulajdonképpeni lényegét. „A művésznek a folyamat résztvevőjének és egyben rendezőjének kell lennie, *ott kell élnie* valamilyen formában – fizikailag, szimbolikusan vagy erőteljesen és nyomatékosan.”⁷⁷ Meghatározva ezzel ugyanúgy az elkötelezett művész rendezői és résztvevői mivoltát, mint a közösség szerepét is: tanulni és „képesé lenni” a változásra, a változtatásra; és egyben a new genre public art lényegét: tenni és képesé tenni.

V. A public art Magyarországon

Az előző fejezetekben áttekintettük a public art definiálhatóságát és a hozzá kapcsolódó fogalmakat, történetét megvizsgálva pedig eljutottunk a new genre public art-ig, azaz a köztéri szobrászattól a társadalmilag elkötelezett, politikusnak mondható, a közösséget aktívan bevonó művészetig. Ezt számos külföldi példával illusztráltuk is, a magyar helyzetről azonban eleddig nem szóltunk. Ami már csak azért is fontos, mert ettől a fejezettől kezdve saját példáimon keresztül kívánom bemutatni a fentebb vázolt elméleti keretben tárgyaltakat, melyek egytől egyig hazai projektek. Így mielőtt belekezdenénk ezek tárgyalásába, vessünk egy gyors pillantást arra, hogyan alakult a public art magyarországi élete.

„A részvételi művészet (részvételen alapuló művészeti projektek) nem igazán elterjedtek a magyar képzőművészetben.”⁷⁸ Bálint Mónika ezen állítását alátámasztandó kiemeli, hogy a választ a miértekre a társadalmi felelősségvállalás háza táján kell keresnünk. Szerinte ugyanis

„az ezredfordulón növekedett ugyan az érdeklődés hazánkban a társadalmilag elkötelezett képzőművészeti tevékenység iránt, mégis csak kevesen maradtak ezen a területen az elmúlt évtizedben. A közelmúlt politikai változásai ebben úgy sejtjük fordulatot hozhatnak. A magyar művészeti mező nem igazán nyitott az önmagát az alkotói autonómia tekintetében korlátozó művészi magatartás iránt.”⁷⁹

77 Lucy R. Lippard: Looking Around: Where We Are, Where We Could Be. In: Suzanne Lacy: Mapping the Terrain: New Genre Public Art. Bay Press, Seattle. 1994., 129. p.

78 Bálint Mónika: Részvétel és közösség. Részvételi művészeti gyakorlatok a magyarországi kortárs művészetben. (2013. 09. 05.) <http://www.publicarta.hu/2013/09/reszvetel-es-kozosseg.html> (Utolsó letöltés: 2015. 04. 10.)

Nem arról van szó tehát, hogy nem lenne felkarolandó társadalmi probléma, vagy nem lenne a művészeknek lehetősége ilyen típusú műveket készíteni, inkább arról, hogy a közösséggel való együttműködés előtérbe tolása és a művészi ego háttérbe szorítása iránt kevésbé nyitottak a hazai művészek. Ezt magyarázhatja az is, hogy a public art Magyarországon még a kétezres évek elején is progresszív művészeti formának számított, holott láthattuk, az Amerikai Egyesült Államokban már a '70-es, '80-as években is születtek public art projektek – még ha azokban a társadalmi felelősségvállalás, vagy a közösséggel való együttműködés gyerekcipőben is járt még akkor. Hazánkban azonban még húsz-harminc évvel az amerikai példák után is azzal foglalatostkodtak a művészek, hogy a magán és a közösségi tér fogalmát, a nézők és a művészek viszonyát és a művész társadalmi szerepét és elköteleződésének lehetséges irányait újraértelmezzék.⁸⁰

Ugyanerre a jelenségről Turai Hedvig a magyar public art történetéről (és főként kezdeteiről) szóló cikkében számol be, azzal a megjegyzéssel kiegészítve, miszerint szocializmus politikai hagyományának köszönhető a public art-tal kapcsolatos lemaradásunk.⁸¹ Abban az időben ugyanis a köztéri művészet egyértelműen az államilag megrendelt, nyilvános helyeken felállított szobrok és emlékművek elkészítésében merült ki, az alkotóknak ráadásul elkötelezeteknek kellett lenniük – még ha a párttagság nem is volt kötelező, bizonyos elvárásoknak meg kellett felelniük. A poszt-szocialista országokban ezért a politikai művészet például az amerikai értelemben vett hagyománya nem tudott kialakulni (itt utalnék vissza a III./2./1-es *Politika* fejezetben tárgyaltakra és Hock Bea azon megállapítására, miszerint nálunk a politikai jelző használata is másképp alakult), vagy csak sokkal később és sokkal ritkább esetben.⁸²

Példák azért akadnak. Mind Bálint, mind Turai, sőt Hock is az 1993-as *Polifóniát* és a tíz évvel későbbi, 2003-as *Moszkva tér – Gravitáció* című projektet emelik ki, mint fontos mérföldköveket. Az előbbit egy „egész városos letámadásként”⁸³ aposztrofálják, minek utána az eredetileg a Múcsarnok Palme-házába tervezett kiállítást az akkori igazgató túlságosan

79 Uo.

80 Uo.

81 Turai Hedvig: Special Section Focus: Public Art in Hungary. (2003. 08. 10.)

<http://www.artmargins.com/index.php/archive/250-special-section-focus-public-art-in-hungary>

(Utolsó letöltés: 2015. 04. 10.)

82 Uo.

politikusnak találta és nem fogadta be a tárlatra beküldött műveket intézményébe. Köztük olyanokat, mint El-Hassan Róza *Körút-stroboszkópja*, melynek során a Nagykörút hirdetőoszlopain aranszínű csíkok jelentek meg; Sugár János *Fényújságja*, mely a forgalmas csomópontok fényújságjain helyezett el provokatív feliratokat (például „Dolgozz ingyen, vagy végezz olyan munkát, amit ingyen is elvégeznél.”); vagy Koroknai Zsolt *Fülke Galériája*, mely a város hét pontján helyezett el telefonfülkéket, ahonnan fel lehetett hívni az Audió-Stúdiót és a fülkében elhelyezett vizuális képsorról lehetett diskurálni.⁸⁴

Tíz évvel később a Moszkva téri projekt már konkrétan a mai Széll Kálmán tér területére készült, már csak azért is, mert a még mindig csak Moszkvaként emlegetett tér „különböző társadalmi csoportok érintkezési pontja és találkozóhelye: a budai elité, a hajléktalanoké, akik a metró bejáratánál alszanak, a tizenéveseké, akik hétfévente ide beszélnek meg találkozóikat. A tér egy része reggelente a feketemunka piaca.”⁸⁵ Ebben a miliőben jelent meg többek között Gyenis Tibor „lebegő Tybormanként”, Andreas Fogarasi és Eperjesi Ágnes „a multinacionális cégek és hirdetések által kiváltott mentális és vizuális leigázásra” reflektáló munkáik⁸⁶, vagy Sugár János *Időjárőr* névre keresztelt projektje, melynek során „bárki kaphatott 4000 forintot, aki betér Sugár lakókocsijába, mely a tér közepén lett elhelyezve, feltéve, ha legalább 10-15 percig mesélt valamiről.”⁸⁷

Ezek után a helyhez kötődő és a közönséget is egyre inkább bevonó munkák után ugorjunk még tíz évet napjainkba és vizsgáljuk meg, mi a helyzet public art terén Magyarországon jelenleg.

83 Hock Bea: i. m. 103. p.

84 Uo. 108-109. p.

85 Bálint Mónika: i. m.

86 Hock Bea: i. m. 121. p.

87 Bálint Mónika: i. m.

VI. A Duna-parttól a mókusig: példák a helyspecifikus, párbeszédet kezdeményező public art projektekre

Ezzel az ugrással pedig máris elérkeztünk azokhoz a saját példákhoz, melyek kategorizálását a bevezetőmben már felvázoltam. A három nagyobb csoport valamelyest követi azt a történeti ívet, melyet az előző fejezetekben felvázoltam, így az elsőbe olyan helyspecifikus projekteket soroltam, melyeknél kiemelt szerep jut a helynek, egy-egy társadalmi probléma felvetésének, esetleg megoldásának is, mindeközben pedig akár egy közösség is kialakulhat. Mindehhez pedig a művészet többé-kevésbé implicit eszközként járul hozzá.

VI./1. Kertek és partok

A KÉK – Kortárs Építészeti Központ 2011 óta szervez Budapesten közösségi kereteket. Az első két évben kitűzött céljuk az volt, hogy egy minden szempontból mintaértékű kertet tervezzenek meg és hozzanak létre és kezdeményezésükkel elérjék úgy a saját kerttel nem rendelkező családokat, nyugdíjasokat, iskolai vagy óvodás csoportokat, mint a zöld szemléletű szervezeteket, vagy művészeti, design, kertépítő, tájépítő, tervező, kulturális munkás, stb. területen tanuló egyetemistákat.⁸⁸ A kertművelés, a környezettudatos és fenntartható életmódra való nevelés vagy példaadás mellett azonban látnunk kell egy másik fontos aspektust is, még hozzá a projekt által nyújtott új alternatívát a városi terek használatára, a közösségi terek átértelmezésére. Mert mi is történik? Nézzük meg közelebbről a nyolcadik kerületet. 2012-ben a KÉK létrehozta a Tömő utcában a Leonardo Kertet, majd hozzá nagyon közel, a Bókay János utcában 2014-ben már a helyi lakosok és magánszemélyek jegyezték be egy közösségi kertet. Hogy miért éppen oda, azt igen könnyű kitalálni.

„A városokat olvasni és értelmezni lehet – sőt kell – annak érdekében, hogy megértsük, mi történik a társadalomban és a társadalommal a jelenben, mi történt vele a múltban.”⁸⁹

88 Közösségi kertek Budapesten. <http://kozossegi kertek.hu/rolunk/mi-ez/> (Utolsó letöltés: 2015. 04. 11.)

89 Niedermüller Péter: A kettészakadt város. In: Fordulat. 7. szám (2009 tél) <http://fordulat.net/pdf/7/niedermuller.pdf> (Utolsó letöltés: 2015. 04. 11.) 136. p.

Niedermüller a város olvasását többek között arra használja fel, hogy kettészakadtságát elemezze.

„A modern európai nagyváros térbeli ökológiája két pilléren nyugodott. Egyrészt létrejöttek olyan nyilvános terek, amelyek – ahogyan ezt Georg Simmel fogalmazta – megteremtették »az együttlét lehetőségét.« (...) A mindenki számára elérhető és használható nyilvános terek mellett jöttek létre – nem függetlenül várospolitikai ösztönzésektől – az etnikai, kulturális vagy társadalmi értelemben többé-kevésbé homogén városnegyedek, szomszédságok. Azaz a modern nagyváros térbeli szerkezete úgy nézett ki, mint egy mozaik, amelyben egymástól különböző társadalmi rétegek, etnikai és kulturális csoportok éltek egymás mellett, az érintkezést, a keveredést, az átjárást pedig a nyilvános terek biztosították.”⁹⁰

Az utóbbi évtizedekben ez a struktúra azonban megváltozott, a mozaikszerűséget felváltotta a dzsentrifikáció és a gettósodás folyamata, valamint „új reprezentatív, korlátozott nyilvánosságú terek létrehozása vált meghatározóvá.”⁹¹ Ez két fontos elemet hoz magával, egyrészt a kiszorítást, másrészt a közösségi terek funkcióinak megváltozását. Kiszorítást abban az értelemben, hogy bár a nyilvánosság terei elviekben továbbra is mindenki számára elérhetőek, a „valóságban azonban nagyon egyértelmű határai vannak a nyilvánosságnak. Ezek a határok átléphetetlenek mindazok számára, akiket a késő modern társadalom deviánsnak, vagy valamilyen szempontból veszélyesnek tart – azaz a szegények, a koldusok, a hajléktalanok, a cigányok, a munkanélküliek, a drogbetegek, az alkoholisták stb. számára.”⁹² Ami tehát nem kívánatos, az a „látható” terekből kiszorításra kerül. A közterek ezzel párhuzamosan kezdenek inkább reprezentatív funkciókat betölteni, használatuk és funkciójuk beszűkül.

Ez a folyamat Budapesten a nyolcadik kerületben tökéletesen érzékelhető. Egyrészt beindult a dzsentrifikáció, a Corvin-negyed egyre inkább terjeszkedik, még a Práter-Szigony keresztmetszetben található lakótelepek felé is. Másfelől a gettósodás és a kiszorulás is érzékelhető ezen a területen, a határvonal konkrétan meghúzható a Nagy Templom utca és a Leonardo da Vinci utca építési törmelékekkel teli földterülete között. A már említett két közösségi kert ettől a határtól kijebb, a Corvin sétánytól kifelé helyezkednek el, tehát a „kiszorítottak” területén. Ebben a kontextusban tehát a közösségi kertek egyfajta pluszjelentést is kapnak, hiszen egy éppen dzsentrifikálódó és gettósodó városi térben, ahol a

90 Uo. 139. p.

91 Uo.

92 Uo. 140. p.

lakosok nap mint nap kiszorító attitűddel és a nyilvános terek korlátozott használatával szembesülnek, ott jön létre egy „béke szigetként” is aposztrofálható, sem használatában, sem pedig a felhasználók szempontjából nem behatárolt közösségi tér.

Arra a KÉK is felhívja figyelmünket, hogy a környezetvédelem vagy az egészségmegőrzés mellett rendkívül fontos ezen kertek hatása a szociális szférára (társadalmi interakciók erősödése, önértékelés javulása a közösségi hasznosság révén, bűnmegelőzés, kortárs csoportosulások kialakulása), az oktatásra (szabadtéri tanórák kihelyezése, felelősségérzet erősödése), vagy a közösségi kultúrára (kapcsolat- és közösségépítő szerep, társadalmi korlátok, egzisztenciális különbségek jelentőségének csökkenése) is.⁹³ A kertészkedés és a városi terek zöldövezetének növelése mellett tehát egyfajta demokratikus közösségek képesek kialakulni, harcolva akár a gettósodás kirekesztő mivoltával szemben is. Ráadásul „a térbútorokat és a kertben helyet kapó installációkat fiatal művészek és kreatív gondolkodók alakítják ki, lehetőleg környezetkímélő vagy újrahasznosított anyagokból, sőt ahol lehetséges, a kertet szolgáló funkciók beépítésével.”⁹⁴

Hasonló projekttel szembesülünk a Valyo (Város és Folyó) csoport által létrehozott városi tér kapcsán is: ők a Duna köré szervezik munkáikat. „Szeretnénk, ha az emberek tudnák használni a Dunát. Ha a város egy kapcsolódási pont lenne a vízhez, a természethez, ha az itt élők magukénak éreznék városukat és folyójukat, ha rákerülne az itt élők mentális térképére a Duna.”⁹⁵ Ennek érdekében Duna-parti programokat szerveznek – főként nyaranta, vagy legalábbis, ha beköszönt a jó idő –, felhívják a figyelmet a már meglévő és kihasználható Duna-parti helyszínekre és igyekeznek újakat teremteni. A tervezés során arra törekednek, hogy a helyi lakosok igényeit helyezték előtérbe. „A budapesti Duna-part jelenleg el van választva az itt élőtől. Szeretnénk, ha egy élhető, szerethető, fenntartható, a helyi közösség által megbecsült köztérre válna.”⁹⁶ Ennek érdekében alkották meg a *Dunatanösvény* névre keresztelt munkájukat, mely a Nehru parton valósult meg, és ahová többek között óriási fából készült színes térbútorokat helyeztek ki – ezzel is arra biztatva a parton mozgolódókat és a

93 Közösségi kertek Budapesten: i. m.

94 Uo.

95 <http://www.valyo.hu/about-us> (Utolsó letöltés: 2015. 04. 11.)

96 Valyo – Város és a folyó – csapat munkáját és terveit bemutató füzet. (2012)
http://issuu.com/varosesafolyo/docs/valyo_kiadvany_duna6_oldalok_helyes_sorrendben?e=4233837/2685263#search (Utolsó letöltés: 2015. 04. 11.)

környéken élőket, hogy használják a Duna partját. Emellett megrendezték a nemzetközi Duna napot, a Dunafesztivált és a háromhetes Valyo Part minifesztivált. „A Dunatanösvénnyel sikerült elindítanunk egy diskurzust a Dunáról és a Duna-partokról. (...) A Dunatanösvény hatására konkrét beavatkozások történtek: megújították és véglegessé tették a Petőfi híd alatti közvilágítást és jövőre új bútorok kerülnek a Nehru Parkba, a mi terveink alapján.”⁹⁷

2014-15 telén pedig elindították Mobil Szaunájukat⁹⁸, melyet egy jegy megvásárlása ellenében másfél órára kibérelhetünk, négy forgalmas Duna-parti helyszín (Gellért tér, Margit híd budai hídfő, Lánchíd budai hídfő és Carl Lutz rakpart) közül választva, ezzel is közel maradva és megélve a Duna-part nyújtotta lehetőségeket.

A fenti két projekt kapcsán eszünkbe juthat Cameron Cartiere public art-ról alkotott definíciója (II./2.), melyet felfoghatunk egyfajta olvasztótégelyként, ahol helyet kaphat a várostervezéstől a politikatudományig igen sok diszciplína. Ami a helyspecifikusságot illeti, mind a közösségi kertek, mind a Valyo esetén elmondhatjuk, hogy a hely olyannyira meghatározó, hogy az adott alkotás csak ott tud hatni és érvényesülni, áthelyezésével a mű is meghalna – tulajdonképpen ezeket a műveket egyfelől az adott hely hívta életre. Másfelől egy meglévő társadalmi probléma, vagy jelenség: egyik esetben például a dzsentifikáció, másik esetben pedig egy létező nyilvános tér ki nem használtsága, elhanyagolása. Társadalmi elkötelezettsége tehát nem kérdőjelezhető meg, ahogy párbeszédet és rajta keresztül közösséget teremtő jellege sem, bár azt meg kell jegyeznünk, hogy a Duna-part esetén ennek a közösségnek a homogenitása igen csak problémás. A célcsoport persze elsősorban a helyi lakosság, másodsorban bárki, aki a városban hosszabb-rövidebb ideig él és mozog, de éppen emiatt a tág csoportértelmezés miatt egy olyan szoros kisközösség, mint a nyolcadik kerületi közösségi kertek esetében, nem tud kialakulni. Ha pedig az alkotó szempontjából kívánjuk vizsgálni a projekteket, akkor a Hutchinson-féle négyes felosztást vehetjük elő: a közösségi kertek inkább az első fázisba tartoznak, azaz a kert építői magukat elkülönítve a célcsoporttól létrehoztak valamit, a projekt további alakulásában azonban kevésbé játszanak szerepet, az irányítás a kialakult közösség, a kerttulajdonosok kezében van – itt tehát érvényesül a new genre public art egyik fontos eleme: a képessé tétel. Míg a Valyo esetén már a második szakasról beszélhetünk, az alkotók itt „belülálló” lesznek, a munka során pedig folyamatosan vizsgálják a helyszínnel és a közösséggel kialakult kapcsolatot is.

97 Dunatanösvény 2013. http://www.valyo.hu/valyo_duna_tanosveny (Utolsó letöltés: 2015. 04. 11.)

98 Mobil Szauna 2015. <http://www.valyo.hu/szauna> (Utolsó letöltés: 2015. 04. 11.)

VI./2. Hello Wood

A 2010 óta minden nyáron megtartott művészeti tábor és az ott készült projektek egy kissé másfajta párbeszédet kezdeményeznek a közönséggel. A Hello Wood egy nemzetközi művészeti program, a művészet, a design és a tudomány határán. Fő tevékenysége a nyári tábor, emellett pedig az építészeti és design stúdió, illetve egy kutatóprogram működtetése.⁹⁹

A nyári táborok alkalmával egy meghívott nemzetközi építészgárda segíti fiatal egyetemista hallgatók csapatait a projektek megvalósításában, melyek kizárólag fából készülnek. A tábornak helyet adott már több vidéki kis falu, évek óta azonban a Kapolcs és Vigántpetend között elterülő Csórompuszta a helyszín – ezt már csak azért is fontos megemlíteni, mert a táborban készült munkák közül sokan a kapolcsi Művészetek Völgyén kötnek ki.

Ezzel pedig máris elérkeztünk a helyspecifikussághoz, a Hello Wood-os projektek nagy része ugyanis egy-egy konkrét helyre készül, úgy mint a budapesti Erzsébet téren felállított „Butterfly House”¹⁰⁰, mely egy koncerteknek, divatbemutatóknak és performanszoknak helyet adó fa szerkezetű színpadszerűség; vagy a „Poliphony”¹⁰¹, mely installáció tulajdonképpen egy kapu a Kapolcs és Csórompuszta közötti gyalogúton, ahol a túrázó vagy a „vándor” megpihenhet és az úton összegyűlt élményeket, tapasztalatokat átgondolva átérezheti az ember és természet kapcsolatát; illetve a „Shower-Power”¹⁰², mely egy fából készült zuhanyzó, és a Hello Wood táborlakók életét hivatott megkönnyíteni, továbbá figyelembe veszi azt is, hogy a fa nem vízhatlan, így különleges kialakításának köszönhetően a mindenholonnan lecsurgó vizet még össze is tudja gyűjteni kicsi fa tároló edényekbe. De megemlíthetnénk még a Bódvalenkén elhelyezett sárkány alakú játszótéri mászókat, vagy a Sziget Fesztiválra készült óriási hintát is. Ezek mind-mind egy adott hely adott hiányára vagy éppen lehetőségeire koncentrálnak teljesítik be céljukat.

99 What is Hello Wood? <http://hellowood.eu/166836/about> (Utolsó letöltés: 2015. 04. 11.)

100 <http://hellowood.eu/137257/2782365/projects/butterfly-house> (Utolsó letöltés: 2015. 04. 11.)

101 <http://hellowood.eu/137257/2135694/projects/poliphony> (Utolsó letöltés: 2015. 04. 11.)

102 <http://hellowood.eu/137257/4066520/projects/hello-wood-2014-projects> (Utolsó letöltés: 2015. 04. 11.)

Az ok, amiért ezek a projektek mégis mások, mint az előző alfejezetben tárgyaltak, a párbeszéd kialakításában keresendő. A Hello Wood művei ugyanis kétfajta közösséget képesek alkotni: az egyik magukból az alkotókból áll, a nemzetközi egyetemekről összegyűlő hallgatókból és tanárokból, építészekből és designerekből (interdiszciplináris diskurzust hozva létre); a másik pedig a művészek és egy meglévő közösség tagjai között alakul ki, ez azonban kevésbé aktív, itt az alkotók ugyanis kívülállók maradnak. Elhelyeznek ugyan egy adott térben egy alkotást, azzal pedig párbeszédet kezdeményezhetnek, ám ha képződik is közösség, az a mű köré fog szerveződni, az adott csoport tagjaiból, nem pedig a művész aktív részvétele által.

VI./3. Pneuma Szöv.

A Pneuma Szöv. munkásságával ismét visszatérünk Budapest nyolcadik kerületébe. Vagy ahogy ők nevezik, a nyolcadik tengerbe. A 20 forintos operett helyszínére. A mókusok természetese élőhelyére. No, de miről is van szó? 2012 nyarán a Pneumások két és fél hónapot töltöttek egy józsefvárosi foghíjtelken, a Tolnai Lajos utca 23. szám alatt, a kerület önkormányzatának jóvoltából. „Először még csak azt tudtuk, hogy utcai operettet akarunk csinálni és annak a hajléktalanságról kell szólnia. Akkoriban ugyanis több durva fellépést eszközöltek a hajléktalanság ellen, mi pedig egyrészt ez ellen akartunk fellépni, másrészt pedig érdekelt, kik ezek az emberek és honnan jöttek.”¹⁰³ A mókus-tematika Horváth Csillától származik, aki Mókus Márkusról, az állati jogok biztosáról írt novellájával felkeltette a Pneumások érdeklődését. A foghíjtelken így egy óriásmókus építésébe kezdtek a környék lakóival, a telek a két és fél hónap alatt együttes erőből épült és szépült. „A Tolnai utcai telek valóban nyitottan működött, ahová bárki bejöhett. Egy ilyen nyitott helyen, ahol a hangsúly azon van, hogy együtt hozzunk létre egy olyan fura, abszurd dolgot, mint az Óriásmókus, az emberek másként kezdenek beszélni egymással, mások lesznek az együttlét keretei.”¹⁰⁴ A

103 Interjú Berecz Zsuzsával. Szóbeli közlés. 2015. 03. 25.

104 Merj a mókusokkal lenni! Berecz Zsuzsa a Pneuma Szöv. józsefvárosi projektjeiről. (2013. 07. 02.) <http://www.kortaronline.hu/2013/07/szinhas-pneuma-szov/16388> (Utolsó letöltés: 2015. 04. 12.)

mókus építéséhez igen sok műanyag boros palackra volt szükség, ha valaki behozott egyet, tíz forintot és tíz mokusforintot kapott érte, melynek segítségével beindult a mokusgazdaság is. A mokusforintokat a telken történő workshopok alkalmával lehetett beváltani: hajvágásra, jógaórára, stb. A hajvágásból összegyűlt haj lett később a mokus szőre, a palackokból állt össze a teste, az alját pedig egy csónak adta, melyre kerekeket szereltek, így a mokus mozgathatóvá vált.¹⁰⁵ Ez azonban csak az utolsó momentum volt, majdnem három hónapig csupán a legendárium nőtt a mokus körül, dalok születtek, közösség formálódott. „A záró performansz egy utcai vonulás lett, amiben próbáltuk az operett formáját is újraértelmezni, mint ahogy a projekt során annyi mást is újrahasznosítottunk: anyagokat, szövegeket, tereket.”¹⁰⁶ A felvonulás a Tolnai utcától a Kálvária térig tartott, a Mokusünnep végeztével azonban a telket be kellett zárni, a csapat ugyanis nem kapott tovább engedélyt a használatára az önkormányzattól, a mokus így újra hajléktalanná vált, először a Jurányi-ház parkolójába került, majd onnan nyomtalanul eltűnt.¹⁰⁷

A 20 forintos operett tehát egy olyan folyamatos jelenlét és közösségépítésen alapuló alkotás, melynek végtermékeként tekinthetjük ugyanúgy a palackokból felépült mokuszt, a szeptemberi felvonulást, a dalokat, mint a kialakult közösséget. „A 20 forintos operettben és más munkáinkban a játzó és a néző közötti határvonal újra és újra eltolódik, és megnyílik egy új, köztes tér, ami megtöri a tér és az idő adott határait.”¹⁰⁸

A helyspecifikusság ezen projekt esetén nem is kérdés, ahogy a társadalmi elkötelezettség sem, ami azonban mélyebb vizsgálatot igényel, az a közösség építése és kialakulása, illetve a művész(ek) szerepvállalása. Ez utóbbihoz ismételten Hutchinson négyes kategorizálását hívnánk segítségül: a Pneumásokat a harmadik szakasz művészeinek feleltethetjük meg, ugyanis mind a szervezőmunka, mind a belevonódás, mind a művészek és a közösség tagjai közötti oda-vissza irányú dialógus és kapocs megfigyelhető.

A közösség kiépítéséhez nagyjából másfél hónapra volt szükség, a projekt pedig két és fél hónapig tartott. Elsőként a szomszéd ház gyerekei vették birtokba a telket, majd a szülők is

105 Mokus Riviéra. (2014. 01. 10.) <https://vimeo.com/83862769> (Utolsó letöltés: 2015. 04. 12.)

106 Merj a mokusokkal lenni! i. m.

107 Interjú Berecz Zsuzsával. i. m.

108 Alakítani a történeket. Sarah Güntherrel Rádai Andrea beszélget. (2013. március) http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36632:alakitani-a-toerteneseket&catid=77:2013-marcius&Itemid=7 (Utolsó letöltés: 2015. 04. 12.)

megérkeztek, a projekt során forgatott dokumentumfilmből pedig már az derül ki, hogy igen jó közösség alakult ki a mókus építése közben, barátságok szövődtek és a lakók reményüket fejezték ki aziránt, hogy újra és újra lesznek ehhez hasonló közösségépítő és szórakoztató projektek. 2012 ősze után azonban a Pneumások nem kaptak több lehetőséget a Tolnai utcai telek használatára, így a közösség szétbomlott. A new genre public art egyik fontos eleme tehát nem tudott megvalósulni, vagy csak részben: a közösség csak időlegesen, egy adott projekt erejéig volt képest együtt maradni, a 20 forintos operett nem tudta őket *képessé tenni* arra, hogy az elkezdett munkát folytassák. Ennek azonban két oka is lehet, egyrészt a világosan körülhatárolható cél megfogalmazásának hiánya (amennyiben a cél a hajléktalanság tematizálása volt a művészet eszközével és egy ideiglenes közösség létrejötte, a cél teljesült, de a mókus köré szőtt legendárium is azt mutatja, ennél összetettebb dologról beszélünk), másrészt a Pneuma Szöv. módszerei és eszközhasználata.

„Társadalmi céljainkat nem úgy fogalmazzuk meg, ahogy az aktivista csoportok, mi nem konzekvensen végigvitt társadalmi célok mentén dolgozunk, hanem inkább másokat akarunk segíteni, másokhoz akarunk kapcsolódni, ki akarunk próbálni dolgokat, még ha azok utópisztikusak is, mindegyre pedig elsősorban még mindig a művészetet használva fel.”¹⁰⁹

Az aktivizmus tehát fontos szerepet játszik a csoport életében és tevékenységében, Gregory Sholette visszautalva mondhatjuk, hogy ők is azért vonulnak ki a nyilvános térre, hogy az általuk fontosnak tartott társadalmi kérdéseket minél szélesebb társadalmi rétegekhez eljuttassák, illetve hogy saját közegükön kívül is hasznosak tudjanak lenni; de konkrét szociális beavatkozás helyett az együttgondolkodás a hívószavuk.

„A 20 forintos operett kapcsán létrejött egy hálózat, egyrészt a lakókkal, másrészt helyi aktivistákkal, akikkel közös a gondolkodás és közös a munkamódszer. Jelenleg is vannak közös projektjeink, például a köztéri vécéhelyzettel, vagy a poloska problémával kapcsolatban, illetve van egy kórusunk is, a Bennfentes Kívülállók, akik tüntetések és felvonulások alkalmával összeállnak dalokat írni és énekelni.”¹¹⁰

A Pneuma Szöv. katalizátor mivolta így egy tágabb kontextusban értelmezhető: a 2012-es projekt során létrejött közösség bár már csak feltételesen létezik, a kerületben más csoportok ennek hatására elkezdtek szerveződni, aktivisták kapcsolódtak össze, valami tehát mégiscsak megmozdult. Ezzel pedig a Pneuma Szöv. munkáját nyugodt szívvel sorolhatjuk a new genre public art kategóriájába.

109 Interjú Berecz Zsuzsával. i. m.

110 Uo.

VII. Élő folyamatok

Az eddig vizsgált példáim a helyekhez szorosan kötődő, közösséget építő és párbeszédet kezdeményező alkotások voltak. Ebben az utolsó fejezetben azonban már egyértelműen elmozdulunk a new genre public art *tenni és képessé tenni* felkiáltása, illetve zártabb közösségek és automatikus, élő folyamatok elindulása felé, melyek olyan kérdések irányába sodornak bennünket, mint a társadalmi hasznosság és a művészet határa.

VII./1. Bódvalenke, a freskófalu

„Bódvalenke 2009-ben egy ismeretlen, reményvesztett, szürke, mélyszegénységben tengődő, 95 százalékban roma lakosságú falu volt Borsod megyében, az ország északi periferiáján. Az átlagos egy főre jutó havi jövedelem nem érte el a 40 eurót; a lakosság kilátások és remény nélkül depresszióba és apátiába süllyedt. Nem volt »közösség« – a puszta túlélésért folytatott harc szétszaggatta a társadalmi kötelékeket. A legmagasabb iskolai végzettség nyolc általános, három házban volt vezetékes víz, a faluban semmilyen közintézmény nem volt, egy kis bolt működött. Munkalehetőség sehol a környéken nem volt. A falu környéki földek két falubéli kiscigány (nem cigány), illetve budapesti spekulánsok kezében voltak.”¹¹¹

Ez az összegzés a bódvalenkei projekt előtti állapotokat hivatott bemutatni, még 2009-ből, mikor is a Freskófalu projekt vezetője, Pásztor Eszter és munkatársai kitűzték célul, hogy Bódvalenkét kiemelik a mélyszegénységből és egyben hozzájárulnak a roma falvakat, és roma embereket ért előítéletek lebontásához. „Célunk bizonyítani, hogy egy roma falu képes a saját lábára állni.”¹¹² Ezért egyrészt felszámolták a romos putrikat és számos családot átköltöztettek felújított, fürdőszobás házakba, rendbe tették a falut (hulladékgyűjtés, kertgazdálkodás), informális képzési programokat indítottak, közösséget építettek és megpróbálták felébreszteni a falu akkor már alvó kultúráját – mindehhez pedig forrásokat, támogatókat igyekeztek szerezni. Másrészt pedig magyar és külföldi híres roma festőket hívtak meg a faluba, hogy egy-egy ház falára képeket, freskókat fessenek. Ezzel szintén két céljuk volt a projekt

111 Bódvalenke – Freskófalu. Projektleírás. (2013. 02. 04.)

http://www.bodvalenke.eu/sites/default/files/projektleiras_hun.pdf (Utolsó letöltés: 2015. 04. 13.)

112 Uo.

szervezőinek: az első egy turisztikai attrakció létrehozása, mely amellet, hogy turistákat csalogat a faluba és ezzel fellendítheti akár a gazdaságot is, tökéletesen alkalmas a párbeszéd kialakítására, a másik megismerésére, az előítéletek csökkentésére. A másik kevésbé kézzelfoghatóbb, ám az elsónél szinte még fontosabb cél pedig a faluban és szerte az országban (vagy világban) élő cigány emberek méltóságának visszaadása, a büszkeség elősegítése.¹¹³ Az évek során a freskók – melyek önmagukban is rendkívül fontosak, hiszen a kortárs cigány festészet arcképcsarnokának is nevezhetnénk a szabad ég alatti tárlatot – mellett egyéb kulturális tevékenységek, csoportosulások is létrejöttek, úgy, mint az Asszonykórus (akiket többek között 2012 márciusában meghívták Brüsszelbe, az Európai Parlamentbe énekelni), a nyaranta megrendezett roma összművészeti fesztivál, a Sárkányünnep, vagy a faluban élő gyerekek művészeti és egyéb képzésének támogatása. A falu gazdasági helyzete változóban van, bár létesítettek új munkahelyeket (nyitottak például helyben egy varrodát), ez a probléma még mindig nem oldódott meg; a falu határában található halastavat azonban helyreállították, minden évben halakat telepítenek bele, sokan foglalkoznak növénytermesztéssel és állattenyésztéssel, a helyi kézművesség (kosárfonás, hímzés) pedig szintén igen erőteljes. A turizmus a freskóknak, a Sárkányünnepnek és a figyelemre méltó hazai és nemzetközi sajtómegjelenéseknek köszönhetően fellendült, az azonban jelenleg is problémát okoz, hogy helyben nem megoldott a szálláslehetőség, így a szomszédos településekkel együttműködve oldják meg a vendégek elszállásolását.¹¹⁴

Elemzésünk szempontjából a legfontosabb változás a közösség formálódása. Ahogy a 2009-es leírásban is olvashatjuk, a faluban bár kétszáz-kétszázötven ember él, semmiféle összetartás és közösségi szellem nem volt, önbecsülésük úgyszintén. A Freskófalu projektnek köszönhetően azonban kialakult egy összetartó csapat, csupa önmagára, falujára és cigány identitására büszke lakossal. „A helyspecifikusság ebből adódóan új jelentőségre tesz szert azáltal, hogy hozzájárul a helyek megkülönböztethetőségéhez és a helyi identitások egyediségéhez.”¹¹⁵

Grant Kester 'Toro *Művészetpajta* című projektje kapcsán arról számol be, hogy a művész hagyományos nigériai falfestményeket készített egy helyi pajta falára, melynek belső terét előadóteremmé változtatta és mely beszélgetéseknek, táncóráknak és egyéb tevékenységeknek

113 Uo.

114 Uo.

115 Miwon Kwon: i. m. 120 p.

adott helyet. „Fontos megjegyezni, hogy ’Toro a maga művészi szerepét nemcsak a falfestmények elkészítésében látta, hanem a dialogikus cserefolyamatok közvetítésében is.’”¹¹⁶ Ezzel tulajdonképpen leírhatjuk a bódvalenkei projekt művész-szerepét is, ám ez magával vonja azt a kérdést is, Bódvalenkén kit tekintünk művésznek? A cigány festőket, akik a freskók elkészítésének ideje alatt a faluban élnek, majd továbbállnak, vagy a projekt vezetőjét, aki – ahogy fentebb már idéztük Lippard-tól – benne él a projektben, részévé válik, és úgy rendezője, mint résztvevője a munkának, fizikailag és szimbolikusan is. Ez a kérdéssel magával vonja továbbá azt is, mit tekintünk Bódvalenkén műnek: a freskókat – akár egyesével, akár az egész Freskófalú projektet, vagy magát a folyamatot, mely magába foglal a településfelfedezéstől kezdve, a kosárfonáson át, a Sárkányünnepig mindent?

Bourriaud-val szólva a művészet már nem utópiákat, hanem valós és konkrét tereket épít, így egyfelől public art műalkotásnak tekintem a bódvalenkei freskókat egytől-egyig, másfelől viszont new genre public art projektként foglalkozok a falut érintő, folyamatos, jelenleg is változó és élő programjával. A freskók szempontjából művésznek tekintem a roma festőket, a projekt egészét nézve azonban annak vezetőjét teszem meg művésznek.

Egy olyan művésznek, aki nem csupán a párbeszéd elindítójaként, hanem alakítójaként, felügyelőjeként is jelen van a műben; és egy olyan műnek, mely társadalmilag elkötelezett, helyspecifikus, és a nyilvánosság terét saját létezésével alakítja át: a falu ugyanis a freskók elkészültével többé nem csupán egy egyszerű falu (mi sem illusztrálja ezt jobban, mint hogy minden egyes kertkapu nyitva áll, a turisták engedély nélkül beléphetnek egy elvileg privát térbe, a lakók kertjébe és sokszor házába, életébe is), hanem egy művészeti aktus helyszínéül szolgáló köztér.

Ami pedig a képesség tételt illeti, Bódvalenke ezt is maximálisan kimeríti, ez a projekt ugyanis eszközöket ad az ott élő emberek kezébe, lehetőségeket arra, hogy az adott társadalmi helyzetet megváltoztassák, megjobbítsák. Mégsem írhatjuk mindezt le csupán szociális programként, hiszen Bódvalenke mindezt a művészet eszközével érte, éri el.

VII./2. A bagi Bagázs és Ózd, ahol Van Helyed

Bódvalenkéhez hasonlóan Bagon és Ózdon is megoldatlan társadalmi problémákkal, szegregációval, előítéletességgel és a közösség teljes hiányával szembesült az ember a

116 Grant Kester: i. m. 136. p.

projektek elindítása előtte. Bagon négyezren élnek, ebből nagyjából négyszázan a település szélén található telepen – oláh cigányok, romungrók és néhány nem roma család. A házak rossz állapotúak, több helyen a víz sincs bevezetve, az utcák betonozatlanok, a felnőttek többsége pedig aluliskolázott és munkanélküli, a gyerekek a helyi óvodába és általános iskolába járnak, középiskolába már igen kevesen jutnak el, vagy lemorzsolódnak. Sokan óriási adósságokat halmoztak fel, kiemelkedően magas a kábítószer fogyasztás és a bűncselekmények száma, a falu és a telep viszonya konfliktusosnak mondható.¹¹⁷ A BAGázs Közhasznú Alapítvány 2010 óta van jelen a telep életében: elsőként nyári tábort szerveztek, ahol kézműves, sport vagy készségfejlesztő foglalkozásokat tartottak, főként a fiatalabb korosztály számára; majd az ott kialakult önkéntes csapat elhatározta, hogy folytatja a munkát, így gyermekprogramokat indítottak és egy mentorprogramot dolgoztak ki.¹¹⁸ A BAGázs célja ugyanúgy az előítéletek lebontása és a közös munka, illetve a telepen élők képessé tétele saját életük megjobbítására, mint Bódvalenkén.

Az ózdi Hétes telep nagyjából hasonló kondíciókkal rendelkezik, ott a munka azonban már 2007-ben elkezdődött, Bódis Kriszta író és dokumentum-filmes jóvoltából. (A hétesi program volt mindközül az első, a későbbi bagi önkéntesek egy része is itt dolgozott és tanult.) Itt is egy nyári settlement alkotótáborral kezdődtek a munkálatok, majd kialakult egy Filmes Média Műhely és egy Női Csoport is. A több éven keresztül megszervezett nyári táborokban a Bódis által kitalált alkotásközpontú módszer érvényesült, melyről egészen röviden összefoglalva azt mondhatjuk, hogy „az alkotás mindannyiunk joga. A társadalom perifériáján azonban nemcsak az emberhez méltó élet, hanem az alkotás lehetősége sincs elérhető közelségben. Pedig a kettő nagyon is összefügg.”¹¹⁹ Hosszabban kifejtve pedig két szintet különíthetünk el: az első a módszer egyéni szintje, ahol alkotó helyzetek teremtésével kívánják oldani a belső feszültségeket és felszabadítani a kreatív gondolkodást. Mindebből kirajzolódik az egyén szabadsága. A második szint a közösségi szint, ahol az alkotó helyzet kohéziót hoz létre a különbözők között. „A közös alkotás együttes élménye a társadalmi rétegek közötti feszültségek – az etnikai feszültségek –, a gazdasági különbségből fakadó feszültségek

117 Bagról. <http://www.bagazs.org/a-bagazs/bagrol/> (Utolsó letöltés: 2015. 04. 13.)

118 Történetünk. <http://www.bagazs.org/a-bagazs/tortenetunk/> (Utolsó letöltés: 2015. 04. 13.)

119 Van Helyed Album. Szerk.: Bódis Kriszta. Budapest, 2014., 14. p.

oldására is alkalmas. Az alkotás közös élménye a közösség identitását is megerősíti, közös felismerésekhez vezet.”¹²⁰

Az alkotóprogramoknak köszönhetően ugyanazok a változások lettek megfigyelhetőek Hétesen is, mint Bódvalenkén: közösség épült, a telepen élő emberek kezébe eszköz került, lehetőség, mellyel tudtak és akartak is élni. A telep sajátos helyzetéből adódóan (Bódvalenkével összehasonlítva ott egy faluról beszélünk, ahol cigány és nem cigány családok is élnek, míg Hétest egy szegregált telepként aposztrofálhatjuk Ózd városán belül) az előítéletek legyűréséhez több időre van szükség néhány évnél. Ezt azonban elő tudja segíteni a 2014-ben indult Van Helyed Stúdió, mely már nem a telepen, hanem Ózdon, a vasútállomás mellett található. Az alkotóházban 70-80 „halmozottan hátrányos helyzetű ózdi roma és nem roma gyerek alkotásközpontú fejlesztését végzik művészek, szaktanárok, szociális munkások és önkéntes fiatalok részvételével.”¹²¹ Itt a gyerekek a korrepetálás mellett különféle alkotó tevékenységeket végezhetnek, például vannak filmes, fotós és médiacsoportok is, nagyon népszerű továbbá a rap-szövegíró „kurzus” is, meghívott vendégekkel. „Ha van olyan művészeti forma, mely a közösségeink jelen kríziséről őszintén tud beszélni, az a forma a rap.”¹²² Gómez-Peña megjegyzi, hogy a művészeti világban egyébként kevésbé vannak jelen a gyerekek, a tinédzserek és az idősek, pedig azzal, ha mindenkit leültetnénk a művészet asztalához egyrészt át lehetne hidalni a generációs különbségeket, másrészt egy olyan érzékeny réteg, mint a tinédzserek, sokat tudnának tanítani és hozzá tudnának tenni a meglévő diskurzusokhoz, ezzel pedig a különbségek megértése is könnyebben menne. Ózdon tulajdonképpen ez valósul meg.

Bagon szintén a gyerekek kapcsán jön elő a művészet, az érzelmi intelligencia fejlesztéskor ugyanis 4-6 éves, óvodáskorú gyerekekkel dolgoznak, a mese és a rajzolás segítségével. Az előbbi azért fontos, mert jól lehet használni a gyerekek érzelmi fejlesztésére azáltal, hogy megtanulnak azonosulni bizonyos szerepekkel, általa megértenek összefüggéseket, sorsokat, empatizálni tanulnak és hozzá is tudják kötni az elemeket, vagy az alakokat saját személyiségükhöz. A rajzolás is ehhez kapcsolódik: a mesék kapcsán kerül valami a

120 Uo. 15. p.

121 Uo. 111. p.

122 Guillermo Gómez-Peña: From Art-Mageddon to Gringostroika: A Manifesto Against Censorship. In: Suzanne Lacy: Mapping the Terrain: New Genre Public Art. Bay Press, Seattle. 1994., 110. p.

rajzlapra.¹²³ A mási fontos projekt vagy csoport, ahol művészeti elemmel szembesülünk, az a Női Klub, ahol kéthetente drámapedagógiai foglalkozásokkal dolgoznak fel egy-egy témát, legyen szó szegregációról, vagy a női szerepekről. Ezek mellett pedig alkalmanként kézműves foglalkozásokat tartanak, a nyári táborban pedig táncházat, ahol például a telepen élők cigány táncokat tanítanak az önkénteseknek.¹²⁴

Az tehát egyértelmű, hogy ezek a projektek hogyan használják a művészetet társadalmi problémák kezelésére, ahogyan az is, hogy a művész szerepéről, a közösséggel való párbeszédéről és a megvalósuló műről ugyanazokat mondhatjuk el, mint Bódvalenke esetén, a kérdés Bag és Ózd esetében inkább az, mi az, amivel mégis túlmutatnak a Freskófalú példáján? A képessé tétel, a szociális beavatkozás működik, egy közös, nyilvános tér létrehozása úgyszintén. A különbség abban rejlik, amit Hutchinsonnál a negyedik szintnek nevezünk, ahol egyfajta „önátalakításról” beszéltünk és arról, hogy az ilyen művek az azzal kapcsolatos lehetőségeket is megkísérlik átalakítani, hogy mi lehet public art. Azaz olyan művészetről, mely önmaga mibenlétét is képes megváltoztatni, átalakítani.

És ezzel elérkeztünk végső kérdésünkhöz (és látjuk a példáinkkal azt a megrajzolt ívet, melyet elméleti áttekintésünkkel is megtettünk), azaz példáinkkal – ahogy a bevezetőben is megfogalmaztuk – a művészet határainak végtelenbe való tágításáról gondolkodhatunk. Ha ugyanis a public art és a new genre public art közötti különbséget az elkötelezettségben, együttműködésben és egy folyamat elindításában látjuk, mely képessé teszi a benne lévőket a változásra, akkor ettől még egy lépéssel tovább állva egy olyan public art projektnél találjuk magunkat, mely ezeken felül a művészet mibenlétét is képes átalakítani. Bag és Ózd erre példa: egy adott hely, adott problémáiból kiindulva a művészet eszközével (mely hol erőteljesebb, hol elenyészőbb) egy olyan projekt tud(ott) kinőni, mely egyfajta élő folyamatként évek óta működik, alakul és alakít – közösséget, művészt és magát a világot egyaránt.

VIII. Befejezés: A „cselekvők társadalma”

123 Érzelmi fejlesztés. <http://www.bagazs.org/projektjeink/gyerek-projektek/erzelmi-fejlesztes/>
(Utolsó letöltés: 2015. 04. 13.)

124 Női Klub. <http://www.bagazs.org/projektjeink/felnott-projektek/noi-klub/> (Utolsó letöltés: 2015. 04. 13.)

A bevezetőben megfogalmazott kérdés, miszerint meddig tágítható a művészet határa, ha kell-e egyáltalán a végtelenbe tágítani, kissé nagy ívű, megválaszolhatatlan kérdésnek tűnik. Bár ezt jelen dolgozat témája erősen leszűkíti, hiszen a kérdést a public art témáján belül kívántam értelmezni és vizsgálni.

Összefoglalva elmondhatom, hogy sikerült egy olyan ívet megrajzolnom a fogalom történeti és elméleti áttekintésével, melyet aztán példáim is követni tudnak: a helyspecifikus, egy adott köztérhez erősen kötődő alkotásoktól elindulva, a nyilvánosság és a társadalmi problémák, kérdések felé egyre inkább nyitó, a közösségekkel egyre inkább párbeszédet kezdeményező munkákon keresztül végül eljutottunk a new genre public art valódi szociális változást sürgető, művészt és közösséget egyaránt átalakító, együttműködő, folyamatszerű művéig. Ezeken keresztül pedig megállapítottam, hogy amint a public art-tól a new genre public art felé történt egy továbblépés, úgy a new genre public art műveken is túl lehet lépni – anélkül, hogy ezen irányzatok lényegét elveszítenénk, melyet a következő szintbe, vagy irányzatba bele tudunk építeni.

Azt az új kategóriát, melyet a bagi és ózdi példáimmal próbáltam interpretálni, szintén a public art címkéje alá sorolnám be, a helyspecifikusság, köztér, nyilvánosság, politika, aktivizmus, párbeszéd, kollaboráció, stb. hívószavak megtartásával. Ahogy azonban egy múzeumi térből történő kilépés, egy szobor köztéren való felállítása vagy egy csoport tinédzser és rendőr közötti párbeszéd elősegítése között is előremozdulások, továbblépések figyelhetők meg, úgy egy közösségi kert létrehozása, egy óriásmókus felépítése és egy borsodi cigány és nem cigány közösség együttélésének és jövőjének biztosítása között is tapasztalhatunk előrelépéseket.

A példáim osztályozásakor Bódvalenkét és Bagot, illetve Ózdot azért bontottam két alcsoportra, mert bár Bódvalenkén is egy élő folyamatnak lehetünk szemtanúi, ott mégiscsak kézzel fogható műalkotásokat (is) találunk: a freskókból indult ki a projekt, cigány festők munkáiból, a művészet tehát expliciten van jelen és generál egy nálánál sokkal tágabban értelmezhető folyamatot.

Bagon és Ózdon ezzel szemben a műalkotásokat magában a folyamatban észlelhetjük: az alkotás nem egy kívülről jött, odahelyezett objektum, mely katalizátorként beindít bizonyos processzusokat, hanem már a képessé tétel aktusában benne foglaltatik, azaz eszközként jelenik meg, mellyel az adott közösség, az adott individuum élhet, és teheti képessé magát vagy közösségét a változásra. Ezzel természetesen nem azt akarom mondani, hogy a bódvalenkeiek készhez kaptak egy művészeti alkotást, melynek babérjait ölbe tett kézzel learathatják, míg a bagi vagy ózdi családoknak maguknak kell megküzdeni mindezen

babérokért a saját kezük által létrehozott alkotásokon keresztül. Hanem sokkal inkább azt, hogy ez utóbbi csoport már magát a művészetet „kapta” eszközül az életkörülményeik javítására, itt tehát egy olyan projektről beszélünk, melynek nemcsak eszköze, hanem tárgya is a művészet.

Jelen dolgozat nem hivatott megválaszolni az ezen konklúzió kapcsán felmerülő olyan kérdéseket, mint például, ez lenne-e az új irány a művészetben belül, mennyire tudnak összeolvadni szociális mozgalmak, egyesületek művészeti csoportokkal, kell-e ez, vagy mennyire lehet egyáltalán elválasztani egy-egy ilyen projekt esetén a szociális és művészeti elemeket. Jelen dolgozattal ezeket a kérdéseket csupán felvetni tudom, illetve megállapítani azt, hogy a bagi, az ózdi, vagy számos más, nem említett projekt kapcsán igenis művészetről és alkotásról kell beszélnünk, még akkor is, ha nemcsak konkrét művészeti tevékenységek, hanem például adósságkezelés, útfelújítás, vagy fűszernövények ültetése van éppen napirenden.

Ahogy fentebb idéztük, Bourriaud a '90-es évek részvételre építő alkotásai alapján megállapítja, hogy a „spektákulum társadalmát” úgy tűnik, felváltja a „statiszták társadalma.”¹²⁵ Elemzett példáim után pedig megállapíthatom, hogy a „statiszták társadalmát” úgy tűnik, felváltja a „cselekvők társadalma”, ahol a statisztaszerepet hátrahagyva a szereplők saját életük művészei lelehetnek, és lesznek.

125 Nicolas Bourriaud: i. m. 21. p.

Irodalomjegyzék

Elsődleges irodalom

- Adamek, Margaret and Lorenz, Karl: „Be a Crossroads”. Public Art Practice and the Cultural Hybrid. In: The Practice of Public Art. Szerk.: Cameron Cartiere, Shely Willis. Taylor&Francis, New York, 2008.
- Baca, Judith F.: Whose Monument Where? Public Art in a Many-Cultured Society. In: Suzanne Lacy: Mapping the Terrain: New Genre Public Art. Bay Press, Seattle. 1994.
- Bálint Mónika: Részvétel és közösség. Részvételi művészeti gyakorlatok a magyarországi kortárs művészetben. (2013. 09. 05.)
<http://www.publicarta.hu/2013/09/reszvetel-es-kozosseg.html> (Utolsó letöltés: 2015. 04. 10.)
- Barthes, Roland: A szerző halála. (1968) Ford.: Babarczy Eszter.
<http://emc.elte.hu/seregit/> (Utolsó letöltés: 2015. 04. 07.)
- Bourriaud, Nicolas: Relációesztétika. Műcsarnok. Bp., 2006.
- Cartiere, Cameron: Coming in from the Cold. A Public Art History. In: The Practice of Public Art. Szerk.: Cameron Cartiere, Shely Willis. Taylor&Francis, New York, 2008.
- Deutsche, Rosalyn: The Question of „Public Space” (1998).
https://iwalewapublicspace.files.wordpress.com/2012/02/rosalyn-deutsche_-_the-question-of-_public-space_.pdf (Utolsó letöltés: 2015. 04. 06.)
- Foster, Hal: The Artist as Ethnographer? In: The Return of the Real. MIT Press, 1996.
http://www.corner-college.com/udb/cpro2ZgGKfArtist_As_Ethnographer.pdf (Utolsó letöltés: 2015. 04. 07.)
- Gómez-Peña, Guillermo: From Art-Mageddon to Gringostroika: A Manifesto Against Censorship. In: Suzanne Lacy: Mapping the Terrain: New Genre Public Art. Bay Press, Seattle. 1994.
- Hock Bea: Nemtan és pablikart. Lehetséges értelmezési szempontok az utóbbi másfél évtized két művészeti irányzatához. Praesens, Bp., 2005.
- Kester, Grant: Életképek: A dialógus szerepe a társadalmilag elkötelezett művészetben. In: A gyakorlattól a diskurzushoz. Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény. Szerk.: Kékesi Zoltán, Lázár Eszter, Varga Tünde, Szoboszlai János. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Bp., 2012.
- Krauss, Rosalind E.: A szobrászat kiterjesztett tere. In: Enigma. 20-21. szám (VI. évf., 1999.)

- Kwon, Miwon: Egyik helyet a másik helyett. Megjegyzések a helyspecifikusságról. In: A gyakorlattól a diskurzusig. Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény. Szerk.: Kékesi Zoltán, Lázár Eszter, Varga Tünde, Szoboszlai János. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Bp., 2012.
- Lacy, Suzanne: Mapping the Terrain: New Genre Public Art. Bay Press, Seattle. 1994. <http://www.transart.org/wp-content/uploads/group-documents/65/1363991009-Lacy.pdf> (Utolsó letöltés: 2015. 04. 08.)
- Lacy, Suzanne: Time in Space. New Genre Public Art a Decade Later. In: The Practice of Public Art. Szerk.: Cameron Cartiere, Shely Willis. Taylor&Francis, New York, 2008.
- Lippard, Lucy R.: Looking Around: Where We Are, Where We Could Be. In: Suzanne Lacy: Mapping the Terrain: New Genre Public Art. Bay Press, Seattle. 1994.
- Măjzo, Estella Conwill: To Search for the Good and Make It Matter. In: Suzanne Lacy: Mapping the Terrain: New Genre Public Art. Bay Press, Seattle. 1994.
- Marchart, Oliver: Művészet, tér és nyilvánosság(ok). Néhány észrevétel a public art, az urbanizmus és a politikai elmélet bonyolult viszonyához. In: Köz/tér. Fogalmak, nézőpontok, megközelítések. Szerk.: Szijártó Zsolt. Gondolat Kiadó, Budapest-Pécs, 2010.
- Niedermüller Péter: A kettészakadt város. In: Fordulat. 7. szám (2009 tél) <http://fordulat.net/pdf/7/niedermuller.pdf> (Utolsó letöltés: 2015. 04. 11.)
- Rancière, Jacques: Esztétika és politika. Műcsarnok. Bp., 2009.
- Rancière, Jacques: A felszabadult néző. Műcsarnok. Bp., 2011.
- Rendell, Jane: Space, Place, and Site in Critical Spatial Arts Practice. In: The Practice of Public Art. Szerk.: Cameron Cartiere, Shely Willis. Taylor&Francis, New York, 2008.
- Sholette, Gregory: Hírek Seholországból: Aktivista művészet és ami utána van... In: A gyakorlattól a diskurzusig. Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény. Szerk.: Kékesi Zoltán, Lázár Eszter, Varga Tünde, Szoboszlai János. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Bp., 2012.
- Stirling, Alison & Elliot, Anne: „Oh gag me”. An inclusive conversation with Suzanne Lacy. http://www.variant.org.uk/14texts/Suzanne_Lacy.html (Utolsó letöltés: 2015. 04. 07.)
- Turai Hedvig: Special Section Focus: Public Art in Hungary. (2003. 08. 10.) <http://www.artmargins.com/index.php/archive/250-special-section-focus-public-art-in-hungary> (Utolsó letöltés: 2015. 04. 10.)
- Van Helyed Album. Szerk.: Bódis Kriszta. Budapest, 2014.

- Zólyom Franciska: Nyilvánosság. A köztéri szobrászattól a társadalmi felelősségvállalásig. In: Köz/tér. Fogalmak, nézőpontok, megközelítések. Szerk.: Szijártó Zsolt. Gondolat Kiadó, Budapest-Pécs, 2010.

Internetes hivatkozások

- Alakítani a történeket. Sarah Güntherrel Rádai Andrea beszélget. (2013. március) http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36632:alakitani-a-toerteneseket&catid=77:2013-marcius&Itemid=7 (Utolsó letöltés: 2015. 04. 12.)
- Bagról. <http://www.bagazs.org/a-bagazs/bagrol/> (Utolsó letöltés: 2015. 04. 13.)
- Történetünk. <http://www.bagazs.org/a-bagazs/tortenetunk/> (Utolsó letöltés: 2015. 04. 13.)
- Bódvalenke – Freskófalú. Projektleírás. (2013. 02. 04.) http://www.bodvalenke.eu/sites/default/files/projektleiras_hun.pdf (Utolsó letöltés: 2015. 04. 13.)
- Dunatanösvény 2013. http://www.valyo.hu/valyo_duna_tanosveny (Utolsó letöltés: 2015. 04. 11.)
- Érzelmi fejlesztés. <http://www.bagazs.org/projektjeink/gyerek-projektek/erzelmi-fejlesztes/> (Utolsó letöltés: 2015. 04. 13.)
- <http://hellowood.eu/137257/2782365/projects/butterfly-house> (Utolsó letöltés: 2015. 04. 11.)
- <http://hellowood.eu/137257/2135694/projects/poliphony> (Utolsó letöltés: 2015. 04. 11.)
- <http://hellowood.eu/137257/4066520/projects/hello-wood-2014-projects> (Utolsó letöltés: 2015. 04. 11.)
- Interjú Berez Zsuzsával. Szóbeli közlés. 2015. 03. 25.
- Közösségi kertek Budapesten. <http://kozossegekertek.hu/rolunk/mi-ez/> (Utolsó letöltés: 2015. 04. 11.)
- Merj a mókusokkal lenni! Berez Zsuzsa a Pneuma Szöv. józsefvárosi projektjeiről. (2013. 07. 02.) <http://www.kortaronline.hu/2013/07/szinhaz-pneuma-szov/16388> (Utolsó letöltés: 2015. 04. 12.)
- Mobil Szauna 2015. <http://www.valyo.hu/szauna> (Utolsó letöltés: 2015. 04. 11.)
- Mókus Riviéra. (2014. 01. 10.) <https://vimeo.com/83862769> (Utolsó letöltés: 2015. 04. 12.)

- Női Klub. <http://www.bagazs.org/projektjeink/felnott-projektek/noi-klub/> (Utolsó letöltés: 2015. 04. 13.)
- <http://www.valyo.hu/about-us> (Utolsó letöltés: 2015. 04. 11.)
- Valyo – Város és a folyó – csapat munkáját és terveit bemutató füzet. (2012)
http://issuu.com/varosesafolyo/docs/valyo_kiadvany_duna6_oldalak_helyes_sorrendben?e=4233837/2685263#search (Utolsó letöltés: 2015. 04. 11.)
- What is Hello Wood? <http://hellowood.eu/166836/about> (Utolsó letöltés: 2015. 04. 11.)