

Magyar Képzőművészeti Egyetem

Doktori Iskola

A public art-ról személyes tapasztalatok alapján

Különös tekintettel Csehországra és Szlovákiára

DLA értekezés

Németh Ilona

Témavezető: Peternák Miklós CSc egyetemi tanár

2006.

Bevezetés

Az elmúlt években kiállítási tapasztalatokat gyűjthettem köztéri kiállításokon mint résztvevő s mint néző egyaránt. Ez szükségessé tette, hogy átgondoljam, mit is jelent számomra a köztéri művészet. Tapasztalataim alapján írom le azokat a rendezvényeket, melyek rávilágítanak jelen a dolgozat témaválasztására.

Részt vettem „klasszikus” köztéri, helyspecifikus szabadtéri és public art kiállításon is. Többek közt 1993-ban a szlovákiai Pöstyénben, ahol a fürdőszigeten megrendezett szobor- és objektkiállításon többnyire műtermekből kiválasztott szobrok és objektok szerepeltek. Néhány helyspecifikus műként értelmezhető objektótól eltekintve dekoratív tárgyakról beszélhettünk, amelyek „díszítették” a parkot és környezetét.

2001-ben a Luxemburgi Casino által szervezett, A hidak alatt, a folyók mentén című kiállításon, ahol a felkérés site specific művek létrehozására szólt, esetenként ez sikerült, ám több esetben a művek a klasszikus köztéri művészetfelfogást tükrözték.

2003-ban meghívást kaptam a II. Valenciái Biennáléra Spanyolországba. Értelmezésem szerint a felkérés arról szólt, hogy nézzük meg a várost és próbáljuk végiggondolni mi az, ami megszólított bennünket, vessünk fel olyan kérdéseket, amelyek diskurzust válthatnak ki. A kiállítás végeredménye mégis az lett, hogy a város politikai vezetése inkább dekoratív és pozitív kicsengésű művek elkészítését szorgalmazta. Ugyanebben az évben pályázaton lehetőséget kaptam, hogy megvalósítsak egy public art projektet a budapesti Moszkva tér (Gravitáció) című kiállításon. Ezen a kiállításon éreztem úgy, hogy a résztvevők (szervezők és kiállítók egyaránt) a kiválasztott helyszínen a helyről, a helyen megforduló emberek széles és nagyon rétegelt csoportjainak és csoportjairól szeretnének valamit megfogalmazni, problémákat, kérdéseket felvetni és esetleg párbeszédet kezdeményezni. A Moszkva tér kiállítás felelt meg nézőpontom szerint azoknak a kritériumoknak, amelyek a public artot jellemzik.

2004-ben Public art 2004 DS címmel public art kiállítást rendeztem diákjaimmal a szlovákiai Dunaszerdahelyen. (A Pozsonyi Képzőművészeti Egyetem diákjairól van szó.) A diákok a kisvárosi közeggel konfrontálódva a város eklektikus multikulturális közegére reagáltak. (Dunaszerdahelyen a tradicionális magyar–roma–szlovák együttéléshez az utóbbi években egy népes vietnami csoport is csatlakozott.)

Számos kérdést vetettek fel ezek a kiállítási tapasztalatok. Mi a public art? Melyek és

milyenek a mai közterek? Mennyire változott meg az 1989-es rendszerváltás óta a köztérről alkotott elképzelésünk? Hogyan lehet ma értelmezni a köztéri művészetet? Mi a köztéri művészet és a public art között a különbség, miközben az elnevezés ugyanazt jelöli? Kötődnek-e, s ha igen, miért negatív asszociációk a köztér és köztéri művészet fogalmához? Ha public art-ról beszélünk, mit értünk alatta?

A történeti részben a számomra legfontosabbnak tartott és a tárgyhoz szorosan kötődő eseményeket ismertetem a teljesség igénye nélkül. A dolgozat témája a public art gyakorlata személyes tapasztalatok alapján. Dolgozatomban részletesebben foglalkozom Szlovákiával és Csehországgal, nem az események teljes kronológiájára törekedve, hanem a legjelentősebb eseményekre és művekre fókuszálva. Az országok kiválasztásában személyes okok vezéreltek, nevezetesen az, hogy Csehszlovákiában születtem, Szlovákiában élek magyarként, e helyzet specifikuma adja, hogy rálátásom van ezekben a kultúrákban történt eseményekre. Megpróbálom körüljárni a public art kialakulásának történetét és egy keresztmetszetet adni – kihasználva sajátos tapasztalataimat – a szlovák és cseh public art művészetről.

Ezekkel a tapasztalatokkal a hátam mögött és abból is kiindulva, hogy mestermunkám, a II. Valenciái Biennáléra és a Moszkva tér (Gravitáció) című kiállításokra készült Kapszulák I., II. is public art-nak tekinthető, valamint az elmúlt években az érdeklődésem is ebbe az irányba mutat, döntöttem úgy, hogy dolgozatom témája a public art lesz.

I. A public art - rövid történeti áttekintés

A public artnak amerikai gyökerei vannak, kezdetei a 20. század hatvanas éveire nyúlnak vissza. Kialakulását nagy mértékben befolyásolta a hatvanas évek társadalmi atmoszférája, a műkereskedelem megerősödése és a művészet ezzel járó kommercializálódása. A galériarendszer elsősorban a festészet és a szobrászat propagálásában volt érdekelt. A műkereskedelmi és galériarendszer erős hatását ellensúlyozandó új művészeti formák jelentek és erősödtek meg (pl. performance, happening, land art, site specific art, process art, a fotó, a konceptuális művészet, ecological art).

Suzanne Lacy *Mapping The Terrain* című¹, 1995-ben megjelent könyvében foglalkozik az egyesült államokbeli public art kialakulásának történetével. A *National Endowment for the Arts*, rövidítése *NEA* – a magyarországi NKA-nak (Nemzeti Kulturális Alapprogram) megfelelő alapítvány –, amely szövetségi költségvetésből működik, 1967-ben meghirdette az *Art in the Public Spaces* című programját. Nem sokkal ezután törvény kötelezte az építetőköt, hogy minden beruházás költségvetésének egy százalékát művészeti tárgy létrehozására fordítsák. Ez alapján a törvény alapján lokális szinten számos ilyen rendelet született. Chicagóban például egy 1978-ban hozott rendelet alapján az összes építészeti beruházás értékének 1,33 százalékát kell művészeti alkotás létrehozására fordítani. Ma több mint kétszáz hasonló program működik az USA területén. A szocializmus időszakában a keleti blokk országaiban is voltak az építészeti beruházásokra vonatkozó központi rendeletek. Az akkori Csehszlovákia területén például a beruházások értékének két-három százalékát kellett művészeti megrendelésre fordítani. Az ily módon létrejött alkotások nagyon kevés kivételtől eltekintve vagy a politikai ideológia koncepcióját tükröző, vagy dekoratív műalkotások létrejöttét segítették. Az 1989-es változások után a régió országaiban ezeket a rendeleteket megszüntették a hozzátapadt pejoratív jelentés miatt, de újabb rendeletek nem születtek, amelyek a köztéri művészetet, illetve public artot támogatnák. 1974-ben a *NEA* saját *Art in the Public Spaces* programját felülbírálván hangsúlyozta, hogy a kiválasztott térbe speciális, a tér tulajdonságait figyelembe vevő műtárgyat kell elhelyezni. Az építészet, a design és a képzőművészet működik együtt a közterek humanizációjának érdekében. S. Lacy szerint a hetvenes évek végén és a nyolcvanas évek elején

¹ Suzanne Lacy, *Mapping The Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, 1995

a művészek érdeklődése sokkal inkább a köztetek szociológiai, ökológiai és történelmi aspektusai felé fordul, részben csak metaforikusan, a közönséggel kialakított dialógus nélkül. A public artnak inkább a szobrászat által meghatározott vonulata mellett, szociális irányultságú művészeti aktivitások alakultak ki, a művészek individuális művészeti stratégiájukat politikai és szociális elkötelezettséggel váltották fel. Ennek előzménye az a paradigmaváltás, amely a modernizmus posztmodernbe fordulását jelenti, ahol a művészeti progresszió, és az autonóm műalkotás létjogosultsága megkérdőjeleződik. Enélkül a művész nem léphetne ki a „tiszta művészet”, illetve az „abszolút művészet” modernista kategóriájából.

Susan A. Snodgrass szerint a public art gyökerei a túlpolitikizált és erős szociális aktivitású hatvanas évek Amerikájában keresendők. A korszakot a vietnami háború elleni tiltakozás, az emberjogi és a nők jogaiért küzdő mozgalmak megalakulása jellemezte. Az évtized jelszava: „*The personal is political.*” (Ami személyes, az politikus.) A művészeti életben és a közéletben az identitás kérdésköre dominált. Nőtt a művészek elégedetlensége a művészeti és kulturális intézményekkel szemben, amelyek egyre inkább kommercializálódtak, és egyre inkább profitorientálttá váltak. Az elégedetlenség is hozzájárult ahhoz, hogy a művészek új alternatív intézményeket és művészeti egyesületeket hoztak létre. Ezek az alternatívák megkérdőjelezték az elszigetelt avantgárd modernista felfogását, az autonóm műalkotás létjogosultságát, a közösségi alkotás gyakorlata kapcsolatot alakított ki a művész és a társadalom között egy művészetén kívüli kontextusban.

A hatvanas évek második felének művészeti életére jellemző a művészeti intézményekből való kivonulás gyakorlata. A művészek úgy érezték, hogy a művészeti életet egyre inkább a műkereskedelem határozza meg, és meghirdették az „out of the white cube”² mozgalomát. „A galéria az a hely, ahol a minőségi művészet látható, hirdeti a white cube ideológiája...Minthogy az elgondolás lényegét tekintve egy elitista értékideált fogalmaz meg, melynek feladata a modernista művészet kizárólagos legitimálásának a szolgálata”³ – fogalmaz Süvecz Emese, a Moszkva tér (Gravitáció) című katalógus fogalomtárában.

David Harding szerint a public art elnevezést harminc éve használják a köztéri művészeti aktivitásokra. Szerinte a public art színterei főként a városok terei, utcái, parkjai stb. A fogalom több jelentéssel bír, mint pusztán csak a hely megnevezése. Annak, hogy egy tér mennyire köztér,

² A fogalmat először Brien O’Doherty használta cikksorozatában, Artforum, 1976

³ Moszkva tér (Gravitáció) Katalógus, Ludwig Múzeum, Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, 2004

vannak fokozatai, amelyek összefüggnek a használók számával és a hely elérhetőségével is. A művészet klasszikus terei, a múzeumok és a galériák a kevésbé vagy korlátozottan elérhető helyek közé tartoznak, bár természetesen köztereknek minősülnek.

Janet Cardon szerint: „Ahol a demokratikus eszmék és az esztétikai elitizmus kiegyeznek egymással, az a public art fő küzdőtere.”⁴ Nehéz pontosan megmondani, hogy a public art elnevezés mikor szorította ki a *public sculpture* (köztéri szobor) fogalmát, de a hatvanas évek végén kezdett eltűnni a művészettel foglalkozó szövegekből.

Az 1967-ben New Yorkban megrendezett, *Sculpture in Environment* című kiállítás katalógusában írja Irving Sandler: „Ha elegendő művész számára válik lehetővé, hogy köztereken dolgozhasson, egy új esztétikai tradíció jöhet létre, egy modern public art tradíció, amely más, mint a műtermi művészeté.” Richard Koshalek véleménye szerint „Amerikában és külföldön sok művész fejleszt ki egy új public art kifejezésmódot, amelynek orientációja kívül áll a múzeum/galéria kontextuson.”⁵

Egészen a hatvanas évekig a köztéri művészet fő kifejezési műfaja a szobrászat volt. Az az elmozdulás, ami jellemezte a művészek új viszonyulását a köztérhez, a műfajok szélesebb skálájának használatát is magával hozta. Megjelenik a közterekben a helyspecifikus művészet és az installáció is. Ebben nagy szerepe volt az időszak politikai-társadalmi környezetének is. Az, hogy a művészet az utcára költözött, nemcsak helyváltoztatást jelent, hanem annak is a demonstrációja, hogy a művészet maga is megváltozott, és hogy újra a társadalom részévé vált, igényli a kommunikációt és az interaktivitást.

A public art nyugat-európai fejlődése párhuzamos az amerikai helyzettel. A hatvanas és hetvenes években Angliában is rendeztek, főleg fesztiválok keretén belül, köztereken kiállításokat. 1968-ban például Bristolban, Coventryben, Londonban és Nottinghamban. Az ezeken a kiállításokon bemutatott műveket csak behelyezték egy adott térbe, de a tér specifikumait nem vették figyelembe. Sok esetben már a nézők reakciójából is világossá vált, hogy nem lehet figyelmen kívül hagyni a hely jellegzetességeit. Jeremy Rees⁶ rámutat, hogy az ezeken a kiállításokon megjelenő műveknek kapcsolatban kell állniuk a közeggel, amiben megjelennek, figyelembe kell venni a hely méretarányát, tekintettel kell lenni a közönségre, és

4 Janet Cardon „Urban Encounters” katalógus bevezetője, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1980

5 Richard Koshalek: A New Idiom of Public Art, 1970

6 J.Rees: Studio International, 1972/Vol.184, no. 946

figyelembe kell venni azt is, hogy a helyszínek nagyon különböznek a szokásos kiállítási terektől. Angliában a hetvenes évek elején már voltak felkérések helyspecifikus művek készítésére, de az eredmények inkább azt a gyakorlatot tükrözték, mely szerint a műteremben lévő művek makettjei alapján valósítják meg a köztéri művet. 1972-ben a *Peter Stuyvesant Alapítvány* támogatásával valósult meg a *City Sculpture Project*, amelyben Anglia-szerte 16 új köztéri mű született. A kiállítás féléves időtartama után csak két mű maradt épen. Ennek kapcsán magától értetődőek voltak a bírálatok, melyek szerint nem megfelelő művek kerültek nem megfelelő helyekre. A közönség részéről is nagyobb a tolerancia a művészettel szemben, ha nem a köztereken van – ami a közönség fő mozgástere. A művészek ezzel szemben a művészi szabadság korlátozódásától tartottak, ha túlságosan a hely határozza meg a mű milyenségét. A kiállítást komoly szakmai vita követte, melynek végkicsengése az volt, hogy minden mű nyilvános, és csak *art in public space* létezik, nem pedig *public art*.

Azok a művészek foglalkoztak public arttal, akik azt a nézetet vallották, hogy a mű kontextusa is fontos. Még a nyolcvanas években is nagy társadalmi és szakmai viták folytak az USA-ban is egy-egy mű elhelyezése kapcsán. A legismertebb ilyen vita Richard Serra *Titled Arc* című munkájához kötődik, amelyet 1981-ben állítottak fel New Yorkban, és 1989-ben távolították el Manhattan egyik teréről, a környéken dolgozók tiltakozása miatt. A visszásságokkal kapcsolatban, amelyek Serra munkájával kapcsolatban felmerültek, William Mitchell azt írta, hogy a polémiát értelmezhetjük úgy is: „...mint egy jelet arra, hogy a modernizmus többé nem képes összekapcsolni a nyilvános és a magánszférát, ehelyett társadalmi diskurzusba kell kezdenie és előre kell jeleznie a reakciókat az erőszaktól a közömbösségig”.⁷ Más műveket megrongáltak, graffitik kerültek rájuk, vagy a különféle beavatkozások után elvesztették eredeti jelentésüket. Az ún. zárt, védett köztereken (könyvtárak, bevásárlóközpontok, irodaházak stb.) felállított munkák túlélési esélyei jóval nagyobbak voltak. A művészek egy része a szociálisan hátrányosabb rétegek felé fordult és velük együttműködve hozott létre műveket a városok külső kerületeiben is falfestmények és objektumok formájában, amelyek közösségek tulajdonába kerültek.

Az *Artist Placement Group*, melyet Angliában Barbara Stevini és John Latham alapított 1966-ban, olyan művészeti projektet hozott létre, amelyben a művészek számára lehetővé tették, hogy

⁷ W. Mitchell: *Art in the public Sphere*, University of Chicago Press, 1992

ne művészeti közegekben – mint például közlekedési vállalatoknál, szociális szervezeteknél – dolgozzanak. A csoport fő alapelve az volt, hogy „a kontextus fél mű”. Ez a hozzáállás döntő volt a művészek számára, hogy pozicionálják magukat az őket befogadó közegben. Ugyanakkor a művészeknek az új közegekben (polgári, szociális, gazdasági, ipari stb.) új stratégiákat kellett kidolgozniuk, amelyek figyelembe vették ezeknek a nem művészeti közegeknek a sajátosságait. Ezek a kezdeményezések sokszor ütköztek a művészeti bürokrácia ellenállásába, és így ellehetetlenítették a projektek megvalósítását. A csoport egészen 1989-ig működött.

David Harding szerint a művészeti bürokrácia befurakodott a művész és a közösség/közönség közé mint felesleges láncszem, és gátolja a művészet és közönsége közötti természetes párbeszédet, befolyásolta a public art fejlődését. Harding ezt a hetvenes években írta a public art fejlődésével kapcsolatban, bár 2004-ben hozzáteszi, hogy a probléma még ma is aktuális.

A kortárs művészet fejlődése mást mutat, mert a mai napig is, sőt ha lehet, még nagyobb mértékben határozzák meg magán és állami művészeti intézmények, „egyszemélyes művészeti intézményekként működő” kurátorok a művészet fejlődésének vonalát. A művészeti élet komerszé válása folytatódik. Régiókra jellemző, hogy a műkereskedelem még csak mos építi ki intézményeit, ami ezt a folyamatot még erősíti.

A nyolcvanas évek amerikai public artjával kapcsolatban és azt kritizálva írta Calvin Tomkins „...mára általánosságban bevett intézményként gondolnak rá... amelynek támogatását a kormányzat kötelezőnek és sok lakos is szükségesnek érzi”. Majd így fejezi be: „Ma jelentős public art létrehozásához figyelembe kell venni a nyilvánosságot. A mi századunkban ez egy forradalmi gondolat.”⁸ A művészek a történelem folyamán mindig is hozzájárultak a városok arculatának kialakításához. A köztéri műveket hosszú távra tervezték. A mai városok tervezésénél is figyelembe kellene venni a művészeknek az új, lakható urbánus struktúrák létrehozását lehetővé tevő kreativitását. David Harding szerint a 20. században nullára redukálódott a művészek részvétele a várostervezésben.

A kilencvenes évek közepén az USA-ban vezették be a new genre public art fogalmát, azoknak a művészeti aktivitásoknak a megjelölésére, amelyeknél az aktivitás nem a köztérekben megjelenő művek formájában testesül meg. Ezek a művészeti aktivitások sokkal inkább a

⁸ Calvin Tomkins: *The New Yorkers*, 1983, 1984

szociális változást és az öntudatra ébredést segítik. A művészek nemcsak szakmabeliekkel, hanem a közösségek tagjaival is együttműködnek. A public art egyik ágának tekinthető new genre public art kialakítja a közösségi művészet gyakorlatát. Ha visszatekintünk, azt láthatjuk, a hatvanas évek művészeti attitűdje tér vissza.

A szovjet blokk széthullása egy újfajta szabadság megjelenéséhez vezetett, ebben az időszakban jelentős politikai földrajzi és társadalmi változások történtek. A politikai és társadalmi helyzetet olyan események határozták meg, mint a Szovjetunió szétesése, a német újraegyesítés, Csehszlovákia kettéválása, a délszláv háború, Jugoszlávia felbomlása. Elkövetkezett a kapitalizmus időszaka, az információáramlásba bekapcsolódhattak régióink országai is. A kilencvenes évekre tehető régióinkban a public art markánsabb megjelenése. Igaz, a hatvanas évektől kezdve történtek olyan események, amelyek magukon viselték a public art jegyeit, de masszívabb jelenlétről inkább csak a kilencvenes évektől kezdődően vannak példák. Magyarországon az 1993-as Polifónia után jelentősebb public art kiállítás csak, a 2003-ban megrendezett Moszkva tér (Gravitáció) volt, Csehországban az 1998-ban megrendezett Műtárgy a nyilvános térben (Umělecké dílo ve veřejném prostoru) és Szlovákiában 2000-ben került megrendezésre az első public art kiállítás a Public Subject.

II. Mit nevezünk public artnak?

Az eddigiekből is kitűnik, hogy az angol nyelvű szakirodalom a köztéri művészet különböző fajtáira egyaránt a public art kifejezést használja. Megkülönböztetésként a „public art” és az „art in the public space” jelenik meg, de a public art fogalomhoz az angolszász kultúrában nem egyértelműen tapadnak szociális tartalmak – nálunk viszont szerintem igen. A magyar, a szlovák és a cseh szakirodalomban a köztéri művészet válfajainak megkülönböztetésére használjuk az angol elnevezést. Tehát a „köztéri művészet” kifejezés marad a tradicionális felfogású köztéri szobrokra, a „public art” pedig a társadalmi problémákat felvető, többnyire szociálisan elkötelezett művekre utal.

„A »public art« kifejezés új, progresszív műfajt képvisel a jelenlegi szóhasználatban. Inkább kampányszerűen, mint hosszú távú programként, egyre több olyan kezdeményezés van, amely abból indul ki, hogy a vizuális kultúra és a kortárs képzőművészet is képviselhet politikumot és elérhet szélesebb közönséget”⁹ – írja Hegyi Dóra.

Süvecz Emese definíciója szerint a public art „Legtágabb értelmében minden olyan művészeti gyakorlatra vonatkozik, amely kívül esik a múzeumok és galériák fizikai terein és konvencióin. A public art a közönség demokratikusabb hozzáférését feltételezi a művészeti produktumokhoz... A legtöbb nyilvános tér a városi tér, melyben szobrok, murális alkotások, integrált design, azaz utcabútor vagy kövezet képezi a public art tárgykörét. Az ún. »antiemlékművek« is ebbe a kategóriába tartoznak, mint például elektronikus feliratokat megjelenítő táblákra tervezett szövegek... kivetítések közterületen levő épületek felületeire, performanszok, melyek mind kritikai beavatkozást (intervenciót) valósítanak meg a nyilvános térben...”¹⁰ Süvecz Emese meghatározása átveszi az angolszász szakirodalomban használatos terminológiát. Kérdés azonban, hogy lehet-e és érdemes-e ettől eltérően fogalmazni? Régióinkban a köztéri művészet és a public art megkülönböztetésének gyakorlata használatos. Az itt leírtakat támasztja alá Turai Hedvig megállapítása is: „Magyarországon a köztéri művészetre a szocializmus alatt és azóta is gyakran a gyanú árnyéka vetődött. A politika fogalma a szocialista

⁹ Hegyi Dóra: A művészet mint adomány, Moszkva tér (Gravitáció), Katalógus, Ludwig Múzeum, Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, 2004

¹⁰ Süvecz Emese által összeállított fogalomtár, Moszkva tér (Gravitáció), Katalógus, Ludwig Múzeum, Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, 2004

érában a pártpolitika, kormányzati kultúrpolitika értelmére szűkült, valójában tágabb fogalom, a mindennapok, a hatalmi viszonylatok, az emberi kapcsolatok rendszerét jelenti" – írja Turai Tatai Erzsébet és Erhardt Miklós 2003-ban a Műértőben megjelent beszélgetésére hivatkozva. És folytatja: „A szocializmus alatt a művészet és (kultúr)politika összefonódása a legláthatóbb, legkézzelfoghatóbb módon épp a köztereken, az állami megrendelésekre készült műveken jelent meg. Ez az oka, hogy a »public art« kifejezést szívesebben használjuk ma, mint egyébként pontos fordítását, a devalválódott »köztéri művészetet«." ¹¹

Összegyűjtöttem néhány olyan meghatározást, amely szerintem alátámasztja elgondolásomat a public art művészettel kapcsolatban.

„A reprezentatív jellegű és tradicionálisan értelmezett »köztéri szobrászat« fogalmát műfajilag és tartalmilag is kitágító, a 60-as évek kommunikációs igénnyel fellépő társadalmi mozgalmaival párhuzamosan kialakuló »galérián kívüli művészet«-re alkalmazott terminus, mely a társadalmi nyilvánosság tereiben és annak problémáihoz kötődő, kötetlen műfajú, legtöbb esetben helyspecifikus és minden esetben kontextusfüggő, a művészek bevonásával vagy művészek kezdeményezésre létrejövő, viszont elsődlegesen a nem művészetorientált közönségréteget megcélzó, illetve bevonó, s e közönség felőli visszacsatolás igényén alapuló tevékenységeket foglalja magába. A fogalom a 90-es években vált bevetté és elterjedtté."

„A public art legtöbb esetét a nyilvánosság (közönség) közvetlen, megélt valóságai és a művészeknek ezekhez a valóságokhoz való tényleges kötődésre, a politikai és társadalmi változásokban való részvételre irányuló igénye közötti diszkontinuitás jellemzi. Ahol a nyilvánosság heterogén és érdektelen az esztétikai aktivitás iránt, a nyilvános fórumot (mesterségesen) fel kell találni... Amikor viszont a valóságos nyilvánosságnak ténylegesen köze van ugyanazokhoz az adott eseményekhez és társadalmi szituációkhoz, amik a művészt is motiválják... mondható, hogy autentikus Public Art valósul meg." ¹²

Miloš Vojtechovský szerint a public art esetében hibrid művészetről van szó, azonos halmazba kerül a művészet, a szociológia, a politika, a gazdaság, az új technológiák stb. Radikális nézete alapján a két- vagy háromdimenziós művek köztérbe helyezése inspirálhat

¹¹ Turai Hedvig: A helyi idő, Balkon, 2003, www.balkon.hu/balkon03_08/03turai.html

Tatai Erzsébet: A jelenhez közelebb keresni a jövőt. Beszélgetés Erhardt Miklós képzőművésszel. Műértő, 7., 2003, 7-8., 11.

¹² PUBLIC ART - Köztéri művészet, forrás: Kristine Stiles: Concerning Public Art and "Messianic Time", Bodor Judit PUBLIC ART - Köztéri művészet, Artpool

szociális vagy esztétikai interakciókat, de többnyire csak a múzeumoknak és a műkereskedelemnek az expanziói külső terekbe, illetve a 19. századi emlékműállítási mánia folytatásai.

Véleményem szerint Vojtechovský a new genre public artot tekinti igazi public artnak, kritériumaként pedig az interdiszciplinaritást és a kontextusfüggőséget határozza meg. (Példaként a *Superflex* Biogáz projektjét, Navin Rawanchaikul és Rirkrit Tiravanija közös munkáját említi.)¹³

Mészöly Suzanne a public artot problémamegszólító művészetként jellemzi a kilenvenes évek amerikai terminológiája szerint.¹⁴

Antal Dániel, Wagner Anna és Sophie Hope tanulmánya szerint public artnak azokat a köztéri művészeti megnyilvánulásokat nevezzük, amelyek a nyilvánosság bevonására törekednek, valamilyen közügy felvetésére vállalkoznak, és ha nem közvetlenül köztéren valósulnak meg, akkor is a nyilvánosság szabadon hozzáférhet. Az ilyen művészeti kérdésfelvetés általában nem napi politikai témákat, hanem egy közösséget vagy az egész társadalmat foglalkoztató közügyet érint.¹⁵

A public art művek többsége interaktív, vagyis feltételezi a néző – adott esetben járókelő aktív részvételét. A mű befejezése az interakcióban valósul meg. A konkrét művek használatba vétele során igazolódik az az elméletből ismert tézis, mely szerint a közeg reakciója az egyén tapasztalatai szerint változó, és a véletleneken is múlik, csak szerencsés esetben esik egybe a művész által feltételezett, illetve prognosztizált folyamatokkal.

Úgy gondolom, a public art megpróbál olyan problémákat felvetni, melyek az adott közegben értelmezhetők és a társadalom szélesebb rétegeit is érintik. A public art célja egy-egy problémakör felvetése, párbeszéd és vita kezdeményezése, a problémákkal való szembesítés. Ennek a párbeszédnek, vitának az eszköze sokszor az együttműködés a művészet más területein működőkkel (zenészek, építészek stb.), a társadalomtudományok képviselőivel, gondolok itt elsősorban a szociológusokra, történészekre stb., a szociális munkásokkal és az adott környék használóival. Fontos szerepe van a kommunikációnak, mely a köztéri munkák megvalósítása kapcsán az adott közeg használói és a művész között létrejön, s ez elkerülhetetlen is az adott mű

¹³ Miloš Vojtechovský: *Intervence nebo indolence?*, Ateliér, 1998/23.

¹⁴ Mészöly Suzanne: *Előszó*, Polifónia, Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ/ Budapest, 1993, 11-12. old.

¹⁵ Antal Dániel, Wagner Anna és Sophie Hope *Közügyek és művészet – a public art-ról*, GKM, 2003 www.gkm.hu

fogadtatása és elfogadása szempontjából.

A művészek képesek a társadalmi párbeszéd terének megteremtésére, illetve újszerű megközelítéssel vehetnek részt abban. A köztéri művészeti projektek nyomán létrejött eredmények ellenőrzése és kiértékelése azonban már inkább a partnerszervezetekre és a szakértőkre hárul. A projektek hosszabb távú hatása csak így biztosítható.

A public art művészetet „elkötelezett” művészetnek is nevezhetném, ha a szó maga politikai konnotációi miatt nem váltana ki markáns ellenállást a művészek és teoretikusok között egyaránt – úgy gondolom, ez a szó is rehabilitációra vár annyi más szavunkkal együtt –, pedig a kortárs művészet egyik ismérve is lehetne. Ezt támasztja alá Hock Beáta véleménye is: „Az államszocialista rendszerekben... a művészet lehetséges politikai és ideológiai szócső szerepe ugyanakkor nem volt ismeretlen – csakhogy az uralkodó rendszerrel szembeni kritikát nem fogalmazhatott meg. Egyrészt ezért van, hogy nálunk a (politikailag) elkötelezett művészet említése heves ellenérzést vált ki, másrészt pedig azért, mert a »politikus« jelzőnek a hétköznapi létezését átható politikai érdekek tudatosítását célzó jelentése nem közkeletű.”¹⁶

Tehát az én meghatározásom szerint a public art: köztéren – általában időszakosan – megjelenő szociálisan elkötelezett, társadalmi problémákat felvető, többnyire interaktív művészeti forma, amely a kortárs művészet bármely eszközét használhatja. Feltételezi a kooperációt a legkülönbözőbb társadalmi csoportokkal. A public art arra a konkrét helyre reagál, amelyben van, de a site specific művek többségével szemben a hely fizikai adottságai mellett a humán, társadalmi, történelmi stb. kontextust is figyelembe veszi.

Az általam public artnak nevezett vonulat a hatvanas évek végén és a hetvenes években az USA-ban és Nyugat-Európában indult, szociálisan érzékeny, kontextust figyelembe vevő iránnyal rokon. A mi régióinkban a public art leginkább csak a kilencvenes évektől követhető nyomon.

Mi a köztér?

A public art tere a köztér, ezért fontos tisztázni, mit nevezünk köztérnek, és melyek a mai közterek? A rendszerváltás óta megváltozott a közterekhez való viszonyunk. A „létezett” szocializmusban a köztereken tilos volt gyülekezni, demonstrációt tartani, viszont felvonulni

¹⁶ Hock Beáta: Ön ért?! Vagy Önért – Public Art Estek az Őszi Fesztiválon, Praesens, 2003/4.

kötelező volt. A közttereket ellepték a politikai propaganda eszközei – jelszavak és zászlók minden mennyiségben. Ebben az időszakban „minden” tér köztérnek számított. 1989 után a struktúra folyamatosan változik, új köztterek jelennek meg (pl. bevásárlóközpontok, plazák stb.). Ezt támasztja alá Süvecz Emese is, aki szerint a „Nyilvános tér: Az a tér, amelyet különféle társadalmi csoportok a legtágabb értelemben, minimális korlátozással használnak. Többnyire köztulajdonban van, de lehet magántulajdonban is (pl. bevásárlóközpontok), bár ez utóbbi nyilvános jellege vitatott.”¹⁷

A közteret meghatározhatjuk a magántér–priváttér ellenpólusaként is, pedig ezeknek a tereknek a határai mára már összemosódtak fizikai és mentális értelemben egyaránt. Számos területen vonul be a köztér a magántérbe és viszont, elég ha csak a médiákra gondolunk, vagy a magánterek expanziójára a közterekbe azzal, hogy a magánélet különféle eseményei (családi események, baráti találkozók stb.) vonulnak át a közterekbe.

A köztérnek nem abban kellene különböznie, hogy senkié, hanem pozitív értelemben abban, hogy ezek a terek a közösségi és társadalmi élet terei. Ezekben a terekben lesz a magánemberből polgár. A polgár pedig nemcsak politizál, hanem civil társadalmi életet is él. A közterekben kifejtett bárminemű aktivitásnak, így egy műtárgy elhelyezésének is, önmagán túlmutató jelentése van. Ezért értékelődött fel a közterek szerepe a rendszerváltás után.

Köztérnek tekinthetjük a teljesség igénye nélkül a települések utcái, terei, parkjai mellett a közintézményeket (könyvtárak, állami iskolák, kórházak, közhivatalok stb.), a közszolgálati médiákat, a tömegközlekedést stb.

A közterekkel és közintézményekkel kapcsolatban szociológiai szempontból a legfontosabb tényező, hogy:

1. bizonyos kulturális jelentések és értékek körül koncentrálódnak,
2. összeköttetésben vannak a helyek és események szimbolikájával,
3. semmivel sem pótolható szocializációs környezetet teremtenek,
4. rendkívül fontos szociális integrációs szerepet töltenek be,
5. az embereknek, illetve megnyilvánulásaiknak, interakcióiknak, kommunikációjának és találkozásainak környezete,
6. lehetőséget nyújtanak egyéni és csoportos teljesítmények bemutatására, és megteremtik és

¹⁷ Süvecz Emese: Fogalomtár, Moszkva tér (Gravitáció), Katalógus, Ludwig Múzeum, Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, 2004

érvényesítik (Susan Sontag szavaival élve) az új szenzibilitást – az érzékenységet és fogékonyságot.¹⁸

Lawrence Alloway a *Studio International*ban megjelent esszéjében felhívja a figyelmet arra, hogy a közterek szabályozottságának különböző fokozatai vannak. A kevésbé szabályozott közterek jobban alkalmasak a public art befogadására.¹⁹

Barrie Greenbie a kevésbé szabályozott tereket tovább tagolja, és bevezeti a *proxemic* és *distemic* köztér fogalmát. A *proxemic* terek azok a terek, amelyekhez egy erőteljesen meghatározott közösség tartozik, mint például az emberek lakóhelyeit körülvevő közterek. *Distemic* köztérnek pedig azokat a közös, használatban lévő területeket nevezi, amelyek a települések központjában találhatóak, és a lakosok, illetve a látogatók/turisták egyaránt használják. A *distemic* terekben az egyének toleránsabbak és jobban tudnak alkalmazkodni a tereken történő változásokhoz, a *proxemic* térbe történő beavatkozásokkal szemben az alkalmazkodóképesség jóval alacsonyabb. A *proxemic* terek a magánterek meghosszabbításának tekinthetők. Ez azt jelenti, hogy más folyamatokat és attitűdöt kell alkalmazni, vagyis a megfelelő helyszínhez a megfelelő stratégiát.²⁰

Új típusú „ál” közttereink a plazák, a bevásárló- és szabadidő-komplexumok szerintem közhasználatban levő terek, hibrid terek. Szociális szempontból inkább a negatív terek közé tartoznak. Hibrid terek abban az értelemben, hogy köztérként használatosak, de vagy magántulajdonban, vagy befektetői társaságok tulajdonában vannak. A tér nem a köz, hanem a fogyasztás érdekét szolgálja.

¹⁸ Martin Matěju: K pojetí „veřejného” a „veřejnosti”, Umělecké dílo ve veřejném umění, Katalóg 4, výroční výstavy Sorosovho centra současného umění – Praha, 46. old., 1997

¹⁹ Lawrence Alloway: *Studio International*, 1972/184, Oct., 948. old.

²⁰ Barrie Greenbie: *Space - Dimension of the Human Landscape*, Yale University Press, 1981

III. Public art aktivitások Csehországban és Szlovákiában a kilencvenes évektől napjainkig

A cseh és szlovák társadalom negyven évig – eltekintve a hatvanas évek második felének relatíve nyitott társadalmi kommunikációjától – a politikai, társadalmi és kulturális klauzúra nem-normális körülményei között élt – állítja Jiří Zemánek a *Műtárgy a nyilvános térben* című, 1997-es kiállítás kapcsán írt kritikájában.²¹ A 20. század második felében a hivatalos cseh és szlovák politika, valamint a kultúrpolitika a művészet társadalmi és szociális elkötelezettségét hirdette, ám ezt szigorúan a szocialista ideológia és politikai propaganda által meghatározott korlátok közé szorította. Ez volt az egyetlen alternatívája és útja annak, hogy a művészek köztéren bemutathassák alkotásaikat. Azok számára, akik nem értettek egyet a hivatalos ideológiával, csak a félhivatalos és underground prezentáció maradt. A hatvanas évek cseh művészgenerációjának tagjai közül néhányan nagyon értékes projekteket dolgoztak ki építészekkel és urbanistákkal együttműködve, de ezek megvalósítására néhány kivételtől eltekintve (pl. Zdeněk Sýkora fekete-fehér mozaikjai a Letná utca kéményein, a Stanislav Kolíbal tervei alapján készült szobrászati kialakítása a Nuslei híd teraszain) nem kerülhetett sor. Zemánek véleménye szerint a 2. világháború óta nem születtek olyan jelentőségű köztéri művek, mint a Károly híd barokk köztéri művészetbe sorolható szobrai, Ladislav Šaloun szecessziós szimbolizmus korából származó Husz János emlékműve a prágai Óváros téren, Josef Myslbek 1912-ben készült Szent Vencel szobra a Vencel téren, vagy a prágai vár épületének az első köztársaság korában Josip Plečník által kivitelezett építészeti kiegészítések és módosítások.

Csehország és Szlovákia 1992-ig közös államalakulatban létezett, s így Zemánek állításai erre a ma már független ország művészetére is érvényesek. Ám a közös állam léte ellenére Csehország és Szlovákia között számtalan társadalmi, kulturális és művészeti differencia létezett a kettéválás előtti évtizedekben is. Egy azonban tagadhatatlan, hogy az 1990-es évek és napjaink szlovákiai művészetét, ugyanúgy, mint a 19. és 20. század fordulójától közel egy évszázadon át, a csehországi művészeti élet továbbra is befolyásolja. Ma már tényként fogalmazható meg, hogy a public art szlovákiai fejlődésére a csehországitól eltérő társadalmi történet is hatással volt.

²¹ Jiří Zemánek: *Probudí se česká občanská společnost z letitého spánku?*, Ateliér, 1997/24., 16. old.

Főképpen a nemzeti önrendelkezés számos negatívumával kellett, hogy szembesüljenek az alkotók, ám ez nem elsősorban művészeti alkotásokban öltött formát, hanem a közéleti szerepvállalásban, a politikai életben való aktív részvételben. Ennek tudható be, hogy Szlovákiában a public art főképpen az 1998-as politikai kurzusváltást követően kezdett el kibontakozni.

III. 1. Public art aktivitások Csehországban a kilencvenes évektől napjainkig

Csehországban a public art aktivitások fő kezdeményezője a prágai Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ (a továbbiakban: SCCA-Prága), amely nevéhez fűződik a kilencvenes évek legnagyobb cseh public art kiállítása, az egyetlen terjedelmesebb tanulmányokat is tartalmazó katalógus, és a rendszeresen működő public art helyszín a Fal Galéria. Ebben nagy szerepe van az SCCA-Prága vezetőjének, Ludvík Hlaváčeknek is, aki maga is számos tanulmány szerzője a témával kapcsolatban.

A cseh public art művészet előzményeként meg kell említeni többek közt Vladimír Boudník ötvenes évekbeli és Milan Knížák hatvanas évekbeli utcai akcióit, a hatvanas évek végén Liberecben köztéren rendezett szobrászati kiállítást A hetvenes évek kemény normalizációja alatt a „nem hivatalos” művészet képviselői, köztük sok jeles és fiatal művész kiszorultak a közterekről, akik mégis folytatni akarták köztéri tevékenységüket, alternatív helyszíneket kellett, hogy válasszanak vagy a városokat elhagyva a természetben dolgoztak (Mlčoch, Štembera). A nyolcvanas évek jelentős köztéri kiállítása, ahol főleg helyspecifikus műveket mutattak be a Malostranské dvorany 1981-ben, ahol a kiállítók között találjuk Kurt Gebauert, Magdalena Jetelovát, Ivan Kafkát. A kilencvenes években jelennek meg különálló akciókként public artnak értelmezhető művek, de az első kompakt public art kiállítás az 1998-as *Műtárgy a nyilvános térben /Umělecké dílo ve veřejném prostoru*, amely a kilencvenes évek legjelentősebb public art eseményének tekinthető.

A prágai Soros Alapítvány Public Art programja, magán- és állami intézményekkel együttműködve, támogatja köztéri művészeti alkotások megvalósítását. A program célja, hogy összekösse és párbeszédet hozzon létre a legszélesebb nyilvánosság és a kortárs képzőművészet között. A művészeti alkotások nem a galériák és múzeumok zárt rendszereiben, hanem köztuterekben kerülnek bemutatásra, hogy a mindennapi élet tereiben szólíthassák meg a

legszelesebb publikumot.

„A szocializmus negyven éve a szürke és gyakran idegen környezet örökségét hagyta ránk, ezért a public art program művészeti alkotások segítségével szeretné a társadalmat revitalizálni és a művészetet a társadalom bevonásával újjáéleszteni? A művészet beemelése a mindennapi élet perifériájáról és a művészek kreatív gondolkodásának integrálása a fejlődő társadalmunk középpontjába segít értelmesen betölteni a teret az egyén és az őt körülvevő világ között" – olvashatjuk Ludvík Hlaváček bevezetőjében, amellyel útjára indította az SCCA- Prága public art programját.²²

III. 1/a Műtárgy a nyilvános térben /Umělecké dílo ve veřejném prostoru, Prága, 1997/1998

A kiállítás megvalósításának három szakasza volt. Elsőként 1997-ben kiállítást rendeztek a prágai Nemzeti Galériában, a Veletržní palácban²³, ahol az SCCA-Prága felhívására készült public art terveket mutatták be, és egy ehhez kapcsolódó kétnapos konferenciát is rendeztek. A kiállítás alkalmából kiadott katalógus²⁴ számos jelentős tanulmányt tartalmaz a bemutatott művészeti projekteken kívül és ma is a legfontosabb cseh forrásnak tekinthető a téma tanulmányozásához. Az 1997-es kiállítás és konferencia tette lehetővé, hogy a Veletržní palácban bemutatott tervek jelentős részét 1998-ban egy nagyszabású public art kiállításon sikerült megvalósítani.

Az 1997-es, a Veletržní palácban megrendezett kiállítás az SCCA-Prága negyedik, éves bemutató kiállítása is volt egyben.

Az 1998-ban megrendezett kiállítás címe megegyezik az 1997-es címével, Csehországban Prágán kívül több helyszínen is zajlott azonos időben.²⁵ Nagy volt a szakmai és közönségvisszhangja is a kiállításnak, az utóbbit talán váratlanul érte, hogy a bemutatott művekkel a legszokatlanabb helyeken találkozhatott: a metróban, aluljárókban, újságban, üzletközpontokban stb. Az elkészült mintegy negyven munka közül kiemelek néhányat, amelyet

²² www.fcca.cz, 2005.09.14

²³ Umělecké dílo ve veřejném prostoru / Artwork in Public Spaces / Műtárgy nyilvános térben
Soros Alapítvány, Kortárs Művészeti Központ – Prága szervezésében, 1997. 10. 2. – 1997. 11. 2
Társrendező: Prágai Nemzeti Galéria, TV NOVA, Prága Város Önkormányzata
Kurátorok: Ludvík Hlaváček, Kateřina Pavlíčková, Karolína Fabelová, Pavla Niklová

²⁴ Umělecké dílo ve veřejném umění, Katalóg 4. výroční výstavy Sorosovho centra současného umění – Praha, 1997

²⁵ Umělecké dílo ve veřejném prostoru / Artwork in Public Spaces / Műtárgy nyilvános térben
Soros Alapítvány, Kortárs Művészeti Központ – Prága szervezésében, Helyszínek: Prága, Benešov, Ústí nad Labem, Hříšková, Opava stb., 1998. szept. 18.- okt. 18.

fontosnak talállok.

A leglátványosabb projekt *Légyvárak/Vzdušné zámky* címmel *Veronika Drahotová* munkája, aki a kiállítás megnyitója alkalmából szivárványszínű fényekkel világította be a prágai vár világhírű épületegyüttesét. A prágai várat, mint a cseh államiság és nemzet szimbólumát giccses Disney-mese objektummá fokozta le, megkérdőjelezve az érinthetlenség nimbuszát és a tradíciók sztereotip értelmezését.²⁶

Milan Cais három munkával szerepelt a kiállításon, munkái a prágai metróban voltak láthatók. Az *Anyu, apu és én (Máma, táta a ja)* című installáció (1. kép) a metró aluljárójában került elhelyezésre. Három lightboxban a falon a művész és a szüleinek egész alakos fotója látható, mindhármuk kezében a művész által készített digitális óra, amely azonban nem a közép-európai időt, hanem a szereplők születésüktől eltelt idejét mutatja. A három, számítógéppel összekötött óra a lightboxok előtt posztamenseken üvegdobozban látható, és a három szereplő életének aktuálisan eltelt idejét mutatja szembesítve a járókelőket saját sebezhetőségükkel, az eltelt idő súlyával, az emberi élet határaival.

Cais másik munkája is a metróban, a metrókocsiban volt látható. A prágai metró legismertebb „A” vonalán, a megállóban használatos, jellegzetes fémburkolat elemeit helyezte be a metrókocsik belsejébe, mintegy az enteriőrt az exteriőrrel felcserélve.

Meg kell említenem a *Blickaren* csoport (*Elen Řádová, Andres Cihlářová és Petra Vargová*) *Gra-com* című, a cseh közszolgálati televízió 2-es csatornáján adásba került rövid animációs filmet. Tizennégy napon keresztül (1998. szept. 14.–27. között) az utolsó adás után mutatták be a filmet. A tévéképernyőn okker alap közepén egy villogó-pulzáló pont jelenet meg, amely sokszorozódva vibrálva és növekedve elfoglalta az egész képernyőt. A képet halk bűgő hang kísérte. A kép és hang együttes hatása alapot szolgáltatott a tévéműsorok és reklámok állandó váltakozása hatására kifáradt nézőnek a meditációra. Vít Havránek „elektromos semminek” nevezi a látottakat, viszont történelmi áttörésnek tartja, hogy ilyen jellegű művészeti alkotás bekerülhetett a televízió nagyon őrzött szférájába.²⁷

Alena Kotzmannová munkája egy villamosmegálló fényreklámfelületébe helyezett plakát, melyen a „Shopping Is My Hobby” (Vásárlás a hobbim) felirat olvasható.(2. kép)

²⁶ Vladimíra Büngeřová: *Veronikine kino*, Training katalógus, ERRATA, 2004

²⁷ Vít Havránek: *Praha 1998/seriozní výzva ke komunikaci s veřejnosti (některé projekty U ve VP)*, Umelec international, 1998/6+7, <http://www.divus.cz/umelec/cz/pages/umelec.php>

A fotón deréktől lefele egy nő látható, kezében reklámtáska, amelyben a híres Szent Vencel-szobor kicsinyített mása látható az áttetsző fólián keresztül. A reklámplakátok nyelvezetét felhasználva kritizálja a fogyasztói társadalom térnyerését Csehországban. A reklám eszközeivel él *Ester és Tomáš Polcár* is, akik billboardon hirdetik a cseh nemzeti eledelt, a „Brambory”-t, vagyis krumplit. Az óriásplakáton fehér alapon egy nagy krumpli látható, a meglepetés erejével hat a plakát abszurditása a rafinált fogyasztási stratégiákat megjelenítő óriásplakátok között.

Jiří Příhoda fiktív filmreklámot helyezett el egy prágai moziban. A film címe *Árvíz*, a felhasznált fotón *Příhoda* egy korábbi installációja látható. A reklám elbizonytalanítja a mozilátogatókat, hogy mi is ez a film, amelyet reklámoznak, miért nem ismeri, filmről van szó egyáltalán? (3. kép)

Martin Zet a prágai metrókocsik végében elhelyezett vetítővászonra különböző európai nagyvárosok és New York metrószerelvényeinek utastereit vetítette. A kocsik ilyen módon meglett hosszabbítva egy más vagonnal, amelyben nyomon követhetjük az ottani lakosság összetételét és annak változásait annak függvényében, hogy a kocsik éppen melyik városrészben halad. A művész eredeti elgondolása az volt, hogy egyenes élő adásban legyenek a városok metróutasai ilyen módon összekötve. (4. kép)

A kiállítás egyik, számomra legérdekesebb darabja a *Skrytá tvurčí jednotka (Rejtett alkotóegység) Élő adás (Přímý přenos)* című munkája – családi élet egyenes adásban, a mai valóságshow elődjének is tekinthetjük. (5. kép) A csoport egy fekete dobozban, két lakattal bebiztosítva ostorlámpára erősített egy tévékészüléket. A televízióban egyenes adásban lehet nyomon követni egy átlagos, gyermektelen pár mindennapjait. A csoport egyik tagja vállalta, hogy lakásának különböző helyiségeiben felszerelt kamerákon keresztül bárki betekintést nyerhet mindennapjaikba, a közszeméremértés határain belül. A magáninterveniál a köztérbe, és konfrontálódik vele. Aki véletlenül arra jár, akaratlanul voyeuré válik, aki egy idegen, de anonim család hétköznapijaiba kap betekintést.

„Nem élhetsz nélkülözhetetlen haszontalanságok nélkül!” – hirdeti *Krištof Kintera*, aki *Fogyasztási cikk (Spotřebič)* című munkáit (6.kép) öt különféle, fehér, elektronikai fogyasztási cikket árusító boltban helyezte el. A tárgyak nem használhatók, viszont tökéletesen imitálják ezen eszközök formajegyeit.

A projekt keretén belül a prágai kiállítás mellett az Ústí nad Labemben *Michal Koleček*

által az Emil Filla Galériában és a város közterein rendezett és szervezett *Ötnapos projekt* volt a legnagyobb esemény. A projekt főleg szociális és ökológiai kérdéseket vetett fel a művészek folyamatos jelenlétével. „Azon a helyen (Ústí nad Labem), ahol a város lakosságának szociális összetétele nem enged meg nagy művészeti kísérleteket”²⁸, a cél az volt, hogy az emberek mindennapi útvonalában a szokásostól eltérő események történjenek, amelyek elbizonytalaníthatják és meglephetik a járókelőket. A résztvevők (*Lukáš Galovský, Martin Zet, Richard Fajnor, Petr Lysáček...*) öt napon keresztül a galériatérben éltek a város lakosságának szeme láttára, és ez a hely volt a kiindulópontja az általuk megvalósított eseményeknek is.

A kilencvenes évek második felétől kezdve a cseh művészeti életben centrumnak számítótó Prágán és Brünnön kívül más képzőművészeti központok is kialakultak. Mindenképp meg kell említeni Ostravát, ahol többek közt a Kamera Scura művészeti csoport és Jiří Suruvka is működnek, és az Ústí nad Labemben alakult, Michal Koleček által vezetett Emil Filla Galériát. Az utóbbi szervezésében valósult meg az 1998-as prágai public art kiállítás után egy évvel a Public District (Nyilvános Körzet) című public art kiállítás és az Art in Public Dialog-konferencia.

III. 1/b Public District, Ústí nad Labem, 1999

A kiállítás megnyitásával szinte azonos időben, 1999 őszén²⁹ építették meg Ústí nad Labemben az azonnal hírhedt-híressé vált Matičná utcai „fal”-at, amelyet a város vezetőségének döntése alapján az ottani roma telep elé emeltek. A fal 1,8 méter magas és 65 méter hosszú volt. A többnyire fehérek által lakott családi házakból álló negyed és a többnyire romák és szociálisan hátrányosabb helyzetűek lakta területet választotta el egymástól.³⁰ Ludvík Hlaváček a prágai Soros Alapítvány vezetője a kiállítás kapcsán a falról írja: „Egyrészt úgy tűnik nekem, hogy Ústí nad Labem nem olyan nagy város, hogy ignorálni lehetne egy olyan eseményt, amely itt játszódik le a kiállítás napjaival egy időben... Egy provokatív kérdést juttat az eszembe, ez a bizonyos fal nem lehetne-e szintén műalkotás, amely konkurál azzal a 25-tel, amelyet ennek a

²⁸ Michal Koleček: Společné umění v privátním prostoru, Ateliér, 1998/23., 4. old.

²⁹ A nagy hazai és nemzetközi tiltakozás miatt hat héttel később le is bontották.

³⁰ A fal megépítését nagy felháborodás követte, később lebontásra került, és egy alacsonyabb kerámiakerítés került a helyére.

városnak az utcáin 7 országból 18 művész hozott létre."³¹ A továbbiakban kifejti, hogy amíg „a fal a döntéshozatal korlátoltságának eredménye, a műalkotások a korlátlan emberi lehetőségek végtelen tárházának példái”.³²

„A 20. században nincs Ústí nad Labemben semmi sem, ami politikai és építészeti szempontból híresebb lenne, mint a Matičná utcai fal. Ha a Matičná utcai fallal kapcsolatos hisztéria elmúlik, a kerítés mint műtárgy a múzeumban jelentős dokumentum lenne a huszadik század végének történelméről. A kerítés esete idővel a történelmi érdeklődés tárgyává fog válni, a legmodernebb információs hisztériakeltés mechanizmusának tanulmányozására”³³ - nyilatkozta a helyi múzeum egyik vezetője.

Az előbbieken vázolt helyzetből is kiderül, hogy a Public District kiállítás egy szociálisan, gazdaságilag és társadalmilag kielezett helyzetben került megrendezésre, és ez a körülmény a bemutatott művek témaválasztásában is érzékelhető. Előtérbe kerültek ennek az ipari zónának az aktuális problémái, mint a munkanélküliség, a drogfogyasztás, a bűnözés, az agresszió, a rasszizmus, a szegénység.

A szegénység problémájával szembesítettek *Michaela Thelenová* fotói. (7. kép) Egy szupermarket belső terében a reklámfeliratok közé helyezte az 1920-as évekből származó fotók reprodukcióit, amelyeken csak lábak láthatók. A fekete-fehér felvételek hangulata, a rajtuk levő fragmentumok, egyértelműen egy más szociális dimenzióba visznek el bennünket - miközben egy bevásárlóközpontban nézelődünk - és figyelmünket idegen, anonim emberek gondjaira terelik.

Slaven Tojl dubrovniki művész *CRO:BiH* című munkájának a helyi futballstadion ad otthont. Horvátország és Bosznia-Hercegovina zászlóit a bejárat két oldalára helyezte a művész, a művet a kerítésen található információs szekrényekbe helyezett számítógépes futball játékból készült reprodukció egészítették ki.

Grzegorz Klamana munkája, az *Art Propaganda Corporation – Ústí szindróma* kampány, amely keretén belül plakátokat és hirdetőket helyezett el városszerte. Ezekben azokra, a városban felmerülő problémákra reagál, amelyek a „Matičná utcai fal” megépítése kapcsán még világosabban artikulálódtak, a nacionalizmusra, a rasszizmusra és xenofóbiára. A plakátokon és hirdetőseken véleményt nyilvánít, egyszerű, de provokatív kérdéseket tesz fel: „Igazi cseh

³¹ Ludvík Hlaváček: Public District - Umění v dialogu s veřejností, Ateliér 1999/24., 1. és 16. old.

³² Uo.

³³ František Roček: Vzpomínka na středu, den kdy zmizel plot, Britské noviny, 1999/11/30.

vagy?"(Jsi správný Čech?), „Fajlag tiszta, vagy multikulturális várost?" (Rasovjě čistě, či multikulturální město?), „A kortárs kultúra elidegenítés"(Současná kultura odčizení). (8. kép)

Lakner Antal billboardja az „iners" Passzív munkaeszközök sorozatból a Home Transportert mutatja be. (9. kép) A billboardon szerepeltetett passzív munkaeszköz a munkanélküliséggel sújtott város reklámfelületein erős társadalmi és szociális kontextust kapott.

Az 1997-es és 1998-as prágai public art kiállítások után a prágai Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ lehetőséget kapott a Prága, Európa kulturális fővárosa 2000 rendezvénysorozat keretén belül public art projekt megvalósítására *Hat public art projekt* címmel.

III. 1/c Hat public art projekt, Prága, 2000

Milan Cais, a prágai Goethe Intézet tetejére erősített két 5 m átmérőjű fehér, felfújó, szemgolyó alakú, 3-4 méter átmérőjű ballont, amelyre élő, mozgó emberi szemek képét vetítette videoprojektorral. Az épület a Moldva partján van a prágai várra néző kilátással. Az *Éjjeliőr (Hlídač)* „őrszem" sötétedés után lépett működésbe, „megfigyelve", és „örizve" a várost.(10. kép)

Tomáš Kotík és Julie Schulzova *Érzékelő gépe II. (Perception machine II.)* (11. kép) a Snemovní utca és az U Zlatý Studne utca közötti, névtelen, háromszögletű téren került kiállításra, amelynek egyik csúcsa meredeken lejt a Wallenstein-palota irányába. A művészek célja ezen intim tér különböző aspektusainak egyesítése volt egy egyszerű geometriai formává, létrehozva egy új kapcsolatot az építészet és a „táj" között. Az első látásra mozdulatlan, mérlegszerűen rögzített, vízszintes pozícióban lévő 12 m hosszú, 12 cm átmérőjű acélrúd harmóniában volt a körülötte lévő térrel. Valamely végét meglökve azonban képes volt libegni a tengelye körül, imitálva a tér természetes topográfiáját. Előzménye a Perception machine I., a prágai várban lévő Lovarda (Jizdárna) előtt felállított acélrúd volt, amely visszatükrözte a körülötte megjelenő építészeti környezetet.

Michal Sedlákra a természetes anyagok használata a jellemző. Ezekből az anyagokból hatalmas méretű land art munkákat készít, amelyeken a cseh szürrealizmus hatása is érezhető. *Danaé* című objektuma egy 18 m hosszú fekvő női alak Stromovcében egy halastó partján volt megépítve, és Danae mitológiai történetét dolgozza fel. (12. kép) Az alak úgy fekszik, hogy szétnyitott lábai a vízbe érnek. Az alak kőből, földből, agyagból készült, teteje növényekkel, főleg mohával volt

beültetve. A környék lakossága tiltakozott a tárgy ellen, mert obszcénnek találták.

Lótér-szigeten (Strelecký ostrov), 1997. május 20-án 14.00 és 22.00. óra között valósult meg *Petr Hudeček Művészet a tűzvonalba*n című projektje. Körülbelül 30 művész készített céltáblákat Petr Hudeček ötlete alapján. A részt vevő művészek által készített céltáblákra a nagyközönség löhető képzett profi lövészek felügyelete mellett festékpisztolyokkal (paintball). Az esemény a Lótér-sziget híres lövésztradíciójára épült, és mint ilyen egy vásárszerű, zenés-szórakoztató környezetben került megrendezésre, mint az eredeti lövészetek. Az akció során „befejezett” művészcéltáblák 2000 őszén a Prágai Képzőművészeti Akadémián kerültek bemutatásra.

Barbara Benish, a Letensky-alagút melletti vízparti szakaszon található hosszú falat választotta munkája színhelyéül. Az itt a falon maradt 8 nagy, üres fémkeretbe - amelyet a rendszerváltás előtt politikai propagandaplakátok és szövegek elhelyezésére használtak -, Barbara Benish kézzel festett billboardokat tervezett. Saját bevallása szerint "a 60-as évek hippizmus mozgalma idején használt szimbolikából, gyermekrajzokból és Andy Warhol, korai reklámcélokra készített terveiből merítette a motívumokat. A mű inspirációja, mint címe is mutatja, a hippizmus *Flower power* (13/a, b kép) mozgalom és annak utópisztikus filozófiája."³⁴ A teljesség kedvéért említem meg *Michal Gabriel Hal(Ryba)* című projektjét, melyet 2001 tavaszára terveztek, de műszaki okok miatt nem valósult meg. Egy forgalmas közlekedési csomópontban, ahol nap mint nap emberek tömegei fordulnak meg, egy lebegő, 2 m-es halat helyezett volna el, amelynek mozdulatlan, belülről fénylő testére és környezetére speciális szoftver segítségével a pontos időt és dátumot vetítették volna.

III. 1/d Pode Bal

A cseh közélet eseményei az elmúlt néhány évben számos okot szolgáltatottak olyan művészeti aktivitások kibontakozására, amelyben a művészek konkrét politikai eseményekkel kapcsolatban foglaltak állást. Elég ha csak a Milan Knížák személyével kapcsolatos, vagy a Beneš-dekrétumok körül újra és újra fellángoló vitákra gondolunk. Olyan művészeti csoportok alakultak, amelyek nyíltan felvállalják, hogy ún.elkötelezett művészettel foglalkoznak, hogy

³⁴ Barbara Benish: Květinová síla, Umělecké dílo ve veřejném umění, Katalóg 4. výroční výstavy Sorosovho centra současného umění – Praha, 1997, 87. old.

politikai eseményeket kommentálnak. Elsősorban meg kell említeni a *Pode Bal* művészeti csoportot és a Rafani-csoportot, amely egyúttal a cseh művészetben a kilencvenes évek végén megjelenő új, szociális és politikai kérdésekre érzékeny képzőművészeti generáció megjelenését is mutatja.

A *Pode Bal*-csoportot 1998-ban a prágai Iparművészeti Egyetem frissen végzett diákjai alapították. A csoport célja, hogy a jelenkor problémáira és abszurditásaira hívja fel a figyelmet a művészet és a vizuális kommunikáció eszközeivel. Mondanivalójukat gyakran a reklám eszközeivel közvetítik, fő megnyilvánulási terepük a köztér.

1998-tól számos nagy visszhangot kiváltó esemény fűződik a nevükhöz. A *Korlátozás (Prohibice)* című projekt volt az első, amivel felhívták magukra a figyelmet, 1998-ban, a cseh drogtörvény novelizációjával kapcsolatban tiltakoztak. A kampány mottója: „a korlátozás nem old meg semmit” („prohibice nic neřeší). Provokatív plakátokat helyeztek el a parlament alsó/felső házában helyiségeiben. A plakátok, melyeknek célja a párbeszéd kiprovokálása volt, valóban megosztotta a képviselőket.

A második nagy kampány a politikai extrémizmus ellen zajlott a szélsőséges politikai pártok előretörése miatt. A tizenöt-féle, A3-as méretű plakát Csehország egész területén kiragasztásra került az 1998-as választási kampány időszakában. (14. kép)

2002-ben a prágai Nemzeti Galériához tartozó kiállítási épület, a Veletržní palác homlokzatán lévő nagy üvegfelületre egy téglát ragasztottak, Milan Knížák, a prágai Nemzeti Galéria akkori és mostani vezetője, autokratív vezetési módszerei és kijelentései elleni tiltakozásként. Az intézménykritika fontos eleme munkáiknak, mint ahogy ezt az *Intézményesített művészet* című projekt is mutatja. (15. kép) A téglát egyik fele az üveg belső oldalán, míg a másik fele az üveg külső oldalán volt látható. A téglát belső felét a múzeum alkalmazottjai azonnal eltávolították, az épület külsején lévő részhez azonban nem nyúlhattak, mert az köztérnek számít. Így a téglát több mint fél évig a helyén maradt szimbolizálva a nyilvánosság ellenőrzésének jelenlétét és tiltakozásul egy azóta is aktuális probléma miatt. Az intézménykritika fontos eleme munkáiknak, mint ahogy ezt az *Intézményesített művészet (Institucionalizované umění)* című projekt is mutatja.

III. 1/e Rafani

A Rafani művészeti csoportot 2000-ben alakította öt (*Luděk Rathouský, Radim Kořínek, Petr*

Motejzík, Marek Meduna, Jiří Franta) prágai képzőművészeti főiskolás.

A csoport saját bevallása szerint „angazsált politikai művészettel foglalkozik, amely a társadalom problémáira reagál. A tabuizált és nem megoldott kérdéseket akarják felvetni és tisztító párbeszédet kezdeményezni, amely elősegítheti a bolderabb társadalom létrejöttét”³⁵. A csoport – hasonlóan például a szlovéniai NSK-hoz – a kultúrsokk eszközét is beveti.

Első ismertté vált akciójuk során 2000 novemberében a híres prágai Lennon-falat festették át, a rendszerváltás előtti, a szocialista rendőrség által cenzúrára használt zöld színnel, és a közepére felírták a *Szerelem (Láska)* szót, illetve elhelyezték a logójukat is a falon. (16. kép) Reagáltak a szudétanémet kérdésre is, 2002-ben a *Cseh erdő (Český les)* és 2005-ben a *Porta Bohemica* című munkáikban.

2004 őszén Milan Knížák, a prágai Nemzeti Galéria főigazgatója elleni tiltakozásuk jeleként hárman a csoportból az egyik kiállítótér közepére székeltek, és egy projekt kedvéért a cseh kommunista pártba (KSČM) is beléptek, majd ottani tagtársaikkal való dialógusukat videón dokumentálták. Elmondható, hogy a csoport Csehországban egyedülálló módon szól a közvéleményhez.

III. 1/f Politik - um / New Engagement, Prága, 2002

A Politik-um az első csoportos kezdeményezésnek tekinthető tematikus politikai kortárs művészeti kiállítás Csehországban. Egyrészt a nemzetközi művészeti életben a kilencvenes évektől intenzíven jelenlevő politikai művészet fejlődésére, másrészt a hazai művészeti élet, politika és közélet eseményeire reagál - olvasható többek között a Politik-um sajtóanyagában. 28 művész, köztük külföldiek is, vettek részt a prágai Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ, a prágai Goethe Intézet és a prágai vár szervezésében megvalósult kiállításon. A Politik-um kurátora és fő kezdeményezője Ludvík Hlaváček, az SCCA-Prága akkori és mostani vezetője és Keiko Sei független kurátor voltak. Az eredeti tervek alapján az Öreg Királyi Palota Theresa szárnya és a prágai vár területén 6 különböző külső helyszínen adott volna otthont a rendezvénynek.

A kiállítást már megnyitása előtt hatalmas médiavisszhang övezte. Ennek oka az volt, hogy az Elnöki Hivatal (Václav Havel volt az akkori elnök) betiltotta a kiállítás azon részét,

³⁵ www.rafani.cz, 2005. 10. 10

amely a prágai vár külső tereiben került volna bemutatásra. A kurátor, Ludvík Hlaváček nyilatkozta a tiltással kapcsolatban, hogy bár számukra a külső helyszínek nagyon fontosak voltak, mert a legszélesebb nyilvánossággal lehet kommunikálni a külső helyszíneken, respektálják az Elnöki Hivatal döntését. A tiltás oka, hivatalos közlemény szerint, a turisták szabad mozgásának korlátozása. A valóságban azonban legfőképp a *Pode Bal*-csoport két terve korbácsolta fel a kedélyeket, akik a Mátyás-kapura akartak egy neonfeliratot elhelyezni a „Kunst macht frei” szöveggel, parafrazálva az ismert náci szlogent. Másik tervük, mely a *Zimmer frei* címet viselte, a Harmadik várudvarban, közvetlenül az Elnöki Hivatal irodáinak ablakai alatt került volna bemutatásra. A térre levegővel töltött latexgömböket helyeztek volna, amelyeken a Liberecben a szudétánémetektől kisajátított házakról lettek volna adatok és a térre transzparenszek kerültek volna „Zimmer frei” felirattal. (17., 18. kép)

A tiltás azonban nemcsak a *Pode Bal*-csoportot érintette, másik öt művész, többek közt *David Černý*, *Martin Zet* munkáját is, aki egy videomunkát szeretett volna a Szent Vítus-székesegyház bejáratánál kiállítani, amelyben egy kolduló kutya alakja jelent volna meg. Az Arany utcácska bejáratánál helyezte volna el *Daniel Bozhkov* mobil kioszkját, amelyben eredeti műtárgyakat, képzőművészek életművének szuperrövidített változatát árulta volna és naponta két-három alkalommal 25 perc alatt mutatta volna be a siető turistáknak a vár egyedülálló komplexumát. *Bozhkov* a turizmust egy bizonyos fajta rabságnak nevezi, amelyben kötelező ugyanazokon a helyeken ugyanazokat a látványosságokat megtekinteni a lehető legrövidebb idő alatt.

A tiltás ellenére a *Pode Bal*-csoport a megnyitóval egy időben elhelyezte munkáját az eredeti helyszíneken. A harmadik várudvarban 10 ballont helyeztek el az eredeti tervek alapján, és a *Zimmer frei* felirat a várlepcsőre került, amelyeket a rendőrség azonnal eltávolított. Megvalósult, de nem eredeti formájában, és a galériatérben kiállítva vesztett erejéből billboardjuk. Reklámplakátot készítettek turisták számára TGM Chicken címmel, a Tomáš G. Masaryk, az első csehszlovák elnök emlékművéhez vezető úton, a KFC amerikai gyorséttermi lánc logójának és reklámjának parafraziséval.(19. kép) Másik billboardtervükön „In God We Trust - Wich One?” (Az Istenben bízunk– Melyikben?) szöveg olvasható, amellyel a kizárólagosság, az „egy igazság” elvét kritizálják.

David Černý tiltakozásul egy rendőrruhába öltöztetett férfit hozott a helyszínre, akinek ruháján felirat volt „Bérelhető 3500 korona /óra”. A rendőrség a férfit is eltávolította.

A Politik-um kiállításból mediális szenzáció lett, azonban ebben az esetben a politikai művészetnek vissza kellett vonulnia a klasszikus galériaközegbe.

A kiállítás körüli viták, amelyek a médiában nagy figyelmet és teret kaptak, tették az eseményt igazi közéleti, politikai és public art eseménnyé. Függetlenül a kiállításon bemutatott művek szakmai színvonalától az esemény betöltötte a rendezők által kitűzött célját, vagyis társadalmi vitát kezdeményezett a művészet eszközeivel aktuális problémákkal kapcsolatban.

III. 1/g Jiří David

A Politik-um kiállításon nem vett részt néhány olyan művész és csoport, akik a kiállítás által felvetett problémákkal művészeti programukban folyamatosan foglalkoznak. Elsősorban meg kell említenem *Jiří Davidot*, aki a *Tvrdohlavý (Keményfejűek)* művészeti csoport egyik alapítótagja és a cseh kortárs képzőművészet meghatározó személyisége. Számos köztéri és public art munkája közül a 2001-ben készült *Ragyogás (Záře)* és a 2002-ben megvalósított *Szív (Srdce)* címűt emelném ki.

A *Ragyogás*, egy neon töviskorona, amelyet *Jiří David* a prágai belvárosban álló Rudolfinum épületére helyezett. (20. kép) A 12 x 15 méteres objektum kék fénnel világított. Az általános emberi szenvedés szimbóluma, de formai megjelenítésével egészen a reklám világába vezet - nyilatkozta művéről David.³⁶ A sorozat második darabja a 2002-ben a prágai vár Szent György bazilikájának északi tornyára helyezett 13 méteres piros, pulzáló neonszív. A szív a 2002-es prágai NATO-csúcs előestéjétől (november 17-től) három hónapon át Václav Havel akkori cseh elnök hivatalban maradásának utolsó napjáig világított. Az objektum a kritikák kereszttüzebe került, bírálva annak aktuálpolitikai jelentését. (A szív Havel elnök személyes jelképe is volt, amelyet aláírásában is használt.)

Jiří David a *Szív* (21. kép) című munkájával kapcsolatban kifejtette, hogy számára a szív a megértésnek, a pozitív kommunikáció erejének, az ideológiai klisék lerombolásának és a normális, közönséges nem medializált emberi szeretetnek és érintésnek a szimbóluma. Érdekes adalék David munkájához, hogy 2003 januárjában diákok egy csoportja a Szívet kérdőjellel alakította, a lámpák egy részét letakarva. A mű így egészen más értelmezést kapott,

³⁶ Nad Rudolfinem září trnová koruna (nad), Mladá Fronta Dnes, http://zpravy.idnes.cz/tiskni.asp?=-praha&c=A010301_083714_praha_kultura_ton, 2005. 10. 15

amelyet maga a szerző is elfogadott. A diákok nagyon jól használták fel ezt a medializált objektumot saját mondanivalójuk megfogalmazásához.

III. 1/h Gallery Art Factory – Sculpture Grande

2003 óta évente kerül megrendezésre a Gallery Art Factory szervezésében a Sculpture Grande szabadtéri szoborkiállítás a prágai Vencel téren és környékén. A kiállítás tradicionális, dekoratív semmitmondó művek sokaságát mutatja be, néhány ritka kivételtől eltekintve. A művek kontextus nélkül, egymás mellé zsúfolva kerülnek bemutatásra. A 2005-ös kiállítás újdonsága, hogy a nézők SMS-ben szavazhattak az általuk legjobbnak ítélt műre. A Sculpture Grande első évében még megjelentek a kiállításon olyan művészek munkái is, akiknek volt hozzászólnivalójuk a köztéri művészettel kapcsolatos aktuális kérdésekhez, gondolok itt elsősorban *Jiří David* (22. kép) és *David Černý* munkáira. (23. kép).

III. 1/j David Černý

David Černý neve 1991-ben vált ismertté, amikor a prágai Smíchovban rózsaszínre festett egy tankot³⁷, amit aztán három nappal később katonák festettek vissza zöldre, majd újabb hét elteltével a Szövetségi Gyűlés képviselői festették vissza újra rózsaszínre. Jelenleg a tank a csehországi Lešanyban található katonai múzeumban látható. Ettől az eseménytől kezdve folyamatosan van jelen a cseh és nemzetközi művészeti életben. A cseh művészeti életre jellemző csoportos aktivitásokkal szemben szoliter alkotó. Több public art kiállítás kapcsán készültek tervei, de egyik sem valósult meg. Munkásságára jellemző, hogy a tradicionális szobrászati formanyelvet új, aktuális, kortárs tartalmakkal tölti meg. Véleményem szerint munkáinak többsége a public art kategóriájába sorolható, mert aktuális társadalmi, szociális és politikai kérdésekre reagál figyelembe véve a mű fizikai történelmi és társadalmi kontextusát. Például a *Quo vadis* című munkája, amely négy hatalmas emberi lábon járó Trabant, amelyet 1991-ben a német újraegyesítés éjszakáján állították fel az Óváros téren, az *Óvárosi udvarok* (*Staroměstské dvorany*) című kiállítás keretén belül. Később a prágai német követség udvarára

³⁷ Az akcióra 1991. április 28-án került sor.

került állandó elhelyezésre.

Szent Vencel-lovasszobor (24. kép), amelyben a cseh identitás problémáit feszegeti, 1999-ben készült és a prágai Vencel téren álló Szent Vencel-lovasszobor parafrázisa.³⁸ Černý lovas szobrán Szent Vencel hagyományos pózban ül, a ló azonban fejével lefelé lóg. Az egész szobor egyébként is a Lucerna passzázs mennyezetén lóg. 2003-ban a Gallery Art Factory Sculpture Grande kiállításba besorolták a művet.

Csecsemők (Miminka), 2-3 m magas, négykézláb álló, lyukas fejű csecsemőszobrok. 1995 és 2000 között készültek. Tíz darab csecsemőfigura a žižkovi tévétornyon került elhelyezésre, előreláthatólag 10-20 évre. (25/a, b kép)

Egészen aktuálpolitikai vonatkozásai vannak a *Seggecskék* (Prdelky), (26. kép) 2003-ban készült köztéri munkának. Ha a két darab egymás mellett elhelyezett, körülbelül 8 m magas szoborára létrán felmászunk, a torzók anuszába dughatjuk a fejünk, ahol megnézhetjük videón, ahogy Václav Klaus és Miloš Zeman figurái etetik egymást.³⁹

Piss – avagy Szobrok, amelyek SMS-üzeneteket vizelnek Csehországra, 2004. Két 210 cm magas bronz férfialak, akik maguk elé vizelnek a vízbe. A szobor mechanizmusát néhány processzor működteti. A szobrok csípőjét úgy mozdítja, hogy péniszük megemeléseivel vizelve – vízszaggal betűket tudnak „írni” a víz felületére, amelyben állnak. A látogatók a szökőkút talapzatára helyezett mobilszámra SMS-t küldhetnek, amelyet a szobor leír, utána folytatja a beprogramozott üzenetekkel.

Megálló (Zastávka), 2005-ben egy forgalmas kereszteződésben álló autóbussz-megállóban készült. A bronzinstallációval David Černý azt az illúziót kelti, hogy az autóbusszra várakozók egy hatalmas konyhaasztal alatt húzódnak meg. Az asztal alatt öt szék, az asztalon felnagyított méretű használati tárgyak, pl. korsó, húsevő növény, de abszurd elemek is, egy levágott férfifej, amelyből kés áll ki. Megálló mellett bronz szemétkosár és virsli.

III. 1/k Metro, Prága, 2003

2003 novemberében fiatal művészek egy csoportja a prágai metró Dejvice megállójának aluljárójában *Metro* címmel illegális public art kiállítást rendezett. Az aluljáró reklámvitrinjeit

³⁸ Az eredeti szobrot 1912-ben Josef Myslbek készítette.

³⁹ Állandó kiállítás - Galerie Futura, Prága) 2003-ban V. Klaus volt az államfő és M. Zeman volt a miniszterelnök

használták fel a bennünket körülvevő és esetenként sértő reklámkampányok bírálataira. A művek a kampányok alacsony színvonalát, a reklámpszichológiai taktikákat bírálták, amelyekkel rátámadnak a potencionális vásárlókra. *Jean Pierre* négy ismert globalizált élelmiszergyártó konzern termékeit (Nutelle, Nescafé, Heinz Ketchup, Coca-Cola) összekeverve egy új italt hozott létre, melynek reklámkampányát is elkészítette. Az akció arra az ismert, és máig is érvényes tényre hívta fel a figyelmet, hogy a reklámok megerősöklják a tudatalattinkat és beszivárognak mindennapi döntéseinkbe.⁴⁰

III. 1/I Cseh Álom (Český sen), 2003

2003 elején két fiatal prágai filmes, *Vit Klusák és Filip Remunda* „létrehozott” egy fiktív szupermarketet *Cseh Álom (Český sen)* névvel. A hatalmas, bombasztikus médiakampány által bevezetett projekt kicsúcsosodása 2003. május 31-én volt, amikor is több mint 3000, a reklámszlogenek által megtévesztett potenciális vásárlót csalogattak ki egy Prága melletti helyszínre, ahol azok a beígért üzlet helyett csak egy vászonnal fedett acélszerkezetet találtak. A felkorbácsolt indulatok elől futva elmenekülő Klusák és Remunda ezután a kampány alatt forgatott dokumentációból, illetve a helyszínen felvett anyagból dokumentumfilmet készített, amely 2004-ben került a mozikba. A projekt hatalmas vitát váltott ki, főként az etikusság kérdését felvetve. A szerzőpáros a kampány során reklámszakemberek segítségével dolgozott, és bevált PR-fogásokat alkalmazott, ezáltal bemutatva és kritizálva a reklámok visszásságát és erejét.

III.1/m Fal Galéria (Galerie „Na Zdi”), Prága, 2005

A Fal Galéria köztérben van, tulajdonképp maga is egy köztér. A Moldva folyó partján az úttest és a Letná-domboldal között épített kő- és betonfal a Moldva folyó vonalát követi.⁴¹ A Fal Galéria nyolc 400 x 240 cm-es kőkeretből áll, amelyekben a kommunista ideológia szimbólumait helyezték a rendszerváltás előtti korszakból.

1997-ben *Barbara Benish* amerikai képzőművész fedezte fel művészeti aktivitásra a helyszínt, amikor az SCCA-Prága *Műtárgy nyilvános térben* kiállításra készített projektet. A kiállítás

⁴⁰ Adam Vačkář: *Metro, Ateliér*, 2004/2., 4. old.

⁴¹ A Fal Galéria a Nábřeží kpt. Jaroše, Praha 7 címen található

katalógusába írt projekt leírásában javasolja „a városnak, Prágának, hogy élessze újra ezt a helyet, de ez alkalommal a művészet eszközeivel. Lehetne ez egy kiállítóhely, ahol minden hónapban más-más képzőművész állítaná ki műveit. Ilyen események nemcsak szebbé és atraktívabbá tennék a várost, hanem ígéretet is jelentenének a jövő számára, hogy nem az összes fontos prágai közteret ajánlják fel kommersz reklámcélokra”⁴². A terv akkor nem valósult meg, viszont 2000-ben a *Hat public art projekt* keretén belül igen. *Barbara Benish* kiállítása után a helyszín néhány évig nem működött kiállítóhelyként. 2005-ben sikerült támogatót találnia a prágai SCCA-nak *David Walliker* Prágában élő svéd képzőművész segítségével. 2005-ben négy kiállítás valósult meg, melyek hat hétig tartottak, a *Találkozás a várossal* (Setkání s městem) című ciklusban, 2005-ben *David Walliker*, *Lenka Klodová*, *Mirella Bentigvolio* és *Michal Rydval* mutatták be munkáikat.

Lenka Klodová Győztesek (Vítězky) című fotósorozata (27. kép) nagy visszhangot váltott ki. Hat manipulált fotón sportlónőket láthatunk akció közben, mintha egy sportújság tudósításának fotóit nézegetnénk. A felvételeken azonban a sportlónők a terhesség előrehaladott állapotában vannak, sporteszközökkel a kezükben kicsavart pózokban. „A terhesség is csúcsportteljesítmény” - nyilatkozta a művész a fotókról.

Michal Rydval szövegeket helyezett a falon lévő keretekbe. Ezek a szövegrészletek a napi sajtóból, Milan Knižáktól, Csehovtól, Belohradskýtól stb. származnak.

⁴² Umělecké dílo ve veřejném prostoru/Artwork in Public Spaces, SCCA-Praha, 1997, B. Benish: Květinová síla, 87. old.

III. 2. Public art Szlovákiában a kilencvenes évektől napjainkig

A szlovákiai köztéri művészetben a hatvanas évek második felének szabadabb társadalmi közegét a normalizáció tradicionális köztéri szobrainak és emlékműveinek időszakosa követte. A nem hivatalos művészet magánlakásokba, alternatív helyszínekre kényszerült. A köztereken a hivatalos művészetén kívül csak időszakosan tudtak megjelenni az alacsony költségvetésű egyéni vagy csoportos utcai akciók, performanszok, land art művek.

A rendszerváltás utáni időszakban néhány olyan próbálkozás volt, amelyek a hatvanas évek sikeres köztéri művészeti eseményeihez nyúltak vissza és megpróbálták folytatni azokat. Ezek közé tartoztak az 1993-as *Tér ' 93* című szabadtéri szobrászati kiállítás, amely a legendás, 1970-ben Pöstyénben megrendezett, *Összművészeti tér (Polymúzický priestor)* folytatása volt, vagy az Eperjesen (Prešov) 1992-ben Vladimír Beskid által megrendezett *Laboratórium* című nemzetközi szimpózium, amely az 1964-ben Vyšné Ružbachyban megalapított nemzetközi szobrászati szimpózium folytatásaként értelmezhető. A Laboratórium szimpóziumnak még három évfolyama volt, 1994-ben Poprádon és a Tátrai Nemzeti Park területén, 1996-ban pedig Kassán egy volt pszichiátriai rendelőben került megrendezésre. 1998-ban éppen Vyšné Ružbachyban, az elhagyott egykori szobrászati szimpóziumok területén zárult újkori története. Legfőképpen az 1992-es és 1994-es szimpóziumokon jelentek meg köztérben olyan művek, amelyek a szlovákiai public art előzményeiként értelmezhetők. Gondolok itt az eperjesi főtéren és az elhagyott házakban megvalósult installációkra és objektokra vagy Peter Kalmus és Július Koller munkáira 1994-ből.

A szlovákiai public art előzményeiről beszélve meg kell említeni Alex Mlynárčik munkásságát, akinek a hatvanas évek végén számos köztéri aktivitása volt. Többek között graffitit kisajátító munkáit, például a párizsi diáklázadások idején a Sorbonne '68 Permanens manifesztáció (Permanentné manifestácie), Csehszlovákia lerohanásának idején a Tisztelet az igazságnak I. Permanens manifesztáció (Pocta pravde I. Permanentné manifestácie), 1966-ban nyilvános akció a pozsonyi Hurban tér nyilvános illemhelyében Tisztelet - Permanens manifesztáció (Pocty - Permanentné manifestácie II.) címmel.

A kilencvenes évek szlovákiai művészetére jellemző, amellyel hogy az említett eseményeken kívül néhány egyéni akciótól eltekintve a művészet az állami galériákban és múzeumokban volt jelen, alternatív helyszíneken is rendeztek kiállításokat. Ennek oka a

megfelelő galériaterek hiánya (mai napig sincsenek a kortárs művészet bemutatására alkalmas kiállítóhelyek) mellett azon igény, hogy a kortárs művészet a klasszikus galériakontextusból kikerülve új tartalmakat és értelmezési lehetőségeket nyerjen. Míg a kilencvenes években a prágai SCCA volt a kezdeményezője és részese annak a társadalmi párbeszédnek, amely a cseh köztéri művészet megújításáról szólt, addig a pozsonyi központ éves kiállításait ezekben a nem galériai terekben rendezte és nem artikulálódott igény a köztéri művészet, illetve public art kérdéseinek felvetésére. (Csak 1999-ben írt ki pályázatot az SCCA-Pozsony köztéri aktivitásokról, de az eredmény messze elmaradt a várakozásoktól. Ennek a felhívásnak a kapcsán valósult meg a *Trainig* vonatkiállítás, amelyet viszont az alapítvány nem támogatott.). Az SCCA-Pozsony 1996-ban a pozsonyi Cosmos vállalat elhagyott épületeiben (volt kefégyárban) rendezte meg éves kiállítását, 1997-ben egy pozsonyi belvárosi lakás volt a helyszín, és az *1960-as és 1990-es évek* című kiállítása 1997-ben is bérelt alternatív helyszíneken zajlott városszerte.

1995-ben rendezte meg Juraj Čarný Pozsonyban a billboArt kiállítást, amely a reklám nyelvezetének művészetbe való átültetését tűzte célul egyedülállóan az akkori Szlovákiában. 1996-tól évente megrendezik a Szobor és objekt szabadtéri szoborkiállítást Pozsonyban (Socha a objekt Bratislavy), fő rendezője Viktor Hulík, ám ez a rendezvénysorozat immár tízéves fennállása alatt csak a konzervatív tradicionális köztéri művészet sztereotípiáit erősíti, sőt néhány kifejezetten giccses köztéri szobor állandósított elhelyezésével a kiállítás negatív mérlegét erősíti.

A szlovákiai public art aktivitások folyamatos jelenlétéről azonban csak 2000-től beszélhetünk. Van néhány olyan képzőművész, aki egyéni programjából kiindulva köztéri aktivitásokat készít és készített a kilencvenes években is, ilyen például Michal Murin, Peter Kalmus, Anton Čierny (Falu/Dedina, 1989-es installáció), a fiatalabb generáció tagjai közül Erik Binder, Richard Fajnor, Marek Kvetan.

III. 2/a billboART, Pozsony, 1995

Juraj Čarný kezdeményezésére és rendezésében valósult meg az első, a reklám nyelvezetét felhasználó billboard-kiállítás Szlovákiában. Hét művész billboardja került Pozsony Fő terére és a vár alatti rakpartra. A kiállítás arra, az akkor még új felismerésnek számító tényre épült, hogy a művészetet a tömegkommunikáció eszközeivel a reklám stratégiájával lehet közelebb vinni. „A művészet közelebb került a nézőhöz, az utcára és a térre lépett. A kapcsolat és a dialógus a néző

és a művészeti tárgyak között új szinten játszódtott le – felszabadulva a galéria küszöbének átlépése rituáléjától, de a steril galériakörnyezettől is. A billboART a bemutatott művészetet az akadálytalanság síkjába mozdította el. A billboART kiállítást létrehozó művészek hozzájárultak egy új jelenség megszületéséhez, a média képzőművészet szempontjából történő kihasználáshoz"⁴³ - vélekedett a kurátor a katalógus előszavában. Szavaiból kitűnik, hogy egy új eszköz beemelése történt meg a szlovákiai művészeti életbe. A kiállításon *Robo Kočan, Pavlina Fichta Čierna (28. kép), Dušan Zahoranský, Elena Pätoprstá, Emil Drličiak, Marko Blažo és Dorota Sadovská* vettek részt, akik akkor még szinte főiskolások voltak. A kiállításnak azonban akkor nem lett folytatása, csak 2002-ben alakult meg az azonos nevű billboART nemzetközi billboardgaléria, amely nem egyenes folytatása, de az 1995-ös kiállítás elképzeléseinek továbbvitele egy közben már megváltozott kontextusban.

III. 2/b Public Subject, 2000, Pozsony

Az első, és ez ideig legjelentősebbnek mondható public art kiállítás Szlovákiában a *Public Subject* volt⁴⁴, a Pro Helvetia Alapítvány rendezésében 2000-ben.

Tizenegy művész és három kurátor (*Dušan Brozman, Vladimír Beskid és Alena Vrbanová*) részvételével valósult meg a kiállítás Pozsony közttereiben. A kiállítással egy időben zajlott az SCCA-Pozsony éves kiállítása is a *Reality/real (E)state*, a már említett alternatív helyszínen, amely a Magán/Nyilvános (Privat/Public) problémát vetette fel. (A két kiállítást közösen megrendezett konferencia egészítette ki.)

A közönség és a szakmai közvélemény egyik része meglehetősen elutasítóan reagált a *Public Subjectre*. A közönség talán azért, mert nem volt hozzászokva, hogy mindennapi életének mozgástereibe betörjön a képzőművészet és kommunikációra, véleményformálásra és állásfoglalásra késztesse az utcán megjelenő művekkel. A szakma pedig a kortárs nemzetközi képzőművészeti divattrendek követésének találta a kiállítás ötletét, megkérdőjelezte annak aktualitását és bírálta a művek színvonalát is. Véleményem szerint nagyon lényeges és elengedhetetlenül aktuális volt Szlovákiában, hogy a köztéri művészettel kapcsolatos

⁴³Juraj Čarný bevezetője a BillboART katalógusban, Vysoká škola výtvarných umení, Bratislava, 1995

⁴⁴Public Subject, Pozsony 1- Óváros, 2000. 10. 5.-10. 22. A részt vevő művészek: Pawel Althammer, Richard Fajnor, Pavlina Fichta Čierna, Boris Ondreička, Roman Ondák, Danica Dakic, Anna Daučíková, Jean-Damien Fleury, Peter Kalmus, Jiří Suruvka, Vasyl Tsaholov.

elképzelések változzanak, kérdések fogalmazódjanak meg a köztéri művészet új lehetőségeiről, tartalmi és megjelenési formáiról egyaránt. A kiállítás célja, mint ahogy ezt Dušan Brozman a kiállítás katalógusában megfogalmazza: „rámutatni a társadalom néhány problémás pontjára és krízispillanataira”.⁴⁵

A billboArt és a Public Subject események a hazai művészeti életben új csatornákat nyitottak meg a művész, a közönség, a kurátor, a művészeti intézményrendszer kommunikációjában.

Vladimír Beskid a Public Subjecttel kapcsolatban kifejti: „a kiállítás kommunikáció az intézményrendszerrel is, egyrészt rámutat arra, hogyan lehet kis költségvetésből nemzetközi eseményeket létrehozni. Másrészt közvetett dialógus a nemrég, a Szlovák Nemzeti Galériában megrendezett 20. század című kiállítással is, ahol a kilencvenes évek művészete csak appendixként szerepelt és hiányoztak kulcsfontosságú neokonceptualista nézőpontok (*Roman Ondák, Boris Ondreička, Richard Fajnor* stb.). Tehát nemcsak az ismeretlen nézővel az autóbusz-megállóból való kommunikációról van szó. Azt gondolom, hogy az is fontos, hogy azok az emberek találkoznak egymással, akik ezzel a problémakörrel foglalkoznak, tehát a képzőművészek és kurátorok.”⁴⁶

Ahogy a kilencvenes évek szlovákiai művészetéből hiányoztak az ilyen jellegű események, az elmúlt néhány évben véleményem szerint egy új generáció megjelenésének (Erik Binder, Marek Kvetan stb.) is köszönhetően a helyzet mára már megváltozott.

A jelenkori köztérnek jellegzetes tárgyát, egy bankautomatát választotta *Pavlina Fichta Čierna Se sok, se kevés (Ani veľa, ani málo)* (29. kép) című munkájához. A preparált, átprogramozott automatába, ha a gyanútlan járókelő a bankkártyáját behelyezte a pénzügyi operációk helyett videosekvenciók közül válogathatott. A bankautomatán keresztül, amely egy bizonyos fajta intim kommunikációt jelent a felhasználóval, lépett interakcióba a művész intimitása. A nyolc videorészlet a művész magánéletének mindennapi mozzanatait mutatja be.

Richard Fajnor a *Poorperformance* (30. kép) című projekttel vett részt a Public Subjecten. Öltönyben a földön ülve koldult különböző helyszíneken a következő felirattal: „Képzőművész vagyok. Kérem, adakozzanak új kiállításomra! Isten fizesse meg!” (Som umelec. Prosím, prispejte na moju novú výstavu. Pánboh zaplat’!) Fajnor akciója felfogható közvélemény-

⁴⁵ Public Subject Katalógus, Pro Helvetia Bratislava, Bratislava, 2002

⁴⁶ Viera Kuracinová: Vec verejná?, Profil, 2000/2-3.

kutatásnak is. Mi is a járókelők véleménye a kortárs képzőművészetről, milyen is a kortárs képzőművész társadalomban elfoglalt helye. Felhívta a figyelmet a kultúra finanszírozásának máig aktuális problémáira is.

Anna Daučková Párhuzamos aktivitások (Paralelné aktivity) (31. kép) című munkáját egy belvárosi nyilvános illemhely női és férfi vécéfülkéibe helyezte. A két fülkébe egyforma bokszzsákokat helyezett, amelyekkel a társadalom nemi szerepekkel kapcsolatos sztereotípiáit kérdőjelezte meg.

Boris Ondreička és *Roman Ondák* a nagyméretű köztéri munkák ellenpólusaként képeslapokat, illetve információs kártyát terveztek. *Ondreička szeret (miluje)* (32. kép) című munkája egy térkép, amelyet a pozsonyi információs irodában (BIS) helyezett el. A térkép Pozsony egyik periferiális részére hívja felfedezőútra a vállalkozó szellemű nézőt. A kártyán lévő szöveg megvilágítja a szerző szándékát: „helyek - amelyeket sosem látsz meg/emberek – akiket sosem látsz meg (miesta – ktoré nikdy neuidiš/ludia – ktorých nikdy neuidiš). *Roman Ondák* (33. kép) 12 képeslapból álló sorozata a pozsonyi újságoskioszkokban volt kapható. A képeslapokon a szerző ismerősei, barátai láthatók - nem híres, nem ismert személyiségek. Az összekötő motívum közöttük, hogy egyikük sem szeret utazni, a fotókon legkedvesebb helyükön, vagyis otthon láthatók. A sorozat címe *Antinomádok (Antinomádi)*. Azzal, hogy ezek a személyek a képeslapokra kerültek, megkezdik vándorlásukat, abszurd utazásukat, magánéletük egy darabját közszemlére bocsátva.

A kiállítás nagyon hatásos hanginstallációját *Danica Dakic* készítette *A föld alattója (Uspávanka zeme)* (34. kép) címmel, aki a Pozsony szimbólumaként is ismert „ufós” Új Híd gyalogosútját hangosította be. Esténként a közvilágítással egy időben lépett működésbe a 64 hangszóró, amelyekből különféle nyelveken különféle emberek altatódalokat énekeltek, amelyeket a szerző utazásai során gyűjtött össze. A hanginstalláció meglepte a járókelőket, a helyszín kiválasztása azért is jó, mert a hídon keresztül jut a pozsonyiak egy része esténként, munka után, a város alvó részének is nevezett, Ligetfaluba, a lakótelepekre.

Jean-Damien Fleury a reklámplakátok eszköztárát használja mondanivalójának megfogalmazásához. A pozsonyi autóbusz- és villamosmegállók plakátvitrinjeibe helyezte *Mama* (35. kép) című plakátját. A plakáton a művész édesanyja látható – egy modern, városi, jó karban lévő, energikus, idősebb nő – egyik kezében megrakott bevásárlótáska, másik kezében automata gépfegyver. A művész a mindennapjaink részévé vált agresszivitásra és terrorizmusra hívja fel a

figyelmünket.

III. 2/c Training, 2000

A nagyszombati ERRATA-csoport⁴⁷ szervezésében 2000 szeptemberében valósult meg a *Training* projekt. A Pozsony–Kassa útvonalon közlekedő egyik gyorsvonat egy kupékra osztott kocsiját bérelte ki a csoport két napra és abban kortárs művészeti kiállítást rendezett. Az utasokat az állomásokon hangosbeszélőből tájékoztatták a kiállításról. A kupékba, ahova az utasoknak szabad bejárása volt, az utazás egész időtartama alatt, tíz kurátor-művész páros költözött be, hogy az út időtartama alatt a térre és közegre reflektálva új műalkotásokat hozzanak létre, hangsúlyozva a kurátor szerepét is az alkotási folyamatban.

Az útvonal alkalmas volt egy egész Szlovákiát érintő szociológiai felmérés elvégzésére, gyakorlatilag egy időutazás a nem arányosan fejlett országon keresztül, amely kérdéseket vetett fel az ország geográfiai, etnikai és történelmi kontextusával kapcsolatban. Az utasok összetételének változása és a velük történő kommunikáció a résztvevők számára számos fontos információval szolgált, amelyekre munkáikban azonnal tudtak reagálni. *Erik Binder és Gabriela Garlatyová* ready-made elemekkel dolgozott, mint például az Ukrajna-szobakerékpár, amelyet Binder a haladás irányára merőlegesen állított fel, ilyen módon az utazás az utazásban illúzióját keltve. (36. kép) A művész szándékát a szobakerékpár hátsó sárhányójára írt szöveg tette még világosabbá: „Menj, ahova akarsz, akkor is csak állandóan itt vagy. (Chod' kam chceš ajtak si stále tu.)

Michal Moravčík és Anna Vartecká Szociálja (Social) egy, a fokozatos pusztulásnak kitett intim tér mementóját hozta létre. *Pavčina Fichta Čierná* és kurátora, *Viera Jančeková* orvosi ruhákban a művész és néző közötti viszony kérdéseit feszegette; „Szüksége van a gondoskodásunkra?” *Anton Čierný és Richard Gregor Second Hand/Gene Art* (37. kép) címmel improvizált second-hand shopot hozott létre kupéjában. Bárki elvihetett egyet – az addig a művész és közeli rokonai és ismerősei ruhatárához tartozó – ruhákból, egy fotó ellenében. A szerzőpáros az általuk társadalmi genetikának nevezett adatátviteli folyamatot vizsgálta két ember, ez esetben művész és utas között.

⁴⁷ ⁴⁷ ERRATA - Fialat művészettörténészek és művészettfogyasztók társasága (Spolok mladých umenovedcov a konzumentov umenia)

Veronika Drahotová Veronika mozija (Veronikino)(38. kép) - a művész a kupé ablakát fekete fóliával fedte be, fény csak a fóliából a szlovák címer alakjában kivágott réseken keresztül jutott be. Ahogy a vonat haladt, a címer a „szlovák realitás” szerint változott. A jelek és szimbólumok és ezek kiüresedett tartalmi érdekelték a szerzőt, az eredeti jelentéseket szubjektív interpretációval gazdagította.

III. 2/d Eu end You, Pozsony, 2004

2004-ben került megrendezésre az *Eu end You/Umenie dobrého susedstva/Kunst den guten Nachbarschaft/A jó szomszédság művészete* című kiállítás, melynek Peter Weibel volt a főkurátora és Juraj Čarný rendezte a szlovákiai részt. A kiállítás köztérben a pozsony-ligetfalui, brünni és bécsi vasútlállomásokon nyílt egyszerre. A helyszín jó kiválasztása érdekes köztéri eseményt ígért, ám a rendezvény elmaradt a várakozásoktól és a formalista, kontextust figyelmen kívül hagyó események számát gyarapította. A szlovákiai kiállítás pozitív ellenpéldája *Erik Binder* munkája, aki *Interwall* című munkájához az állomásokon egyébként is használt digitális kijelzőt használta fel. A kijelzőben három nyelven (szlovák, német, magyar) a Tízparancsolat volt olvasható.

III. 2/e Látomás (Zjavenie), Nagyszombat, 2004

Bill Seaman Látomás című kiállítása a köztér személyreszabott interpretációjával foglalkozik. A projekt két részből állt, az egyik a nagyszombati Ján Koniarek Galéria Zsinagóga részében megvalósult hanginstalláció, a másik a Nagyszombat közterein elhelyezett utcatáblák. A művész kisajátította a Szlovákiában használatos jellegzetes utcatáblákat és azokra saját, lírai hangvételő, de leginkább személyes jellegű szövegrészleteket helyezett. A kurátor, Viera Jančeková szerint Seaman „nemcsak a kortárs művészetet kötötte össze a nyilvánossággal és a köztérrel, hanem az elszaporodott reklámtáblák és más utcai feliratok esztétikáját is meglepő tartalommal. A táblák kizökkentették a járókelőket mindennapi vizuális letargijukból”.⁴⁸ Az utcatáblák a város lakossága pozitív reakcióinak hatására állandó elhelyezést nyertek a városban. (39. kép)

⁴⁸ Viera Jančeková: *Bill Seaman: Zjavenie/Epiphany*. Katalógus *Zjaveni Epiphany*, Galéria Jána Koniarka v Trnave, 2004

III. 2/f Public Art DS 2004, Dunaszerdahely

2004-ben *Public art 2004 Dunajská Streda/Dunaszerdahely* címmel public art kiállítást rendeztem diákjaimmal szülővárosomban, Dunaszerdahelyen. A kiállítási felhívás a következőképp szólt: Dunaszerdahely közttereiben készítsenek olyan köztéri munkákat, intervenciókat a közegbe, amelyek a helyszín megértése mellett reagálnak annak specifikumaira. A város specifikuma a multikulturalitás, ami például a többnyelvű utcai feliratokban is megjelenik. A feladat lényege megérteni a város szociális és vizuális környezetét és olyan projektet készíteni, amely a város lakosságával kommunikációs platformot teremt. Véleményem szerint a legsikeresebb munkák azok voltak, amelyek a város, a lakosság számára már nem észrevehető műemlékeit kommentálták, új nézőpontot adva nekik, reagáltak a történelmi kontextusra, a lakosság szokásaira, vagy a mai reklámyelvezetet felhasználva fejtették ki mondanivalójukat.

Andrea Chreňová a városközpontban található köztéri szobrokat csomagolta be kék fóliába. (1989-ben Pozsonyban becsomagolták Jan Kulich *Milicista* című szobrát, szimbolikus aktusként a szocialista realizmus doktrínájával való leszámolásaként.) A Dunaszerdahelyen található köztéri művek nagyobb része is a szocialista realizmus idejéből maradtak ránk. (40. kép) *Chreňová* egyrészt felhívta a lakosság figyelmét a művekre, másrészt új formanyelvet adott időszakosan nekik.

Monika Kováčová a hatvanas években épült kultúrház falán megmaradt szocreál falrajzot alakította át, mai tartalmat adva neki. Az eredeti rajzon három táncoló boldog nőalak látható. Az új értelmezésben a mű címe, *Istennők aknamentesítő tánca*. (41. kép) A táncoló alakok alá az aknák közkeletű ábrázolása „x”-ek kerültek és a cím. A szlovák címben szereplő „Boženy” a szlovák hadsereg egyik harckocsifajtájának a neve.

Monika Kováčová *Good Girls Bratislava (Jó lányok Pozsony)* kampánya a helyi *Bed Boys Dunajská Streda (Rossz fiúk Dunaszerdahely)* kampány parfrázisa volt a sajtósárga matricakultúra nyelvezetével. (A *Bad Boys* egy fiatalok által látogatott szórakozóhely.) Ahol a *Bed Boys* matricák jelen voltak a *Good Girls* (42. kép) városszerte melléjük került. A kampány a helyi fiatalokat elbizonytalanította és egyfajta harc indult meg a street art eszközeivel. A helyi sajtósárgákra reagálva *Andrea Chreňová* a belvárosban piszoárokat (43/a, b. kép) helyezett el

azokra a helyekre, amelyeket adott esetben a férfiak illegális illemhelyként használnak, felhívva a közvélemény figyelmét a problémára és indirekt módon 20. századi művészettörténeti leckét adva nekik. *Martin Sedlák* a Hypernova cseh áruházlánc helyi szupermarketjének bevásárlókocsijainak reklámfelületét használta ki (44. kép), amelyekbe különféle megdöbbentő feliratokat helyezett. Voltak közöttük tiltó, felszólító és figyelmeztető feliratok – amelyek különféle társadalmi problémákat vetettek fel a klientelizmustól a rasszismusig. A feliratok magyar és szlovák nyelvűek voltak.

Jana Šantava a buszállomáson helyezett el feliratokat a képregényekből jól ismert módon (buborékban elhelyezett szövegek, a szereplők gondolatai, illetve mondatai), amelyek utazással kapcsolatos asszociációk voltak. A peronon várakozó utasok egyrészt részesei lettek a képregénynek, másrészt maguk is elolvashatták és tovább gondolhatták a többiek, a szomszéd peronon állók történetét. (45. kép) Másik munkájában *Šantava* az egyik helyi roma közösség telepe helyén épült többfunkciós ház belső udvarába helyezte el roma kisgyerekeket ábrázoló fotóit, konfrontálva a járókelőket a város régebbi és mai történetének egy darabjával. (46. kép) A kiállítás elkészítését és lebontását is a város lakosságának intenzív érdeklődése övezte, amely alkalmat szolgáltatott számos aktuális kérdés megbeszélésére a szociális problémáival és a kortárs köztéri művészettel kapcsolatban is.

III. 2/g Urbánus helyzet (Urbánne podmienky/The Urban Condition) Pozsony, 2005

Az *Urbánus helyzet* című kiállítás a pozsonyi Kortárs Művészeti Központ Alapítvány (Nadácia Centrum súčasného umenia)⁴⁹ szervezésében zajlott 2005 januárjában. A központ négy kiállításból álló sorozatot szervezett, *Curator in Residence* címmel, amely során külföldi kurátorok dolgoztak hazai művészekkel és a kurátorok által hívott külföldiekkel egyaránt. A *Curator in Residence* program negyedik darabjaként Macha Roesink holland kurátor, két osztrák művész galériában elhelyezett videója mellett *Lucia Nimcová* és *Michal Moravčík* köztéri munkáit mutatta be. A kiállítás az építészet, a köztér, az emberek viselkedése a modern városok köztereiben problémakört járta körül.

Lucia Nimcová a belváros egyik aluljárójában helyezte el *Büszkeség (Pýcha)* című

⁴⁹ A volt SCCA-Pozsony

(47. kép) fotósorozatának darabjait. A fotók az aluljáróban lévő reklámszekrényekben voltak kiállítva a többi rendeltetés szerint használt szekrény között. A kelet-szlovákiai nőket ábrázoló fényképek azoknak a dokumentarista fotóknak a folytatásai, amelyek nőket ábrázolnak a magán- és a közélet különböző ünnepi és mindennapi helyzeteiben.

Michal Moravčík az óváros egyik aluljárójában helyezte el fotókból és csúszásgátló ragasztószalagból készült munkáját. (48. kép) A helyszínre reagálva, és annak veszélyérzetet keltő atmoszféráját hangsúlyozva a padló kőburkolatára törött üvegfelületet imitáló fotókat ragasztott, amelyek köré a csúszásgátló szalagból a gyalogos átkelőhelyekre emlékeztető struktúrát alakított ki. A kiállított munkákat a megnyitó utáni napokban súlyosan megrongálták, ami annak is betudható, hogy a szlovákiai közvélemény nincs hozzászokva a köztérben elhelyezett public art munkákhoz.

III. 2/h Billboart Gallery Europe, 2002-2005

„Már a 20. század végének képekkel előtört Párizsában felbukkant, majd azóta vissza-visszajár az ötlet, hogy az utcai plakát nem más, mint modern emlékmű. A Lövölde téri 1x1 tábla a cserélhető kortárs köztéri kép műfajának kereteit átlépő, kritikus művészeti gondolkodás és egy, a divat sebességével változó világ kimerevített emlékmű-illúziója.”⁵⁰

A *Billboart Gallery Europe* egy nemzetközi public art projekt, amely alternatív tér a kortárs képzőművészet bemutatására, billboardfelületeken. A *Billboart Gallery Europe* létrehozását 2002-ben *Juraj Čarný*, a pozsonyi *Space Galéria* vezetője, kurátor és *Richard Fajnor* képzőművész kezdeményezték, mai kordinátora *Mirka Keratová* művészettörténész és kurátor. A billboardgalériák közönsége az átlagos kiállításlátogatókhoz képest kibővül az utcákon közlekedő véletlen nézőkkel, és újfajta kommunikáció létrejöttét segíti a kortárs művészet és a befogadók között. Azok a művészek, akik a szociológiai, szociális és társadalmi problémákra, a kisebbségekkel kapcsolatos konfliktusokra az átlagosnál érzékenyebben reagálnak, a széles nyilvánosság szemléletét mind etikai, mind esztétikai értelemben befolyásolni tudó műalkotásokat hozhatnak létre.

⁵⁰ Mélyi József: Szelíd hatásvadászok, http://studio.c3.hu/studio_magyar/projektek/1x1tabla_kritika.html 2005. 10. 2

Ivana Moncolová a Billboart Gallery Europe létrejöttével kapcsolatban jegyzi meg: „Nem véletlen, hogy épp a hirdetőtáblákkal felszerelt köztér kapta a megelőlegezett szerepet, hogy a kortárs művészetet az átlagember figyelmébe ajánlja. És az sem véletlen egybeesés, hogy a részt vevő országok egytől egyig Közép-Európában találhatók, és azon belül is inkább keleti irányban helyezkednek el. A hirdetőtábla mint kiállítási tér, betöltheti a galériák bizonyos funkcióit, Európa innenső felében a galériáknak még mindig az alacsony látogatottsági ráta problémájával kell szembesülniük. Ennek eredményeképpen a művészet valójában nincs is felkínálva az embereknek, így az embereket nem is érdekli a művészet, és végül nemcsak a művészettel való vizuális kapcsolatot veszítik el, hanem a művészet megértésének képességét is.”⁵¹

A *Billboart Gallery Europe* azzal a szándékkal jött létre, hogy egyrészt a meglévő hasonló kezdeményezéseket összefogja, másrészt új, alternatív billboardgalériák létrejöttét kezdeményezze. Magyarországi partnere a Bakos Gábor és a Fiala Művészek Stúdiója nevével fémjelzett 1x1 tábla a budapesti Lövölde téren.⁵² A "Billboart" galéria tevékenysége nemzetközi és hazai aktivitásokból áll. A Billboart Gallery Europe létrejöttét megelőzte a 2002-ben Pozsonyban a Képzőművészeti Egyetemen megtartott nemzetközi public art konferencia és *Marek Kvetan New City* című (49. kép) kiállítása, Pozsony öt különböző billboardfelületén. Különböző ismert nagyvárosok látképeit manipulálta kitörölve azokból városképük domináns elemeit, mindennapi létezésünk biztonságát kérdőjelezve meg.

Az első nemzetközi kiállítást, amellyel a Billboart Gallery Europe elindult, egy időben hat közép-európai ország billboardfelületein nyitották meg 2003 októberében, és a művek három hónapig voltak láthatók. *Erik Binder Még több luxust!* című (50. kép) óriásplakátja a volt szocialista Csehszlovákia jellegzetes autómárkáját használja fel. Egy régi típusú Škoda gépkocsi fényképét módosította digitálisan úgy, hogy luxuslimuzin lett belőle. *Nynke Deinem* a terrorista fenyegetéssel kapcsolatos témákra reflektál: az *Én is készen állok* című billboardján egy nő fej nélküli felsőteste látható, rácsatolva egy vörös rúzsokat tartalmazó tölténytartó öv. A művész felhívja a figyelmet a terrorizmusra, az iszlám öngyilkos merénylők akcióira, akik között egyre több a nő.

A kiállítás megnyitójának alkalmából a cseh *Pode Bal aktivista csoport*⁵³ *serial sniper* című

⁵¹ Ivana Moncolová: Nyilvános művészeti termék -Billboart Gallery Europe, Praesens, 2003/4.

⁵² Az 1x1 tábla már 1998 májusától működik.

⁵³ A csoporttal részletesen foglalkozom e jelen dolgozat „cseh publi art“-ról szóló részében.

munkáját mutatta be Pozsony egyik főterén. A *serial sniper* egy, a turisták számára a nagyobb turistahelyeken felállított, pénzre működő messzelátók elvén működő tárgy, a messzelátót adott esetben egy célzóval ellátott puska helyettesítette. (51/a, b kép) A járókelőkben a tárgy pusztán jelenléte is félelmet és bizonytalanságot keltett megszokott környezetükben. A puska szuggesztív kommunikációs eszközzé vált, célozni és megcélozottnak lenni. A pozsonyi városi polgármesteri hivatal a *serial sniper*-t öt nap után eltávolíttatta.

Párhuzamosan megnyílt a *Slovak Sublabel - Billboart Gallery SK* regionális billboardgaléria. A Slovak Sublabel kiállításon Pozsonyban öt művész, köztük külföldiek mutatkoztak be. A 2004-es galériaprogramban bemutatkozott Pozsonyban a lengyel *Twozywo*-csoport, a cseh multimediális művész, *Milan Mikuláščík*, a cseh *gumma guar* csoport, akik a *Tisztább világért (Pre čistejší svet)* billboardsorozatukat mutatták be, melyben aktuális világpolitikai témákkal foglalkoztak, mint az iraki háború, a terrorizmus, a világ békeszervezeteinek passzivitása. *Miss World 2020* című billboardjuk az esetleges atomháború veszélyére figyelmeztetett. (52. kép) A 2004-es év munkái közül még kiemelném Eva Filová billboardjait (53. kép), aki a szlovákiai elnökválasztás kapcsán fogalmazta meg a választásokkal kapcsolatos véleményét. A Billboart Gallery Europe szeretne „az aktuális szocio-politikai kontextus kritikai platformjává válni”, mint ahogy Mirka Keratová ezt megfogalmazta.⁵⁴ A 2. nemzetközi "billboart" kiállításra 2004 júliusában került sor nyolc közép- és kelet-európai város billboardfelületein. A nemzetközi zsűri a mű kommunikációs kvalitásait, a felvetett téma aktualitását, a médiumban való jártasságot és a művészeti kvalitást vette figyelembe a művek kiválasztásánál.⁵⁵ A kiállításon részt vett például *Farkas Roland*, *Abfahrt / Departures* című billboardjával, aki munkájában az aktuális terrorfenyegetettséggel terhelt politikai helyzetet kommentálta. (54. kép).

A galéria 2005-ös tevékenységéből azt a három plakátból álló sorozatot emelném ki, amely Woody Allan ismert filmcímének parafrázisa, a *Minden, amit tudni akartál a kultúráról (de sohasem merted megkérdezni)* provokatív címet viseli. (Mira Keratová, Katarína Kucbelová, Lucia Tkáčová és Marek Kvetan jegyzik a projektet.) A billboardokon, amelyek esztétikája a bulvársajtót juttatja eszünkbe, három populáris szlovák aktuális médiasztár szerepel, akik mellé a

⁵⁴ www.billboart.sk, 2005.9.12.

⁵⁵ A budapesti „arc” billboard kiállítás rokon rendezvényének kell tekintenünk a Billboart Gallery Europe tevékenységét, több eltérés mellett a leglényegesebb, hogy professzionális képzőművészekkel dolgozik és nemzetközi.

szervezők három olyan szlovák ismert értelmiségi (Samuel Abrahám, Martin Šulík, Tono Popovič) kultúrával kapcsolatos kijelentéseit rendelte, akik gyakran kifejezik véleményüket és kritikájukat a szlovák kultúrpolitikával kapcsolatban. A projekt a szlovák kultúra krízisállapotára akarja felhívni a figyelmet, amely nemcsak az értékek devalválódásának, hanem a nem megfelelő kultúrpolitikának is köszönhető.

A Billboard Gallery Europe szeretne, mint ahogy azt fő koordinátora megfogalmazta, „az aktuális szocio-politikai kontextus kritikai platformjává válni”.⁵⁶

⁵⁶ Mira Keratová ismertetője a Billboard Gallery Europe tevékenységéről, www.billboard.sk, 2005. 9. 12.

IV. Köztéri és public art munkáim

Az első köztéri kiállítás, amelyre felkérést kaptam, az 1993-ban a szlovákiai Pöstyénben (Piešťany) megrendezett Tér '93 (Priestor '93)⁵⁷ című kiállítás volt, alcíme Plasztika – Szobor – Objekt – Környezet. A kurátor, Ľubor Kára huszonhárom év kényszerszünet után az 1969-es, illetve 1970-es európai visszhanggal is rendelkező Összművészeti tér (Polymúzický priestor) szabadtéri művészeti kiállítások tradícióját próbálta meg folytatni.⁵⁸

A pöstyéni kiállítás a fürdősziget parkjában, a Vág-parton, illetve a híres üveghíd környékén zajlott. A többnyire műtermekből kiválasztott szobrok és objektok mellett néhány helyspecifikus mű került bemutatásra (pl. Jozef Šrámka munkája, aki Kühmayernek a pöstyéni üveghíd elején található emblemikus, Mankótörő című szobrát parafrazálta). A kiállított művek többsége esetében dekoratív tárgyakról beszélhettünk, amelyek „díszítették” a parkot és környezetét. Míg az 1969-es és 1970-es kiállítás az akkori európai művészeti élet mainstreamét képviselte, az 1993-as kiállítás elmaradt a várakozásoktól. Bebizonyosodott, hogy nem lehetett ott folytatni, ahol 1970-ben Kára abbahagyta. Ha a kiállítást a résztvevő szempontjából szemlélem, illetve figyelembe veszem az akkori szlovák viszonyokat, akkor viszont a kilencvenes évek elején egyike volt azon kevés rendezvénynek, amely aktivizálta a művészeket, megkérdőjelezte a köztéri művészettel kapcsolatban az előző évtizedek bevett gyakorlatát, lehetőséget adott szabad térben új művek létrehozására, emellett néhány régebbi, a szocializmus alatt nem kívánatosnak minősített szobor rekonstrukciójára is sor került.

A kiállításon két helyspecifikus munkát állítottam ki. Az egyik címe: *Kiskertem.* (56. kép)

A fürdősziget parkjában egy 3 x 10 méteres, drótkerítéssel körülhatárolt kiskertet sajátítottam ki,

⁵⁷ Tér '93 (Priestor '93), Plasztika – Szobor – Objekt – Környezet című kiállítás, amely 24. évfolyama volt a Pöstyéni parkok szobrai (Socha Piešťanských parkov) nevet viselő kiállításorozatnak.

⁵⁸ A rendezvény két legjelentősebb évfolyama az 1969-es és 1970-es Összművészeti tér (Polymúzický priestor). Míg a két előbbi nemzetközi rendezvény volt, a 1993-as szlovák művészeket mutatott be, és az összművészeti tér tradícióját szerette volna követni 23 év kihagyás után. Az 1969-es kiállítás az akkori kortárs szobrászati szcénát jelentős nyugat-európai művészeit vonultatta fel, az 1970-es pedig abban volt kivételes, hogy megpróbálta összemenni a határokat az egyes művészeti ágak közt. A kiállításon pl. fény-kinetikus szobrok, hang- és processzuális installációk, nem tradicionális anyagokból készült objektok stb. kerültek bemutatásra. A rendezvényt a közönséget bevonó happeningek kísérték. Az 1970-es év a „szabad művészet korának” végére tett pontot. A normalizáció évei következtek. Egészen 1993-ig a szoborkiállítás tradíciója fennmaradt, de más társadalmi körülmények között, más témákkal.

Újabb tizenkét éves szünet után 2005 nyarán két kurátor, Katarína Bajcurová és Sandra Kusá a pozsonyi Szlovák Nemzeti Galéria szakmai felügyelete mellett rendezte meg újra a kiállítást.

amelybe rendezett sorokban kis fákat „ültettem”. A kis fák rügeit azonban késekkel helyettesítettem, s így egy „veszélyes” kert jött létre. A kiskert Csallóközben, de régiókban általában is a családi házak és kerítésük között lévő „kirakatkert”, ahol mindenki a „szebbik” arcát próbálja mutatni a közösségnek. A *Kiskertem* című munkával a parkban túlságosan is ideálisnak tűnő állapotokat próbáltam megzavarni, illetve megkérdőjelezni. Persze az a kérdés is felmerül, hogy mennyire megfelelő hely egy pihenést szolgáló park ilyen munkák elhelyezésére.

A másik itt bemutatott munkám a *Menekülés lehetősége* címet viselte. (57. kép) Ez egy kisebb méretű vitorlánhajó volt 1 : 1-es méretarányban. A vitorlás 9 méter hosszú, az árboca pedig 6 méter magas volt. Fa alapkonstrukciójára, amelybe a vitorla is beletartozott, dróthálót erősítettünk. A dunaszerdahelyi szeméttelpről gyűjtött és használaton kívüli tárgyait kerültek az alapra assemblage-ként. Az egész tárgy egy abszurd vitorlásként (a vitorlás könnyedségével együtt a szabadság érzésének hordozója) a meghatározottságot próbálta szimbolizálni. Egy túlterhelt vitorlás, amelynek utasai nem menekülhetnek.⁵⁹

A hajót Pöstyénbe szállítottuk, és az üveghíd alatt, a Vág partján állítottuk fel. Acélhuzalokkal rögzítettük, részben biztonsági célból (bár a hajó nagyon nehéz és stabil is volt), fontosabb volt viszont, hogy ezekkel a huzalokkal hangsúlyoztam a hajó elmozdulásának lehetetlenségét. S még ennél is lényegesebb volt, hogy a huzalok húrokként is működtek, ugyanis néhányat közülük az üveghídhöz rögzítettünk, melyek a híd rezonanciáinak átvételével hangokat adtak ki. Ezeket a hangokat aztán hangszórók segítségével erősítettük fel, és Martin Burlas szlovák zeneszerzővel együttműködve modifikáltuk a helyszínen a hídra erősített felszerelés segítségével.

A hajót egy erre a célra bérelt hangárban, belső térben építettük (Varga Emőkével és Süke Istvánnal), ahol monumentálisnak látszott, külső térbe kerülve – annak ellenére, hogy nem volt kicsinyített méretarányú, és a tájból kiemelendő élénksárga színt kapott – szinte játékszerré változott. Talán a színválasztás miatt is, elvesztette eredeti, számomra mindenképp tragikus jelentését. A köztérre kerülő művek elkészítésénél meg kell birkóznunk a megfelelő méretarányokkal, a környező természeti és mesterséges környezet elemeivel. Ez az elvárás nagyon sok köztéri mű esetében nem valósul meg, így az jelentéktelenné válik rendeltetési

⁵⁹ Ennek a szimbólumokkal túlterhelt tárgynak – viszanézve – az akkori politikai helyzet volt a kiindulási alapja. A '89-es rendszerváltás utáni eufória már elmúlt, és éppen a reménytelen Mečiar-korszak kezdődött, amit visszalépésként éltünk meg. Újra feltettük magunknak a kérdést, hogy merre is kellene elindulni.

helyén. A pöstyéni kiállításra készített első két köztéri munkám esetében nekem is meg kellett küzdenem ezzel a problémával. A *Kiskertem* című installáció elemeit ki kellett cserélnem, mert az otthon elkészített farészek a helyszínre szállítva teljesen elvesztek a park hatalmas fáival mellett, a hajó esetében pedig a folyó és az üveghíd jelentett nagy látványbeli „konkurenciát”.

1996-ban a dél-koreai Taechong-Lakeben és Chogjuban megrendezett Nine Dragon Heads (Kilenc Sárkányfej) című environment art fesztiválon⁶⁰ vettem részt, melynek témája a környezetvédelem volt. A fesztivál apropóját az ottani vízi erőmű építésekor keletkezett környezeti károk szolgáltatták, az volt a célja, hogy ezekre a károkat felhívja a figyelmet. A tó körül zajló szabadtéri kiállításra a kiszáradt folyómederbe a *Folyó* című (58. kép) installációt készítettem. A folyómederben talált köveket a helyi piacon vásárolt kék pigmentbe fürdetttem, s ezzel a kiszáradt mederben a folyó illúzióját keltettem. Számomra meglepő módon, a hazai tapasztalatokkal egybevetve, a helyi lakosság szívesen fogadta a szabadtéri installációkat és performanszokat. Megértette és támogatta a fesztivál eseményeit, pl. szállást biztosított a résztvevőknek.

Az *út* című (59/a, b kép) installáció is 1996-ban készült. A szlovákiai Somorján működő At Home zsinagóga-galéria felkérésére készítettem. Az installációhoz a már nem működő helyi vasútállomás mellett talált talpfákat használtam. Az egymással párhuzamosan elhelyezett talpfák sora a zsinagóga előtti térről indult, a földből kiemelkedve a zsinagóga lépcsőjén, ajtóin keresztül a belső térbe ért, majd a tóraszekrény felett tatóngó lyukon keresztül elhagyta a teret. A talpfák nagyon gazdag jelentéssel bírnak: Mennyien utazhattak rajtuk? Hány ember sorsa alakulásának lehettek tanúi? Ezek a talpfák szállították el a környék zsidóságát a második világháború idején. Ilyen módon kapcsolódott össze installációmban a talpfák és a hanyatott sorsú zsinagóga története (a kiállítótér is különleges, hiszen teplomból előbb raktár lett, később pedig raktárból galéria).

Párkányi üdvözlő Kokoliának című, (60. kép) 1997-ben készült munkámat az *ÁtHIDalás* című Közép-európai képzőművészeti szimpóziumon mutattam be a szlovákiai Párkányban.⁶¹ A

⁶⁰ A dél-koreai Taechong-Lakeben rendezték meg 1996-ban a Kilenc Sárkányfej Nemzetközi Environment Art Fesztivált (Nine Dragon Heads International Festival of Environmental Art) két helyszínel. Az egyik a Chonju Nemzeti Múzeum, a másik pedig a Taechon-Lake nevű település. A művészek performanszokat és szabadtéri installációkat mutattak be.

⁶¹ *ÁtHIDalás/preMOSTenie/BRIDGing*, Mária Valéria híd, Esztergom – Štúrovo (Párkány), közép-európai képzőművészeti szimpózium, 1997. A szimpóziumot Bartusz György ötlete nyomán a Magyar Köztársaság Kulturális Intézete, Pozsony, rendezte Juhász R. Józseffel és Németh Ilonával közösen. A szimpóziumhoz katalógus is készült.

szimpózium arra az akkori lehetetlen állapotra hívta fel a figyelmet, hogy a híd még ötven évvel a lebombázása után sem épült újjá.⁶² A cseh képzőművész, Vladimír Kokolia egyik rajzát elevenítettem meg installáció formában egy performansz részeként. A hely és a helyzet abszurdítására reagáltam. Hat darab kajakot helyeztünk el a parton a hídcsonk alatt átmenő úton. Mindegyik kajakban két ember ült, akik a kajakok mellett elhelyezett vízzel telt vödörökben eveztek.

2001-ben a Casino Luxemburg Sous les ponts, le long de la river (A hidak alatt, a folyók mentén) elnevezésű szabadtéri kiállítására⁶³ kaptam meghívást. A kurátor Enrico Lunghi célja az volt, hogy a Luxemburgban is jelen levő tradicionális köztéri művészet új alternatíváit mutassa be. A felkért művészek közül már számosan rendelkeztek gazdag köztéri tapasztalatokkal, mint pl. Daniel Buren, Jan Fabre vagy Wim Delvoy. A felkérés helyspecifikus művek létrehozására szólt. A Casino meghívására Luxemburgba érkezett összes részt vevő művésznek alkalma nyílt arra, hogy tanulmányozza a kiállítás területét kijelölt helyet. A helyszín a Petrusse és Alzett folyók parkosított völgye volt, amely egyébként a város központjától a külterületekig húzódik. A kiállítás útvonala kb. 10 km hosszú volt, városi és természeti környezetek váltakozásából állt, érintette a város története szempontjából fontos középületeket is, míg végül egy erdőben ért véget.⁶⁴ Ottlétünk során megismerkedhettünk az ország és a város történetével, a helyszínek sajátosságaival. A helyszín kivételesen jó gazdasági, politikai, vizuális stb. adottságai ahhoz vezettek, hogy a megszületett projektek nagy többségéből teljesen hiányzott a „szociálkritikai és politikai dimenzió”⁶⁵, amely egy public art műtől szerintem elvárható lenne. Helyspecifikus művek születtek, amelyek a hely szelleméből indultak ki fizikai és mentális értelemben, figyelembe vették a helyszín történelmi és kulturális kontextusát, illetve arra reagáltak. A legnagyobb visszhangot a város lakosai körében Wim Delvoy Trófea című szobra keltette. A bronzszobor egy életnagyságú, párosodó szarvaspárt ábrázol a klasszikus szobrászat eszközeivel.

⁶² A Mária Valéria hidat Esztergom és Párkány között azóta újraépítették, és 2001. október 11-én átadták a forgalomnak.

⁶³ A Casino Luxemburg rendezésében 2001-ben megrendezett Sous les ponts, le long de la river (A hidak alatt, a folyók mentén) című nemzetközi kiállítás, kurátor: Enrico Lunghi, 19 képzőművész vett részt a világ számos országából. Katalógus: Sous les ponts, le long de la river, Casino Luxemburg – Forum d’art contemporain, 2001

⁶⁴ A kiállítás megtekintését egy térkép segítette, amelyet a látogatók a Casinóban kaphattak meg, ez volt a kiállítás információs központja.

⁶⁵ Hushegyi Gábor: Sous les ponts, le long de la river, Profil – Contemporary Art Magazine, VIII. évf. 2001/3., 100–109. old.

Azonban nemcsak a témaválasztás, hanem a szobor elhelyezése is erős indulatokat váltott ki, a hercegi palotával szemben állították fel. A szoborral kapcsolatban írja Hushegyi Gábor, hogy „Épp a támadás és provokáció mozzanatával, új kontextus létrehozásával változik át a mű galériajellegűből köztéri szoborrá, de a politikai hatalom, az állam és nemzet történelme ünneplésének vagy a környezet szépítésének és revitalizációjának igénye nélkül. Épp a megvalósítás módjával, a bronz technikájának elsajátításával, a talapzattal, a klasszikus szobrászat attribútumaival ez a mű a 19. századi emlékmű public art hyperbolájává válik.”⁶⁶

A *Gömbök* című (61. kép) luxemburgi munkám helyszínül a völgy egyik meredek domboldalát választottam. A domboldalnak ez a része a belvároshoz tartozik. Gazdag történelemmel rendelkező hely, évszázadok óta szolgál játszóhelyként. A kiválasztott helyszín különleges adottsága, hogy a város több különböző pontjáról is jól látható.

Hét darab, egyenként 2 méter átmérőjű gömböt készítettem üvegyantából, piros, gyöngyházfényű, tükröző felületű volt. A domboldalra véletlenszerűen helyeztem el őket, mintegy kimerevített pillanatként, így az idő momentumát vontam be az installációba. A gömböket egy-egy lakat segítségével csak egy ponton rögzítettem a talajhoz, ami lehetővé tette, hogy a szél, illetve az emberek megmozgassák őket. A domboldal aljában állva az installáció a játékosság mellett a veszélyesség érzetét is keltette, a gömböknek ugyanis normális esetben le kellett volna gurulniuk, magukkal ragadva, ami az útjukba kerül.

2004-ben *Public art 2004 DS* címmel public art kiállítását rendeztem diákjaimmal szülővárosomban, Dunaszerdahelyen.⁶⁷ Fontosnak tartom, hogy diákjaim a műtermi tapasztalatok mellett a gyakorlatban is megtanulják kivitelezni a terveiket. A diákok nagyobb részének van köztéri tapasztalata - többen közülük graffitivel és street arttal is foglalkoznak. Dunaszerdahelyre azért esett a választásom, mert nagyon jól ismerem, érdekes az etnikai összetétele, hiszen magyarok, romák, szlovákok és vietnamiak élnek együtt, és egy kisváros nagyon jó közeg egy tanulmányi jellegű kiállításához. Dunaszerdahely vizualitását tekintve egy tipikus dél-szlovákiai kisváros, ahol szembeütő a szocializmus urbanisztikájának hatása. A rendszerváltás utáni tizenhat év építésze szintén nagyon eklektikus (a város revitalizációs tervét Makovecz Imre irodája dolgozta ki), az organikustól, az igénytelen át a kortárs építészet színvonalas munkáiig.

⁶⁶ Uo.

⁶⁷ 2004 szeptemberétől vezetek önálló műtermet „in” névvel a pozsonyi Képzőművészeti Egyetem festészeti tanszékén.

A kiállításon tizenhat projektet valósítottunk meg számos helyi cég segítségével. Az egyes projektek leírása „A public art Szlovákiában” című fejezetben olvasható.

2003-ban rendezték meg a 2. Valenciai Biennálét Az ideális város (The Ideal City) címmel.⁶⁸ A szervezők a biennálét több külön kiállításra, tematikai blokkra osztották. Hegyi Loránd volt a kurátora a Telkek – avagy az optimizmusról (Solares – Or On Optimism) című résznek, amelyre én is meghívást kaptam. Valenciába is terepszemlére hívták a kiállító művészeket. A Solares rész helyszínei a belváros üresen álló telkei és kényszerűségből elhagyott házai voltak. Ezek az általában kerítéssel körülvett üres telkek a város szívében részben a polgárháború bombázásainak nyomait viselik, részben pedig annak a hanyatlásnak a következményei, amely a város modernizációja és racionalizációja miatt következett be. Sok üres telek rekonstruált házak szomszédságában terült el, de a belvárosban számos, teljesen elhagyott és lepusztult háztömb is volt. Az elhagyott házak némelyikében hajléktalanok és narkósok éltek. Döbbenetes hatásúak voltak azok a magas tűzfalak, amelyeken még látszottak a korábban ott élők lakásainak maradványai – fürdőszobarészletek, szobafestés nyomai stb. Értelmezésem szerint a felkérés a Solaresen való részvételre arról szólt, hogy nézzük meg a várost és próbáljuk végiggondolni, mi az, ami megszólít bennünket. Próbáljunk meg elmélyülni a város történelmében és jelenében, és ezeknek a tapasztalatoknak a birtokában készítsünk projekteket. Ne csupán dekoráció kerüljön a város köztereire, hanem vessünk fel olyan kérdéseket, amelyek társadalmi diskurzust válthatnak ki. A kiállítás mégis arra a sorsra jutott, hogy a város politikai vezetése inkább a dekoratív és pozitív kicsengésű művek felállítását szorgalmazta. Így történhetett meg, hogy a kritikusabb hangvételű objektumokat nem az eredeti tervben szereplő helyszíneken állították ki, a város vezetése úgy döntött, hogy kompromisszumos diktátumként egy éjszaka bezárható közös térbe helyezi a „problémás műtárgyakat”. Köztéren is voltak, meg nem is, láthatóak is voltak, meg nem is.

Sajnos az erre a kiállításra készített *Kapszulák I.* című munkám is⁶⁹ – amely minimálszállás és pihenőhely, egyfajta „ember(ön)megőrző automata” a csomagmegőrzők mintájára hajléktalanoknak, ökológikusan gondolkodó utazóknak, kispénzű diákoknak stb. – erre

⁶⁸ 2 a Bienal de Valencia – La Ciudad Ideal (The 2nd Valencia Biennial – The Ideal City), Generalitat Valenciana, Valencia, 2003. 6. 8. – 2003. 9. 30.

⁶⁹ Munkám leírásával a következő fejezetben részletesen foglalkozom, ugyanis a mestermunkám részét képezi.

a pszeudoköztérre került.⁷⁰ Ugyanitt állították ki például Marjetica Potrc urbanisztikai problémákkal foglalkozó fotóit, Eugenio Cano ostorlámpákkal megvilágított örbódéját, amely az állandó kontroll problémáját vetette fel, Txomin Badiola az orosz konstruktivizmus agit-prop pavilonjait idéző munkáját, amely a fogyasztói társadalom témájára reflektált.

Kapszulák II. című munkámmal a budapesti Moszkva tér (Gravitáció)⁷¹ kiállításon vettem részt. A *Kapszulák I.*-gyel együtt ez az objektum jelenti a mestermunkám. Ezen az eseményen éreztem úgy, hogy a résztvevők (szervezők és kiállítók egyaránt) a kiválasztott helyszínen a helyről, a helyen megforduló emberek széles, nagyon rétegzett csoportjairól és csoportjainak szeretnének valamit megfogalmazni, problémákat, kérdéseket felvetni és társadalmi párbeszédet kezdeményezni. Hegyi Dóra, a kiállítás kurátora véleménye szerint „A kiállítás azt bizonyítja, hogy a kortárs képzőművészet újszerű megnyilvánulási formákat és tereket keres, és mondanivalója mindannyiunkat érint. A kiállítás látogatói tapasztalhatják majd, hogy a művészek a köztéren megjelenő műalkotást nem a hagyományos műfajokban definiálják (mint a szobor vagy más murális alkotások), hanem az adott tér közönségét megszólító, több esetben a közönség részvételével, interaktív módon megvalósuló installációk, alkalmi események – akciók, performanszok – vagy kiadványok formájában.”⁷²

A Moszkva tér (Gravitáció) kiállításnak természetesen voltak előzményei Magyarországon. Előzménynek tekinthetjük többek közt Erdély Miklós 1956-os pénzgyűjtő ládáját, St. Auby Tamás A szabadság lelkének szobra című, 1992-es munkáját, a *Polifónia* kiállítást, Menesi Attila és Christoph Rauch Indexét, a 2001-ben a Műcsarnokban megrendezett Szerviz kiállítást. Meg kell még említeni Erhardt Miklós és Dominik Hislop projektjeit, valamint Sugár János és diákjai street art projektjeit is.⁷³

Az 1993-as Polifónia kiállítás után azonban véleményem szerint a Moszkva tér

⁷⁰ Minden résztvevő választhatott a sok felajánlott üres telek, illetve ház közül. Több lehetséges helyszínt is kiválasztottam, mindegyik egy utcafrontba illeszkedő üres telek volt. Ilyen módon a *Kapszulák* a nyílt utcáról lettek volna megközelíthetők.

⁷¹ Moszkva tér (Gravitáció), a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum szervezésében, 2003, Budapest. Kurátor: Hegyi Dóra. Web: www.ludwigmuseum.hu/moszkvater. Katalógus: Moszkva tér (Gravitáció) Katalógus. Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, 2004. A kiállításához megjelent a Pesti Est különszáma: 2003/VII. évf./16.

⁷² Pesti Est különszáma: 2003/VII. évf./16.

⁷³ Turai Hedvig: A helyi idő. www.balkon.hu/balkon03_08/03turai.html. Moszkva tér (Gravitáció) katalógus. Ludwig Múzeum, Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, 2004

(Gravitáció) kiállítás volt a legjelentősebb és legkompaktabb public art esemény Magyarországon.

Annak, hogy pályáztam a kiállításra, több oka is volt. Egyrészt abban az időben a valenciai biennálé kapcsán public arttal foglalkoztam, másrészt a Moszkva térhez személyes kötődésem is van. A nyolcvanas években a Magyar Iparművészeti Főiskolán tanultam, és öt éven keresztül naponta haladtam át a Moszkva téren. Ismerem a tér struktúráját, számtalanszor volt találkozási „az óra alatt”, ettem melegszendvicset a talponállóban, láttam a „napszámosokat”, ahogy munkára vártak a tér közepén, ismertem azt a nőt, aki délutánonként táskarádiót tartva a vállán a büfé előtt táncolt. Ezen a téren váltottam meg a havibérletemet – szóval ez a tér számomra egy ismert terep. Úgy gondoltam, és ezt ma is érvényesnek tartom, hogy ez a helyszín kiválóan alkalmas a *Kapszulák* működtetésére.

V. Mestermunkám, a *Kapszulák I., II.* ismertetése

(Építész: Ravasz Marián)

A kapszula egy minimális tér, amelyben az ember biztonságban megpihenhet vagy meghúzódhat. Lehet szállás hajléktalanoknak, de ugyanúgy pihenőhely fiatal turistáknak, akik csak egypár órát akarnak eltölteni benne. Lehet a japán kapszulahoteleknek egy újabb, még személytelenebb változata.⁷⁴

A kapszula belső tere ergonómikus, kényelmes, de minimális tér. A működése hasonló az állomásokon és más középületekben fellelhető csomagmegőrző automatákéhoz. Külső megjelenésében is ezeket az automatákat idézi, bár a mérete azoknál sokkal nagyobb – 115 x 120 x 250 cm-es egy-egy kapszula –, az elején a csomagmegőrzőktől eltérően üvegajtó van, rajta belülről egy redőny, ami lehetőséget ad egy intim belső tér kialakítására. Kívülről a kapszula ajtaja mellett van az automata egység, ahová bedobható a pénzérme (az általam javasolt összeg 20 Ft/óra), egy piros és egy zöld lámpa, amely jelzi, hogy a kapszula foglalt-e, ezenkívül egy kétnyelvű – angol, magyar – leírás a Kapszula használatának szabályairól. Ugyanitt szerepel még egy felirat, amely közli a felhasználóval, hogy a kapszulát csak a saját felelősségére használhatja. Mindegyik kapszula el van látva egy kis ventilátorral és a hátsó oldalán egy szellőzővel, melyek a levegő áramlását biztosítják. A kapszulában nincs villany, a ventilátor és a biztonsági zár 12 voltos árammal működik. Amennyiben az áramellátás szünetel, a biztonsági zár automatikusan kinyílik. A bentlakó biztonságát szolgálja még az ajtóba helyezett speciális üveg is, amely ha széttörik, darabokra hullik és nem vág. A pléhből készült kapszula külső megjelenése tehát a csomagmegőrző szekrényekre utal. Az eltérést az üvegajtó és a méret nagyítása mellett a közlekedést lehetővé tevő fémlétra jelenti. Az egész belső tér fehér műbőrrel kárpitozott, az alsó

⁷⁴ A japán kapszulahotelek olyan módon működnek, hogy a reguláris hotel egy vagy több emeletét foglalják el ezek a minimális komforttal ellátott fülkék/kapszulák. De van recepció, ahol be kell a vendégnek jelentkeznie, tehát a használat ellenőrzött. A kapszulák két egymás feletti sorban elhelyezve egymással szemben állnak. Ajtajuk nincs, egy roló biztosítja az intimitást. Található bennük tévé és lámpa is. Egy háromcsillagos hotel szobaárának kb. egyharmadáért bérelhető.

részen egy szintén kárpitozott fehér matrac található, a hátsó részben pedig egy polc a „látogató” csomagjainak elhelyezésére. A belső tér steril hangulatú, a fehér szín azt szolgálja, hogy a látogató előtt nyilvánvaló legyen a szállás tisztasága. A kapszulában az ott elhelyezett, orvosi rendelőkben használatos papírtekercs biztosíthatja a matrac higiéniáját.

A kapszulák egymásra helyezhetők. Az alsó egy 25 cm magas, a kapszulák színével és anyagával megegyező keretbe kerül. Létra tartozik hozzá, amelynek segítségével a felső kapszula megközelíthető. Az ajtók alatt egy polc található, erre rátérve lehet bejutni a belső térbe. A kapszulák hőszigeteltek a hideg, illetve meleg ellen. Az eredeti terv része egy árnyékoló tető is, ami a melegtől és az esőtől védi a használókat és a kapszulákat.

A kapszulák egymásra és egymás mellé építhetők, modulszerűen összerakhatók. A Moszkva térre négy ilyen kapszula került volna, de az anyagi feltételek miatt végül csak kettő valósult meg *Kapszulák II.* címmel. (62.-65. kép) A Valenciában kiállított *Kapszulák I.* (66.-68. kép) nyolc kapszulát tartalmaz, és két létra tartozik hozzá. A *Kapszulák I., II.* című munkákhoz egy logót (69. kép) terveztem, amelyet azokon a helyszíneken, ahol a kapszulák felállításra kerültek, városszerte kiragaszgattuk.

A *Kapszulák I., II.* kiállításával kapcsolatos tapasztalatok

Először a Moszkva téri *Kapszulák I.*-et vehették birtokba az érdeklődők. A Ludwig Múzeummal történt megállapodás szerint a kapszulákat harmadnaponként takarították.

A szerelési munkálatokat a hajléktalanokból, szipósokból, feketemunkára várakozókból álló „helyi” állandó közönség érdeklődése és kommentárjai kísértében végeztük. A kiállítás megnyitójának éjszakáján egy graffitis szignálta a kapszula hátsó részét, ezzel mintegy befogadta a tér underground street art élete, mert ettől az aktustól kezdve a kiállítás időtartama alatt több graffiti nem került rá. A helyi matricások is befogadták – néhány szellemes matrica került rá –, valamint egy frappáns lakáshirdetés is megjelent az oldalán, ebben valaki egy kis lakást keresett.

Mint ahogy az előző fejezetben már leírtam, a kapszulákat eredeti szándékom szerint automataként működő pihenő- és szálláshelynek készítettem hajléktalanoknak, turistáknak. Várakozással ellentétben működésének egy előre nem látható módja alakult ki. A kiállítás ideje alatt egy hajléktalanokból álló csoport foglalta el a kapszulákat. A csoport vezetője határozta meg, hogy ki mikor használhatja, és a „bérleti díjat” is ő maga szedte be. Várólistára

kellott feliratkozni a pihenni, aludni vágyóknak. A csoport érdekeltségén kívül eső személyek nem nagyon kerültek be a használók közé, viszont a kapszulákat minden előzetes várakozással ellentétben nem rongálták meg, gondolom, részben a csoport működésének köszönhetően.

Amikor a kiállítás végén elszállítottuk az objektet, a helyi közönség sajnálatát fejezte ki és az iránt érdeklődött, hogy a továbbiakban milyen helyszíneken állítjuk fel a kapszulákat.

Véleményem szerint a Moszkva tér befogadta a tárgyat.

A budapesti kiállítás után N. Mészáros Júlia⁷⁵ jóvoltából került a *Kapszula II.* Győrbe. A Baross utca elején – amely a belváros sétáló- és bevásárlóutcája – találtunk megfelelő helyszínt. Olyan helyet választottam, ahol több pavilon is található – kávézó és a győri információs iroda –, és a közelben van a városi közillemhely. A tárgy elhelyezése nem volt hivalkodó, beilleszkedett a környezetbe. Fontos volt számomra, hogy ne köztéri szoborként helyezzem el, hanem funkcionális „pavilonként”, olyan helyszínre, ahol közfunkciót betöltő létesítmények vannak. A kapszula győri fogadtatására jellemző, ahogy a helyi lap⁷⁶ újságírója a velem készített interjút elkezdte: „Miután a kapszulával kapcsolatban művészeti kérdésekről nem beszélhetünk, szeretnék feltenni egy kérdést, amely szociológiai vonatkozású...” Problémát jelentett az is, hogy a múzeum nem tudta biztosítani a kapszula tisztítását⁷⁷, ezért úgy döntött, hogy bezárja. Erre 2003 telén került sor, ami természetesen irritálta a helyi hajléktalanokat, így a kapszulát megrongálták. Úgy gondolom, hogy a közeg nem tudott mit kezdeni a tárggyal, inkább kellemetlenül érintette a helyieket a hajléktalanság problémájának ily módon való felvetése. A public art nem talált megértésre a tradicionális emlékműszobrászathoz szokott közegben – a Baross utcában több új keletű tradicionális bronz köztéri szobor is áll.

A *Kapszula I.* – Néray Katalin jóvoltából – 2005 márciusában, a múzeum megnyitásakor bekerült az új Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum épületébe. A földszinten helyezték el, az ún. kiszolgálórészbe – itt található a porta, a pénztár, az információ, a ruhatár, egy kávézó, az illemhelyek, a csomagmegőrző stb. Véleményem szerint egy intézményen belül ez a legmegfelelőbb hely a kapszula számára. Eredeti szándékom is az volt, hogy többféleképpen felhasználhassam az objektet, az utcain kívül olyan zárt köztéren is, mint például egy repülőtér,

⁷⁵ N. Mészáros Júlia művészettörténész, a Győri Városi Múzeum igazgatónöje ajánlotta fel, hogy állítsuk fel Győrben a sétálóutcában a *Kapszulákat*.

⁷⁶ *Kisalföld*

⁷⁷ Senki sem vállalta, sem a múzeum takarítószemélyzete, sem a városi illemhely alkalmazottja, sem a városban közmunkát végzők, csak olyan magas bérért vállalta volna valaki, amit a múzeum nem tudott megfizetni.

bevásárló- és szórakoztatóközpont, vasútállomás, nagy múzeumok stb. Ezeken a köztereken belül is az ún. szociális kiszolgáló részbe képzeltem el, mint az egyik szolgáltatást a többi között. Úgy vélem, a Ludwig Múzeumban megfelelő helyre került, és az már egy más kérdés, hogy a látogatók tudnak-e és akarnak-e élni a felkínált lehetőséggel.

Képjegyzék:

1. kép / Milan Cais: Anyu, apu és én (Máma, táta a ja), 1998
2. kép / Alena Kotzmannová: *Shopping is my hobby* (A vásárlás a hobbim), 1998
3. kép / Jiří Příhoda: Árvíz, 1998
4. kép / Martin Zet: Vetítés a prágai metróban (Projekce v pražském metru), 1998
5. kép / *Skrytá tvůrčí jednotka* (Rejtett alkotóegység): Élőadás (Přímý přenos), 1998
6. kép / Krištof Kintera: Fogyasztási cikk (Spotrebič), 1996 -1998
7. kép / Michaela Thelenová: Cím nélkül (Bez názvu), 1999
8. kép / Grzegorz Klaman: *Art Propaganda Corporation* – Ústí szindróma (Ústecký syndrom), 1999
9. kép / Lakner Antal: „iners” Passzív munkaeszközök - Home Transporter, 1999
10. kép / Milan Cais: Éjjeliőr (Hlídač), 2000
11. kép / Tomáš Kotík és Julie Schulzova: Érzékelő gép II. (Perception machine II.), 2000
12. kép / Michal Sedlák: Danaé, 2000
- 13/a, b kép / Barbara Benish: „Flower power“ (Virágerő), 2000
14. kép / Pode Bal: Az „Extrém kampány” plakátjai, 1998
15. kép / Pode Bal: Intézményesített művészet (Institucionalizované umění), 2002
16. kép / Rafani: Szerelem (Láska), 2000
17. és 18. kép / Pode Bal: Zimmer frei, 2002
19. kép / Pode Bal: TGM Chicken, 2002
20. kép / Jiří David: Ragyogás (Záře), 2001
21. kép / Jiří David: Szív (Srdce), 2002
22. kép / Jiří David (társszerzők: Jan Kadlec és Milan Salák): For Sale, 2003
23. kép / David Černý: Hús (Maso), 2003
24. kép / David Černý: Szent Vencel lovasszobra, 1999
- 25/a, b kép / David Černý: Csecsemők (Miminka), 1995-2000
26. kép / David Černý: Seggecskék (Prdelky), 2003
27. kép / Lenka Klodová: Győztesek (Vítězky), 2005
28. kép / Pavlina Fichta Čierna: OH, 1995
29. kép / Pavlina Fichta Čierna: Se sok, se kevés (Ani veľa, ani málo), 2000

30. kép / Richard Fajnor: Poorperformance, 1995
31. kép / Anna Daučíková: Párhuzamos aktivitások (Paralelné aktivity), 2000
32. kép / Boris Ondreička: szeret (miluje), 2000
33. kép / Roman Ondák: Antinomádok (Antinomádi), 2000
34. kép / Danica Dakic: A föld altatója (Uspávanka zeme), 2000
35. kép / Jean-Damien Fleury: Mama, 2000
36. kép / Erik Binder: , 2000
37. kép / Anton Čierny: Second Hand / Gene Art, 2000
38. kép / Veronika Drahotová: Veronika mozi (Veronikino), 2000
39. kép / Bill Seaman: Látomás (Zjavenie/Epiphany), 2004
40. kép / Andrea Chreňová: Becsomagolt szobrok, 2004
41. kép / Monika Kováčová: Istennők aknamentesítő tánca (Boženy a antimínový tanec), 2004
42. kép / Monika Kováčová: Good Girls Bratislava (Jó lányok, Pozsony), 2004
- 43/a, b kép / Andrea Chreňová: Piszóárok, 2004
44. kép / Martin Sedlák: Hypernova, 2004
45. kép / Jana Šantava: a buszállomáson, 2004
46. kép / Jana Šantava: romák, 2004
47. kép / Lucia Nimcová: Büszkeség (Pýcha), 2005
48. kép / Michal Moravčík: Urbánus helyzet (Urbánne podmienky), 2005
49. kép / Marek Kvetan: New City, 2002
50. kép / Erik Binder Még több luxust! (More luxus!), 2003
- 51/a, b kép / Pode Bal: serial sniper, 2003
52. kép / gumma guar csoport: Tisztább világért (Pre čistejší svet) - Miss world 2020, 2004
53. kép / Eva Filová: Választások (Voľby), 2004
54. kép / Farkas Roland: Abfahrt / Departures, 2004
55. kép / Mira Keratová, Katarína Kuchelová, Lucia Tkáčová és Marek Kvetan: Minden, amit tudni akartál a kulturáról, de sohasem merted megkérdezni (Všetko čo ste chceli vedieť o kultúre, ale báli ste sa opýtať)
56. kép / Németh Ilona: Kiskert, 1993
57. kép / Németh Ilona: A menekülés lehetősége, 1993
58. kép / Németh Ilona: Folyó, 1996

- 59a., b. kép / Németh Ilona: Az út, 1996
60. kép / Németh Ilona: Párkányi üdvözlét Kokoliának, 1997
61. kép / Németh Ilona: Gömbök, 2001
- 62.- 64. kép / Németh Ilona: Kapszulák II., 2003
65. kép / Németh Ilona: Kapszulák II., tervrajz, 2003
66. kép / Németh Ilona: Kapszulák I., 2003
67. kép / Németh Ilona: Kapszulák I., tervrajz, 2003
68. kép / Németh Ilona: Kapszulák I., beültetési terv, 2003
68. kép / Németh Ilona: Kapszulák I., logó, 2003

Bibliográfia

Antal Dániel, Wagner Anna és Sophie Hope: Közügyek és művészet – a public art-ról, Gazdasági és Közlekedési Minisztérium - Budapest, 2003, www.gkm.hu 2005.9.3

www.artpool.hu, Kristine Stiles: Concerning Public Art and "Messianic Time"

Bodor Judit PUBLIC ART - Köztéri művészet, Artpool 2005.8.22

Boros Géza: Emlék/mű, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2001

www.davidcerny.cz , David Černý, cseh művész honlapja 2005.8.27

ČTK Rafani se vykáleli v galerii <http://www.novinky.cz/04/46/45.html> 2005. 10. 16.

Lucie Dorůžková: Pode Bal znovu útočí, Respekt, Praha, 2002/13., 22. old.

El-Hasszan Róza: Az anakronizmus szerkezete, 2002. 6. 12., Népszabadság on line, www.nol.hu 2005. 9. 12 és Moszkva tér (Gravitáció) Katalógus, Ludwig Múzeum Budapest – Kortárs Művészeti Múzeum, 2004

www.fcca.cz 2005. 8. 22

Földes András: Válságban az utca vandálja, Műértő, Budapest, VII. évf., 2004/11., 8. old.

Gabriela Garlatyová: Training, www.profil-art.sk/0023/084.089.htm, 2005.9.18

Daniel Grúň: Prerušená tradícia, Týždeň, Bratislava, 2004/32, 12.old

Edward T. Hall: Rejtett dimenziók, Gondolat Kiadó, Budapest, 1987

David Harding: Public art-Contentious term and contested practice,

<http://www.davidharding.org> 2005. 9. 2.

Ludvík Hlaváček: Pokus o České „verejné umění“, Ateliér, Prága, 1998/23., 1-2. old

Ludvík Hlaváček: Verejné umění, Literární noviny, Prága, 2005/13.

Hock Beáta: Ön ért?! Vagy Önért – Public Art Estek az Őszi Fesztiválon, Praesens, 2003/4.

Anděla Horová: Umělecké dílo ve veřejném prostoru, Ateliér, Prága, 1997/24., 8. old.

Jiří Hula: Sculpture Grande, Ateliér, Prága, 2003/20., 4. old.

Hushegyi Gábor: Sous les ponts, le long de la river, Profil-Contemporary Art Magazine, Pozsony, VIII. évf. 2001/3., 100-109. old.

www.intermedia.c3.hu/pst/ 2005.9.30

Denisa Kera: Odsun míču z Hradu, Lidové noviny, Prága, 2002. 5. 25., 14. old.

Viera Kuracinová: Vec verejná?, Profil, Pozsony, 2000/2-3. 20 – 26. old

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

Mélyi József: Szelíd hatásvadászok,

http://studio.c3.hu/studio_magyar/projektek/1x1tabla_kritika.html 2005. 10. 2

Ivana Moncolová: Nyilvános művészeti termék-Billboard Gallery Europe, Praesens, 2003/4

Moszkva tér (Gravitáció), Katalógus, Ludwig Múzeum, Budapest – Kortárs Művészeti Központ, 2004

Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry: installation art, Thames and Hudson Ltd, London, 1996

Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry: installation art in the new millenium, Thames and Hudson Ltd, 2003

www.podebal.cz 2005. 9. 15

Ľudo Petránký: Srdce na hrade, <http://cestovanie.sme.sk/clanok.asp?cl=747661> 2005. 9. 25

Polifónia, Soros Alapítvány, Kortárs Művészeti Központ, Budapest, 1993

Tomáš Pospiszyl: Co patří na výstavu a co patří na ulici, Ateliér, Prága, 1997/24., 8. old.

Public Art, Kunst im öffentlichen Raum, szerk. Florian Matzner, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2004

Public Subject Katalógus, Pro Helvetia Bratislava, Bratislava, 2002

www.rafani.cz 2005. 10. 1

www.scca.sk 2005. 9. 22

Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia, szerk. Jana Geržová, Kruh súčasného umenia Profil, Bratislava, 1999

Susan A. Snodgrass: Dynamika veřejného a soukromného v Chicagském umění, Umělecké dílo ve veřejném umění, Katalóg 4. výroční výstavy Sorosovho centra současného umění – Praha, 1997, 22. old.

Tatai Erzsébet: A jelenhez közelebb keresni a jövőt. Beszélgetés Erhardt Miklós képzőművésszel. Műértő, 7., 2003, 7-8., 11.

Training, Katalógus, ERRATA, 2004

Turai Hedvig: A helyi idő, www.balkon.hu/balkon03_08/03turai.html 2005. 8. 28

Umělecké dílo ve veřejném umění, Katalóg 4. výroční výstavy Sorosovho centra současného umění – Praha, 1997

Miloš Vojtechovský: Intervence nebo indolence?, Ateliér, Prága, 1998/23., 16. old.

Eva Zajíčková: Rafani se stali komunisty kvůli umění

<http://www.novinky.cz/kultura/3309-rafani-se-stali-komunisty-kvuli-umeni.html>, 2005.10.16