



Paradigmaváltás: a múzeumi nyelv evolúciója

TDK dolgozat: Gallai Renáta
Konzulens: Haba Péter PhD

TARTALOMJEGYZÉK

Bevezetés	3
Előszó.....	3
Hipotézis, a kutatási témával kapcsolatos problémafelvetés	3
Kutatási absztrakt.....	4
Kutatási módszertan.....	5
A dolgozat szerkezete.....	5
A kurátori praxis elméleti fogalmainak áttekintése	6
Mit értünk múzeumi nyelv alatt?	6
Az új muzeológia	6
Interpretáció.....	7
Bemutatói mód	8
Kurátori szemlélet	9
Diszkurzivitás	10
Többszólamúság.....	11
Kontaktzóna.....	11
Oktatási fordulat	11
Együttműködésen és részvételen alapuló művészeti gyakorlatok.....	12
Együttműködésen alapuló művészeti gyakorlatok.....	12
Részvételen alapuló művészeti gyakorlatok	12
Performatív kurátori gyakorlatok.....	12
A szerzőség kérdése	13
A múzeumi nyelv értelmezése a hazai terepen	15
A hazai kiállítási közeg rövid, kronologikus áttekintése	16
A kortárs köztéri művészet bemutatása.....	19
Nemzetközi áttekintés.....	19
Köztéri művészet Magyarországon	20
Esettanulmányok.....	22
Hogyan lesz a térből hely? Jó gyakorlatok Józsefváros városfejlesztésében.	22
Részvételiség és várostervezés.....	23
Taktikai urbanizmus.....	23
Bacsó Béla utca.....	24
Egy VÍGabb utca.....	25
Mikro parkok	25
Flaszter, I. Budapesti Kortárs Köztéri Biennále.....	26

Emlék, ami lehetett volna.....	27
Ha mindenki meghallaná.....	27
Életvitelszerű	29
Konklúzió	30
Idézett forrásmunkák	31

BEVEZETÉS

Előszó

Dolgozatom tárgya az Új Nemzeti Kiválóság (továbbiakban: UNKP) ösztöndíjprogram keretében megvalósult kutatásom eredményeinek a köztereken megvalósuló művészeti gyakorlatok, projektek a múzeumi, kiállítás nyelv fejlődésére gyakorolt hatásának vizsgálata. A kutatás címe 'Paradigmaváltás: a múzeumi nyelv evolúciója' amely a hazánkban az elmúlt több mint 10 évben lezajlott kiállítási gyakorlatok változásainak feldolgozására tesz lépéseket, valamint megkísérli, hogy a főbb kurátori szemlélettel kapcsolatos elméleti fogalmak és a gyakorlati praxis változásait, evolúcióját ebben a keretrendszerben értelmezze. Az UNKP kutatásom főcélja az eredmények egy esettanulmány kötetben történő online publikálása, amely angol és magyar nyelven lesz elérhető, szabad hozzáférésű tudásanyag formájában. A kötet egy kronologikus, történeti formában elemzi és csoportosítja a 2010 után kialakult intézményeket, projekteket és kulturális szerveződéseket, amelyek jelentősen befolyásolták a kiállításokról alkotott elképzelésünket és ezáltal hatottak a kurátori szemlélet és annak gyakorlati módszertanára is.

Véleményem szerint ez a kötet nem annyira alkalmas egy tudományos értekezés formájában történő tárgyalásra, viszont kutatásom során érdekes eredmény született miszerint számos újító, paradigma-döntő kiállítás kikerült a klasszikus kiállítási közegből, azaz a megszokott múzeumi, galéria falakon túl, ezzel új helyszíneket, beszédmódot, lehetőséget teremtve a kiállítás térbeli fogalmától, értelmezésétől a befogadói tapasztalásig, tehát meglehetősen újrarajzolta azt a keretrendszert, amiben ez idáig a kiállítótérrel gondolkodtunk. Ezért jelen dolgozatom tárgya a köztereken megvalósuló kiállítások a kurátori szemlélettel összefüggő fogalomrendszerben történő vizsgálata.

Hipotézis, a kutatási témával kapcsolatos problémafelvetés

A múzeumi praxis és a kultúra-tudományok rohamos fejlődése hatott a hazai kiállítási gyakorlatokra is így, a 2010-es években több meghatározó szakirodalom is prezentálásra került a témában, ami azóta is irányadó útmutatás a gyakorlati szakemberek és hallgatók számára. Itt kettő publikációt emelnék ki, az egyik a Magyar Képzőművészeti Egyetem, Képzőművészet-elmélet Tanszékének (továbbiakban: MKE) „*A gyakorlattól a diszkurzusig*” című kortárs művészetelméleti szöveggyűjteménye, valamint a Tranzit.hu 2012-ben megjelent, „*A kurátori gyakorlat és diszkurzus szótára*” című online kiadványa. Az MKE kötetébe válogatott nemzetközi tanulmányok új elméleti megközelítést kínálnak a kortárs művészet értelmezésére, amit négy fejezeten keresztül, huszonkét nemzetközi tanulmány bemutatásával ábrázolnak. Az első fejezet a múzeumok problémájával, a második a kritikai művészettel, a harmadik a másság kérdésével, az utolsó pedig a kurátori szerepekkel foglalkozik.

A Tranzit.hu szótára egy hosszútávú, együttműködésen alapuló kutatási projekt eredményeként jött létre, ahol a munkacsoport egy magyar-angol nyelvű, online, mindenki számára hozzáférhető szótárban kísérletet tett arra, hogy az 1990-es évek óta folyamatosan bővülő nemzetközi kurátori-kortárs művészeti diskurzusban leggyakrabban használt, ám korántsem egyértelmű fogalmakat értelmezze, valamint az angol szakmai kifejezések sok esetben hiányzó magyar megfelelőire tett javaslatot.

A fenti összegző kiadványok kiadása óta számtalan cikk, publikáció, tanulmány jelent meg a magyar kortárs kiállítási praxis értelmezésére, viszont véleményem szerint az elmúlt bő 10 év radikális kulturális változásainak hatása kevésbé lett feldolgozva, vagy szakmai elméleti keretrendszerben foglalva a kurátori szemlélet gyakorlatban történő alakulása kapcsán. A másik megfigyelésem, hogy a Magyar Képzőművészeti Egyetem kötete külföldi

szövegeket és esettanulmányokat mutat be, a Tranzit.hu szótára törekszik hazai esettanulmányokat is bemutatni, viszont az egyes, többségében Észak-Európai, vagy Amerikai példák –szándékosan- nem a hazai kurátori viszonyokat tükrözik. Ez kifejezett célja is volt a szótár szerkesztőinek, hogy az amúgy jó mintaként szolgáló külföldön használt keretrendszert ne a hazai narratíva mentén mutassák be, amivel torzulhat egy-egy fogalom értelmezése. Tapasztalatom, hogy az elmúlt közel 10-15 évben ezeknek a nemzetközi a fogalmaknak az értelmezése is globálisan felülíródott, valamint hazánkban a művészeti közeg változása miatt megjelentek külföldön már 'bejáratott', de itthon újszerű kiállítási gyakorlatok például a köztéren lezajló művészeti, vagy kulturális programokat csoportosító módszertanok, amik jelentősen átformálták a hazai kurátori praxis működését ezzel hiátust teremtve annak elméleti értelmezésre.

Kutatási absztrakt

A kurátori szemléletről szóló hazai kontextusban értelmezett, valamint a hazai szakmai közeg számára magyarul is publikált anyagok ellenére sem találtunk olyan átfogóbb-összegző szövegeket, amelyek az elmúlt évek kiállítási gyakorlati diszciplínáinak pontos jelentésével, kialakulásával, vagy elméleti háttérével foglalkozik. Így a kutatás célja, hogy a kortárs művészet- és vizuáliskultúra új irányainak megjelenését a gyakorlati szintén a - kortárs- múzeumi gyakorlatok praxisában és annak elméleti közegében is értelmezze, kifejezetten a köztéren megvalósuló projektek kontextusában. A múzeum nyelve hat a múzeum/kiállítás terepére, arra a komplex kontextusra, amiben a műalkotás és jelentése, egyben interpretációja feloldódik. A nyelv alatt nem a múzeumi szöveg etimológiai háttérére utalok, hanem arra a reprezentációs közegre, amiben a múzeum 'beszél' a befogadó felé az egész kiállítási projekt során, azaz annak kutatási háttére, megtervezése, majd a kiállítási display, kiállítás szövegezése, installációi és annak további kommunikációs felületein keresztül. Az intézményi közeg kiállítási reprezentációt erősen befolyásolja a 2010 utáni politikai közeg, amely a nemzetállami eszmék keretrendszerében határozza meg a kultúrpolitikát. Ez által az állami kötődésű intézmények reprezentációjából kiszorultak egyes marginális csoportok kérdéseinek a tematizálása például a gender, vagy az lmbtq+ kisebbségek bemutatása. Válaszul az intézményen kívüli, független kiállítóterekben, vagy programok alkalmával pedig egy másik irányba húzó szélsőséges bemutatásban jelent meg a téma, amely egy újabb, trendi, de túlzó woke¹ narratívát eredményezett és az érintett csoport is elzárkózik tőle. Tehát az objektív, egyik szélsőség felé sem tolódó reprezentáció hiánya felmerül. Azon túl meglátásom, hogy manapság nagyon trendi a kortárs gyakorlatokban társadalmi kérdéseket tematizálni, de számos régóta fennálló, társadalmi terepen fel nem dolgozott téma, többek között a perem szélére sodródott embercsoportok például a hajléktalan embertársaink, vagy némely kisebbség kultúrájának és történelmük emlékezetkultúrájának az ápolása, életben tartása lényegesebben alulreprezentált, vagy 'félrereprezentált' és ezt viszont nem róhatjuk az államnak fel, mert az intézményeknek lenne lehetőségük ezt kritikai szemmel feldolgozni. Az előbb részletezett jelenségeken túl a klasszikus kiállítási terepet pedig drasztikusan felforgatta a köztereket érintő, demokratikus várostervezési gyakorlatok megjelenése, ahol a részvételiség hasonló módszerekkel valósul, meg mint a művészeti gyakorlatokban.

A kutatás során az foglalkoztat, hogy szüksége-e a kurátori szemlélet hazai értelmezési keretrendszerét a 'hazai nyelvre' lefordítani, valamint a köztereket érintő gyakorlatok

¹ Az angol 'woke' szó szerinti magyar jelentése a „felébredt”, ami átvitt értelemben arra utal, hogy valaki jól tájékozott, naprakész a világ történéseiről. 2017 óta egy újabb jelentéssel is használják, mely szerint aki woke, az érzékeny az olyan társadalmi kérdésekre, mint például a rasszizmus vagy a szabadságjogok korlátozása. A kifejezést gyakran pejoratív értelemben használják a mozgalom támogatóinak kritizálásra, vagy azok, akik ellenzik, az egyenlőség eszméjét vagy eltúlzottnak érzik az ilyen irányú törekvéseket. Ellenben manapság viszont gyakori, hogy a liberális beállítottságú emberek is használják negatív aspektusban a fogalmat, ha a mozgalom nagyon szélsőséges, irracionális ideológiák felé tolódik.

mennyire írják felül a nemzetközi szinten elfogadott, jól működő elmélet értelmezési keretrendszerét.

Kutatási módszertan

Kutatásom kiindulópontja az UNKP kutatás szerkezetének meghatározáskor indult ahol történetileg számba vettem és értelmeztem az elmúlt több mint 10 év változásait a hazai művészeti színtér tekintetében. Ekkor lettem figyelmes a hazánkban csak későn megjelent köztéri művészet és bevonás megjelenésére. A téma kapcsán személyes interjúkat és beszélgetéseket folytattam az esettanulmányi fejezetben bemutatott és elemzett Flaszter 1. Budapesti Köztéri Kortárs Biennálé és a Budapest VIII. Józsefvárosban lezajló taktikai városfejlesztési gyakorlatokról, hogy validáljam állításom létjogosultságát.

Az elméleti háttér, azaz a kurátori módszertan áttekintése kapcsán szakirodalmi hivatkozásként a Tranzit.org magyarországi tagozatának 2012-ben online angol és magyar nyelven publikált, „A kurátori gyakorlat és diszkurzus szótára: A paradoxon felfejtése” című projektjében kibontott főbb elméleti fogalmak gyakorlatban történő értelmezési keretrendszerét vettem alapul. A publikáció az 1990-es évek óta folyamatosan bővülő nemzetközi kurátori-kortárs művészeti diskurzusban leggyakrabban használt, ám korántsem egyértelmű fogalmakat értelmezte, valamint az angol szakmai kifejezések sok esetben hiányzó magyar megfelelőire tett javaslatot. A hazai szakmai közegre értelmezett elméleti meghatározások mellett áttekintettem és figyelembe vettem a nemzetközi szakirodalom releváns megállapításait, például Claire Bishop művészettörténész szövegeit, aki a '90-es évek után a szociális fordulat fogalmát bevezette és értelmezte, valamint Susanne Lacy kortárs köztéri művészetet feltáró gondolatait. Majd ezeknek a fogalmaknak a változását próbáltam megfigyelni a résztvevő tapasztalataimon keresztül a jelenkori művészeti gyakorlatok, kiállítások, akciók kontextusában.

A dolgozat szerkezete

Dolgozatomban először a releváns, főbb alapfogalmakat mutatom be az új muzeológia változások hozadékaként kialakuló progresszív kurátori szerepkör, és mint praxis fejlődése tekintetében, majd rövid, informatív, kronologikus formában bemutatom a hazai kiállítási közeg nagyobb változásait. Ezek után átvezetem a dolgozatot a kortárs köztéri művészeti gyakorlatok témafókuszú elméleti háttérének bemutatására, amit a hazai közeg kompakt áttekintésével folytatok. Az esettanulmányi fejezetben a kurátori praxis elméleti fogalmainak viszonyrendszerében vizsgálom a Flaszter, 1. Budapesti Kortárs Köztéri Biennálé és a Józsefvárosi Önkormányzat által megvalósított progresszív városfejlesztési gyakorlatokat. Végezetül pedig a hipotézisemben megfogalmazott állítások megválaszolására teszek kísérletet.

A KURÁTORI PRAXIS ELMÉLETI FOGALMAINAK ÁTTEKINTÉSE

Ebben a fejezetben az új muzeológia kialakulásával együttjáró gyakorlati fogalmak elméleti bemutatását kísérem, meg amelyek megalapozták a kurátori szemlélet, mint praxis fundamentumait és egyben a múzeumi, azaz a kiállítás nyelv alakítóit egyben.

Mit értünk múzeumi nyelv alatt?

A múzeumi nyelv, mint fogalom megtévesztően értelmezhető, mivel nem a szó szemantikai megfelelőjét értjük alatta, vagy épp a kiállítóterekben megjelenő szövegeket takarja. A múzeum, vagy kiállítótér nyelve az a komplex kontextus, amiben a műtárgy és jelentése feloldódik a kiállítás formái, alaki keretrendszerében, abban a megjelenítési módban, amelyben a múzeum 'beszél' a befogadóhoz. A kortárs múzeum nyelvének kialakulásában a legelső és legfontosabb szerepet az *új muzeológia* (nem *museologie*) kialakulása játszotta, amely a kiállítás rendezés módszertani keretének gyökeres változását vont maga után és megjelent a *kurátori szemlélet* (*curatorial*). A kurátori szemlélet pedig olyan elméleti fogalmakat teremtett meg és definiált gyakorlati praxisában, mint a kiállítás bemutatási módjának értelmezése annak interpretációja, a bevonás szerepe, vagy a részvételi, együttműködésen alapuló művészeti és kiállítási gyakorlatok megjelenése. Reflektált a kiállított kultúrák önazonos megjelenítésére a *többszólamúság*, vagy kiállítás *beszédmódjának* megteremtésével.

Az új muzeológia és a kurátori szemléletet követő történetileg meghatározó mérföldkő a képzőművészetben következett be ahol 1990 körül megjelent az úgy nevezett *szociális fordulat* -social turn- (Bishop 2012; 11-40). Ez a fordulat maga után vont az olyan típusú fogalmak betörését, mint az aktív bevonáson, együttműködésen alapuló művészeti projektek (Get involved!), és egyéb kollaboratív, szociokulturálisan elkötelezett művészeti programok jöttek létre. Ekkor jelentek meg az olyan, magyarul néha nehezen lefordítható és inkább kevert formában használt elnevezések, mint a '*socially engaged art*', '*community-based art*', '*experimental communities*', '*dialogic art*', '*littoral art*', '*participatory*', '*interventionist*', '*research-based*', vagy éppen a '*collaborative art*' fogalma. Ezáltal a múzeumok és a kiállítási gyakorlatok is elkezdtek rezonálni a 'Get involved!' és a "Common Affairs" mozgalmakra.

Tehát, ebben a fejezetben a főbb alapfogalmakat mutatom be, amelyek meghatározók a kurátori praxis elméleti hátterében és gyakorlati praxisában.

Az új muzeológia

Az elmúlt közel fél évszázadban tanúi lehettünk a múzeumi praxis radikális átalakulásának, reprezentációs fejlődésének nemzetközi és hazai szintén egyaránt. Ez által az esztétika fókuszú muzeológia gyakorlatok érdemi elmozduláson mentek át, ahol a kezdetekben fontos szerepet játszott az antropológia bekapcsolódása, mint a múzeumi diskurzus értelmezésének legobjektívebb, egyben legönkritikusabb eszköze és megjelent az új múzeumi praxis az '*új muzeológia*' (*new museology*) fogalma (Bal 1996: XXI, szerk; Greenberg, Ferguson, Nairne). Az új muzeológia alatt a múzeum tudományok történeti átalakulását értjük. Az intézményesített gyűjtemények gondozásán túl a kulturális reprezentáció terén olyan 'új' megoldásokkal dolgozik, amely más, eddig ismeretlen, ám demokratikusabb nézőpontokat és értelmezési lehetőségeket kínál. Kialakulásában az egyik legönreflektívabb társadalomtudomány az antropológiai szemléletmód humanista megközelítése játszotta az egyik legnagyobb szerepet. A humanista megközelítés eredményeképpen a múzeumok elkezdtek felvállalni a felelősségüket és nemcsak reflektáltak társadalmi problémákra, hanem kifejezett társadalmi kontextusokkal is elkezdtek foglalkozni, mint például a kolonializmus kérdése. Ha úgy tetszik a múzeumi szemlélet elkezdett demokratikus keretek öltetni. Ennek a fejlődésnek az eredménye, hogy a múzeumok már más, humánusabb narratívákkal dolgoztak, aminek eszközei az újfajta

retorika használata, más kontextusok figyelembe vétele, ami hatott az egész kiállítás, de a múzeum, mint intézmény interpretációjára is. Ezt a mérföldkövet nemzetközi viszonylatban az 1960-as évekre datáljuk, és innentől beszélhetünk egy új szakma és értelmezési keretrendszer, a kurátori praxis és szemlélet létrejöttéről, ami megteremtett egy új elméleti fogalmat is: a kiállítási tárgyak metafunkcióját (Bal 1996:153). Ez arra utal, hogy egy műtárgy, nemcsak mint önálló tárgy, vagy alkotás jelenik meg, hanem reprezentációján keresztül a múzeum és a muzealizálás gesztusa is láthatóvá válik. Ez nem más, mint az intézmények történeti és ideológiai szerepére adott önreflexív válasz és ennek az eszmerendszernek a beépítése a kiállítási munkába.

Ez kinyitotta a kapukat egy diszkurzív, interpretatív kurátori szemlélet felé. A fejlődés következtében kialakultak a közösségi múzeumi kezdeményezések, átalakultak a gyűjtemények bemutatási módjai, a kiállítás rendezésén túl a szövegek tartalmáig, retorikájáig. A múzeum már nem csak szórakozás, tanulás, hanem fontos társadalmi kérdésekre is reflektáló 'médiium' amely komplex politikai, ideológia és esztétikai összefüggéseket jelenít meg az érdeklődő felé, ahol markánsan megjelenik az új tudáson és tapasztalatokon alapuló kurátori állásfoglalás (*curatorial*). (Tranzit.hu, szerk:Frazon 2012)

A tudományos történeti átalakulás olyan új megoldásokat és elméleti keretrendszereket 'nevelt ki' mint a *részvételiség* fogalma, vagy épp olyan intézményi struktúraváltásokat eredményezett, mint a társadalmi múzeumok (Bishop 2012; 11-40). A kurátori szemlélet (*curatorial*) kiemelkedő fontosságú eszköze lett a múzeumi bemutatásnak és a bemutató terek megjelenítése - display- is kivívta magának az 'új' forradalmát: megjelent a white cube (O'Doherty 1999).

A múzeumi reprezentáció fejlődésével szorosan számtalan új diszciplína szökkent szárba, az 1970-es évek felé már –nemzetközi viszonylatban- kialakult az új művészettörténet (*new art history*) amely képviselői elfordultak a formai elemzésre, a provenienciára és a patrónusi tevékenységre irányuló hagyományos kérdésfelvetésektől, és egy a vizualitás társadalmi szerepét vizsgáló erősebb antropológiai attitűdöt tettek magukévá (Harris 2002). Innentől aztán minden vizuális forma elfogadott lett a tudományos kánonban.

Az új muzeológia fogalmát Mieke Bal holland irodalom- és kultúrakutató összegezte először talán a legobjektívebben az 1996-ban megjelent 'Thinking about exhibition' című kötet (szerzők: Reesa Greenberg, Bruce W Fergusson, Sandy Nairne), 'The discourse of the Museum' című fejezetében. Bal szerint a múzeumi diskurzus értelmezésének legobjektívebb, egyben legönkritikusabb eszköze az antropológia. Ennek oka, hogy holisztikus szemszögből szemléli a kultúrát és az esztétikát teljesen kihagyja a diskurzusból. Ball összegzése nyomán: ha van valami, ami megkülönbözteti az "új" muzeológiát a "régit" vagy tradicionális muzeológiától akkor az az a felfogás, hogy a múzeum egy diskurzus a kiállítás pedig egy kijelentés ebben a diskurzusban.

Interpretáció

A múzeumi és kiállítási munkában az interpretáció, az értelmezésen alapuló bemutatás, nagyon különböző mértékben, de mindig is jelen volt. A társadalomtudományok interpretatív fordulata (interpretive turn) viszont az interpretáció új, komplex, kritikai, önreflexív, módszereit és értelmezési keretrendszerét teremtette meg. Az új muzeológia szele volt a legmeghatározóbb a fogalom fejlődésében. Az interpretáció fogalma, az erre reflektáló társadalomtudományi és művészeti gondolkodásmód, elméleti fogalmakra épített kritika és kutatási módszer az 1970-es évek elején jelent meg a kultúratudományokban, ezen belül elsősorban az angolszász kulturális antropológiában. Az interpretáció jelentésének átalakulása, amely nem választható el a kultúratudományok nyelvi fordulatától (linguistic turn) sem (Clifford, 1986). Ennek hozadéka a kultúra és a kulturális jelenségek, valamint a műalkotások szövegszerű megközelítése (Bachmann-

Medick: 1997) amely azt eredményezte, hogy „kultúra mint szöveg” az interpretatív fordulat alapmetaforája. Az úgynevezett kulturális fordulat (cultural turn) után a főbb kulcsfogalmak a szerkesztés, a tudatos fogalomhasználat, a retorika, a dialógus, a fordítás, illetve a szerző és az olvasó lettek (Bachmann-Medick 2009). A társadalmi és a művészeti múzeumok elkezdtek beilleszteni kiállítási praxisukba e módszertani változások tanulságait az ismeretek, az alkotók, a szerzők és a fogalmak diszkurzív elrendezésével, amelyek így vizuálisan is megjelentek a kiállítóterekben. Ezzel együtt viszont a bemutatás módja (display), a kiállított kultúrák maguk is a vizsgálat tárgyát és terepét jelentették a kritikai és a kurátori önreflektív munkában.

A módszertani változások másként jelentek meg a művészeti és a társadalmi múzeumokban. Amiben hasonlítottak, az a reprezentáció konstruktív természetének, a tárgyak, a terep és a múzeum-kiállítás reprezentáció szerepével kapcsolatos kérdések és kétségek szubjektív és kritikus megfogalmazásai voltak. Azon túl egyre láthatóbbá vált, a korábban az intézményi háttérmunkát végző, kiállításkészítő (Ausstellungsmacher), aki a hatvanas évektől már önállóan is, akár az intézménytől függetlenül dolgozott, ami alapjaiban járult hozzá a független kurátori praxis és pozíció kialakulásához. Tehát a kurátor olyan új szereplővé vált, aki a kiállítás, különösen a csoportos kiállítások létrehozását egyre inkább meghatározta, ami hatott az intézmény beszédmódjára is. A kurátor értelmező szerepe pedig a gyakorlati tevékenység mellett, azon túl elmozdult a teóriák és a fogalmak irányába is ami a diszkurzivitásban és kurátori szemlélet progresszíven szélesedő látásmódjában öltött testet. Az 1960-as évekre tehát a kurátori munka már a műalkotások kontextualizálását és közvetítését is magába foglalta, amely oda vezetett, hogy a kurátor a kiállítások és művészeti projektek szerzőjeként és kezdeményezőjeként lépett fel és a itt fel is merült a szerzőség paradigmája.

A hazai múzeumok, kutatók és az alkotók gyakorlatát az 1960-as évektől induló kritikai interpretáció csak elvétve jellemezte, az alternatív művészeti gyakorlatok terepén valósultak inkább meg. Ez egyértelműen köthető a zárt és kontrolált politikai struktúrához, illetve a társadalmi és intézményi mobilitás hiányához, ami a rendszerváltásig jellemezte az országot.

Összegezve az interpretatív fordulat nemcsak az alkotás és a múzeumi tudás, hanem a kurátor szerepköre és praxisa átalakulását is eredményezte: az addigi konvencionális 'kiállításkészítést' felváltotta a diskurzus és a konstruktív szakmai párbeszéd a témák, terek, tárgyak és az emberek között amely a kurátori szemlélet kortárs változásához vezetett.

Bemutatósi mód

A kiállítások bemutatási módja nem merül ki a materiális formában értelmezett a tételrendezéstől, az installációs designon át az információk közzétételének vizuális és tartalmi megjelenésében, ami megteremti azt a fizikai és interpretatív környezetet, amelyben, és amely által a tárgyak és műtárgyak a közönség elé kerülnek. Az 1990-es évek után a kurátor tevékenységének fejlődésével és tevékenységének kiszélesedése maga után vonta a kiállításformák változatosságát, valamint a kiállítás rendezési munka egyre reflektívabbá válását, így a kurátori praxis gyakorlata számos új aspektussal gazdagodott, mint amilyen a hatalmi reprezentációhoz fűződő viszony tudatosítása, vagy a befogadó aktív bevonásában játszott szerepének vizsgálata. Tehát a kurátori szemlélet hat a kiállítás fizikai terére és az abban megfogalmazott állítás narratíváin keresztül világosan próbálja interpretálni maga az intézmény (kiállítótér) szerepét és álláspontját önmagával és megjelenített témával kapcsolatban. Elsősorban az intézményi, annak hozadéka kurátori döntések eredményeképp kialakuló elrendezés (display) a kiállítás elsődleges kommunikációs eszköze, amely alapvetően meghatározza a befogadás lehetőségeit. A különböző bemutatási módok sokrétűen szólítják meg a látogatókat: orientálnak,

kapcsolódásokat teremtenek meg, vagy épp zárnak le és fednek el, valamint különböző politikai és esztétikai státuszokat jelenítenek meg. A bemutatási mód számos politikai, gazdasági és esztétikai tényező eredménye és tükröje, még ha ezek nyilvánosságra hozatala nem is mindig közvetlen célja. Ezeken túl a bemutatási mód értelmezése nem szűkülhet az intézményi, vagy a kortárs művészeti kiállításokra mivel a kiállítások terepe napjainkban egyre kiszélesedett, gondoljunk csak a szokatlan, helyspecifikus műalkotásokra és projektekre, valamint a köztéri művészetre.

A 20. század politikai és ideológiai változásai hatást gyakoroltak a kiállítások vizuális és tartalmi megjelenítésére: a bemutatott tárgyakon túl, a kurátori tevékenység spektrumának kiszélesedésével, már az emberi érzékelésre is reflektáltak, hatni akartak a nézőre, jelentéssel ruházták fel az installációkat, kontextusokat kerestek és mutattak be. Ez nagyban hozzájárult az új muzeológia ideológiák kialakulásához, a részvételi múzeumok, vagy épp a diszkurzív bemutatási módok elterjedéséhez. A modernizmus eredőjeként a 20. század második felétől a 'white cube' (fehér kocka) modell lett a 'legdivatosabb', amely a művek autonómiáját helyezte középpontba (O'Doherty 1999). A hatvanas évek végétől, a világban történt politikai, ideológia változások hatásaként újraértelmezték a bemutatási tereket és a holisztikus szemléleten alapuló, értelmezést alakító, interpretatív megjelenítés kezdett elterjedni. A white cube-ot néhol felváltotta a black cube ahol főképp a video vetítések zajlottak (Manovich 2005). Később kiléptek a 'white cube' keretei közül, az installációkban, verbális megjelenítésben, retorikában megjelent az intézményi kritikai, az önreflexió. Szokatlan kiállítási helyszínek jelentek meg, valamint olyan témákat is bemutatnak- főleg politikai, társadalmi kritika-, amit az idáig nem volt szokás, vagy nem lehetett. (Ratcliff 2000). Napjainkban a fehér kocka régóta nem a kortárs művészet elsőszámú bemutatási terepe, a különleges helyszíneken megvalósuló kiállítások, a köztér, a nyitott műtermek (open studio) éppúgy alternatívái lettek, mint a művészeti helyszínekké alakított ipari épületek. Mivel a 'white cube' a mai napig a magas művészetet leggyakrabban reprezentáló eszköz így a mainstream kereskedelmi galériák és kortárs művészeti intézmények továbbra is alkalmazzák bemutatási módjukként.

Kurátori szemlélet

Magyarul az angol *curatorial* szót a kurátori szemlélettel tudjuk a legjobban kifejezni. Az 1960-as években, Amerikában és Nyugat-Európában jelent meg az '*új muzeológia*' a múzeum-tudományokat radikálisan átalakító szakmai mozgalom első és legjelentősebb állomásaként a kurátori praxis kialakulása, melynek legfontosabb állítása hogy a múzeum egy diskurzus, a kiállítás pedig egy kijelentés ebben a diskurzusban - lásd: Új muzeológia: kiállítási tárgyak metafunkciója- (Bal 1996:153). Értelmezése a mai napig talán a legszélesebb területet átölelő kísérlet, hiszen a múzeum és társadalomtudományok fejlődése, valamint az azokra ható politikai és ideológia környezet egyre szerteágazóbb tevékenységek és feladatok elé állítja a kurátorokat. A kurátori munka mára nemcsak a kiállítás készítését és műalkotások bemutatását jelenti, hanem olyan kulturális projektek kezdeményezését is magában foglalja, amelyek kevésbé műtárgyak kiállításán alapulnak, hanem hosszabb távú, tudományos, diszkurzív és edukatív jellegűek. A kurátor manapság kezdeményezhet projekteket, együttműködésre hívhatja a programban tágabban résztvevőket is egy hosszú távú, komplex munka eredményeként (Bishop: 2007).

A kurátori praxis ilyen irányú evolúciója az 1990-es évek óta zajló folyamat része, amely során a kurátori gyakorlat egyre inkább meghatározóvá vált, illetve egyre szerteágazóbb tevékenységeket foglalt magába (O'Neill 2007). Ennek következtében a kurátori munka fokozatosan konceptuálissá vált, ugyanakkor a kiállítás készítés formalizálódott, tekintélyelvűségén alapuló gyakorlatainak a kritikájaként is értelmezhető. Így a klasszikus kiállítás rendezés helyét egyre inkább felváltották a folyamat-, tudás-, és kutatásalapú kezdeményezések. Ezáltal a kurátori munka kitágított

fogalma a társadalmi és politikai diskurzusokkal is kapcsolatba került, hiszen számtalan projekt a témaválasztásával, kutatási területével vagy állításával a társadalmi-politikai valóságra szeretne reagálni, értelmezni próbálja azt és sokszor nem titkolt szándéka, hogy hasson rá és megváltoztassa a minket körülvevő világot (Tranzit.hu, szerk: Szakács Eszter: 2012).

Az egyre erősödő társadalmi változások nyilván nemcsak a kiállítási, múzeumi közegre is hatottak, hanem kurátori szemléletet követő történetileg meghatározó mérföldkövet is megalapozták, amely a képzőművészetben következett be ahol 1990 körül megjelent úgy nevezett szociális fordulat jelentett amelyet Claire Bishop brit művészettörténész 2012-ben megjelent könyvében (*Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*) dokumentált igen széleskörűen. Ennek eredményeként olyan típusú, a reprezentációt alakító eszmerendszerek és gyakorlatok alakultak, ki mint a bevonáson, együttműködésen alapuló művészeti projektek és egyéb kollaboratív, szociokulturálisan elkötelezett művészeti programok jöttek létre. Ekkor jelentek meg az olyan, magyarul néha nehezen lefordítható és inkább kevert formában használt elnevezések, mint a 'socially engaged art', 'community-based art', 'experimental' 'communities', 'dialogic art', 'littoral art', 'participatory', 'interventionist', 'research-based', vagy éppen a 'collaborative art' fogalma. Ezáltal az intézmények és a kiállítási gyakorlatok (*curatorial*) is elkezdtek rezonálni a 'Get involved!' és a "Common Affairs" mozgalmakra.

Diszkurzivitás

A kurátori praxis fejlődéstörténete során a diszkurzivitás megjelenése az 1990-es évek második felében egyrészt tekinthető a kortárs művészetről és annak társadalmi funkciójáról kialakult elméleti diskurzusok kiterjesztéseként, ami maga után vonta a gyakorlati praxis változásait is, így a kortárs művészetben és a kurátori munkában megjelentek a különböző dematerializált médiumok például előadások, szimpóziumok, beszélgetések, workshopok önálló projektként történő prezentálása által. Ezáltal fókuszba kerültek a kiállítótérben a művészet immanens értékeivel foglalkozó kiállítások szekunder értelmezést adó, másodlagos felületként működő diszkurzív események.

Ezáltal a kiállítótér olyan publikus platformmá alakult át, ahol a kortárs művészet társadalmi felelősségvállalása, valamint a művészeti diskurzuson túlmutató társadalmi, politikai és gazdasági kérdések is terítékre kerültek. Az „anyagtalan” médiumok alkalmazása a helyspecifikus művekkel összefüggésben a hely olyan kiterjesztéseként jelenik meg, amely a társadalmi kereteket, az intézményes kontextusokat, a gazdasági és politikai hatásokat egyaránt magában foglalja (Kwon 2008, 32-55).

Ezt a változást kortárs művészet diszkurzív fordulatának is nevezi a szakirodalom, amely egyúttal hatott az intézmény bemutatási módjára, a kurátori munka (*curatorial*) gyakorlatára és olyan új fogalmakat vezetett be, mint az oktatási fordulat (Wilson 2007, 201-216; O'Neill, Willson 2010).

Ugyanakkor a diszkurzivitás maga után vonta az intézmény önreflexióját is: mindezen változások összességét egy folyamatos kritikai szemlélet alá vonja.

Az intézménykritika eredményeképpen az arra nyitott kortárs művészeti intézmények többretegű feladatokat és felelősséget felvállaló fórumokká váltak ezáltal a kiállítótér a klasszikus „bemutatótermi” funkció mellett az oktatás és a kutatás számára is nyitott lett, sőt napjainkban egyre több múzeum kifejezetten közösségi tereket létesít, hogy egy kulturális közösségi központként funkcionáljon.

A diszkurzív felfogás, mint gondolkozási keretrendszer a kortárs művészeti élet szereplőire is hatással van, akik egyre aktívabbak nemcsak a művészet elavult ideáinak, vagy eszköztárának átfarmálásában, hanem a kultúra tágabb területét érintő kérdések felvetésében és a társadalmi felelősségvállalás tekintetében is.

Többszólamúság

Az 1990-es évek körül felbukkanó szociális fordulat (social turn) által szélesebb körben jelentek meg a különböző együttműködésen és bevonáson alapuló művészeti gyakorlatok, amely legalább a dolog természetétől fogva lehetővé tették, hogy a különböző álláspontú, társadalmi státuszú csoportok nézőpontja képviselve legyenek a kiállítás, vagy művészeti projekt során. Az új múzeológia posztkoloniális diskurzusának egyik legfőbb korai kérdése, hogy egy intézmény kinek a nevében beszél, vagy beszélhet és egyáltalán kinek a kezében van a reprezentáció joga.

Kontaktzóna

Az új múzeológia és az új intézményesség dekolonizációs törekvései az elméleti praxisra is ható módszertani megújulással jártak például a részvételen, együttműködésen alapuló gyakorlatok megjelenésével. Ezek a gyakorlati módszertanok olyan elméleti fogalmakat és a kurátori praxist alakító értelmezési keretrendszerek alakítottak, mint a diszkurzivitás, vagy épp a többszólamúság. A kontaktzóna (contact zone) mint múzeumi fogalom létrehozóinak álláspontja, hogy az ezen elméleti keretrendszer alkalmazásának segítségével egyenlőtlen hatalmi, társadalmi helyzetben lévő és eltérő történeti háttérrel rendelkező csoportok kapcsolata feltérképezhető, elsősorban a kulturális reprezentációhoz való viszonyuk szempontjából (Wilhelm 2009, Pratt 1991, Clifford 1997).

Összegezve a kontaktzóna egy olyan kiterjesztett tér ahol a térbeli, időbeli és hollisztikus együttlét olyan társadalmi térben valósul meg ahol az egymással hierarchikus, aszimmetrikus viszonyban álló kultúrák és azok képviselői demokratikus keretek között találkozhatnak. Nyilván a demokratikusság elképzelése némiképp idealizált, hiszen ezt nagyban befolyásolja a múzeum beszédmódja és annak a keretei között alkalmazott kurátori szemlélet is.

Oktatási fordulat

Az oktatási fordulat (education) betörése a kortárs muzeológiába nem azonos a múzeumpedagógiával, igaz az 1990-es évek második felében terjedt el a kortárs művészeti és kurátori gyakorlatban a különböző oktatási formák és struktúrák, alternatív pedagógiai módszerek alkalmazása, ami módszertan felhasználást, bevonását jelentett, amelyet ezáltal oktatási fordulatának is neveznek (O'Neill, szerk: Wilson 2010). Az oktatási fordulathoz kapcsolódó kezdeményezések az ismeretszerzés és tudásátadás, a művésze és kurátor (később további bevont szereplők között létrejövő kutatás és a tudástermelés (*knowledge production*) fogalmait csoportosítják. A műtárgy, tárgy (installáció) alapú kiállításokról a hangsúly áthelyeződött a program során megvalósuló folyamatokra, eseményekre, a kiállítási környezetben és az azon kívül alkalmazott diszkurzív módszerekre (kutatás), illetve a pedagógiai szituációk alkalmazására. Ez legtöbbször az együttműködésen, vagy részvételen alapuló művészeti gyakorlatokban ölt testet.

Az oktatási fordulat koncepciójához köthető művek, kiállítások és projektek legjellemzőbb közös vonása olyan új módszerek keresése, amelyek lehetővé teszik a tudáshoz való hozzáférés demokratizálódását, új műfajok és bemutatási módok alkalmazását, a mű, a művész, a kurátor és a befogadó kapcsolatának megváltozását, valamint a résztvevő tényleges aktiválását.

Együttműködésen és részvételen alapuló művészeti gyakorlatok

Az együttműködésen alapuló gyakorlatok olyan nyitott kimenetelű koncepciók, amelyben általában kétféle módon van lehetőség a részvételre. Egyik fő ága az **együttműködésen alapuló művészeti gyakorlat**, azaz kooperáció ahol az együttműködés eszmerendszeréből kiindulva a tagok kölcsönös haszonélvezetből hozzák létre a projektet. Másik ága pedig a **részvételen alapuló művészeti gyakorlat**, ahol a szereplők olyan feltételek alapján működnek együtt, amelynek szabályait az adott projektben szereplő művész, kurátor, vagy egyéb az alkotásba behívott résztvevő állítja fel, és a megvalósulás folyamatát és eredményét a résztvevők maguk is befolyásolhatják (O'Neill: 2010; 37-45). A meghatározó különbség a kettő együttműködést feltételező projekt között, hogy amikor az együttműködés a mű létrehozásának eszköze (együttműködésen alapuló művészeti gyakorlatok) a közösen létrehozott műalkotás, és amikor a mű az együttműködés médiuma, azaz a relációesztétikába sorolható művek amelynek műfaj fő képviselői a részvételen alapuló művészeti gyakorlatok és a performatív kuratori gyakorlat. (Tranzit.hu, szerk:Beöthy: 2012)

Együttműködésen alapuló művészeti gyakorlatok

Az együttműködésen alapuló művészeti gyakorlat azoknak a műveknek, projekteknek vagy kiállításoknak az összefoglaló elnevezése ahol a megvalósításában nem egy személyként a művész és a kurátor, hanem az együttműködést, mint komplex diszciplínát megvalósító, a programba bevont résztvevők csoportja, különböző, a szakterületükhöz kötődő munkamódszerek és irányelvek alkalmazásával, közösen létrehozott koncepció alapján dolgoznak együtt. Gyakorlatban használjuk még a kollaboráció megnevezésen kívül például a kooperáció, interakció, kollektív cselekedet (*collective act*) és a részvételen alapuló művészeti gyakorlat kifejezéseket is. Ezek a fogalmak sokszor egymással átfedésben levő módszereket jelölnek, így meghatározásuk sem egyszerű és egyértelmű és gyakran egymással rokon jelentésű fogalmak mentén történik.

Részvételen alapuló művészeti gyakorlatok

A részvételen alapuló művészeti gyakorlat közvetlen előzményeit az 1960-as években találjuk meg, amikor a művészek együttgondolkodása, az aktivista törekvéseket és politikai elköteleződéseket is beleértve, mindenekeelőtt a tudástermelés alternatív módjainak kereséséhez, lényege, hogy a közös „alkotótérben” a kurátor és a művész egymással folytonos dialógusban, egyenrangú felekként, (collaborateurs) alkotótársakként dolgoznak együtt (Bishop 2012). Az ebben az időszakban aktív alkotópárok vagy művészcsoportok az egyén szerzői pozíciójának hangsúlyozása helyett, a kollektív szerzőségekre leginkább alkalmas műfajokat részesítették előnyben, mint például a performanszok, különböző akciók, happeningek.

Az együttműködés gyakorlatának elterjedése az 1960-as évek végén a kurátor személyének megjelenéséhez és szerzői pozíciójának megerősödéséhez is köthető. Ez a változás nemcsak a kiállítás médiumként (vagyis a kiállítás, mint önálló alkotói mű) való meghatározásában, hanem a kiállítások jellegében és a bemutatási módok átalakulásában is jelentős változást hozott.

Performatív kuratori gyakorlatok

A performativitás fogalma röviden úgy írható le, mint cselekvés általi jelentéstulajdonítás. A performativitás általános fogalma egy olyan komplex diszciplína amelyre először az ötvenes években a nyelvfilozófia, az irodalomelmélet és az etnológia kezdett vizsgálni. Később a társadalmi nemmel (gender) foglalkozó tudományok is hozzácsatolódtak a fogalom értelmezéséhez, amelyet a színházelméleti és a szociológiai tudományok napjainkban már kulturális modellként pozícionálnak és korunkat a „színrevitel

kultúrájaként” értelmezik (Tranzit,szerk:Beöthy: 2012). A kurátori tevékenység performatív megközelítése értelmezhető a relációesztétika munkamódszerében. A performativitás keretében értelmezett kurátori munka célja, hogy aktívan alakítsa és mediálja a műalkotás mint médium és a közönség kapcsolatát, azon túl célja, hogy alakítsa a kurátor és a művész közötti kapcsolatokat is. A relációesztétika körébe sorolható művek a befogadó aktív részvételére számítanak, mint például akár a részvételen alapuló művészeti gyakorlatok tekintetében. Valójában csak ezáltal válik a létrehozott alkotás megtapasztalhatóvá, érzékelhetővé. A performatív kurátori gyakorlat is ezen a modellen alapszik, ezzel a munkamódszerrel létrehozott művészeti projektek is az alkotó (művész) és a befogadó (néző) részvételén keresztül valósulnak meg és egy közös médiumban öltönek testet, ezáltal megkérdőjelezzik a kiállítás rendezés és műtárgybemutató hagyományos, többségében autoriter formáit. A performatív kurátori gyakorlatot a részvételen alapuló művészeti gyakorlatoktól az különbözteti meg, hogy itt elsősorban a kurátor által meghatározott keretrendszer alapján történik a részvétel. Ennek az alapjait az új intézményesség² teremtette meg ahol a klasszikus kiállítás rendezésén túl a kurátor sokkal tágabb kontextusban dolgozhat egy kiállításon, vagy a megszokott intézményi munkamódszerek túl is feldolgozhat egy projektet.

A művész és a kurátor együttműködése azonban korántsem konfliktusoktól mentes. A kurátor szerzői rangját kétségbe vonók elsősorban a kurátor hatalmi pozíciójának megerősödését kritizálják (Bishop 2007).

A szerzőség kérdése

A kurátori praxis korai megjelenésekor (az 1960-as években) is számtalan kétely merült fel a kurátor munkája kapcsán, főleg a művészek részéről. Később, a kurátori praxis fejlődésével, különösen az együttműködésen alapuló művészeti projektek kapcsán fokozottan diskurzus kérdése a szerzőség kérdése.

A kulturális és tudományos diszkurzusban a szerzőség fogalmának a posztstrukturalista elmélet és a kisajátításon (appropriation) alapuló művészeti gyakorlat (Buren: 2004, 26-31) értelmezési keretrendszere adja fel a leckét. Michel Foucault szerint a szerzőség „egy bizonyos funkcionális princípium, ami által kultúránk résztvevői behatárolnak, kizárnak és választanak”(Foucault 1977, 124-127). Roland Barthes viszont amellet érvel, hogy az írás és a szerző között nincs lényegi kapcsolat, az olvasó lép a szerző helyébe, mint a vizsgálat elsőrendű tárgya (Barthes 1996, 50-55). A kisajátításon alapuló gyakorlatok elősegítették a műalkotások interpretációjának modernista modelljéről a posztmodern (a diszkurzív és a szimbolikus minőségekre koncentráló) szemléletre való áttérését és a fogyasztói társadalom működésmódjainak elemzését a kurátori munka során megvalósuló diszkurzivitáson keresztül, ami hat az interpretációra is. A kisajátításon alapuló műveket gyakran posztstrukturalista érvekkel védik az időről időre felmerülő jogi eljárások során. Azonban nem ez az egyetlen pont, ahol a jogi és a kulturális nézőpontok találkoznak: a digitális kultúrában, ahol „most minden intellektuális munka egyben ’szoftvertanulmány’is”, a művek immár minden esetben az őket létrehozó keretrendszer kontextusában tanulmányozhatók (Manovich 2011).

Különösen a részvételi gyakorlatokon paradigmája, hogy az együttműködés során létrehozott mű (projekt, konceptuális kiállítás stb) maga az együttműködés médiuma. Ebben az esetben kiállítás, mint mű, vagy médium létrehozójaként felfogott kortárs művészeti kurátor szerepe szintén vizsgálható a szerzőség fogalma mentén, hiszen a

² Az új intézményesség fogalma a társadalomtudomány területéről származik. A társadalomtudományi diszkurzusban az intézmények egymással és az emberekkel való kölcsönhatásait, az intézmények társadalmi szerepét vizsgálja. Művészeti kontextusban az új intézményesség, a rugalmas intézmény ideájának eredete a hannoveri Landesmuseum egykori igazgatójának, Alexander Dörnernek az 1920-as években kifejtett tevékenységére vezethető vissza (Tranzit.hu:2012).

kurátori szemlélet során jön létre a mű és oldódik annak interpretációjában. A legegyszerűbb esetben a művészeket műtárgyak, a kurátorokat pedig kiállítások szerzőjének tekinthetjük. A kurátor, mint szerző tételezése ugyanakkor könnyen vezethet a művészi autonómiával kapcsolatos konfliktusokhoz is.

A MÚZEUMI NYELV ÉRTELMEZÉSE A HAZAI TEREPEEN

Magyarországon a kurátori szemlélet szélesebb spektrumú használata és annak eredőjeként az új intézményesség fogalma a rendszerváltást követő '90-es évektől szemlélhető érdemben, így sajnos akkor már a nyugati szakmai példákat csak követő módon tudták a hazai szakemberek felvenni. Nyilván ennek oka, hogy szocialista keleti blokk országként a kiállítás rendezés erősen ideologizált, moderáltabb keretek között zajlott, így a nyugati példák gyakorlati átemelése csak a 20-ik század utolsó dekádjában indulhatott el. A kilencvenes évek szabad áramlatai nemcsak a művészeti csoportok alkotómunkására hatottak ösztönzően, hanem az intézményi praxis is elkezdett rezonálni a szabadabb hangvételre (pl: Ludwig Múzeum, Trafó), viszont ez a változás körülbelül 2012-ig tartott. A 2010-től regnáló kormány a nemzetállami berendezkedés fundamentumaként a hagyományos, 'nemzeti értékek' és ideológiák alapján képzelte el a magyar kultúrpolitikát, ami értelemszerűen az intézmények operatív működésére is hatással volt, van ma is. A kulturális szakmai közeg erőteljesen bírálta és amennyire tudta ellenállását fejezte ki például a Ludwig Múzeum, Trafó hirtelen igazgatóváltásaira, vagy épp az Magyar Művészeti Akadémia (MMA) köztestületté nyilvánítására (Földes:2013).

Az akkoriban Magyarországon feltörekvőben lévő kurátori szakma fejlődése céljából a művészettörténész, kurátor és kulturális szakemberekből álló szcena épp ekkor szerette volna a kurátori szemlélet fogalmait valamennyire intézményesíteni. 2012-ben a Tranzit.hu³ alapító, szerkesztői: Beöthy Balázs, Erőss Nikolett, Frazon Zsófia, Lázár Eszter, és Szakács Eszter egy online, angol nyelven is elérhető kurátori szótárt készítettek ahol a külföldről a hazai szcénába is beszivárgó angol nyelvű fogalmak, addig teljesen hiányzó magyar megfelelőire tettek javaslatot, valamint igyekeztek definiálni és összegyűjteni a kurátori diskurzus kulcsfogalmait. Online szótárprojektjük bemutatkozó aloldalán a következőképpen nyilatkoznak a 2012-es évek politikai történéseiről: *„A szótár ugyanakkor archívumként, illetve „ellen-diszkurzusként” is elkezdett működni a magyarországi kultúrpolitikai kontextusban. A projekt 2012 tavaszán indult, amikor az oktatási, szociális és egészségügyi területek után a kortárs művészeti és kulturális szférába is kezdtek begyűrűzni a szakmai szempontokat és a demokratikus alapelveket figyelmen kívül hagyó, erőpolitizáló, ideologikus és önkényes kormányintézkedések és minisztériumi döntések. Ezek, az alapvetően egy 19. századi kultúra- és nemzetfelfogásra, illetve fogalmi készletre épített kultúrpolitikai döntések az államilag finanszírozott, de mára szélesebb nemzetközi kontextusba illeszkedő kortárs művészeti intézményrendszer teljes átstrukturálását, illetőleg korábbi formájának megszűnését eredményezte, amelynek következményei ma még kiszámíthatatlanok. A szótárprojektben megjelenő fogalmak ahhoz a nemzetközi diszkurzushoz és kultúra-felfogáshoz kapcsolódnak, amely a jelenlegi kultúrpolitikában marginalizálódik, amelynek „hivatalos” bemutatási helyei eltűnőben vannak. Ebben a helyzetben kiemelten fontosnak tűnik, hogy a szótár előmozdítsa és nyelvileg is megformálja a kultúráról, a művészetről és az intézményi működésről való minél inkább differenciáltabb gondolkodást is.”* Ezt a pár mondatot változtatás nélkül szerettem volna közölni, mivel nagyszerűen ábrázolja a szakmai akkori pozitív törekvéseit és egyben

³ A tranzit a kortárs művészet területén önállóan működő civil szervezetek egyedülálló hálózata Ausztriában, Csehországban, Magyarországon, Szlovákiában és Romániában, valamint a tágabb Európa határain túl. Fő célja az emancipációs gyakorlatok támogatása és megfogalmazása, a kultúra és a társadalom közötti kapcsolatok megteremtése a földrajzok, generációk és politikai területek közötti mozgás révén. A tranzit több mint egy évtizede kritikai (és önkritikus) platform, amely megkérdőjelezi a háború utáni európai (művészeti) történelem kialakult kánonjait. Támogatta a kortárs művészeti gyakorlatokat, elméletet és társadalmi diskurzusokat azzal a céllal, hogy hozzájáruljon a szolidaritás és a közösségépítés mai mozgósításához a csökkenő nacionalizmus, a kulturális esszenciaizmus, a növekvő gazdasági egoizmus, valamint a társadalmi és nemek közötti egyenlőtlenség Európájában.

a nihilt is, amelybe a rövid progresszív évek után kerültek, monológjuk végén jelzik, hogy nem tudják megjósolni, hogy ezek a kultúrpolitikai változások milyen kimenetekhez vezetnek a jövőben. Ettől függetlenül a Tranzit szótára a mai napig meghatározó szakirodalom a kurátori szakmában.

2024-ből visszatekintve 2012-be a Tranzit.hu kérdésére, miszerint milyen kimenetele lehet a kultúrpolitikai változásoknak, egyszerű szemlélő tapasztalattal elmondható, hogy igaz a modern művészettel foglalkozó állami fenntartású, vagy kormány közeli városokban üzemelő intézmények kiállításai egyre progresszívebbek, reprezentatívabbak, viszont sajnos bizonyos társadalmi kérdések, vagy marginális csoportok képviselete egyszerűen „kimarad”. Ezt az attitűdöt támasztja alá L. Simon László 2023-as menesztése a főigazgatói pozíciójáról annak okán, hogy a Nemzeti Múzeum 2023-as Nemzetközi Sajtófotó Kiállításában megjelenített LMBTQ+ tartalmak sértik a kormány család-és nemzetbarát intézkedési érdekében hozott gyermekvédelmi törvényét.

Ezzel le szeretném zárni a kultúrpolitika hatását az intézményesség működése terén és egy rövid, történeti bemutatásban körbejárnám az elmúlt több mint 10 év hazai intézményi és intézményen kívüli fontosabb változásait.

A hazai kiállítási közeg rövid, kronologikus áttekintése

2012-ben megnyit egykori Haggenmacher sörgyár épületeiben az **Art Quater Budapest**(AQB) kortárs művészeti központ, kiállítótér, műteremház.

2014-ben elindult az **Off-Bienállé⁴** amely egy független kortárs, alulról szerveződő művészeti esemény. Céljuk a programmal, hogy újraépítsék a magyar független képzőművészeti színtér alapjait, azok szereplőinek közös platformot teremtsenek. A projekt állami jóváhagyás nélküli, magas színvonalú művészeti eseményt ma hazánkban és nemzetközi szinten is. Weblapjukon így definiálják a biennálét: *„Az OFF folyamatos kísérlet, amely fenntartható, demokratikus intézményt képzel el és valósít meg a civil szférában.”*

2015-ben létrejön a **Kortárs Dizájn Főosztály** az Iparművészeti Múzeumban. Az részleg létrehozásával az intézmény egy régi adósságot törlesztett, hisz hazánkban a design megítélése még napjainkban is peremterületként működik. Céljuk annak a kortársgyűjtési kultúrának a feltámasztása, amely az intézményben csaknem 100 évre megszakadt. A gyűjtemény létrehozásán túl a design értelmezését elősegítő szemlélet kialakítása a szándék, hogy a múzeum újra a kortárs szövet meghatározó része legyen, és a jelenben, kontextusaiban is releváns tartalmakat közvetítsen.

2015-ben Olta Kata független kurátor megalapítja Magyarország első-és egyelőre utolsó feminista galériáját a **FERi-t**, amely 2021-ben a pandémia alatt bezár.

2021-ben Queenie Rosita Law hongkongi ingatlan befektető megalapítja a **Q Contemporary⁵** magánmúzeumot az Andrássy út egyik impozáns épületében. Webes felületükön, úgy nyilatkoznak, hogy főbb küldetésünk, hogy hozzájáruljunk a kortárs művészet megértéséhez és megbecsüléséhez Budapesten, különösen a fiatalabb generációk tekintetében. A közép- és kelet-európai posztkommunista éra hatalmas társadalmi-gazdasági változásaira reagáló művészi tehetségek felnövekvő generációja által inspirálva gyűjteményük, kiállításai és kísérő programjai a helyi és regionális művészek támogatására szolgálnak. Ezzel egy impozáns, a klasszikus magas művészeti

⁴ <https://offbiennale.hu/>

⁵ <https://qcontemporary.com/>

közegben kommunikáló intézmény alakul, ahol nem titkolt cél a nyugati művészet-mecenatúra modell megvalósítása az alapító anyagi helyzetén keresztül.

2021-ben létrejön **Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet (KEMKI)**⁶ a Szépművészeti Múzeum tagintézményeként. Az intézmény kutatási fókuszja a 20. századi és kortárs művészet története, amely a 19. század magyarországi művészet történetével egészíti ki. Működése három egységének összehangolt munkájára épül az Archívum és Dokumentációs Központ (ADK), az Artpool Művészetkutató Központ (Artpool) és a Kutatási Osztálya.

2022-ben nemzetközi jegybanki gyakorlatokra támaszkodva megalapítja a már közel 1000 műtárgyat számláló gyűjteményét a Magyar Nemzeti Bank, **MNB Arts&Culture** ⁷ néven. A gyűjtemény darabjai a bank kiállítóterében újrarendezett kiállításokon elérhetők, valamint elindult a művek aktív hazai és nemzetközi bemutatása, főképp az államhoz köthető kultúrintézményekben és kulturális projektek keretében.

2023-ban az V-ik kerületben megnyílik a **Szentandrassy István Roma Művészeti Galéria**, amely korábban a Bálnában ideiglenes működött, fenntartója és működtetője a Gandhi Gimnázium Közhasznú Nonprofit Kft. Ugyanebben az évben a Roma Parlament a 8-ik kerületi épületében megnyílik a **Bura Károly Galéria**. A két galéria működtetője között nincs párbeszéd, vagy szakmai konszenzus, ez is rámutat a kisebbségek reprezentációjának töredezettségére, amely közügy helyett politikai érdekelletétek vitaterepe lesz. Megjegyzendő, hogy 2006-ban megnyitott a Kortárs Roma Galéria, amely az akkor még kulturális tárcához tartozó, Magyar Művelődési Intézet (MMI) szervezetén belül működött, a galéria ezen a néven és működési formában nem sokáig marad fent.

2023 őszén, a Fővárosi fenntartású BTM Budapest Galéria szervezésében elindult a FLASZTER, azaz első **Budapesti Köztéri Kortárs Művészeti Biennále**, amely a köztereket érintő intézményes keretek között, célzottan megvalósuló biennálék terén régóta váratott magára. Pályázni a Budapest150 tematika alatt kötetlen témákkal lehetett, így az alulról szerveződő művészeti projektek színes skálája mutatkozhatott be.

Összegezve: az állami kulturális beavatkozások például a múzeumi-negyed gondolatával, vagy a MNB gyűjtemény létrehozása terén pozitív szándékot észlelhetünk, igaz indokltságukat és transzparens finanszírozásukat sok szereplő kritikával illeti. Saját véleményem szerint a múzeum-negyed mögött értékelem a szándékot és az MNB gyűjteményét azért támogatom, mert így legalább számos magyar kortárs műtárgy nem magánkézbe kerül és a műtárgykölcsönzésen keresztül lehetőség nyílik azok hazai és nemzetközi közcélú bemutatására. Az OFF és Flaszter létrejötte pedig esszenciális válasz arra a reprezentációs hiátusra, ami tényleg nemcsak kikopott, hanem eltűnt az intézményi közegből, mint például az társadalmi-, és politikai reflexiók, marginális csoportok képviselője és helyzetük bemutatása, megértetése. A tárgyalt művészeti projektek kapcsán fényre derül, hogy igaz sok esetben csorbult demokratikus reprezentáció az intézményi közeg demagóg szemléletére reagáló szakmai 'ellenkultúra-törekvések' például az OFF, vagy a Flaszter egy olyan, a hazai művészeti színtérről régóta hiányzó iránynak adtak teret, mint a köztéri, vagy a hely specifikus művészet. Nyilván, ez előtt is léteztek köztereket érintő projektek például Sugár János plakát-projektje a '90-es években, vagy a 2000-ben indult köztéri plakátkiállítás az ARC, amely közérzeti kiállításként írja le magát. Ez valóban helyt álló, hiszen évente kiírásra kerülő pályázataik mindig az adott hazai korszak jellemre reagálnak és aktívan tematizálnak politikai kérdéseket is a kiállításai alkalmával. A kezdeményezés 23 éve töretlenül minden évben megvalósul. Értelemeszerűen az OFF Biennálé, vagy a Flaszter keretében megvalósuló kiállítások, események egy jóval komplexebb kurátori diszciplína megvalósítását teszik

⁶ <https://kemki.hu/>

⁷ <https://mnbbarts.hu/>

lehetővé, mint az ARC Kiállítás keretei. Itt azok a nemzetközi szintén, az új muzeológia, mint fogalom megalakulása óta demokratikus keretek között megvalósuló kurátori praxis érintő módszertanok, mint például a diszkurzivitás, többszólamúság, részvételiség, interpretáció, vagy oktatási, szociális fordulat keretrendszerei valóban érzékelhetőek. Non-profit szintén a Liget Galéria képvisel hasonló progresszív szemléletet, valamint pozitív példaként említem a magát hibrid galériásnak aposztrofáló Bence Pétert, a Longthermhandstand Galéria és az 'Everybody Needs Art' kezdeményezőjét, aki a kereskedelmi galériás gyakorlatokon túl nyíltan áldoz non-profit kulturális projektek létrehozására, valamint művészköre – a divatos woke trendet kerülve- reprezentálja a marginális csoportokhoz tartozó alkotókat is, vagy jelenlétük peremterületeket mutat be.

A KORTÁRS KÖZTÉRI MŰVÉSZET BEMUTATÁSA

Nemzetközi áttekintés

A köztéri művészet érzékelése és fogalmi bevezetése először Amerikában, Észak- Nyugat Európában történt meg. Az angolszász street-, vagy urban art megnevezés meglehetősen széles spektrumban használatos, ide értendő mindennemű köztéri alkotás, a hagyományosnak mondható emlékművektől egészen a köztéri dizájn, társadalmi célú megmozdulásokon keresztül az omladozó vakolatokon megjelenő street, vagy urban art alkotásokig. A kortárs művészet terepén először a Claire Bishop által bevezetett szociális fordulat –mint történeti esemény - során jelennek meg először az urbánus tereken megvalósuló kortárs közösségi, részvételi művészeti aktivitások, amelyek egyrészt kritikaiakként rezonálnak a klasszikus intézményi kiállításokra és a korszellem aktuális problémáira. Tehát ekkor már élesen elhatárolható az ortodox, hagyományos emlékezetkultúrához köthető köztéri események és az újmuzeológia praxishoz hasonló kortárs köztéri gyakorlat. A kortárs fókuszú köztéri művészet teoretikus megközelítésével és fogalmi keretének kijelölésével Suzanne Lacy amerikai művész és szakíró 1995-ben megjelent „Mapping The Terrain: New Genre Public Art” című kötetében foglalkozott részletesen ahol egyben bevezette a *'new genre public art'* fogalmát is (Lacy 1995). A kötet már világosan értelmezi azokra a változásokra, amelyek a köztéri művészetet, vagy legalábbis a '90-es évek után megjelenő progresszív kortárs hullám áramlatait kijelölik. Az új típusú művészet fogalmát a késő 60-as évek óta vezették be a teoretikusok azokra a művekre, amelyek különböző médiákat kevernek, és ezeken keresztül kutatnak experimentális tartalmak iránt. Ekkor jelentek meg azok a fogalmak is mint a socially engaged art, community arts, issue based art, new genre public art stb. Lacy ugyanakkor szinte kizárólag a közösségi művek kontextusában alkalmazza a fogalmat, feltehetőleg ezért, valamint a könyv aktivista hangvételéből következő objektivitásdeficit miatt a nemzetközi szakirodalom is csak részben használja az elnevezést (Horváth 2012;22).

Amerikában a késői hatvanas évek körül a városszociológia és az antropológia figyelme a lokális folyamatokra helyeződött, főképpen a modernista város struktúra kritikájaként. Richard Sennet amerikai szociológus, városkutató először 1970-ben részletesen körüljárta a kérdést vaskos kötetében a „The Uses of Disorder: Personal Identity and City Life” című publikációban. A könyv az 1968-as amerikai és európai diákfelkelés után íródott és javaslatot tesz a város, mint fogalom újragondolására, valamint az osztály, a városi élet és az identitás kapcsolataira. Mivel ezek a kritikus pontok gyakran vezetnek megosztottsághoz, mint például a középosztály külvárosokba költözése, ezzel kétségbeejtő helyzetbe hozva a belvárosokat. Sennet gondolatai még ma is érvényeseket építészek, tervezők és városi gondolkodók számára. Európába a 20. század vége felé fordult radikális figyelem a város kulturális karakterének, atmoszférájának az értelmezése és kutatása felé. Ekkor már a klasszikus materiális kötődésű – építészet, közlekedés- megismerésen túl a cél a város milyenségének, érzékszervekkel felfogható valóságának komplex megismerése, és ennek a karakter profiljának a megrajzolása.

Összességében elmondhatjuk, hogy a köztéri művészet kortárs kontextusai a mai napig több fogalom átfedésében értelmezhetőek, de mindegyik a társadalmi tér fogalomrendszerén belül valósul meg:

- egyrészt megfigyelhetőek a kortárs művészeti gyakorlatok helyspecifikus, a klasszikus kiállítási gyakorlatok terepén túlmutató, azok bemutatási módjaiban nem értelmezhető közterületekre megvalósuló művészeti és, vagy kulturális gyakorlatok formájában,
- másrészt, olyan várostervezési programok esetében értelmezhető, amelyek túlmutatnak a klasszikus politikai reprezentáción alapuló városfejlesztéseken és a

kérdést egy olyan komplex diszciplínaként szemlélik ahol a tér az anyagi-materiális jellegén túl holisztikus jelentéssel is bír. Válaszokat keresnek a „hogyan lesz térből hely” paradigmára és a teret használók együttes bevonásával alakítják és fejlesztik azt. A bevonás során gyakran kulturális, művészeti programokat használnak eszközként, vagy azok gyakorlatain keresztül mediálnak a résztvevők között.

Köztéri művészet Magyarországon

Hazánkban a köztéri művészet kortárs megjelenését összességében az 1990-es után tudjuk érdemben 'letapogatni'. A rendszerváltás előtti politikai közeg az állampropagandista, ideologikus, autokrata érája nem a kortárs köztéri projektek melegágya volt. Ha meg is valósultak azok efemer, partizánakciók voltak egy-egy művészcsoport együttműködésében, amelyeket nem dokumentáltak. A '90-es évek szabadsága művészek, vagy művész kollaborációk formájában már érdekes formában felütötte a fejét. A legelső érdemi, intézményesített elmozdulás 1993 októberében Budapest köz- és nyilvános terein megvalósított Polifónia-projekt (Bencsik, Mészöly:1993). A „Polifónia manifesztáció” a neokonceptuális hazai művészet legnagyobb eseménye volt akkoriban – azóta is -, amely eredetileg a Múcsarnokban került volna megrendezésre, de nagyszabású köztéri projektté vált, és megvalósulásának módjával végül radikális intézménykritikát is képviselt. A szovjet blokk hirtelen összeomlása egy különös szabadság szelét hozta Magyarországra, a megszokott szocialista rendszert a kapitalizmus váltotta, amely újfajta berendezkedést igényelt az államháztartás tekintetében és új típusú demokráciák kialakítását vonta maga után. Ezzel együtt járt a társadalmi normák gyökeres felborulása, a közéletben gyakoriabbak lettek a bűnesetek, megjelent a korrupció. Nemcsak Magyarországon, hanem egész Európában jelentős társadalmi, politikai és földrajzi változások mentek végbe. A Polifónia pályázati kiírásakor is ez foglalkoztatta a szervezőket – Bencsik Barnabás, szervező; Mészöly Susanne, kurátor-, hogy értelmezzék a hazánkban és közép-kelet Európában lezajlott társadalmi változásokat a művészet társadalomra gyakorolt hatásának kontextusában. Ahogy a kiírásban szerepelt: *„A Kuratórium olyan pályamunkák közül válogat, amelyek a művészet társadalmi szerepét, illetve az intézmények szerepét reflektálják a Magyarországon és a közép-kelet-európai térségben az elmúlt években lezajlott és jelenleg folyamatban levő változásokra, az e változások által felvetett kérdésekre és konfliktusokra – műfaji megkötöttség nélkül ”* (Bencsik, Mészöly:1993; 18). A 2000-es évek elejéig számtalan köztéri művészeti alkotás reflektált a radikális társadalmi változásokra, de összességében mind művésztől induló kezdeményezések voltak (Tatai, szerk: Petrányi, 29-30).

Valamelyest intézményesített - tehát nem művész által szervezett, valamilyen cégformához kötött szervezet pl: NGO- kezdeményezés az ARC közérzeti pályázat és kiállítás, amely egy plakátművészeti éves happening, 2000 óta minden évben megrendezik a szervezők és a korszellemet aktuálisan foglalkoztató kérdéseket vetik górcső alá egy-egy kiírás alkalmával. 2008-ban indult a 'radar alatt meghúzódó' Placcc Fesztivál, ami egy nagyszabású, véleményem szerint egy sokkal jobb sorsa érdemes kezdeményezés, de mégiscsak rétegprojekt maradt. Az Artopolis Egyesület 2008-ban indította el a nemzetközi fesztivált, melynek fő küldetése a rendhagyó helyszíneken létrejövő alkotások, a helyszín specifikus művészeti törekvések magyarországi népszerűsítése és létrejöttük inspirálása 2023-ban, a program 15-ik évfordulója alkalmával fesztivál helyett platformá alakul.⁸

Jelentős változás - főleg ha valóban folyamatosan megrendezésre kerül- a Budapest Történeti Tár intézménye, a Budapest Galéria által megrendezett Flaszter, első Budapesti

⁸ A Placcc Fesztivál az alábbi weboldalon érhető el: <https://placcc.hu/category/aktualis-upcoming/>

Kortárs Köztéri Biennálée amely programjai, szervezeti megvalósulása valóban újrarajzolta a kiállításokról való gondolkozás eszméit mivel a biennále keretein belül megvalósult projektek szépen reflektáltak a nemzetközi, progresszív kurátori módszertanokra.

ESETTANULMÁNYOK

Ebben a fejezetben a hazai köztéri projekteket mutatom be a kurátori szemlélet gyakorlati és fogalmi keretrendszer nézőpontjából, amely egyben alátámasztja azt is, hogy a köztéri művészet milyen változásokat eredményezett a kiállítási praxisokban azaz, hogyan írta felül a múzeumnyelvét és milyen új megjelenési formákat alakított ki, vagy írta felül a meglévő fogalmak értelmezési keretrendszerét.

Az elemzés tárgya a Józsefvárosi Önkormányzat által az utóbbi években progresszíven képviselt részvételiségen alapuló városfejlesztés gyakorlata és annak hozadékaként realizálható kulturális társadalmi tér létrejötte, valamint a Flaszter, azaz az I. Budapesti Kortárs Köztéri Biennále amely az alulról jövő kezdeményezéseket sikeres implementálta egy intézményi projektbe.

Kulcsszavak:

#kurátori szemlélet #diszkurzivitás #részvételiség # együttműködés #többszólamúság #kontaktzóna

Hogyan lesz a térből hely? Jó gyakorlatok Józsefváros városfejlesztésében.

Józsefváros 15 éves területfejlesztési stratégiája 2004-ben lépett hatályba, amely egyben a területet 11 negyedre osztotta fel, amely meghatározta azok arculatát, kifejezetten a városfejlesztési program tekintetében is. Az Önkormányzat területfejlesztési elképzeléseinek gyakorlati lebonyolítója a 100%-os Önkormányzati tulajdonban lévő Rév8 Józsefvárosi Rehabilitációs és Városfejlesztési Zrt. Az elmúlt 2 évtizedben Budapesten a 8-ik terület kétségkívül számos nagy volumenű és nagy publicitást kapó – negatív, pozitív- városrehabilitációs programok helyszíne. Az ezredforduló után jelentős urbanisztikai változások kezdődtek a Csarnok-, Corvin-, vagy a Magdolna negyedben és az ott lezajlott fejlesztéseket éles kritikával illette a szakmai közeg is, hiszen a nagyberuházások során a peremszélre sodródott emberek, kisebbségek kiszorultak egykori életterükből, azaz az adott területrészből és néhol a lakhatásuk is kérdéssé vált a megváltozott életkörülményeik miatt. Ezeken túl a városrészek és egyben a lakhelyük jelentős megváltozása, vagy épp megszűnése a szociokulturális hálójukat is radikálisan érintette. Ellenben a Palota negyed és a Bródy Sándor utca kulturális rehabilitációja, városi szövetbe történő integrálása pozitív példaként említhető.

2019-ben új Önkormányzati vezetés került Józsefváros élére, ahol a városfejlesztési kérdések megoldásának gyakorlatait szélesebb diszciplínaként szemlélik és már a Nyugat-Európában jól működő, gyakorlatban bevált módszertanokat vonnak be a területfejlesztésbe. Összességében elmondható, hogy Józsefváros 2019 előtti területvezetése is jelentős változásokat és pozitív elmozdulást ért el a negyedek fejlesztése tekintetében és nyilván bizonyos urbanisztikai program csak hosszú évek után váltja be a remélt ígéretek, amihez a jelenlegi szemlélet nagyon jól illik.

A 2019 óta regnáló Önkormányzat vezetése olyan típusú szellemi nyitottságok képvisel, amelyben valóban megvalósulnak a demokrácia és a valós részvételiség aspektusai. Szeretném leszögezni, hogy elemzésem háttérében egyáltalán nem áll fent politikai nézetelfogultság, véleményem szakmai észrevételeken alapul, valamint a Palota negyedben lakom hosszú évek óta. Szembetűnő, hogy egy-egy fejlesztési, vagy döntési kérdésben nagy hangsúlyt szentelnek a felek tényleges bevonására, így nemcsak a helyi lakosok, hanem az adott területet valamilyen formában használók csoportjai is - például a vállalkozók-, is meg vannak szólítva, valamint az interakciók során a megfelelő mediációra is figyelmet szánnak így a felek közötti érdekkülönbségek is csökkentek. Elmondható, hogy kiemelt figyelem helyeződik a transzparenciára illetve a valós társadalmasításra és az alulról jövő kezdeményezések érdemi kezelésére.

Véleményem szerint Budapesten a közösségi, részvételi költségvetés ⁹ fogalmát Józsefváros valósítja meg a legrentábilisabban és demokratikusabban, ahol a civil szféra véleményének figyelembe vétele szakmai érdekek mentén történik és a tényleges, részletes tájékoztatás is nagy szerepet játszik.¹⁰ A részvételi költségvetés lényege az alulról jövő kezdeményezések 'kihangosítása', ez a típusú módszer egy olyan folyamat, amely során a közösség tagjai közvetlenül befolyásolhatják a kerületi önkormányzati költségvetés egy részének felhasználását. Az elmúlt évek bevonása során olyan projektjavaslatok kerültek befogadásra és kerültek megvalósításra, vagy épp kialakítás alatt vannak, mint például közösségi kertek, játszóterek, közösségi pont kismamák, roma közösség, vagy nyugdíjasok számára, vagy épp a progresszív mikroparkok. Online felületeiken széleskörűen kommunikálnak a lakossággal, de a bevonás széles skáláján valósulnak meg közterületeken lezajló kulturális programok, amik reflektálnak, egy-egy negyed történetére ezzel a valós emlékezetkultúra tekintetében komoly feladatokat látnak el. Az Önkormányzat tulajdonában lévő közösségi házak például a Kesztyűgyár programjai új kontextusba helyezik a közművelődés fogalmát, hiszen kiemelt szakmai figyelemmel kezelik a kerületi kisebbség, a roma közösség és kultúra gondozását. A civil összefogásnak kedvező klímát kínál Józsefváros, hiszen az Auróra, Gólya aktivitási is jól rímelnék a kerület közösségi életére és az utóbbi időben számos új helyszín létesült: Turbina, Nyolcésfél.

Részvételiség és várostervezés

Mivel a kiállítási nyelv és annak kurátori szemléletet érintő aspektusai megfigyelésem tárgya ezért rátérek a konkrét példák bemutatására.

Fentebb említett fejlesztések kapcsán a bevonás során felmerül kérdés, hogy ezek a városfejlesztési gyakorlatok szinte úgy működnek, mint egy kortárs, progresszív kiállítás rendezés. Kezdjük például az *oktatási fordulat*, fogalmát, ami egy projekt esetében az azt megelőző kutatás szakmai szerveztek bevonásával történik, például a BME Urban Future Lab-ja¹¹, vagy egy közösségi pont létrehozását a téma gondozásában érdekelt civil szervezet javasolja és az ő közreműködésükkel valósul meg annak létrejötte.

De nézzünk egy, vagyis kettő konkrét példát a Csarnok negyed ikonikus terén, a Rákóczi téren ahova becsatornázódik a Bacsó Béla és Víg utca.

Taktikai urbanizmus

Itt be is vezetek egy új fogalmat, amit a kerületfejlesztésért is felelős alpolgármester, Rádai Dániel gyakran emleget, mégpedig a taktikai városfejlesztés. A taktikai urbanisztikai aktivitásokat gyakran a hivatalos területrendezési eszközök alternatívájaként írják le. Magában foglal olyan fogalmakat, mint a városok üres területeinek újrahasznosítása, életre keltése ideiglenes modellek létrehozásával, vagy a figyelem felhívására egy elhagyott területre, amelyeket újra birtokba lehetne venni. Olyan folyamatot értelmезünk alatta, ami a cselekvésről szól, a városlakók és a városi tereket használók, civil szervezetek által befolyásolt fejlesztésekre utal. Megvalósítása során először rövid távú, alacsony költségű és méretezhető beavatkozásokat alkalmaznak a hosszú távú változások

⁹ A Józsefvárosi Önkormányzat a 2024-es költségvetésében 180 millió forintot különített el erre a célra. Az évről évre ismétlődő folyamat keretében a lakosság által javasolt, majd megszavazott projekteket valósítja meg az Önkormányzat. Az eredmények követhetők például az erre létrehozott projekt-weboldalon:

<https://reszvetel.jozsefvaros.hu/reszveteli-koltsegvetes/> és számos offline felületen.

¹⁰ Józsefváros külön weboldalakat szentel egy-egy program például a részvételi költségvetés: <https://reszvetel.jozsefvaros.hu/reszveteli-koltsegvetes/>; vagy az egyes fejlesztésekre (külön negyedekre bontva): <https://www.csarnoknegyed.hu/>, <https://rev8.hu/projektek/> vonatkozó tájékoztatásnak, online bevonásnak ahol a program elejétől a befejezésig, eredményekig pontosan végigkövethető és kommentelhető egy-egy projekt.

¹¹ BME Urban Future Lab: <https://urb.bme.hu/kutatasok/urban-future-lab/>

elősegítése érdekében. Általában 1-3 éves próbaidőszak alkalmával (trial) megvalósul a lakosság körében történő bevezetés és tesztelés, az eredmények kiértékelése, ami megalapozza a hosszú távú fejlesztést.

Egyik manapság leggyakoribb formája a forgalomcsillapítással kombinált területfejlesztés, azaz a felesleges betonnal borított felületek például elzárt utcaszívet és parkolók felszabadítása és városi hasznosítása. A parkolók kérdése hihetetlen feszültségeket okoz a lakókban, hiszen megszűnik a komfortjuk azzal, hogy nem tudnak egy nagyvárosban a házuk előtt parkolni. Ellenben a progresszív városfejlesztés pedig a demokratikus köztérhasználatot hivatott elősegíteni ahol javul a térhasználók egészséges élettere. Tárgyi feszültség feloldására is számos részvételi, kulturális projekt alternatíva létezik például a mikro parkok, de erről később számolok be részletesen.

Bacsó Béla utca

A **Bacsó Béla** utca fejlesztése 2021-ben indult azzal a kifejezett szándékkal, hogy felesleges aszfaltfelületek helyett, hogyan vehetik vissza a városlakók a tereket és élhetnek aktív közösségben és egészséges, zöld városi környezetben, valamint a pandémia okozta károkat szerették volna mérsékelni a vállalkozók tekintetében, hogy nagyobb teraszokon tudjanak értékesíteni. Első körben megszüntették a parkolást és átmenő forgalmat, majd közösségi bevonás keretében az aszfaltra infografikai elemeket festettek fel és mobil ülőbútorok kerültek kihelyezésre. Ezek mellett pedig megindult egy aktív közösségi-kulturális részvételt támogató program kavalkád ahol a gyermekektől az nyugdíjasokig szólították meg a térhasználókat. A 2021-es tesztidőszak végén kérdőíves kutatás formájában mérték fel a lakók és a vállalkozók véleményét ahol 90%-os egyetértés mellett eldőlt, hogy az utca véglegesen sétálóutca legyen. 2022 tavaszától már mobil növénydézsákat is telepítettek, valamint folyamatosan zajlottak a közösségi, kulturális programok, amelyek során a hosszú távú tervek ismertetése és véleményezése is lezajlott, így 2024 januárjától elindult a végleges sétálóutca megvalósítása.



1. ábra: Bacsó Béla utca, próbaidőszak.
Fotó: Nagy Dániel



2. ábra: Bacsó Béla utca, Bacsó Bár
Fotó: Józsefváros Önkormányzat

Egy VÍGabb utca

A Víg utca a Rákóczi téri csarnok mögötti utcaszakasz. Fejlesztése a 2022-es évi részvételi költségvetésre beérkezett civil javaslat alapján indult el. A rövidtávú tesztidőszak 2023 őszén valósult meg ahol közösségi programokkal-szomszédsági piknik-, aszfaltfestéssel és utcabútorokkal próbálták ki, hogyan lehet másképp használni az utcát. Mobil zöld szigeteket hoztak létre magas ágyásokból, valamint kísérleti jelleggel, gyalogos-kerékpáros zónával egészítették ki. A lakossági vélemények felkutatásához és értékeléshez és önkénteseket is vártak, akiknek felkészítő képzést biztosítottak, a többlépcsős kutatás 2024 tavaszán zajlik, ahol arra keresik a választ, hogy milyen legyen a jövőben egy VÍGabb utca.

Mikro parkok¹²

Ismételten egy részvételi költségvetésnél javasolt projekt 2022-ből ahol Józsefváros kerületi intézményekkel és szervezetekkel együttműködve öt mikroparkot hozott létre. A közösségépítés és a részvételiség terén fontos szempont volt, hogy legyen a közelben egy olyan közösség, aki gondolja a mikroparkot, és a megvalósítás nagy részben az ő igényeik alapján készüljön el. Azon túl ezek a mikroparkok közterek, tehát nemcsak a partnerszervezetek számára készülnek, hanem bárki használhatja majd a tereket.

Mi az a mikropark?

Az első mikropark egy egyszerű ötletből indult San Franciscóban még 2005-ben: egy művészeti iroda munkatársai egy délután parkolójegyet váltottak és kitelepültek egy parkolóhelyre ahol kis füves részt alakítottak ki ülőbútorokkal. Az ötlet annyira népszerű lett, hogy megkereste őket a városvezetés, hogy hogyan lehetne minél több mikroparkot létrehozni a városban. Ezután a kezdeményezés népszerű lett nemzetközi szinten is. A mikroparkok picik, és nem helyettesítik a hagyományos, nagy zöldfelületeket, ugyanakkor egy kis élhető teret képeznek a városlakóknak, biztonságosabb, érdekesebb utcákat hoznak létre és elviselhetőbbé teszik az egyre változékonyabb időjárási viszonyokat mindenki számára. A mikropark vagyis parklet a járdarész, vagy parkolóhely kiterjesztésével megvalósított terület. Általában mobil zöldfelületekkel és ülőalkalmatosságokkal ellátva, illetve kiegészülhetnek a városi mobilitást segítő funkciókkal, mint például a bicikli-vagy roller tároló, viszont fontos, hogy minden esetben köztérként funkcionáljanak.

A mikropark-projekt keretében a Lehetőségek tere kiállító felületre tartott igényt. A tervezésbe bevonta saját közösségét, és négy workshopot is tartottak velük. A workshopokat megelőzően kitelepültek a Molnár Ferenc térre, hogy felmérjék a tér adottságait, tapasztalatokat szerezzenek annak használatáról és kikérjék az arra járók és a szomszédság véleményét a tervről. A mikropark tervezője Lőrincz Áron, aki a MOME-n végzett formatervezőként. Diplomamunkája egy mikropark rendszert kidolgozása, amit először Józsefvárosban alkalmaztak a projekt során. Másik érdekes példa a Csarnok negyedben létesült mikropark ahol a tervezésébe a Százszorszép óvodát és a Nem adom fel kávézót vonta be az Önkormányzat. Az óvoda számára a színes közeg és játékos terek voltak fontosak, így a park kis építménye egy mini épületeket formáz, amelyek olyanok, mint bent az oviban lévő faházak, mert ezeket nagyon szeretik a gyerekek. A Nem adom fel kávézó pedig látássérült embertársaink számára szeretett volna érzékenyítő programokat tartani, ezért a mikropark belsejében egy labirintust lett kialakítva, ahol ki lehet próbálni a fehér botos közlekedést.

¹² A józsefvárosi mikroparkok kialakításáról több információ a fejlesztés beszámolójában található: <https://jozsefvaros.hu/otthon/hirdetotabla/hirek/2023/12/elkeszultek-a-jozsefvarosi-mikroparkok/>

A mikroparkok létrehozása ismét egy jó példa arra, hogy hogyan lehet összekapcsolni és közös nevezőre juttatni különböző embercsoportokat, közösségeket. A parkok megnyitása alkalmával számos közösségi program zajlott le, például A Nem Adom Fel Kávézó és Étterem és a Százszorszép Tagóvoda munkatársai közösen lefestették az aszfaltot, végezetül egyközös énekléssel avattuk fel a parkot. A Biztos Kezdet Gyermekeház egy szabadtéri daloló foglalkozás keretében ünnepelt, a Népszínház utcai a KÖME és a Pneuma Szöv pedig a „Népsziasztok!” rendezvény keretében közös főzést és filmezésre invitálta az érdeklődőket az utcában.



3-4. ábra: Mikro park Józsefvárosban (bal); kiállítás a Teleki téren a Teleki Tangó projekt keretében,

Flaszter, I. Budapesti Kortárs Köztéri Biennále

Budapest Főváros Önkormányzata kezdeményezésére a „Budapest 150” című, Pest, Buda és Óbuda egyesítésének 150. évfordulóját ünneplő programsorozat részeként 2023. szeptember 22. és október 23. között FLASZTER címmel rendezte meg a BTM Budapest Galéria az 1. Budapesti Köztéri Kortárs Művészeti Biennálét. Az egy hónap alatt Budapest tíz helyszínén mutatkozott be a 10 projekt, ami számtalan interaktív programmal is kiegészült. „A köztéri eseménysorozat célja, hogy kortárs művészeti produkciókkal hívja fel a figyelmet Budapest elfeledett történeteire, új lehetőséget adjon az emlékezésre, a város más szempontú megtapasztalására, láthatatlan közösségek bemutatására és új kapcsolatok teremtetésére. A köztér közösségi jellege ma vágyak és elvárások ütközője: sokszor azt érezzük, hogy épp a „köz” szorul leginkább ki a köztérről. Ahhoz, hogy ez ne következzen be, sokféle módon kell használatba vennünk a várost, kapcsolódni múltjához és alakítani jelenét. A kortárs művészeti példák ehhez fűznek javaslatokat.” - olvashatjuk a Budapest Galéria oldalán. A biennálé pályázati felhívását 2022-ben tette közzé a Budapest Galéria, fókusza nem volt kötött, tulajdonképpen a jelentkező művészek Budapest 150 éves történelmére reflektálhattak, ami a megvalósult a programok kapcsán elég őszinte lenyomat mai társadalmunk körképéről. A kiírás valóban lehetővé tette az alulról jövő kezdeményezések szabad kitörését, hiszen olyan témákat tematizálnak az egyes 'kiállítások' amelyek tényleg ritkán fordulnak elő a kortárs művészeti intézményekben. Beszédmódjuk különleges, új szempontokat mutatnak be és a részvételre, valamint a program megvalósulásnak helyszínére, vagy arra a társadalmi térre, amiben az értelmezhető (kontaktzóna) újraértelmezik a fogalmakat.

A több, mint tíz helyszínen lezajlott eseménysorozaton köztéri műalkotásokat tekinthettünk meg helyspecifikus megoldásokkal amelyeket performanszok, események, különleges közösségi interakciók kísérték.

Antal Balázs „Fülke” című projektje az üresen álló homlokzati fülkéket képzőművészeti alkotásokkal töltse fel, a „Mozgásban a környék” a 9-ik kerület terein a tánc erejével próbálta az utca emberét közelebb segíteni a városi térhez. A *Common Jam projekt* létrehozói 10 éve foglalkoznak konzekvensen a köztéren termő, illetve a köztérről

hozzáférhető gyümölcsök szedésével és feldolgozásával, amit az eseménysorozaton több workshop alkalmával jártak körbe az érdeklődőkkel. Sugár János kicsit megismételte magát az „Elnézést” során, a bocsánatkérés fontosságára hívta fel a figyelmet a Blaha Lujza térre kihelyezett ukrán-magyar nyelvű táblájával. A fauszodák történetét feldolgozó projekt ötletével a Város és Folyó Egyesület a Dunában történő fürdözést, valamint a városi ember folyóhoz köthető viszonyát mutatta be. A „Játszóutca?!” 2 helyszíne- Barát utca és Mátyás tér- pedig a játszóutcák létjogosultságának a játszóterekkel szembeni hagyományának újratemtése és egyben újradefiniálására tett kísérlete, illetve a köztérhasználatot és a gyerekek játéktevékenységére vonatkozó elképzeléseit kérdőjelezte meg. A projekt egyébként egy érdekes kérdésre világított rá, hogy a gyermekek érdemi bevonása vajon hogy történhet meg objektívan és mi a gyerek valódi véleménye és mi, ami a szülői mintákból, vagy véleményekből ered. Petrányi Luca Margit szigeten megvalósult „alkotása” a keresztény vallást, a sportot és a feminizmust hozta kontextusba a „Futás Szent Margittal” című projektében, a témát mindenképpen érdemes lenne továbbgondolni, mert nagyon érdekes felütés volt.

A továbbiakban három példaértékű alkotást, médiumot mutatok be részletesen, amelyeknél széles spektrumon értelmezhető a kurátori szemlélet kulcsfogalmainak maradéktalan megvalósulása a nem-heteronormatív identitása, a roma közösségek és hajléktalanság bemutatása terén.

Emlék, ami lehetett volna

Horváth Gideon helyspecifikus alkotása a II.kerületi kevésbé ismert Elvis Presley park szökőkútjában valósult meg. Nem sokan tudják, de a park évtizedek óta fontos biztonsági helyszíne (safe space) a meleg cirkálás (cruising) szubkultúrájának. A műalkotás reflektál a nem-heteronormatív kapcsolatok szereplőire és azok problémáira. A művész a többségi társadalom különféle elnyomási mechanizmusai és annak történeti múltjának feldolgozása, megjelenítése érdekelte. A helyszín is kifejezett része a műalkotásnak, hiszen ez a város olyan félreeső szeglete, amely a szexuális kisebbségek napjainkban is élő kirekesztett helyzetének és az ebből fakadó lemondásoknak és a kiszolgáltatottságuknak az emlékhelye. A park elrejtett szökőkútjába installált méhviasz szobrokkal és a kapcsolódó eseményekkel a be nem teljesült kapcsolatoknak, a fel nem vállalt és elhallgattatott szerelmeknek állít emlékművet.

A szökőkút installációja mellett a művész többször szervezett “titkos” eseményeket a parkba, amelyről a facebook eseményen keresztül értesülhettünk és regisztrálhattuk magunkat. A résztvevők személyes, soha be nem teljesült emlékeire épít a bevonás, amely a művésszel közös tárlatvezetés mint performatív alkalom során válik kézzelfoghatóvá. A regisztráció során a művész egy válaszelevélben arra kérte a jelentkezőt, hogy írja le egy olyan be nem teljesült vágyát amit megígér, hogy be fog teljesíteni, ezt a vágyat szimbolizáló szót egy méhviasz korongra nyomta amit a résztvevő eldönthetett, hogy bedob-e a szökőkútba. A projekt azért is volt nagyon érdekes mert egy különös esztétikai és fogalmi érzékenységgel valósult meg, ami egy marginális csoport tagját képező ember – a művész- képes volt a többségi társadalom résztvevő felé nyitni és bevonni őket egy közös értelmezési terepre. Ahogy fogalmaz „A “mátság” mindannyiunké, mindannyian éreztük már magunkat idegennek vagy kívülállónak.” A projekt arra is rávilágít, hogy a normatív rendtől eltérő közösségek tapasztalata nem egy extrém, különleges, vagy mások számára nem érzékelhető események összessége, hanem alapvető emberi igények és vágyak, amelyek a főváros 150 éves történelme alatt soha nem teljesülhettek be igazán.

Ha mindenki meghallaná

Az együttműködésen alapuló installáció egy nagyon alulrepresentált és fontos témát mutat be az intézményi közegből úgyszint szinte teljesen hiányzik: a holokauszt roma áldozatainak állít emléket. Az installáció és annak létrehozását megelőző bevonás az emlékezés felelős és aktív kultúrájának, az elbeszélő és objektív történetírásnak, valamint az interdiszciplináris művészetekkel való elbeszélésnek a lehetőségeit kívánja feltérképezni.

A médium létrehozása magyar és nemzetközi roma szervezetek széleskörű együttműködésével és kutatásával valósult meg. A médium egy hanginstalláció, amely egy részvételi és performatív mű, ami az aktív emlékezés gyakorlatára fókuszál. A közösségi bevonás során a kutatómunka eredményeképpen úgynevezett emlék-őrzőkön keresztül ma élő emberek írtak leveleket olyan roma személyeknek, akiket a Porajmos -a romák népiértása a holokauszt idején-, során a második világháborúban meggyilkoltak. A projekt arra is rávilágít, hogy az áldozatok életrajzáról csak nagyon fragmentált, hiányos információk állnak rendelkezésre és csak töredékek maradtak fenn róluk. Az installáció célja, hogy visszaszerezze emléküket, és hangot adjon elképzelt történeteiknek és életüknek. A leveleket mai roma közösségek aktivistái, alkotói, vagy támogatói írták és a felolvasás útján rögzítették. A megírt levelekkel létrehozott archívum célja, hogy hidat képezzen a múlt és a jelen között, és létrehozzon egy teret a közös gyásznak és az aktív emlékezésnek. A médium az elnyomás megszüntetéséért folytatott küzdelemben a közönséget arra invitálja, hogy váljon szövetségessé azáltal, hogy elkötelezi magát a múltra való emlékezés mellett, és személyes felelősséget vállal a szolidáris jövőért. Az installáció földből kinövő fémoszlopai, és a rajtuk fekvő parabolikus betontálcák a szerzők hangját szórják szét a mezőn, vagy városi köztereken. A hanginstallációt eddig három európai ország négy városában mutatták be. Ideiglenes, vándorló és érzékeny emlékműként az elnyomás kitörölt és elfeledett helyszíneit jelöli. **Fotók: K. Takács Márton**



5. ábra: Horváth Gideon „performansa”
Fotó:Dávid Kristók



6. ábra:Ha mindenki meghallaná
Fotó: K Takács Márton

Életvitelszerű

Kelemen Kristóf és Török Tímea projektje egy úgynevezett műemlék, olyan a mindennapjainkban jelenlévő és teljesen észrevehetetlen témát tematizál mint a hajléktalanság kérdése. A hajléktalan emberek sajnos minden nap átlépünk, elfordítjuk a fejünket és közömbösen tovább sétálunk, esetleg még fintorgunk is. Az ő hangjuk hallatszik a legkevesebbet város történetében. Az alkotók célja, hogy a lakhatási válság országos méretű figyelmet kapjon. 1989. november 28-án az addig a pályaudvarok félreeső vonatkocsijaiban meghúzódó embereket egy új rendelet nyomán az utcára kényszerültek ezzel állami szintre is intézményesítették a hajléktalanságot. A kiszolgáltatott emberek Blaha Lujza téri aluljáróban tartott sztrájkjuknak köszönhetően született meg Budapest ma ismert hajléktalanellátó rendszerének alapja.

Az alkotók egy efemer, performatív 'emlékművet' terveztek ismét a Blaha Lujza téri aluljáróban, az egykori demonstráció helyszínén, hajléktalanságban érintettekkel, lakhatási szervezetek dolgozóival és aktivistáival. Az esemény egyszerre szeretne volna példázni az önszerveződés és a szolidaritás cselekvésbe fordulását, hogy az utcán lakó embertársaink helyzete hangsúlyosan jelen legyen közösségi emlékezetünkben. A projekt alapját azok az ideális jövőképek adják, amelyeket a résztvevőkkel közösen, a jövőkutatás módszerével (backcasting) hoztak létre a szervezők. A hajléktalanság során tapasztalt apátia és kirekesztés mellett ugyanolyan erős a szolidaritás és a segítő szándék is a magyar társadalomban, és performatív emlékmű ennek kihangosítása felé tett lépéseket.



6. ábra:Életvitelszerű
Fotó: Csoszó Gabriella

KONKLÚZIÓ

1. Általánosan elmondható, hogy kultúrpolitikai törekvések kapcsán eltűnt a nem nemzetállami eszmébe illő témák reprezentációja az állami, vagy kormány közeli intézményekből. Ez legfőképpen az önkritikus politikai témák bemutatását, radikális feminista témák, a gender, vagy az lmbtq csoportok reprezentációját értem.
2. Értelemszerűen az intézménykritikus, vagy a demokratikus bemutatás keretei átkerültek egy teljesen ismeretlen közegbe, alternatív szerveződések terepére.
3. Azt viszont kijelenthetjük, hogy a köztéri művészeti –valamely módon- intézményesített projektek nem a politikai változások következményei, de az is alátámasztható, hogy a Budapest Galéria szervezésében megvalósult Flaszter
4. Az is kijelenthető, hogy hazánkban a politikai helyzet –pártbeállítástól függetlenül- olyan arrogáns keretek öltött, hogy az nem áll meg a privátszféránk határán, hanem az ágyunkig jön, így egyre nehezebb a nemzeti témák, vagy épp a felvilágosultabb, elfogadóbb kérdésekben objektíven szemlélni egy kiállítási anyagot, kulturális produktumot. Egyszerűen szinte eltűnt az objektív társadalomkritika.
5. A kurátori szemléletre és praxisra,- ugyan úgy, mint a személyes életünkre-erősen hatással vannak a társadalmi, ideológiai változások.
 - 5.1. Egyrészt a nemzetközi elméleti keretek nehezen értelmezhetők egykori poszt szocialista országgént, amire ráül a kapitalizmus szabad szele és jelentős morális változásokat hozott, majd 2010-től egy jobboldali, konzervatív szemléletű nemzetállami ideológia.
 - 5.2. Másrészt a minket körülvevő világ nemhogy halad, hanem robog, már a szingularitás határán vagyunk. Az információk olyan mértékben halmozódnak fel, hogy az az egyének számára már áttekinthetetlen.
 - 5.3. A hazai társadalmi, politikai és a globálisan érzékelhető technológia nyomás mellett túl vagyunk egy pandémián amit érdemben nem sikerült feldolgozni, vagy némiképpen értelmezni, valamint a szomszédos országban háború zajlik ami világméretű hatásokban érzékelhető.
6. A változások kapcsán elmondható, hogy az egyének számára fontos lett a kollektív felelősség, valamint a nagy globális trendektől való elszakadásként törekednek önálló identitásuk megélésére tehát újfajta, biztonságos társadalmi helyeket, helyzeteket keresnek.

Ez által azt gondolom, hogy a kurátori gondolkodás módszertanában a **társadalmi tér** objektív értelmezése lenne indokolt mivel például a civilek életét befolyásoló köztéri fejlesztések abszolút peremterületet képeznek, amik már túlnyúlnak a szociális- és edukatív fordulat módszertanán, vagy a köztéri művészeti aktivitások értelmezési terepén. Valamelyest úgy értelmezhető mintha a két mozgalom eredményképpen – szociális fordulat-köztéri aktivitások- valósult volna meg, de ettől függetlenül ezt cáfolom, mert összességében ez egyének társadalom igénye. Valamint az alulról jövő kezdeményezések esetében, mint például a Flaszter is észrevehető, hogy ahol nem irányított, valamely ideológián alapuló kurátori szemlélet a médium, vagy kiállítás eredete teljesen más hangnemben, bemutatási módban érzékelhető a projekt, sokkal őszintébben reagál az egyén szempontjára és a befogadás módszertanára. Nyilván mondhatnánk azt, hogy akkor hazában nem jók a kurátorok és nem tudják jól bemutatni a kiállított kultúrát, amiket kétkel. Én csak azt állítom, hogy érdemes lenne átgondolni rendszeresen a kurátori elméleti keretrendszert a gyakorlati praxis tekintetében, hogy szakmailag még aktuális időben értelmezhető és feldolgoztató legyen.

IDÉZETT FORRÁSMUNKÁK

- Paul O'Neill, Mick Wilson. 2010. *Curating and the Educational Turn*. Amsterdam: De Appel Arts Centre.
- András, Földes. 2013. „Váratlanul kirúgták a Ludwig igazgatóját.” *Index.hu*, 03 01.
Hozzáférés dátuma: 2024. 04 01.
https://index.hu/belfold/2013/03/01/varatlanul_kirugtak_a_ludwig_igazgatojat/.
- Bachmann-Medick, Doris. 1997. *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*. Berlin: Schmidt Verlag.
- Bal, Mieke. 1992, Vol18,No3. „Telling, Showing, Showing off.” *Critical Inquiry*, 556-594.
- Bal, Mieke. 1996. „The discourse of the museum.” In *Thinking about exhibitions*, szerző: Greenberg Reesa, Nairne Sandy Ferguson Bruce W., 1-17. London: Routledge.
doi:<https://doi.org/10.4324/9780203991534>.
- Barkóczi Flóra, Harangozó Katalin, Hornyik Sándor, Major Sára, Mucsi Emese, Nemes Z. Márió, Petrányi Zsolt, Tarr Linda Alexandra. 2023. *TechnoCool. Új irányok a kilencvenes évek magyar képzőművészetében (1989-2001)*. Szerkesztette: Petrányi Zsolt. Budapest: Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria.
- Bencsik Barnabás, Mészöly Susanne. 1993. *Polifónia*. Budapest: Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ Kuratóriuma.
- Beöthy Balázs, Erőss Nikolett, Frazon Zsófia, Lázár Eszter, Szakács Eszter. 2012. „A kurátori gyakorlat és diszkurzus szótára: A paradoxon felfejtése.” *Tranzit.hu*. Szerkesztette: Szakács Eszter. Hozzáférés dátuma: 2024. 02 10.
<https://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/rolunk/>.
- Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.
- Bishop, Claire. 2007. *What is curator?* Hozzáférés dátuma: 2024. 03 15.
https://monoskop.org/images/e/e1/Bishop_Claire_2007_What_Is_a_Curator.pdf.
- Clifford, James. 1986. *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Los Angeles, London,: Berkely University of California Press.
- Harris, Jonathan. 2002. *The New Art History, The Critical Introduction*. London: Routledge.
- James, Clifford. 1997. „Contact zone.” In *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, szerző: Clifford James, 188–219. Cambridge: Harvard University Press.
- Julier, Guy. 2014. „A vizuális kultúrától a designkultúráig.” Szerkesztette: Szőke Julianna. *Disegno - a designkultúra folyóirata* 14-29.
http://disegno.mome.hu/articles/Disegno_02_Guy-Julier.pdf.

- Kékesi Zoltán, Lázár Eszter, Varga Tünde, Szoboszlai János. 2012. *A gyakorlattól a diszkurzusig-Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Képzőművészet-elmélet Tanszék, Budapest, Pest.
- Kwon, Miwon. 2008. „One Place After Another: Notes on Site Specificity.” In *Theory in Contemporary Art since 1985*, szerző: Simon Leung Zoya Kocur, 32-55.
- Lacy, Susanne. 1995. *Mapping the Terrain, New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press.
- Lev, Manovich. 2005. *Black Box - White Cube*. Berlin: Merve Verlag.
- Louise, Pratt Mary. 1991. „The Arts of the Contact Zone.” *Profession* 33–40.
- Manovich, Lev. 2011. *Cultural Software*.
http://www.manovich.net/DOCS/Manovich.Cultural_Software.2011.pdf.
- Mészáros, Júlia. 2023. „Menesztették L. Simon Lászlót, a Magyar Nemzeti Múzeum főigazgatóját.” *444.hu*, 11.06. Hozzáférés dátuma: 2024. 02. 15. <https://444.hu/2023/11/06/menesztettek-l-simon-laszlot-a-magyar-nemzeti-muzeum-foigazgatojat>.
- O’Doherty, Brian. 1999. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Los Angeles: University of California Press.
- O’Neill, Paul. 2010. „Beyond Group Practice.” *Manifesta Journal-Collective Curating* 37-45.
- Paul, O’Neil. 2007. „The Curatorial Turn: From Practice.” In *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, szerző: Michèle Sedgwick Judith Rugg. Bristol Books: Intellect Books.
- Ratcliff, Carter. 2000. *Out of the Box. The Reinvention of Art 1965 – 1975*. New York: Allworth Press.
- Wilhelm, Gábor. 2009. „Kontaktzóna – egy kísérleti múzeumi projekt helyszínei.” *Antroport.hu* 167–182. http://www.antroport.hu/lapozo.php?akt_cim=372.
- Zsófia, Frazon. 2011. *Múzeum és kiállítás -Az újrarajzolás terei*. Budapest: Gondolat / PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék.