

A Piccadillyt viszonylag könnyen kiismerhető helyszínnek tartom, de azért mindig van rá egy kis lehetőség, hogy újabb érdekességek, meglepetések bukkanjanak fel a Soho peremvidékén. Talán némi fenntartással közelítettem meg a *Piccadilly Community Centre* című kiállítást, tudtam ugyan, hogy valami szokatlan kiállítást keresek, de arra nem számítottam, hogy konkrétan nem ismerem fel a helyszínt.

A megjelent sajtóanyag alapján elképzeltem egy közösségi házat imitáló kiállítást, archív anyagok mentén építkezve, az adott közösséget is bevonó programmal. A megjelölt helyszín – a kis templom és a piac – szerepelt a kognitív térképemen, de valahogy a galéria épületére nem emlékeztem. Sem üveges felületeket, sem nagy önálló tereket nem tudtam felidézni, így hát próbáltam keresni az útjelzésként szolgáló feliratot: *Piccadilly Community Centre*.

A kép akkor állt össze, amikor egy kedves idős hölgy („Hello there” megszólítással) bridzsezni invitált: ott álltam a bejáratnál. Az tévesztett meg, hogy a „közösségi ház” pontosan úgy nézett ki, mint egy közösségi ház. Pikk-pakk helyükre kerültek a részletek, és máris játszottam a rám osztott szerepet, miszerint én most egy *Community Centre* (galéria) bridzsfoglalkozásán (kiállítását) veszek részt (tekintem meg).

Az épület homlokzatán a *Piccadilly Community Centre* mellett még az épületeken oly gyakran fellelhető *For Sale* (Eladó) tábla és az épület bejáratánál található hitelintézet hirdetése is feltűnt (szintén az installáció része), hasonlóan hangsúlyos táblákon, mint maga a közösségi ház felirata.

A szokásos tűzvédelmi ajtókon átjutva kis teakonyhába értem, bögrék otthonos sorfala fogadott. Az információs pulnál

ülő önkéntes kellően unottan (szerepét megfelelően játszva?), semmiféle kiállításról nem volt hajlandó beszélni, kizárólag a foglalkozásokról: teatánc, jóga, művészetterápia, énekóra, számítógépes oktatás, *hulahoop*-kurzus, vívás és persze bridzs. Itt nem segített a szokásos művészeti terek ajtaját megnyitó bemutatkozás (miszerint kurátor vagyok, és esetleg írni szeretnék a kiállításról), semmi sem a megszokott módon működött.

Újra próbáltam, más oldalról közelítettem. Csak a programon lehet részt venni, vagy körülnézhetek? – érdeklődtem. Így jutottam tovább az emeleti helyiségek, többek között a *charity shop* irányába. A bridzsasztal mellett már csak elsétáltam. A résztvevők csendes lelkesedéssel pakolgatták a lapokat. A számítógépes oktatás terme is nyitva, egy-két nyugdíjas ismerkedett épp az internet rejtelmével.

A sötétbarna lépcsősort és a mintás tapétát arany-fekete, műanyag keretes festménynyomatokkal egészítették ki. A pincébe érve szalonhangulat fogadott, természetes fény hiányában az égők sárgás-vöröses fénye dominált. A kisasztalok és hangulatlámpák jelenléte egy tipikus, pincéből kialakított bár tárgyi kultúráját vonultatta fel szinte hiánytalanul. Volt itt még egy különterem a táncrendezvényekre, vidéki művelődési házak hangulatát idéző színpaddal és szintetizátorral, valamint örökzöld esküvői-ünnepi díszlettel, illetve egy bár, csendben olvastató pultossal (önkéntessel). Az első emeleti termék művészetterápiára, csoportos foglalkozásokra lettek berendezve, valamint akadt még ott egy páncélszekrényes öltöző és egy imaszoba is. A második emeleten pedig egy *charity shop*, egy tanácsadó iroda és egy személyzeti iroda kapott helyet. A második emeletről egy létra vezetett a tetőtérbe: ezen feljutva egy *squatba* érkeztem a

▸ Nagy Szilvia

PICCADILLY CIRKUSZ

(Piccadilly Community Centre, London, 2011. május 13. – július 30.
www.piccadillycommunitycentre.org)

házibuli utáni pillanatban, ahonnan a sörösdobozokkal, sístergő tévékkel, és ételmaradékokkal tarkított padlón keresztül a teraszra lehetett kijutni.

Jogosan merül fel a kérdés, hogy akkor ez most mi? Kiállítás, közösségi ház, közösségi háznak tűnő kiállítás vagy művész által létrehozott közösségi ház? A közösségi élet privát tereinek *vojeureként* osonunk végig a tereken. Pont az a nyugtalanító ebben az egészben, ami a leghétköznapibb: a természetessége, a jelenléte. Hatalmába kerít az érzés, hogy akkor lennének ott jogosan, ha valóban részt vennénk a foglalkozásokon. A galéria/installáció ezen a ponton kilép a saját keretei közül, és egy valós közösségi házként kezd funkcionálni: a befogadói magatartás mintapéldája.

A társadalmi intézmények szerepe az 1980-as években bekövetkezett társadalmi változások eredményeként került az intézmény- és múzeumkritika fókuszpontjába. Az újrafogalmazott teóriák – „új muzeológia” és „új institucionalizmus” – a hagyományos múzeumok társadalmi funkcióját kérdőjelezték meg, és megfogalmazták az igényt a különböző társadalmi rétegek felé való nyitásra, a múzeumi tér és a társadalmi diskurzus közelítésére.

Az új muzeológiaelmélet szerint a korábbi múzeumi formák funkciójukat tekintve kiüresedtek, a múzeum eltávolodott kezdeti, társadalmi központú szerepétől. A „múlt” és műtárgyak konzerválása helyett a múzeumi tevékenységekben a „jelenre” kell helyezni a hangsúlyt: olyan intézmények létrehozása vált szükségessé, melyek aktív helyszínekként, közösségi központokként, kutatási és oktatási helyszíneként egyaránt képesek funkcionálni.

Az igény megfogalmazásával párhuzamosan olyan kísérleti múzeumi formák jöttek létre, mint a közösségi múzeumok az Egyesült Államokban, integrál-múzeumok Latin-Amerikában, vagy az eco-múzeumok, jellemzően francia nyelvterületeken.

A művészeti intézmények és a művészetkritika oldaláról megfigyelhető a felmerülő igény a dinamikus és nyitott művészeti szféra megteremtésére, a gyakorlat és elmélet közötti szakadék áthidalására, a széles társadalmi rétegek bevonására, a kortárs művészet hozzáférhetővé tételére. A művészek oldaláról ez a folyamat az interaktivitás felerősödésében érhető tetten. Rirkrit Tiravanija vacsorát szervezett, ahol a résztvevőknek kellett elkészíteni a levest az összetevőkből, Christine Hill tornaórákat tartott egy galériában, Sophie Calle pedig sztriptűzbárban dolgozott. A névsort hosszan sorolhatnám, hogy példákkal is alátámasszam Bourriaud népszerű írásának megállapításait, miszerint „a kortárs művek már nem foghatók fel bejárando térként. [...] A sok és intenzív találkozás állapota a civilizáció egyik jellemzőjévé vált, így kialakult az ennek megfelelő művészeti gyakorlat is: a művészet egy formája, melynek alapja az interszubbektivitás, központi témája pedig az együttlét, a néző és a kép »találkozása« és az értelem közös létrehozása.” Ezt a művészeti gyakorlatot nevezte relációművészetnek: „olyan művészet, melynek elméleti kiindulópontjában sokkal inkább az emberi, emberek közötti

kapcsolatok, relációk összessége és ezek társadalmi kontextusa áll, mintsem valami szimbolikus, autonóm és magánjellegű tér igénlése.”

Christoph Büchel művészetében a részvétel nem egy újkeletű jelenség, a svájci művész projektjei leginkább nagy méretű, bejárható installációkként jellemezhetőek, de nehezen értelmezhetőek még a relációművészet, vagy *participatory art* fogalmai szerint is. A részvétel itt nem a művek kifutása, hanem létrejöttük előfeltétele. Az épített tér, a galériák terének teljes fizikai és funkcionális átalakítása szinte központi tétele műveinek.

Az installációnak otthont adó Hauser & Wirth galéria eredetileg egy nagy *white cube* típusú kiállítóhely, hatalmas, összefüggő térrel és nagy belmagassággal. Christoph Büchel installációja – a pincétől a padlásig – mint ultra-realisztikus fiktív tér értelmezhető. A *Piccadilly Community Centre*-be ugyan könnyebb a bejutás, mint *Hole* című installációjába (Kunsthalle Basel) – ahol átjárókkal és létrákkal összekötött kis szobákon, falba vágott lyukakon keresztül kellett a látogatóknak az utat megtenniük egy felrobbantott busz maradványaihoz –, azonban a helyszín megélésének kettőssége hasonlóságot feltételez: a látogató egyszerre válik az installáció működésének alapfeltételévé és szemlélővé. Kiállítási tárggyá és látogatóvá. Volt már arra is példa, hogy a galéria terét teljes mértékben egy funkcionális térré alakítja, mint például a londoni *Simply Botiful* című kiállításon a galéria egy lerobbant hotellé/munkásszállóvá alakult olcsón bérelhető irodákkal, ideiglenes állomásként szolgáló kempingágyakkal. Azonban a közösségi ház még egy lépéssel ennél is továbblép, itt nem csak a kiállításba ágyazott funkcionális térrel van dolgunk, hanem egy intézménykritikai kérdésfeltevéssel, az arra adható lehetséges válaszról gyakorlati szinten, miközben a kiállítás egyben társadalomkritikai álláspontokat is megfogalmaz az ironikus-realisztikus ábrázolásmódon keresztül. A *Piccadilly Community Centre* magán hordozza egy közösségi ház minden jellemzőjét és funkcióját a folyamatos fenntarthatóság kivételével, azonban ezen túllépve társadalomkritikus „lábjegyzetekkel” kiegészülve műalkotásként is értelmezhetővé válik. Így kerül a „Konzervatív éthosz” kritikájaként a kéthetes ételmaradék az öltözőszekrénybe, a választási propagandaanyagok tömkelege a *charity shopba*, és a királyi esküvő fényképei a pincebárba.

Bibliográfia:

Alexander ALBERRO: *Institutions, critique, and institutional critique = Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, szerk.: A. A. – Blake Stimson Massachusetts Institute of Technology, 2009.
Nicolas BOURRIAUD: *Relációesztétika*, Múcsarnok, Budapest, 2007.
Alan BROWN: *The Five Models of Arts Participation*, <http://www.artsjournal.com/artfulmanager/main/005967.php>, 2005.
Suzana MILEVSKA: *Participatory Art. A Paradigm Shift from Objects to Subjects*, http://www.springerlin.at/dyn/heft_text.php?lang=en&textid=1761.
Nina MONTMANN: *The Rise and Fall of New Institutionalism. Perspectives on a Possible Future*, <http://eicpc.net/transversal>, 2007.