

↳ Nagy Szilvia

Kultúra a gépsoron

„A Zóna tiszteletet követel” – hangzik el Andrej Tarkovszkij *Sztalker* című filmjében, miközben a film főszereplői egy elhagyott, lezárt gyárterületre igyekeznek bejutni, melynek különös erőit tulajdonítanak: a hiedelem szerint beteljesíti a behatólag legbensőbb kívánságait.

A film az adott korszak társadalmi-politikai kérdéseire való reflexión túl azt a fajta megélt érdeklődést is fémjelzi, amely a 1970-es évek végén Európa-szerte jellemző tendenciát mutatott az elhagyott gyárak, telepek hasznosításával, birtokbavételével kapcsolatban.

Míg a gyárak bezárása, az ipari területek használaton kívül kerülése a XX. századra általánosan jellemző folyamat volt, a figyelem középpontjába mint hasznosítható és izgalmas helyszínek csak viszonylag későn, az 1960-as évektől kerültek. Ekkor még mint szórványos – jellemzően nyugat-európai – kezdeményezésekként léptek az aktív kulturális közeg figyelmébe a fogyasztói társadalom és társadalmopolitikai kritika megéltével párhuzamosan, amikor is az új, alternatív kezdeményezések ideális helyszíneivé válhattak az amúgy funkció nélküli, lezárt, elhanyagolt területek.

Ez a megélt érdeklődés az ipar- és gyárterületek iránt egybevágott azzal az intézménykritikai fordulattal is, melynek kiindulópontja a művészeti intézmények, múzeumok krízishelyzete társadalmi szerepüket illetően, mely szükségessé tette programjaik, célkitűzéseik és célcsoportjaik evaluálását, újradefiniálását.

Az újrafogalmazott intézmény- és múzeumkritikai teóriák a hagyományos kulturális intézmények, s azon belül is főként a tradicionális múzeumok bevett gyakorlatának elégségességét, társadalmi funkcióját kérdőjelezték meg – amely főleg a gyűjteménygondozás és hagyományápolás körül összpontosult – és megfogalmazták az igényt a különböző társadalmi rétegek felé való nyitásra, a művészeti intézmények és az átalakuló közösségek közelítésére. A közösségek bevonását új, interaktív programokon keresztül képzelték megvalósíthatónak, a dinamikus és nyitott művészeti közeg megteremtésén keresztül, a kortárs művészet hozzáférhetővé tételével, valamint az elmélet és gyakorlat közötti szakadék áthidalásával.

Az új szemléletmód és megfogalmazódó igény két irányban hatott a múzeumok átalakulására: egyrészt a „hagyományos” múzeumok esetében a múzeumok megújulását idézte elő, másrészt az új muzeológia megjelenését tette szükségessé bizonyos területeken. A fő eltérés a két irányvonal között az intézmény koncepciója: az új muzeológia az intézményi átalakulások mellett (nyitottabb struktúra) a társadalmi szerepet, és a társadalmi változások előidézését fogalmazta meg célkitűzésként, illetve új múzeumi gyakorlatot kívánt meghonosítani. Releváns kérdések megfogalmazásán keresztül a közösségi identitást kívánták erősíteni, valamint lehetőséget nyújtani a közösségi önfejlesztésére. Egymással párhuzamosan olyan kísérleti művészeti intézmények jöttek létre, mint a közösségi múzeumok az Egyesült Államokban, integrált múzeumok Latin-Amerikában, vagy az ecomúzeumok, jellemzően francia nyelvterületeken.¹

Ezek az 1970-es években a kritikai diskurzussal egy időben megjelenő, a hagyományos múzeumi gyakorlattól eltérő programmal rendelkező alternatív intézményi formák gyakran találtak ideális helyszínre az elhagyott gyárak, piacok, katonai bázisok területein, raktárépületekben lokális bázisokként, központokként működve.

Azonban ezek az intézmények, kulturális-művészeti helyszínek nagyon gyakran csak rövid ideig tudtak fennmaradni, melynek legfőbb okai a célkitűzések pontatlan megfogalmazása, finanszírozási problémák, az alkalmazható modellek és szabályok hiánya s ebből adódóan a fejlesztés módjának és irányának meghatározása is.

Erre a folyamatra, a gyárak kulturális újrashasznosítására jó példa lehet a bécsi WUK, (Werkstätten- und Kulturhaus) esete.²

¹ Andrea HAUENSCHILD, Ph.D.: *Claims and Reality of New Museology: Case Studies in Canada, the United States and Mexico*, <http://museumstudies.si.edu/claims2000.htm>

² A tranzit.hu és az Erste Stiftung rezidenciaprogramjának keretében 2012 áprilisában egy hónapot tölthettem Bécsben, a WUK intézményi vizsgálatával. Kutatásom kiindulási pontja a kortárs művészeti intézmények társadalmi szerepvállalásának vizsgálata: összehasonlító esettanulmányokon keresztül arra a kérdésre keresem a választ, hogy milyen új, helyspecifikus modelljei lehetnek a közösségi múzeumoknak és milyen tényezők befolyásolják ezek megvalósulását? Jelen cikk ennek a kutatásnak az eredményeit is tartalmazza, valamint helyi szervezőkkel, menedzserekkel készített interjúkon alapul.

A mintegy 12.000 négyzetméteres kulturális-művészeti intézmény műhelyeknek, műtermeknek, rendezvényeknek, érdekképviseleti szervezeteknek, oktatási intézményeknek és kiállítótereknek ad helyet, mint egy meghatározott és választott testület által irányított befogadó intézmény.

A korábban vonatgyáráként működő ipari épület az 1970-es évek társadalomkritikus mozgalmából nőtte ki magát, egyfajta *squat*ként, foglalt házként tartják számon, de annyiban eltér valóban *squat*ként működő elődeitől – például az Arénától és a Rosa Lila Villától – hogy itt nem egészen tiszta és egyértelmű körülmények között a kezdeményező csoportok megkapták az épület kulcsát, és engedélyt kaptak a renoválásra, átalakításra.

Az önmagát nyitott kulturális műhelyként definiáló intézmény megalakulása óta platformot kíván nyújtani művészet, politika, és társadalmi mozgalmak számára. 1979-es megalapításakor kiadott manifesztójában az új muzeológiai mozgalmak gondolata lelhető fel, miszerint a kultúra, művészet mindenkié és egyaránt hozzáférhetővé kell tenni mindenki számára, semmint a „művészet diplomáiban” elzárva fenntartani: a kulturális, művészeti kezdeményezések kiindulópontjának és befogadó közegének a lokális közösségeknek kell válnia.³

Ez a célkitűzés egybevág az új múzeumok által megjelölt célokkal, ahol szintén megfogalmazták az igényt a különböző társadalmi rétegek felé való nyitásra, a művészeti intézmények és az átalakuló közösségek közelítésére. A közösségek bevonását új, interaktív programokon keresztül képzelték megvalósíthatónak, a dinamikus és nyitott művészeti közeg megteremtésén keresztül, a kortárs művészet hozzáférhetővé tételével, valamint az elmélet és gyakorlat közötti szakadék áthidalásával.

A WUK 1994-es irányelvei szerint az intézmény már nemcsak egy „közösségi ház” szerepét vállalja magára a lokális identitás és önszerveződő folyamatok támogatásával, hanem úgy manifesztálódik, mint egy többfunkciós struktúra, mely egyaránt funkcionál szociokulturális központként és nemzetközi művészeti kulturális helyszíneként. Egyrészt mint szociokulturális központ alapvetően az önmenedzsmentre, önszerveződő társadalmi folyamatok beindítására, emancipációs folyamatok támogatására, esélyegyenlőségi kérdésekre, kerületi kulturális projektek-

re koncentrál. Másrészt mint művészeti és kulturális központ elsősorban produkciós és prezentációs helyszín: az innovatív, kísérletező, interdiszciplináris és társadalomkritikus művészeti kezdeményezéseket támogatja.

Felépítését tekintve a WUK mint egyfajta szövetség hét autonóm szektorra bontható: szociopolitikai kezdeményezések, gyerekek és ifjúsági csoportok, interkulturális kezdeményezések, tánc-színház-performansz, műhelyek, vizuális művészet és zene.

Ez a hét szektor mintegy 130 csoportot foglal magába, melyet hat főből álló megválasztott hivatalos képviselő vezet. Emellett, de a testülettől teljesen függetlenül működik a produkciós iroda, ami az épületcsoport által közrezárt terület központi helyén helyezkedik el: ők szervezik a programokat a WUK Theatre, WUK Culture for Kids, WUK Music és a Kunsthalle Exnergasse képzőművészeti galéria számára.

A WUK érdekes példa arra, hogy miként, milyen háttérrel és startéjják alapján tud egy ilyen művészeti-kulturális intézmény sikeresen működni egy elhagyott gyárterület rehabilitációjában keresztül.

A WUK már megalapításától fogva fontos kultúrpolitikai ütközőzóna szerepét töltötte be, beékelődve a *squat*ok és a hivatalos kulturális-művészeti helyszínek közé.

A lokális politikával együttműködve olyan pozíciót talált meg magának, mely egyaránt hasznos a városvezetés, a kerület, illetve az intézmény és a lokális közösségek, alulról induló kezdeményezések számára: teret kaptak az alulról szerveződő kulturális kezdeményezések, *workshop*ok, művészeknek stúdiókat és bemutatkozási helyet tudtak biztosítani; helyet kaptak az esélyegyenlőségi indítványok („Autonomous Women’s Centre”, munkanélkülieknek képzések, WUK Education and Counselling – támogató program hátrányos helyzetű fiataloknak), valamint helyet kaptak alternatív oktatási intézmények is a műhelyek és kulturális, művészeti helyszínek, kiállítóterek mellett. Ez a fajta konstrukció nemcsak az adott ipari területet rehabilitációjához járul hozzá, hanem egyben az adott kerület kulturális rehabilitációjában is nagy szerepet játszik.

³ *Factories of the Imagination*, ed.: Fazette BORGAGE, TransEuropeHalles, 2002.