

Erdei Krisztina

FESTMÉNYHARC ÉS ÉPÜLETEK KÖZÖSSÉGI FORGATÁSA – HOGYAN KOMMUNIKÁL AZ UTCA MŰVÉSZE JAPÁNBAN?

Ahogy a címből sejthető, e szöveg nem csak a street art kiemelkedő japán példáival foglalkozik. Az utcát mint helyszínt vettem alapul, ezért a graffitisek és más hagyományos, a street art égisze alatt alkotó művészek munkáin túl néhány olyan közösségi, társadalmilag elkötelezett projektről is írok, amelyek hatékonyan szólítják meg az utca emberét napjainkban Japánban. Válogatásom alapja a kommunikáció mikéntje, vagyis hogyan és kihez szólnak az alkotók a művészet egyre sokrétűbb eszközeivel a szigetország városainak nyilvános terein. Az utcán működő alkotók a hagyományos művészeti terek helyett fordulnak az „intelligens vandalizmus” felé. Mások számára erőfeszítés nélkül elérhető helyeken üzennek, munkáik szembejönnek hétköznapi életünk köztes állomásain, és ez utóbbi karakterjegyek a társadalmilag elkötelezett publikus művészetre ugyanúgy igazak, ahogy a street artra, ezért talán nem következtelenség egymás mellett tárgyalni őket.

Mivel Japánban a street artosok illegálisan csak nagy kockázatot vállalva festhetnek köztereken, elterjedtek az utcai performanszok, amelyek néhány nagyobb városban fesztiválokká nőttek ki magukat. Így a graffiti is jól illeszkedik Japánban a public art és más társadalmilag érzékeny, közösségcentrikus projekt programjaihoz. Tokió több olyan fesztiválnak ad otthont, ahol a street art, a public art, a szociális problémákkal foglalkozó projektek és a közösségi programok lazán keverednek egymással. Az egyik legnagyobb a minden évben megrendezett fesztivál, a *Trans Arts Tokyo*. Az ide meghívott művészeti programok a japán hagyományok kortárs értelmezéséről, a nyilvános terek közösségi felújításáról, az elhagyott városrészek, épületek újraszervezéséről szólnak. A fesztivál egyik legnépszerűbb eseménye során minden évben százak sátraznak egymás mellett a városközpont terein egy éjszaka erejéig. A vidám megmozdulás egy kicsit más szempontból láttatja a várost. Az urbánus kempingezők önkéntelenül is összehasonlítják az ember által felépített környezetet a természettel, átgondolják kiszolgáltatott-

ságukat a rendszeres földmozgásoknak, és megosztják egymással az infrastruktúrárt, éppúgy, mint egy katasztrófa-helyzet esetén.

A street art és a közösségi részvételen alapuló projektek az 1990-es években kezdtek népszerűvé válni, az egyik első utcai művészeti esemény a *The Gimbart* című gerillakiállítás volt 1993-ban. Az 1980-as évek végén Japán még az Egyesült Államok egyik gazdasági riválisának számított, ám a következő években a növekedés megállt, és a népesség száma is meredeken csökkenni kezdett a távol-keleti országban. A gazdasági krízis Tokió kivételével az összes ipari központot és a többnyire mezőgazdasági termelésből élő vidéket is érintette. 1995-ben a több ezer halálos áldozatot és hatalmas anyagi károkat követelő kobe-i földrengés, valamint a tokiói metró elleni terrortámadás is megrázta a japán társadalmat. A gazdasági problémák összefüggései és a drasztikusan előregedő népesség számos témát és helyszínt adott a helyi művészeknek, akik a posztindusztriális környezet újrafelhasználásának fontosságát és a nem-növekedés koncepcióját hirdetik egy továbbra is a GDP előmozdítására törekvő kapitalista gazdasági modell árnyékából.

A japán street art szcéna nem túl nagy és nem is különösebben elfogadott a szigetországban, legalábbis egy rádióbeszélgetésben így nyilatkozott a Capital Crew nevű csapat egyik tagja.¹ Mivel a japán városok büszkék tisztaságukra, az illegális falfestés komoly büntetést von maga után, ami sokakat eltántorít a klasszikus bombing and running graffiti-munkák létrehozásától. Nem is nagyon találunk hivatalos csoportokat, amelyek ennek a körnek az érdekeit képviselnék, köszönhetően talán az akár öt évig is terjedő börtönbüntetésnek vagy annak, hogy a falra rajzolás eleve nem történelmi tradíció Japánban. Vannak viszont városrészek, ahol nagyobb teret engednek a falfestéseknek és hivatalosan is működtetnek programokat, lényegében a városszépítés keretein belül. Ilyenek Tokióban például a Harajuku és a Shibuya. Az egyik nagy volumenű rendezvény a *Koenji Mural City Project*² volt, amelynek keretében számos ismert graffiti dolgozott együtt a városrész színesítésén.

A Japán street art a helyi hip-hop kultúrával párhuzamosan terjedt el, a nyugati konvenciók csupán részben voltak hatással a japán graffiti-típusokra. Egyes amerikai filmek vagy a hip-hop zene irányzatai hozzátartoztak az első japán crew-k hétköznapijához. A *Wild Style* című,

1 EDGAROOKAMI, *Episode 25. – Graffiti and Street Art Culture*, Living Japan Podcast 2015. 01. 25., <https://livingjapanpodcast.wordpress.com/2015/01/23/episode-25-graffiti-and-street-art-culture/>.

2 <http://mural-city.com/>.

hosszú videokliphez hasonló 1986-os film a graffitis életmódot, valamint az utca művészetének gyökereit és érvényesülési harcait fogalmazza meg, egy kizárólag gazdagoknak fenntartott társadalomban. Míg Nyugaton a kultúra demokratizálódásának egyik lépcsőjeként tartják számon a street artot,³ Japánban a társadalom összetételének és kultúrához való viszonyának eltérő volta miatt ez kevésbé jellemző. A művészet itt sohasem volt csak a gazdagok kiváltsága. A műtárgy sem luxus erre felé, hanem az élet része. Ezért az utca művészete sohasem amiatt volt érdekes Japánban, mert a tömegek számára elérhető értékeket teremtett, hanem mert nyilvános térben találta meg közönségét. A közös cél erős kötelekeket hozott létre a street art első évtizedeiben. Ugyan nincs túl sok folyamatosan aktív crew – ahogy arról fentebb már szó esett –, a csapatok azonban a mai napig számos közös projekten dolgoznak. A legtöbb alkotót a fővárosban találjuk, úgyhogy ha valaki meg akarja érteni, hogyan működik a street art Ázsiában, elsősorban Tokióba érdemes ellátogatnia.⁴ Az egyik legismertebb csoport itt a 246 Crew, amely egy forgalmas tokiói kereszteződésről kapta a nevét. A csoportban a japán tagok mellett amerikai, mexikói és tajvani graffitisek is dolgoznak, így a nemzetközi trendek elég gyorsan tetten érhetők a munkáikban.

Könnyen azonosíthatók Esow, egy klasszikus bombing and running graffitiművész munkái, aki gördeszakázás közben szkenneli a várost, újabb szpotok után kutatva. Nála nem az a fő szempont, hogy minél több taget írjon fel, vagy minél veszélyesebb felületeket érjen el. Inkább egyedi stílusára büszke, és arra, hogy gondosan választja ki munkái helyét, így művei nem véletlenszerűen kapcsolódnak a város textúrájába, hanem szervesülnek a település szövetébe. Hagyományos japán hajviseletükről és bajuszkájukról felismerhető figurái zavartan-viccesen ismétlik a régi mozdulatokat, így keresik helyüket a folyton változó társadalomban.

A helyi street art-ra erős hatással volt a klasszikus és kortárs japán művészet. A kalligráfia vagy a manga képi világa a falakról is egyre gyakrabban köszön vissza. Lady Aiko művészete alappilléreinek tartja a japán kézműves kultúra megfigyelését, és sokat merít annak formavilágából is.⁵ Évekig dolgozott Takashi Murakami brooklyni műhelyében, hogy médiatanulmányai után rátaláljon a saját hangjára. Beltéren

3 ZAHORJÁN Ivett, *Street art és social media*, a Vörös postakocsi 2014. 06. 30., www.avorospostakocsi.hu/2014/06/30/street-art-es-social-med/.

4 Ray Mock, *How Tokyo Became Asia's Graffiti Capital*, Vice 2016. 08. 26., www.vice.com/en_us/article/avakzb/writers-block-how-tokyo-became-asias-graffiti-capital.

5 www.ladyaiko.com/.

és külső helyszíneken egyaránt alkot, és nem ritkán csoportos projekteken is részt vesz, 2010-ben például Banksyvel működött együtt az *Exit Through the Gift Shop* című film elkészítésében. Fekete-fehér alapon induló, élénk színeket is használó, kis részletekből építkező stílusa a kifestőkönyvek világára emlékeztet, amelyekben a helyzetek és szerepek szabadon kapcsolódnak egymáshoz. Az Aiko név különben szeretetet jelent, és ebből is sejthető, hogy Lady Aiko freskóinak kiemelt témái a romantikus jelenetek is. Elszántan kutatja a világ különböző részeinek és korszakainak szerelemfelfogását, és az ehhez kötődő képeket is felhasználja munkáiban.

A tokiói street art szcéna egyik kulcsfigurája Jun Inoue is, akinek lendületes, absztrakt expresszionista falfreskóival sok helyen találkozhatunk a világban. Alkotásai a graffiti és a shodo, vagyis a hagyományos japán kalligráfia formavilágát ötvözik. Gyermekkora óta fest, metafizikai dimenziókat érintő munkáira a Kanagawa régiójában elsajátított kalligráfián kívül zen szerzetes nagyapja is nagy hatással volt. Festményei egy részét utcai performanszok alkalmával alkotja meg.

Ugyancsak a performatív utcai festészet meghatározó alakja Ushio Shinohara, a legendás boxoló festő, a 2. világháború után Japán egyik legradikálisabb avantgárd művészkollektívájának, a Neo Dadaism Organizersnek a törzstagja. Shinohara hétköznapi tárgyakat (szemét, motorbicikli) vagy a tömegmédiá eszközeit használja fel művészetében. Bokszoló festőként performanszok keretében hozza létre műveit, vagy más alkotókat hív ki a népszerű utcai festőharcra.⁶ A bokszolt képei bejárták a világ legnagyobb múzeumait is.

A közterek mellett Taku Obata nagyméretű, ember formájú, fából készült szobraival is találkozhattak már számos kiállításon a japánok. A *B-Boyok*, ahogy a művész nevezi alakjait, a hagyományos japán fafaragás technikájával készülnek, és breaktáncosok mozdulatsorait és öltözékét idézik meg.

Az ősi japán világ vizuális lenyomata – bár kevésbé direkt módon – a Hitotzuki művészházaspár, vagyis Kami és Sasu nagy léptékű zen pop⁷ utcafreskóira is hatással volt. Fantázianevük a Nap és Hold japán összetevőiből áll. Mindketten Tokióban születtek, és 1999 óta tartó együttműködésük roppant sikeres. Közös munkáikra, amelyek a Zen

6 Egy ilyen eseményre példa: www.shinyawatanabe.net/paintingbattle/actionpaintingbattle.html.

7 Karen MITCHELL, *TOKYO STREET – New Urban Street Art from Japan*, Artitute 2013. 02. 01., www.artitute.com/2013/02/01/tokyo-street-new-urban-street-art-from-japan/.

jegyében töltenek meg hatalmas felületeket, a szabadkézi festés, a geometriai alakzatok és élénk színek jellemzőek. Egyikőjük sem tanult művészetet. A feleség, Sasu mandalaszerű, szimmetrikus formákon kezdett dolgozni, és ezeket fejlesztette tovább egy ma már felismerhető, szimbolikus védjeggyé, amely meditatív kisugárzásával hívja fel magára a figyelmet számos nagyváros forgatagában. Sasu lobogó mintáival Kami geometrikus hullámkompozíciói állnak szemben, ahogy Sasu szerint Kami alakzatai az ütemet, az ő szimbólumai pedig a dallamot jelentik, amelyek egy dinamikus tájképben olvadnak össze az utcákon.⁸

Madsaki, a Tokióban élő, 1974-ben született művész leginkább humorával, a nyugati kultúrával és általában a sztereotípiákkal szembeni kritikus megnyilvánulásai miatt lett ismert. Egyik munkája, egy filctollal készült felirat: *Please Don't Spit on the Painting* (vagyis: Kérem, ne köpjön a festményre!), a MOMA hivatalos aláírásával az alján. A mondatot az intézmény egyik vezetője mondta egy látogatónak a múzeumban. Madsaki naiv kiemelése, az egyszerű kézírás, valamint a vulgáris tartalom jogosan veti fel a kérdést, hogy valójában ki is is köp itt kire, hogy meddig terjed az intézmény hatásköre, milyen feltételezések mentén mondhat ilyet a kultúra egyik hivatalos képviselője. Egy másik, szívárványszínű betűkkel, haiku formában felírt szövege a *GO / TAKE A / SHIT / ON THE / LAWN* az amerikai külvárosi élet egyik toposzát, a gyepet hozza játékba az ősi japán versformában, amely a szavak jelentése hatására elveszíti eleganciáját és önmaga karikatúrájává válik. Egy ismert sorozatában Madsaki a klasszikus képzőművészet mesterei, így Leonardo da Vinci, Monet vagy Matisse munkáit használja fel, és ezeket a rá jellemző, elfolyó szemmel és mosolygós szájjal sajátítja ki.

A japán életmód és művészet elemeit persze nem csak a japán művészek idézik előszeretettel. Pejac, egy spanyol utcaművész Tokióban látható festménye a mindenki által ismert hullámot, Hokusai alkotását használja fel graffitijében, utalva arra, hogy a népszerű kép milyen mértékben kommercializálódott. Pejac egy másik munkáján samuráj végez magával, közben a testét átszűrő kard tulipánfává változik.

A japán hagyományok megidézése mellett persze Japánban más lokális érdekű, helyi problémákat felvető tartalmak is előfordulnak a közterek falaira fűjt, ragasztott vizuális–textuális kommentárokból. Ezekre a munkákra inkább jellemző az illegalitás és a kritikai attitűd.

A reklámok, feliratok eszköztárát is felhasználva dolgozik 281_Anti nuke, akit japán Banksyként is emlegetnek, pedig nagynevű elődjétől eltérően ő nem rejtőzködik. 281_Anti nuke egy negyvenes apuka, aki most már elsősorban a gyerekei jövőjéért aggódik. Fukusima környékéről származik, nem csoda hát, ha az atomenergia, a politika és a fegyverkezés szürke zónája érdekli elsősorban. És nem csoda az sem, hogy tevékenysége ellentmondásos fogadtatásra talál a társadalomban. Súlyos ügyekbe nyúl bele: politika, törvénykezés, nukleáris energia és atomfegyverkezés összefüggéseibe. 281_Anti nuke a fukusimai atomerőmű 2011-es katasztrófája után lett igazán ismert, amikor provokatív munkáival, falragaszaival megjelent Tokió utcáin, és szembesítette a társadalmat és a politikát azzal, amivel nem igazán akart szembenézni. Ma pedig már világhírű, köszönhetően New York-i és Los Angeles-i kiállításainak és a közösségi oldalaknak, amelyek hatalmas népszerűséget generálnak egy hagyományosan marginális művészeti közeg számára. A brit Adrian Storey dokumentumfilmet is készített róla. Valódi nevét kevesen ismerik, de a művésznév is rejtélyes. Nem is annyira az Anti nuke, mint inkább a 281. Pedig a megfjítés mögött nem rejlik semmi különös, legalábbis az alkotó ezt hírszteli. A számjegy a középiskolás korában viselt sportmezéhez kötődik.

A továbbiakban olyan public art projekteket mutatok be röviden, amelyek keretében hagyományosan nem művészeti közegben mozgó embereket kérnek fel performatív akciókon való részvételre. Reiko Tomii *Radicalism in the Wilderness*⁹ című könyvében ír arról, hogy a kollaboratív gondolkodás kitüntetett a kortárs japán művészetben. Ennek gyökerei a hatvanas évekre vezethetők vissza, amikor radikális művészcsoporthoz tartoztak az amerikai katonai jelenlét vagy vezető politikai csoportok tevékenysége ellen. Grant Kester öt sajátosságát különbözteti meg a kollaboratív projekteknek: a lokalitást, az időtartamot, a szerzők viszonylagos háttérben maradását, különböző közösségek egymáshoz való közelítését mint célt és a folyamat fókuszba állítását.¹⁰ Amikor mindezek a karakterjegyek egy valóban lényeges probléma szolgáltatába állnak és sikeresen megszólítják az érintett közösségeket, akkor radikálisan megváltoztathatják a politikai szereplők gondolkodását és egymáshoz közelíthetik az eltérő elképzeléseket. Azért is gondoltam a most

9 Reiko TOMII, *Radicalism in the Wilderness – International Contemporaneity and 1960s Art in Japan*, MIT Press, Cambridge, 2016.

10 Adrian FAVELL, *Socially Engaged Art in Japan: Mapping the Pioneers*, Field 2017/Spring, <http://field-journal.com/issue-7/socially-engaged-art-in-japan-mapping-the-pioneers>.

következő japán művészek munkáit a street arttal összekapcsolni, mert a kollaboratív vagy társadalmilag elkötelezett jelzöt sokszor maguk a művészek sem emelik ki munkáikkal kapcsolatban, fontosabb nekik, hogy projektjeik nyilvános, elsősorban városi térben zajlanak. Néhány ezek közül teljesen új formát használ, amelynek egyelőre kevés szakirodalma van Japánban.

A művészi radikalizmus egyik izgalmas személyisége Kitagawa Fram. Részt vett az amerikai katonai bázisok elleni akciókban, majd csalódva a kommunista katonai szervezet, a United Red Army egyes tagjait feláldozó baloldali politikában, a nyitott kommunikáció és az együttműködésen alapuló alkotótevékenység felé fordult. Jó kapcsolatainak köszönhetően olyan kulturális, szervezeti projekteket tudott megvalósítani, amelyek segítettek szembenézni a gazdasági recesszióval, a 2007-es földrengéssel, a városi és vidéki polarizációval, valamint a 2011-es földrengés és cunami hatásaival. Kitagawa egyik legújabb projektje az Echigo-Tsumari Art Triennale,¹¹ amelynek alapítója és igazgatója is egyben. A városi környezetbe tervezett helyspecifikus művészeti alkotásokra specializálódott eseményt legközelebb idén nyáron rendezik meg. Az *Echigo-Tsumari Art Triennale* keretében parkolókban, parkokban, forgalmas köztereken és más, az ember által birtokba vett helyszíneken készülnek különféle alkotások. Az egyik a Tokamachi állomás környéke, amely régen a kimono alapanyagául is szolgáló hócsalán feldolgozásának a központja volt. Yusuke Asai erről a technikáról és történetéről készít majd nagyszabású rajzot az állomás előtti téren.¹²

Tsubasa Kato *The Lighthouses* című 2011-es munkája a cunami okozta károkat és az ehhez kapcsolódó nukleáris válságot tematizálja.¹³ Kato több száz helyi lakost győzött meg arról, hogy csatlakozzanak hozzá a cunami által elsöpört világítótoronyok hatalmas, fából készült, kézzel festett másolatainak felhúzásában, méghozzá szó szerint értve, hiszen a fekvő faszerkezetet a résztvevők kötelek segítségével, közös erővel állították fel. A művelet kockázatos volt, hiszen a sérülékeny szerkezet mozgatásához elengedhetetlen volt a jól kidolgozott együttműködés. A *The Lighthouses* rámutatott, hogy a több ezer romos épület és betonalapzat kiindulópontja is lehet a továbblépésnek, ezek

11 Julian WORRALL, *Art Place Japan: The Echigo-Tsumari Art Triennale and the Vision to Reconnect Art and Nature*, The Japan Times 2016.02.13., www.japantimes.co.jp/culture/2016/02/13/books/book-reviews/art-place-japan-echigo-tsumari-art-triennale-vision-reconnect-art-nature/#.WuNWAAtVua-W.

12 <http://www.echigo-tsumari.jp/eng/artwork/choma>.

13 <http://www.katoutsubasa.com/#>.

akár a túlnépesedett társadalom jövőjének egyik kulcsát is jelenthetik. Tsubasa Kato projektjeinek mérete, a résztvevők nagy száma hozzájárult, hogy a művész hatékonyan kezdjen párbeszédet olyan, mindenkit érintő problémákról, mint a demográfiai aránytalanságok, a növekvő politikai apátia, a környezeti károk, a folyamatos szennyezés és a túlsúlyos nagyvárosokkal szemben álló elhagyatott vidéki régiók.

Ei Arakawa performanszaiban a klasszikus képzőművészeti eszközök mellett általában a hang és zene is fontos szerepet játszik. A világ számos városában kötött már össze a művészet iránt különböző szinten érdeklődő embereket, művészettörténeti példákon keresztül, nyilvános terekben. A müncheni *Skulptur Projekte 2017*¹⁴ keretein belül tavaly bemutatott hanginstallációja két híres festő, Gustave Courbet és Joan Mitchell, valamint öt kevésbé ismert művész festményeit villantotta fel saját kézzel készült ledpanelek segítségével egy mezőn.¹⁵ A ledpaneleknek köszönhetően a kiállított műtárgyak pixeles digitális képekre hasonlítottak leginkább, így a munka elsősorban a műalkotások és a digitális kor egymásra hatására reflektált. A festmények, amellet, hogy szentjánosbogárként világították be Münster egyik legrégebbi negyedének parkját, még bátorították is a látogatókat, hogy ne féljenek közelebb jönni és egyenrangú partnerként szemlélni, megismerni őket. Akárcsak a *Jó napot, Courbet Úr!* című festményen, amelyen a festő önmagát és jómódú patrónusát egyenlő felekként egy poros, vidéki úton összetalálkozva ábrázolja.

A fentebb már említett Kitagawa Fram egyik felfedezettje a neopop művész, Yanagi Yukinori, aki egyaránt kritizálja a nacionalizmust és a nacionalizmus kozmopolita elutasítását is. Műveiben előszeretettel használja az ikonikus japán játékokat és az amerikai Disney-figurákat. Egyik nagyszabású projektje Seto kis iparváros szigetére települt, ahol a helyi közösséggel összefogva szervezte művészeti befogadótérre a volt rézbánya elhagyatott épületeit. Fukutake Sōiichirō milliomos és Sambuichi Hiroshi építész segítette átváltoztatni a Pompeii romjaihoz hasonló ipari létesítmények művészettel való revitalizálására tett kísérlet Japánban azért is különösen fontos, mert a földrengések már évtizedek óta aláásták a modernitás stabilitásába, a fejlődésbe vetett feltétlen hitet.

14 <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/2017/projects/171/>.

15 Sarah DOUGLAS, 'Don't Be Afraid of Me, I'm a Digital Painting': Ei Arakawa's Pictures Sing in Münster, *Artnews* 2017. 11. 06., www.artnews.com/2017/06/11/dont-be-afraid-of-me-im-a-digital-painting-ei-arakawas-pictures-sing-in-munster/.

A Chim↑Pom csoport tagjai közvetlenül szólítják meg az utca embe-
rét. A KI-AI 100 című, 2011-ben, a tóhokui földrengés és cunami után
készült abszurd videójukban a csapat hat alaptagjához helyi fiatalok
csatlakoztak. A szereplők szülővárosuk romjain kapaszkodnak össze
egy szoros körbe, hogy közösen kiabálják bele a kamerába érzéseiket,
szorongásaikat, gondolataikat. A 2011. március 11-én bekövetkezett,
a Richter-skála szerinti 9,0-s erősségű földrengés az ország meteoroló-
giai intézete szerint a legnagyobb volt eddig Japánban. A Chim↑Pom
csoport a több ezer áldozatot követelő katasztrófa helyszínén, egy össze-
dőlt ház romjain állva, egy cunami által partra dobott hajóval a háttér-
ben ordít bele a világba, helyi fiatalokkal karöltve. A spontán felkiáltások
között a nukleáris válságra, a kilátástalan jövőre, a helyzet abszurditására,
a nehezen feldolgozható emberi érzelmekre, valamint az elvesztett
barátokra és rokonokra történnek utalások.

Egy másik, az előzőnél vidámabb hangulatú akciójukat New York-
ban vették fel karácsonykor. A csoport egyik tagja Mikulásnak öltözve
véletlenszerűen kiválasztott egy fekete szemeteszsákot az utcán, majd
ezt a hátára véve elindult forgalmasabb terek, ünneplő tömegek felé.
Karácsonyfával szelfiző helyieknek kezdte el osztogatni a zsák tartal-
mát, ami értelemszerűen kisebb döbbenetet és változó intenzitású in-
dulatot váltott ki gyerekekből és felnőttekből egyaránt. A gesztus számít
vagy az érték? Mindenesetre sokan jól szórakoztak az ötleten, és így
valóban kaptak ajándékot, még ha azt nem is akarták hazavinni.

Masato Nakamura képzőművész talán legismertebb projektje a *49. Velencei Biennálén* kiállított, McDonald's-logókból összeállított oszlop-
csarnok volt. Az utcáról a kiállítótérbe hozott, a világon szinte min-
denki számára ismert sárga M betűk hatalmas méretben magasodtak
a közöttük sétálgató látogatók fölé. A művész *Zerodate* című projekt-
jében elhagyatott épületek, kihalt városrészek problematikájával fog-
lalkozik. A *Zerodate* 2011-ben kezdődött Odatében, Nakamura szü-
lővárosában. Az akció keretében egy elnéptelenedett bevásárlóutcát
fogalmaztak újra önkéntesek segítségével, hogy a helyi kézműves ter-
mékek a bezárások ellenére is eljuthassanak a vásárlókhöz. Az egyik
tönkrement áruház logóját használva Nakamura mobil bevásárlóutcát
szervezett, ahol a régen Odatében árult egyedi árukat lehetett megvá-
sárolni, így azoknak újra lett piaca. Nakamura sok olyan közösségi-mű-
vészeti akcióban is részt vett, amelyek lazán kezelik a művészeti projek-
tekkel szemben támasztott elvárásokat. A művész magyarázatképpen
fontosnak tartja felhívni a figyelmet a helyi kontextus fontosságára, és

hogy a nyugati művészeti színtér normái és értékei nem fordíthatók át egy az egyben a japán helyzetre, ahol a funkcionalitás jobban megengedi, hogy a koncepció rugalmasan alkalmazkodjon bizonyos határok között. Nakamura egy 2016-os interjúban úgy fogalmazott, hogy jelenleg a szociálisan érzékeny, részvételi projektek a teresség szakaszában vannak, és bár a művészeti szcéna egy felnőtt ember viselkedését várná tőlük, még meg sem születtek igazán.¹⁶

A köztéren alkotó japán művészeknek fontos, hogy munkájuk valóban a mindennapok részévé váljon. Ősi kultúrájuk és a nyugati hatások, elvárások tükrében keresik a közönségüket hatékonyan bevonó, új lehetőségeket. Kísérleteik a képzőművész szerepének változásával is járnak, hiszen az alkotók sokszor szervezőként vagy előadóként lépnek fel saját projektjeikben. Alternatív, alulról jövő kezdeményezésként nehéz, de nem lehetetlen izgalmas és sokak számára látható munkákat létrehozni. Japánban a közösségi média segíti a kompromisszummentes, közintézmények támogatását nem élvező művészeti megmozdulásokat. A nagyobb tömegeket megmozgató, összefogásra építő és köztereket használó akciók azonban elkerülhetetlenül bekerülnek az intézményi struktúrába. Az ilyen nyilvános projektek szervezésének teljesen áttetszőnek kell lennie. El kell tudniuk számolni politikailag és társadalmilag mind a közönség, a résztvevők, mind pedig a finanszírozó autoritások felé, akik enélkül akár meg is akadályozhatják a megvalósulást. Épp ezért el is veszítik függetlenségüket a közintézményektől, amelyek a támogatások megítélése folyamán befolyásolhatják a koncepciót. Az elmúlt néhány évtizedben létrejött népszerű és sikeres utcai akciók mindenesetre azt mutatják, hogy a japán társadalom nyitott a művészek által indított kommunikációra. A részvétel motiválttá teszi a passzivitáshoz szokott közönséget, a művészek számára pedig inspiráló, hogy az általuk felismert anomáliákat ki lehet vinni a publikus térbe. Innen már csak egy lépés közös erővel, demokratikusan dolgozni a megoldási javaslatokon a művészet eszközeivel, és végül a hétköznapi élet formálójává válni.

16 Masato Nakamura Interview – *Challenging the Very Structures of Art*, Tokyo Art Beat 2016. 01. 26., www.tokyoartbeat.com/tablog/entries/en/2016/01/masato-nakamura-interview-challenging-the-very-structures-of-art.html.