

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola

OROSZ KLÁRA

PARTICIPATÍV MŰVÉSZETI STRATÉGIÁK

**AZ AKTIVÁLT NÉZŐ SZEREPE A SZEMÉLYES ALKOTÓMUNKA
ÉS A KITERJESZTETT SZOBRÁSZAT-FOGALOM ASPEKTUSÁBÓL**

DLA értekezés

Témavezető: Bencsik István szobrászművész, Professor Emeritus

Teoretikus konzulens: Készman József művészettörténész

2011

TARTALOMJEGYZÉK

BEVEZETÉS	5
SZEMÉLYES ELŐZMÉNYEK	6
ALAPVETÉSEK	6
A kiterjesztett szobrászat-fogalom	6
Alkotói hozzáállásom	7
SAJÁT MUNKÁK – KAPCSOLÓDÓ ELMÉLETEK	8
Hely- és térspecifikus installációk	8
Relax	11
Konténer – Kontrollálás	12
Urban Gardens, Falkamodul – Relációesztétika	13
Identifikáció	14
Interaktív készségfejlesztő játszóeszköz	15
Spacecraft	15
A „failure”, az eltűnő művek – A dokumentálás kérdése	16
A néző aktiválása a „kockás” köztéri performansz kapcsán	18
A tárgyak utóélete	21
A NÉZŐ RÉSZVÉTELÉRE ÉPÍTŐ GYAKORLATOK TÖRTÉNETISÉGE	23
PARTICIPATÍV MŰVÉSZETI STRATÉGIÁK FOGALMAINAK DEFINIÁLÁSA ÉS KAPCSOLÓDÓ ESETTANULMÁNYOK	33
FOGALMAK DEFINIÁLÁSA	34
Participatív, részvételre építő művészeti törekvések	34
Interaktivitás	35
Kollaboráció	36
Taktikus média, taktikus médium-használat	36
Dialogusra épülő művészet, párbeszéd-esztétika (dialogical art, conversational art)	36
Társadalmilag elkötelezett művészet (socially engaged art)	37
Relációs művészet – relációesztétika	38
Public art – „Köztéri, közösségi művészet”	38
Új típusú public art – vagy „művészet a köz érdekében” (new genre public art)	40
„Partszegélyi” vagy határ-művészet – Littoral art	41
Intervenció (public interventions)	42
ESETTANULMÁNYOK	43

Carsten Höller.....	44
Francis Alÿs	45
Felix Gonzalez-Torres	49
Ai Weiwei.....	50
Oda Projesi művészcsoport.....	53
WochenKlausur projekt-csoport.....	54
MAGYARORSZÁGI PARTICIPATÍV TENDENCIÁK TÖRTÉNETI VIZSGÁLATA	56
INTÉZMÉNYES KEZDEMÉNYEZÉSEK.....	56
Polifónia	56
Szerviz.....	57
Moszkva tér/Gravitáció	58
Public art pályázatok.....	59
NYILVÁNOS TÉRBEN MEJELENŐ PARTICIPATÍV TÖREKVÉSEK.....	60
Társadalmilag elkötelezett vagy közösségi művészeti projektek pécsi példái.....	61
KONCEPTUÁLIS ÉS SZOBRÁSZATI TÖREKVÉSÜK KITERJESZTÉSEKÉNT FORDULNAK A PARTICIPATÍV STARTÉGIÁKHOZ...	62
Németh Ilona	62
Lakner Antal.....	64
ESZTÉTIKAI VAGY ETIKAI ALAPÚ KRITIKAI MEGKÖZELÍTÉSEK – A MŰVÉSZI AUTORITÁS ÉS A SZERZŐSÉGRŐL VALÓ LEMONDÁS KÉRDÉSE.....	66
ÖSSZEGZÉS	71
KÉPJEGYZÉK.....	94
KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS	98
IRODALOMJEGYZÉK.....	99
SZAKMAI ÖNÉLETRAJZ	102

„Mindent egybevetve, a kreatív cselekvés nem egyedül a művész által fejeződik be; a művet a néző hozza kapcsolatba a külvilággal azáltal, hogy megfejti, értelmezi és interpretálja annak belső tartalmát, ily módon saját maga járul hozzá a kreatív cselekvéshez.” (Duchamp:1957)

BEVEZETÉS

Értekezésem témaválasztását a személyes alkotói tevékenységem során – a képzőművészet, szobrászat területén – felmerülő koncepcionális kérdések és azok elméleti háttérének kutatása indokolja. Munkáimnál az egyik legfontosabb „eszmei igény” a nézőre fókuszáló figyelem. A néző bevonása, aktiválása egyre inkább az alkotásaim tudatos, lényegi aspektusává vált. Értekezésemben a gyakorlati alkotómunkám során jelentkező gondolatokat, művészetelméleti felvetéseket törekszem megvizsgálni, körüljárni. Vizsgálódási szempontom a szobrászat kiterjesztett fogalmának aspektusából értendő.

A participatív szemlélet, mint megközelítési mód, egyre inkább elterjedt tendencia a kortárs művészetben csakúgy, mint az egyéb diszciplínáknál – pl. az oktatás, urbanisztika, építészet, szociológia, antropológia területén – szintén megfigyelhető jelenség. Egy napjainkban is zajló, alakuló és folyamatosan bővülő területen jelentkező tendencia, amelynek feldolgozása, értékelése a művészetelmélettel foglalkozó teoretikusok és művészettörténészek szakterülete. Ebből adódóan, képzőművészként elsődleges céloom szubjektív szempontok szerint kiragadott jelenségek és összefüggések bemutatása lehet.

Kutatásaim a már elkészült munkáim értelmezését és elemzését szolgáló elméleti vizsgálódások, amelyek új művek létrehozásának kiindulási pontját és esetleges továbblépési lehetőségét jelenthetik. Ehhez kapcsolódva személyes tapasztalataimmal és kiállítás-élményeimmel, valamint a hasonló irányultságú, érdeklődési területű, magyar és nemzetközi szinten szereplő képzőművészek munkáinak ismertetésével egészítem ki, amelyek esettanulmányokként kerülnek bemutatásra.

Értekezésem tehát gyakorlati indíttatású, elsősorban a képzőművészeti tevékenységem teoretikus háttérének elemzésére, a megvalósult tárgyak és az alkotófolyamat során felmerült kérdések kutatására irányul.

SZEMÉLYES ELŐZMÉNYEK

ALAPVETÉSEK

A kiterjesztett szobrászat-fogalom

„A művészet funkciójának kérdését először Marcel Duchamp vetette fel. (...) Az átdolgozatlan ready-made-del a művészeti érdeklődés áttevődött a nyelv formájáról arra, amit mond. Vagyis a művészet lényege morfológiai kérdésből funkcionális kérdéssé lett. (...) Minden művészet (Duchamp után) konceptuális természetű.” (Kosuth, 1992. 112.-113.o)

Az 1960-tól radikálisan átalakuló szobrászat nyelv- és a szobor fogalmának kiterjesztett, expanszív karakterére rámutatva megkerülhetetlen Rosalind E. Krauss: *A szobrászat kiterjesztett tere* című írása. Elmélete alaptézisként tekinthető a modernizmus után jelentkező különböző kortárművészeti tendenciák megértéséhez és értelmezéséhez. Az 1960-70-es években a tradicionális szobrászati technikák alkalmazása helyett egyre több olyan land-art, vagy installatív jellegű munka készült, melyeket nem lehetett már szoborként definiálni, megnevezni anélkül, hogy kitérjünk a szobor fogalmát.

„A szobor vagy a festmény különleges képlékenységét demonstrálva a kritikusok addig gyúrták, nyújtották és forgatták ezeket a kategóriákat, míg ki nem derült, hogy egy kulturális fogalom tetszés szerint tágítható, s ekképpen csaknem mindent magában foglalhat. (...) A posztmodern szituációban ugyanis a művészi gyakorlat nem az adott médium – esetünkben a szobor – vonatkozásában határozódik meg, hanem egy sor kulturális fogalom logikai műveletei szerint, amihez akármelyik médium – fénykép, könyv, falra rajzolt vonalak, tükrök vagy maga a szobor – felhasználható. Ekképpen a terület kiterjesztett, mégis véges számú egymással érintkező – elfoglalandó és kiaknázandó – pozíciót kínál egy-egy művész számára, s egyszermind olyan műformát, melyet nem egy konkrét médium lehetőség-feltételei szabnak ki. A fent jelzett struktúrából kitűnik, hogy a tér posztmodern gyakorlatban megjelenő logikája több, nem valamely adott médium meghatározása köré szerveződik, már ami az anyagát, vagy éppen anyagszemléletét illeti. Inkább olyan fogalmak univerzuma révén ölt formát, melyeket szembenállónak érzünk az adott kulturális szituációban.” (Krauss, 1999. 96. o)¹

¹ Magyar fordítása: Rosalind E. Krauss: *A szobrászat kiterjesztett tere* (1999), In: *Enigma*, 22. sz. 96-105, eredeti szöveg Rosalind E. Krauss: *Sculpture in the Expanded Field in: The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (1985) p. 277-290.

A hatvanas évektől jelentkező tendenciák tették tehát indokolttá a szobrászat fogalmának kiterjesztését, amely már nem a médiumon, anyaghasználaton keresztül határozza meg a szobrászat fogalmát, hanem a koncepció felől.

A „klasszikus” konceptuális művészet a teljes elanyagtalánodás és a gondolatiság kizárólagos előtérbe kerülését vallotta. Azonban a 80-as években jelentkező „érzéki” konceptuális, és a 90-es években jelentkező neo-, vagy posztkonceptuális művészeti törekvések már ismét jelentőséget tulajdonítanak a materiális kifejezőmódoknak – amely kizárólag a pontos fogalmazás, a gondolatiság hangsúlyozására, alátámasztására és annak adekvát megfogalmazására szolgál.

A szobrászat-fogalom változása szorosan összefügg az installáció, mint műfaj kialakulásával, amely a háromdimenziós szobrászat, a szabad körplasztika fejlődésének logikusan következő állomása. „A szobrászat művészete az őskori kezdetektől körülbelül 1970-ig nagyjából a tér egy pontjának, kiszakított részletének kitüntetett jelentőségére épült, ahol a tömeg és a kiterjedés hordozta a jelentést. Századunk elején a kubista szobrászat vagy Henry Moore bevitte a teret a tárgyba üres helyek, negatív forma, anyaghiány, transzparencia segítségével. A klasszikus szobrászat huszadik századi fejlődésével fokozatosan megjelentek azok a műtípusok, amelyek megmaradtak ugyan a testek tárgyszerű bemutatásánál, azonban más konstellációba helyezték tárgy és tárgy, tárgy és környezete viszonyát: land art, concept art, environment, akció, installáció.”(Készman, 1999.12. o.)

Alkotói hozzáállásom

Anyagválasztásomat mindig az adott koncepció határozza meg, nem ragaszkodom konzekvensen ugyanahhoz a médiumhoz, vagy anyaghasználathoz (pl. kő, fa, fém...). Számomra az anyag, anyagszerűség csak eszköz a gondolat vizuális megjelenítésére, kifejezésére. Műveim a felsorolt irányvonalak miatt leginkább az érzéki neokonceptuális törekvésekkel hozhatók összefüggésbe. Műfaji besorolásuk jellemzően installáció, amelyek meghatározó eleme – a gondolatiságon túl – az anyagszerűség erőteljes megjelenése és a különböző érzékszervekre gyakorolt hatás. A taktilitás szinte minden munkámnál, így a *Konténemél*, az *Urban Gardens*-nél, a *Falkamodulnál*, a *Spacecraft*-nál, de a 2010-es köztéri „kockás” performanszomnál is fontos része a műnek. Az illatok szerepe megjelenik a diplomamunkámnál (lóbőr, gypeszőnyeg) és az *Allium Ursinum* (4. kép) című installációm pedig – ahol szaglódobozt alkalmaztam – kifejezetten ezen alapul. A tárgyak funkcionalitása, használhatósága eleve egy másfajta – a korábbi hagyományos szobrászati hozzáállástól eltérő – fizikai kontaktust eredményez a műtárggyal.

A konceptuális hozzáállás ellenére a művek jellemzően mégis intuitív módon jönnek létre, ami azt jelenti, hogy egy-egy témán, koncepción való töprengés, gondolkodás során váratlanul, szinte kész vizuális képként jelennek meg a megvalósítandó installációk, tárgyak, projektek. Az alkotási folyamat természetéből adódóan ez a belső kép a megvalósítás során folyamatosan változik, alakul, a létrehozás előrehaladtával formálódik, újabb észrevételekkel egészül ki. Az alkotó, képkészítő számára a legnagyobb revelációt azonban az jelenti, amikor az elkészült tárgyban utólag még nem várt, „plusz” gondolati tartalmakat is felismerhet.

A graduális képzés alatt már foglalkoztatott a különböző anyagok vizsgálata, a puha-kemény, organikus-mesterséges, külső-belső forma ellentétpárok kontrasztja. Ezekre a munkákra az autonóm szobrászati felfogás jellemző, posztamenst azonban nem alkalmaztam, a plasztikák közvetlenül az adott tér padlóján kerültek bemutatásra. A hagyományos szobrászati megközelítés helyett a tárgyak negatív plasztikája, belső tere állt vizsgálódásom középpontjában. A szokásosnál nagyobb léptékű, felnagyított tárgyak lehetőséget biztosítottak a nézőknek, hogy belekerülhessenek és megtapasztalják, fizikailag átéljék a méretükből adódóan architektonikus jellegű formákat.

Jellemzően az alkotómunkát követően, a tárgyak elkészülte után foglalkozom az elméleti háttérük mélyebb analizálásával. Munkáimnál egyre tudatosabb és meghatározó jelenség a néző bevonására koncentráló figyelem, amely törekvés (kezdeti formában) már a korai installációimban is megmutatkozott.

SAJÁT MUNKÁK – KAPCSOLÓDÓ ELMÉLETEK

Értekezésemben azokat a műveimet ismertetem, melyek valamilyen szempontból hangsúlyosak: vagy azért mert az alkotás szempontjából lényegi kérdést indukáltak, vagy további munkák létrejöttének kiindulását képezték és rávilágítottak valamely teoretikus kérdésre, problémafelvetésre, amelyek újabb művek létrehozása során percipiálódtak. A munkák ismertetése után a hozzájuk köthető elméleti háttérüket is bemutatom, vagy esettanulmányyszerű asszociatív példákkal támasztom alá.

Hely- és térspecifikus installációk

A 2001-ben készült diplomamunkám (1. kép) egy lóbőrrel borított plasztikából, fotósorozatból és gypsőnyeggel, élő fűvel borított padló konstellációjából jött létre, amely *térspecifikus* installációként definiálható, ahol a tárgyak egymás közti kontextusán van a hangsúly. Az installáció

alkotóelemei – a lószőr selymes fénye, finom tapintása, illata; a 12 fotón látható lovak szőrzetéről, sérüléseiről, billogjukról készült közeli felvételek és a galéria-szituációban szokatlan valódi fűszőnyeg páras illata – egyenként is erőteljes érzékszervi asszociációkat gerjesztenek és ismerős élményeket idéznek fel.

A Közelítés Művészeti Egyesület által 2002-ben szervezett pécsi *Asztal network* (2. kép) című tematikus kiállításon a Búza-téri hentesboltba készítettem egy *helyspecifikus* installációt. Az egyszerű fehérre festett asztal-doboz közepébe süllyesztett kocka-akváriumot vízzel feltöltött műbéllel béleltem ki, amely vöröses fénnel van megvilágítva. A furcsa és izgalmas gondolatokat ébresztő szokatlan idegen test – amelyet csak egészen közelről, belenézve realizál a néző – olyan, mintha valami belső szerv tárulna fel. A rendhagyó helyszínen megvalósult projektnél észrevettem, hogy a vásárlók véletlenszerűen használni kezdték a tárgyat: rátámaszkodtak, vagy rárakták táskájukat az asztal formájú műre. Figyelve a „nézők” magatartását, izgalmasnak találtam a tárggyal való nem szándékolt, közvetett párbeszédüket. Talán ez a munka volt az, ahol még nem tudatosan, de elkezdett foglalkoztatni a befogadó és a műtárgy közti párbeszéd kutatásának, a néző aktiválásának lehetősége.

2003-ban készült a *Meat Channel* (3. kép) térspecifikus installáció, amely a Pécsi Galéria pincéjében volt látható. Ennél a tárgynál a plasztikát olyan léptékűre növeltem, hogy a nézők fizikailag belekerülve megtapasztalhatták annak belső terét. A tárgyhoz tartozik egy videómunka is, amelyen húsfal előtt (a már említett húsbolt hűtőkamrájában) felvett, mozdulatlanságra kért emberek „személyazonosításra szolgáló”, igazolványkép-szerű portréi láthatóak. Az szuggesztív, állókép hatású portrék mozgása a szemek váltakozó pislogásában és a finom rezdülésekben volt érzékelhető. A bizarr szituáció ambivalens érzéseket kelt, a szokatlan léptékű „húscsatorna” (nyelőcső, emésztőrendszer) belsejét érzékeltető sárgás-narancsos színű, síkos-zsíros viaszbevonatot látva és tapintva nehéz közömbösnek maradnia a nézőnek – szinte érezni lehet a hideg hús jellegzetes szagát is – erőteljesen hat érzékszerveinkre.

A hely- és térspecifikus installáció közötti különbség (analóg, de a *site-specific*, illetve *gallery-based* terminusokkal nem feleltethetők meg teljesen) leginkább az alkotói koncepcióban, szándékban érhető tetten. Amíg a térspecifikus munka a konkrét fizikai-térbeli adottságokra, geometriára épít – és így hasonló arányú és méretű szituációban (kisebb átalakításokkal, de jelentésváltozás nélkül) valójában bárhol működik, addig a helyspecifikus alkotás a tér minőségére, jellegzetességére, szellemére is alapoz, tehát csak egy adott kontextusban létezhet. (Tatai, 1999)

A hely-specifikusság kérdése az 1960-as és 70-es évekre jellemző képzőművészeti gyakorlatból eredeztethető, „mely abból a fenomenológiai alaptévből indul ki, hogy a műalkotás előállításában, bemutatásában és befogadásában integráns részt képvisel a fizikai környezet. Az

intézménykritika² gyakorlatában a hely, elsősorban mint egy szociológiai, gazdasági és politikai folyamatok által megalkotódó, szimbolikus, többretegű rendszer jelenik meg. A helyspecifikusság jelenségét érintő kortárs elgondolások számos művészeti koncepcióra vonatkozathatóak, ezekben a kulturális gyakorlatokban a hely-specifikusság definíciójának újraformálása történik, mely nem a munka állandóságát és mozdulatlanságát, hanem lezárultságát és illékonyságát sugallja. A kilencvenes évektől fogva az elméletalkotók a hely ezen performatív sajátosságát emelik ki, a helyspecifikusság tárgyalása kapcsolatban áll a performance a képzőművészet és építészet területére való behatolásával. Olyan stratégiákat jelöl, amelyek a helyre illetve a helyszínre, fekvésre vonatkozó előfeltevéseink ellen dolgoznak, mely stratégiák különféle gyakorlatok kontextusaival és elméleteivel szolgálnak...”. (Süvecz, 2004)³

„Rosalyn Deutsche esszéje⁴ a helyspecifikusság fogalmának elemzésébe vezet be új szempontokat. A helyspecifikusság modernista értelemben elsősorban a helyet, mint valami fizikai egységet tételezi; az adott mű ezzel a formai egységgel vagy entitással lép valamiféle viszonyba, arra reagál, azt igyekszik meghaladni, azzal lép harcba, attól függően, hogy éppen milyen típusú műről beszélünk. Az ilyen értelemben vett helyspecifikusság-fogalmat Deutsche kibővíti a hely nem fizikai, nem megfogható jellegével; a hely nemcsak fizikai egységet jelöl, hanem azoknak a társadalmi csoportoknak az élethelyzetét, kontextusát is, akik ott élnek és dolgoznak, a hely történetét, szellemi terét. Tehát feladata tematizálni olyan narratív, nem megfogható tartalmakat, amelyekkel egy, a nyilvános térben megjelenő mű elkerülhetetlenül kapcsolatba kerül.” (Erhardt, 2009. 33. o.)

² Intézménykritika: Az angolszász területeken a 60-as évek végén megjelenő művészeti irány. A hermetikusan elzárt kiállítótér felfogásával szemben a művészet helyszínét mint kulturális keretet értelmezi. Leszámol az univerzális néző mítoszával, mivel tekintetbe veszi annak kulturális és történelmi meghatározottságát. A korai művek a késő modernista kiállítótér, az ún. „white cube” koncepcióját dolgozzák fel, különféle módon megtörik az intézményi keretet, ekképpen az intézmény rejtett működését dekódolják. Kortárs vonatkozásai ökológiai, szociokulturális kérdéseket, a befogadás, bemutatás kérdéseit elemzik a megvalósuló projektek során.

Ld.: Moszkva tér-katalógus, Süvecz Emese, a Moszkva tér - Gravitáció című kiállítást előkészítő szemináriumhoz írt fogalomtárából

³ <http://www.intermedia.c3.hu/pst/public.html>, (utolsó letöltés: 2011.06.05)

Ld.: Moszkva tér-katalógus, részletek Süvecz Emese, a Moszkva tér - Gravitáció című kiállítást előkészítő szemináriumhoz írt fogalomtárából

⁴ Ld.: Rosalyn Deutsche, *Art and Public Space: Questions of Democracy*, Duke University Press 1992.

Relax

A 2002-ben elkezdett *Relax* (6. kép) című munkám egy faváz konstrukció, amelyet végül 2005-ben egy áttetsző, levegővel felfújható matraccal fejeztem be. A transzparens anyagú matrac alkalmazásával a vázszerkezet jól látható maradt. Az erőteljes narancsos-rózsaszínű áttetsző anyag már ismerős, a hentesboltos installáció és a Meat Channel furcsa látványára emlékeztet. A tárgy vizuális megjelenése és az anyaghasználat ennél is kicsit bizarr, de erősebb a csábítás, amely inkább vonzza a nézőt, hogy belebújjon, kipróbálja és megtapasztalja belső terét. A tárgy használhatósága újabb szempontrendszert, plusz jelentéstartalmakat kínált. Ennél a munkánál realizálódott a funkcionalitás kérdéskörének jelentősége és tudatos alkalmazásában rejlő lehetőségekre irányuló érdeklődésem.

A néző és a műtárgy közti kapcsolatot jól demonstrálják a kiállítás-látogatók tárgyon hagyott nyomai. A *Relax* számos alkalommal volt bemutatva különféle galériakörnyezetben, ahol a nézők a hely „white cube” adottsága miatt kontrollálva voltak. Ilyen galéria-szituációkban soha sem „használódott” el a matrac. Egy alkalommal a MOM Park galériájában állítottam ki, ami tulajdonképp nyilvános tér⁵. A néhány hetes kiállítás során a látogatók nem nagyon fogták vissza magukat, két matraccot is szétszaggattak. Természetesen figyelembe kell venni, hogy a tárgy formai kialakítása, élénk színe és anyaghasználata is nagyban befolyásolta a „használók” odavonzását és befogadói hozzáállását a műhöz.

A használat, használhatóság, funkcionalitás témakörhöz kapcsolódóan fejt ki gondolatát Peter Weibel: *User Art* című esszéjében. A használat kérdése a valós tárgyak (*ready-made*-ek) művészetben való megjelenésével egyidejűleg merült fel. Ha a szobor egy mindennapi tárgyból jött létre, akkor az szintén használható tud lenni. A használati tárgyakhoz használati utasítás is jár, amely a néző számára útmutatássá vált és ami szereplőkké alakította át őket. Marcel Duchamp például pontosan leírta, hogy hogyan kell a képet nézni. Az esztétikus tárgyak használhatóságával a „használó” szintén részévé vált a képnek. Később a tárgyat egyenesen az instrukció helyettesítette, ami korábban értelemszerűen társult minden tárgyhoz és minden műtárgyhoz. A használó központi szerepbe kerül a művészet birodalmán belül: ő az, aki valójában befejezi a művet. *Erwin Wurm*⁶

⁵ „A nyilvános tér az amelyet emberek csoportjai minimális korlátozásokkal használnak. Lehet köztulajdonban, de lehet magántulajdonban is pl. bevásárló központok” uo.: Moszkva tér-katalógus Részletek Süvecz Emese, a Moszkva tér – Gravitáció című kiállítást előkészítő szemináriumhoz írt fogalomtárából

⁶ pl.: Erwin Wurm *Az Egyperces szobrokkal (One Minute Sculpture)*, 2006 való első találkozásunkkor hétköznapi tárgyakat láthatunk – fridzsidert, műanyag palackokat, teniszlabdákat – a fehér posztamenseken talán a szobrok látszatát keltik, de a művész világossá teszi, hogy azok nem a tényleges munkák. Ami látható az még nincs megvalósítva, csak egy virtuális mű jelenik meg az instrukciókat közvetítő rajzon és megfelelő kellékek szükségesek, hogy eljuttassuk, előadjuk az ideiglenes „egyperces” szobrokat. (15. – 19. kép)

szobrászatra kiterjesztett média-konceptiója egyértelműen szemlélteti, hogy a használó kapcsolatba kerülése a tárgyakkal hozza létre a tulajdonképpeni műalkotást. (Weibel, 2007)⁷

Konténer – Kontrollálás

A 2006-ban készült *Konténer (5. kép)* című munkámnál a funkcionalitás és a nézők bevonása szintén fontos szerepet kapott. A látszatra normál fehér csempével burkolt, 210 x 210 x 210 cm-es belső méretű plasztika megtéveszti a nézőt, mivel szilárd, hideg burkolatú formát sejtet, de anyaga szilikon és szivacs, valójában puha és rugalmas tapintású. Az érzékelés megzavarodik, a megjelenésében hűvös, rideg és távolságtartó látvány ellentmond a tapintásnak, ami felkelti az érdeklődést és fizikai kontaktusra, tapasztalásra ingerel. A *Relax*hoz hasonlóan belemászhatnak, belefeküdhetnek a kiállítás látogatói a tárgy belső terébe. Ennél a munkámnál tudatosult a néző és a műtárgy közt létrejövő párbeszéd lehetőségének komplexitása és ami szintén fontos: a kontrollálás kérdésének vizsgálata, melynek megfogalmazását a tárggyal megélt személyes tapasztalataim indukálták. A „műtárgy” használatával kapcsolatban néhány instrukciót, kérést mellékeltem (pl. egyszerre maximum három felnőtt mehet bele és cipő nélkül használhatják a tárgyat). Kéréseimet a látogatók nem vették figyelembe, a fehér szilikon a cipőnyomoktól idővel egyre szennyezettebbé, „használtabbá” vált. A használók általi „nyomhagyás” konkrét tapasztalata miatt kezdtem el foglalkozni a kontrollálás kérdésével.

Ekkortájt találtam rá egy Vito Acconci⁸ interjúra, melyben néhány, a vizsgálódásaimhoz kapcsolódó gondolatára figyeltem fel. Acconci ebben azt fejt ki, hogy szándékában áll „nem kontrollált” tereket létrehozni, olyan helyeket, amely a használók viselkedését nem determinálja. Ha valaki tervez egy teret, akkor funkcióját is meghatározza, így az emberek viselkedése a tervező által meghozott döntésektől függ. Tehát amikor kijelöli a tér funkcióját, ezzel az elhatározásával meghatározza és kontrollálja az emberek viselkedését is. Acconci szerint ha nincsenek megadva,

⁷ http://www02.zkm.de/youuser/index.php?id=16&option=com_content&task=view&lang=en (utolsó letöltés: 2011.05.07)

⁸ Acconci a képzőművészeti projektjeinél és később az építészeti hozzáállásában is folyamatosan kutatja és összemossa a magán szféra és a közösségi terület határait. A *Proximity Piece (Közelség)* című performansz több mint ötven két napig tartott 1970-ben a Software kiállításon New Yorkban a Zsidó Múzeumban. Acconci találomra kiválasztott múzeum látogatókat követett a galériában, alattomosan és megszállva a személyes területet. Indirekt módon befolyásolta a mozgásukat, a legtöbbször elfordult, amikor túl közel állt hozzájuk. Bonyolítva a beavatkozást, a megfigyelt közönség gyakran nem tudta, hogy egy műalkotásról van szó és ők részesei annak. Acconci fotódokumentációin, a követett látogatók a művésszel együtt vannak megjelenítve, ahogy együtt nézik a műalkotásokat. A *Proximity Piece* effektív módon egyesíti a múzeum valós terét, a megtekintés kontextusát a mű előállításával. A *Following Piece* (1969) című munkájánál véletlenszerűen követett járókelőket addig, amíg azok be nem léptek magánterükbe. A követési cselekvés néha csak pecekig néha órákig tartott, és mint a *Proximity Piece*, a közönséggel való viszony a művész anonimitására épült. Acconci egy hónapon keresztül minden nap megcsinálta a performanszt, a művészeti közösség különböző tagjának küldött leírást minden egyes üldözésről. Mindkét munka az emberek részvételére épült, akik nem járultak hozzá a részvételhez és nem is tudtak arról, hogy be lettek vonva a projektbe. Az egyik legismertebb példa a *Seedbed* (1972) a rejtett padló alatt kialakított térben a művész maszturbált feje fölött a közönséggel.

meghatározva a határvonalak, akkor az embereknek van lehetőségük megtapasztalni és létrehozni saját határaikat, korlátaikat.

„Azt akarjuk, hogy az építészet az emberek kezébe kerüljön. Az a kétség gyötör, hogy vajon az építészet egy totalitárius hely? Amikor megtervezünk egy teret, mindenképp szükségszerű-e, hogy az adott térben az emberek viselkedését is megtervezzük? Azt szeretném, hogyha az ellenkezőjét tennénk. Vajon miért csináljuk, én és a földön másik kétszáz építész azt, hogy olyan tereket tervezünk, amelyek csavarodásból, forgásból alakulnak ki? Nyilvánvalóan olyan tereket akarunk létrehozni, amelyek úgy működnek, mint a biológia. Élhető tereket, nem olyanokat, amelyek rárontanak, rányomják bélyegüket a személyekre, hanem olyanokat, amelyek reagensek. A cselekvés nagyszerű, de a kölcsönhatás még jobb. A cselekvés végső soron egyoldalú, a tranzakció viszont több dolognak enged teret. Olyan tereket szeretnénk létrehozni, amelyek tulajdonképpen visszahatnak az emberekre, ahogyan az emberek szintén visszahatnak azokra.” (Acconci, 2006.)⁹

Acconci gondolatát úgy értelmezem, hogy célja olyan terek létrehozása, ahol az emberek viszonya a térrel tranzitív és kapcsolatuk egymásra kölcsönösen visszahat. Elképzelése elméleti szinten rendkívül izgalmas, széles távlatokat nyit meg – gondolkodásmódja kisugárzik és hatással van számos építész, tájépítész, képzőművész kollégájára – viszont a mindennapi élet gyakorlatában, terveinek kivitelezésekor kevésbé látszik megvalósíthatónak – legalábbis alig lelhető fel gyakorlati példa, ahol elméleti okfejtései ténylegesen, maradéktalanul realizálódnak.

„A mai társadalom annál is inkább korlátozza a személyközi kapcsolat létrejöttét, minél inkább kijelöli a létrejöttükhöz szükséges tereket. A nyilvános vécéket azért találták ki, hogy az utca tiszta maradjon.” (Bourriaud, 2007. 14. o.)

Urban Gardens, Falkamodul – Relációesztétika

Az interszubsztívitásra építő tér kialakítására tesznek kísérletet az *Urban Gardens* (2007), (7. kép) és a *Falkamodul* (2009), (9. kép) című munkáim, amelyek tulajdonképpen modulelemekből álló funkcionális plasztikák. Mindkét tárgy-együttesnél az egyes elemeket a nézők, látogatók a galéria terében szabadon mozgathatják és különbözőképpen átrendezhetik. Ezáltal a művek megváltoztatják a kiállítótér hagyományos funkcióját és interaktív, szocializációra alkalmas közeggé alakítják át. A korábbi gyakorlatban „jól bevált” néző–műtárgy érinthetetlen, kapcsolat nélküli konstellációja helyett, a tárgyak használhatósága által kialakul egy másfajta taktilitásra, fizikális megtapasztalásra építő, jóval közvetlenebb viszony a műtárggyal. Ilyen szituációban a befogadó

⁹ Art becomes Architecture becomes Art, Springer Wien New York, 2006 (Beszélgetés Vito Acconci-val és Kenny Schacherrel, moderátor Lilian Pfaff)

nem csak szemléli, hanem magáévá teszi a tárgyakat és a plasztikákon ülve kényelmes, relaxált állapotban tudja befogadni a kiállításon szereplő egyéb műalkotásokat is. A látogatóknak a tárgyak szituatív, közösségben történő használata, átrendezése során alkalmuk adódik az interhumán kapcsolatok és a különböző közösségélmények együttes megélésére.

A művek teoretikus háttérét kutatva elkerülhetetlen a *relációesztétika* fogalmának rövid összefoglalása. Bourriaud szerint „a relációművészet (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 igenlése) megjelenésének lehetősége a modern művészet által kitűzött esztétikai, kulturális és politikai célok teljes összeomlását jelzi.” (Bourriaud, 2007. 12. o.)

„A kiállítás olyan kivételes hely, ahol pillanatnyi közösségek jöhetnek létre, az őket irányító elvek nagyon különbözőek lehetnek: attól függően, hogy milyen természetűek a művek, hogy a művész milyen mértékben követel aktív részvételt a nézőtől, hogy milyen társas érintkezési formákat kínál fel vagy mutat be, egy-egy kiállítás megannyi sajátos „párbeszédteret” hoz létre. Ezt a párbeszédet pedig esztétikai kritériumok alapján kell megítélnünk, tehát formai koherenciája, az általa elélt „világ” szimbolikus értéke, az emberi kapcsolatokról általa közvetített kép alapján.” (Bourriaud, 2007. 15. o.)

A relációesztétika körében született munkák nem stílus, tematika vagy ikonográfia alapján kötődnek egymáshoz – mindegyikük az alkotóra jellemző sajátos formavilággal, problematikával és pályával rendelkezik. A lényegi közös vonásuk az *interperszonális kapcsolat*, amely tevékenységük azonos gyakorlati és elméleti horizontját alkotja. Ezek a művek eszközként használják a társas tevékenység, a „társadalmi csere” különféle megnyilvánulási formáit – mint a nézőnek felkínált esztétikai tapasztalat interaktív átélését, vagy a szó szerinti kommunikációs folyamatokat – amelyek a társadalom tagjait, csoportjait összekötik. A „relációs szférának” nevezett területen tevékenykednek, amely a kortárs művészet számára hasonló jelentésű, mint annak idején a pop art vagy a minimal art számára a tömegtermelés jelentett. (Bourriaud, 2007.)

Identifikáció

A szobrászat (és egyéb műfajok) fogalmának kiterjesztése és a különböző diszciplínák összemosódásának következményeként az egyes művészeti törekvések mára már nem minden esetben különválaszthatóak. A vizsgálódás szempontjától (céljától, tárgyától) függ, hogy ugyanazt a művet, projektet hova soroljuk be vagy miként definiáljuk. Ebből következően természetszerű, hogy egy-egy mű egyidejűleg több különböző „irányzatot”, törekvést is képviselhet – illetve a művész

önmeghatározásától függ, hogy melyik művészeti ághoz csatlakozik, hová sorolja be önmagát, (például designerként, építészként vagy képzőművészként, és így tovább).

„A művészet története már nem a stílusok és technikák, műfajok és irányzatok változásáról, hanem elsősorban az észlelésmódok elmozdulásáról és átrendeződéséről szól”. (Tillman, 1999)

Interaktív készségfejlesztő játszóeszköz

Korábbi munkáim tapasztalataiból építkezik és azokhoz koncepcionálisan kapcsolódik a Moholy-Nagy László Formatervezési Ösztöndíj ideje alatt, 2008-ban tervezett *Interaktív, készségfejlesztő játszóeszköz termékcsalád (8. kép)* kifejlesztése. Számomra ez az ösztöndíj elsősorban tapasztalatszerzés miatt volt fontos. Specifikus design-képzettség hiányában empirikus úton és képzőművészeti gyakorlatomból kiindulva kerestem a választ a tervezés során felmerült különböző kérdésekre és problémákra.

A formatervezéssel és a sorozatgyártással létrehozott termékek összetett szempontrendszeren alapulnak, amely átfogó látásmódot igényel. A funkció, használhatóság, biztonsági feltételek, esztétikum, a gyártáshoz szükséges technológiai ismeretek és a gyártói együttműködés integrációját követeli meg. Olyan modul elemekből álló funkcionális plasztikák ezek, melyek összeépíthetőek, különbözőképpen variálhatóak és elemeiből az 5-12 éves korosztály önmaga tudja kialakítani saját játszófelületét. Egyik legfőbb célja, hogy a gyerekek egymás közötti kommunikációja során elősegítse a társas és az egyéb szocializációs, kommunikációs folyamatokat. A közösségi tevékenység eredményeként kedvező hatással van a személyközi kapcsolatok fejlesztésére.

Spacecraft

Egy németországi képzőművészeti szimpózium alkalmával született a *Spacecraft* című munkám 2010-ben (10. kép). A résztvevő művészek mindegyike különböző cégekkel együttműködve valósította meg köztéri bemutatásra szánt, nagyméretű plasztikáját. A véletlen egy épületgépészeti céggel hozott össze, amely kiindulási pontja és egyben inspirálója volt téma- és anyagválasztásomnak.

Az együttműködés sajnos a kezdetektől félreértésekbe ütközött. A szimpózium megkezdése előtt fél évvel bemutatott vázlataimból kiválasztották a számukra legszimpatikusabbat és mire megérkeztem, a plasztika fémváza – tervek és statikussal való konzultáció nélkül – már készen várt. Így, miközben én itthon egy más (pentagonal hexaoktaéder) geometriájú formát fejlesztettem tovább, ez nem megfelelő anyagból és technikával elkészült. A fatális félreértést tudomásul véve, a szituációhoz

alkalmazkodva végül mégis a tárgy megvalósítása mellett döntöttem. A csonkított ikozaéder alakú test acélcső vázát szintelen szilikoncső „csillók” borítják kívül-belül. Valójában egy látványos, nagyméretű gömb alakú forma. Tervem szerint egy parkban felállítva, a sík füves terepen belemászva akár gurulni is lehetne vele. Amikor elkészült, egyértelműen érzékelhető volt, hogy a statikailag kritikus szerkezet a használatot nem fogja bírni, ezért (és a baleset-megelőzés miatt is) rögzíteni kellett. Azonban a rápakolt „tartozékok” önsúlyától és a használók általi igénybevételtől még így is jelentősen megrongálódott a köztéri kiállítás során.

A „failure”, az eltűnő művek – A dokumentálás kérdése

A Spacecraft kapcsán megélt tapasztalat irányította figyelmem a *failure* (kudarc, elromlás, hiba-meghibásodás) jelenségre. Azzal, ha a nézők használatára bocsájtunk egy tárgyat – vagy azért készül, hogy a nézőt „bevonjuk” – akkor elkerülhetetlen velejárója az elhasználódás, elkopás, lepusztulás (a *Relax*hoz számtalanszor gyártattam már új matracot, az *Urban Gardens* is annyiszor volt kiállítva, hogy ideje lenne felújítani vagy újragyártani...).

Ha a néző bevonására törekszünk, akkor ténylegesen „oda kell adni” a tárgyat, akár számolva olyan szélsőséges lehetőséggel is, hogy a tárgy teljesen „elkopik”, fölszámolódik. Az elhasználódást, mint adottságot, valahogy be kell építeni a műbe. Az elhasználódási-megsemmisülési folyamat analóg az *eltűnő művek* koncepciójával, vagy amikor olyan közegben hozzák létre a művet, amelyben önmagát számolja fel. Az eltűnő mű (általában installáció) olyan adott kiállítási térbe készül, amelynek a kiállítás után nincs értelme, és amely után a művész szándéka szerint nem marad tárgy. Tehát az eltűnő mű az a kiállítási alkalomra készült mű, amelynek az ismételt megvalósítása úgyszólván lehetetlen, vagy maga a művész sem óhajtja még egyszer. Az installációk és a performanszok túlnyomó része ilyen, hiszen ugyanabban a formában nincs értelme, vagy gyakran nem is lehet őket újból megvalósítani. (Andrási, 1996)¹⁰

Erre a jelenségre, művészeti attitűdre szemléletes példa *Phillyda Barlow* munkássága (12.-14. kép), aki szinte kizárólag *efemer* anyagokból, mindig az adott kiállítási helyszínen építi meg nagyméretű, érzékeny felületkezelésű installációit. Ezek létrehozása rengeteg fizikai és szellemei energiát igényel, de a bemutatásuk után általában gondolkodás nélkül megsemmisíti és a következő mű készítése során a „menthető” anyagokat ismét felhasználja. Legtöbb művének általában csak a dokumentációja marad fenn. Már a korai munkáinál is hasonló alapállása volt: addig foglalkozott a tárgy megvalósításával, amíg motiválta egy problémafelvetés, ha megkapta a kérdésére a választ,

¹⁰ Meghatározás keresés – Az éjjeli őrző beszélgatése Andrási Gáborral, <http://www.sztaki.hu/providers/nightwatch/eltuno/andراسi/index.html> (utolsó letöltés: 2011.06.05)

akkor (lehet, hogy praktikus okokból is, tárolás, újrahasznosítás miatt) egyszerűen megsemmisítette, felszámolta azokat. (Ez a magatartása változhatott az utóbbi években, amióta komoly gyűjtők, mint például a zürichi Hauser & Wirth kezdte el vásárolni műveit).

Robert Morris 1971-es Tate Galériában megrendezett kiállítása volt az egyik első interaktív kiállítás, ahol a látogatók fizikai kapcsolatba kerülhettek a művekkel. A nagy közönség- és médiasiker ellenére azonban néhány nap után be kellett zárni, mert a résztvevők közül többen megsérültek, miközben a kiállított munkákat tönkretették, elhasználták (20.-23. kép). Ennek ellenére a kiállítás nem nevezhető kudarcnak, hiszen épp a lelkes fogadtatás kényszerítette ki a rendezői beavatkozást.¹¹

Az instrukciók és a társadalmi határok figyelmen kívül hagyásának lehetősége végleg felfedi a kezdeményezésben rejlő ellentmondást, visszatükrözve a specifikus körülményeket, melyek a mű megvalósítása során állnak fenn. Kapcsolatba kerülni egy munkával feltételezi a kíváncsivá tétel, vagy a kihívásra megfelelés szándékát az implicit és az explicit viselkedési szabályok által – melyek megszegésével a résztvevő felelőssége rögtön szembetűnővé válik. A részvételi munkáknak ezért szüksége van olyan környezetre, ami lehetővé teszi a szabályok tényleges kihirdetését. Azonban, ahogy Morris példája is mutatja, ez a bizalom és a felelősség törekeny egyensúlyát jelzi. A tervezett részvételi szituációk közönség által való kihasználása, vagy akár a részvétel teljes hiánya (egy eljátszatlan, realizálatlan koncepció, egy elutasított meghívás) lehetőségként benne van a részvételi művészetben. (Frieling, 2008)

A nézők aktiválására, bevonására építő képzőművészek és koreográfusok meghívásával – több esetben együttműködéssel – jött létre a londoni Hayward galériában 2010-ben megrendezett *Move: Choreographing You (Mozogj: Téged Koreografálunk)* című kiállítás¹², amelyen számos 60-as 70-es évekből származó híres alkotás is szerepelt (mint például Bruce Naumann *Green Light Corridor*-ja, Lygia Clark, Allan Kaprow, Dan Graham, vagy Robert Morris művei). A kurátorokkal készült interjú szerint a mindennapi életben koreografálva vagyunk az építészek és a társadalmi környezet által.¹³ A kiállítás célja a résztvevőkben tudatosítani saját testi, fizikális jelenlétüket és annak tudatos megélését és kontrollálását. Személyes élményem a várakozás ellenére ambivalens volt, mert azt tapasztaltam, hogy a participatív művek tömeges megjelenése egy nagy szórakoztató

¹¹ Ezt bizonyítja az is, hogy 2009-ben a Tate Modern Turbine Hallban az eredeti – szenzációsnak nevezett – kiállítást 'Bodyspacemotionthings' címmel rekonstruálták, és az eredetileg három naposra tervezett nyitva tartást, tekintettel a nagy érdeklődésre, három héttel meghosszabbították. (2009.05.22-06.14).

Ld.: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/bodyspacemotionthings/default.shtm>;

<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/gallery/2009/apr/06/tate-robert-morris-bodyspacemotionthings>
(utolsó letöltés: 2011. 08. 15)

¹² Ld.: <http://move.southbankcentre.co.uk/> (utolsó letöltés: 2011.08.05)

¹³ Ld.: Acconci 12. - 13.o.

felületté mosódott össze. Az egyes (önállóan jól működő) művek ebben a kontextusban kioltották egymást, másról sem szólva, mint a használhatóságról és a tárgyakkal való interakcióról. Valójában működött a kiállítás felvállalt tematikája, amely a galériakörnyezetet egy hatalmas játszótérre transzformálva aktiválta mozgásba hozta a nézőt.

A képet vagy a szobrot 'a priori' módon jellemzi szimbolikus „rendelkezésre állása”. Ezzel szemben a kortárs művészeti alkotások gyakran nem az örökkévalóságnak készülnek, hanem csak korlátozott ideig láthatók. Klasszikus példája ennek a performansz: ha megtörtént, utána már csak dokumentációja maradhat fenn, ami azonban nem keverendő össze magával a művel. Az effajta művek megállapodást, egyfajta szerződést feltételeznek a nézővel, melyek a hatvanas évek óta egyre változatosabbak lehetnek. A mű nem fogyasztható többé a „monumentális” és az egész világ közönsége számára nyitott időbeliség keretein belül, hanem eseményszerűen megtörténik, a művész által meghívott közönség előtt. (*Bourriaud, 2007*)

A dokumentáció természetéből eredően más, ezért általában nem tudja visszaadni az eredeti mű lényegi aspektusait. Egy installáció vagy egy köztéri performansz átélése, fizikai megtapasztalása egészen másról szól, mint dokumentációjának szemlélése egy „white cube” szituációban, steril galériakörnyezetben. A dokumentáció sokszor egy új, másik művé válik, de semmiképp nem azonos az eredetivel. Marina Abramović 2010-es MoMA-beli retrospektív kiállítása (*24.-29. kép*) kapcsán ezért döntött úgy, hogy számára még mindig hitelesebb, elfogadhatóbb, ha a 60-as évekbeli erőteljes performanszait fiatal előadók közreműködésével újra előadják, rekonstruálják. Annak ellenére is, hogy az előadók, mint individuumok saját személyisége is beleszól az előadás interpretációjába, analóg módon, mint a zenész személyisége a zenemű előadásakor. A valós fizikai térben személyes élményként átélhető, a néző részvételére épülő erőteljes performanszainak lényegi aspektusa nem tud átjönni a dokumentációkon keresztül.¹⁴

A néző aktiválása a „kockás” köztéri performansz kapcsán

A Közéltetés Művészeti Egyesület által 2010-ben Pécsen szervezett *In Between* projekt során megvalósult *3D Logo (11. kép)* köztéri munkám a nézők bevonásának egyik demonstratív példája. Négy alkalommal, különböző városi helyszíneken nagy mennyiségű piros poliuretán kockát szórtunk ki, majd több óra alatt ismét összegyűjtöttük. A lehullott falevelekhez hasonlóan a látványos tömegű,

¹⁴ Ld. Abramović-csal készült interjú:

http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic/marina_exhibition.html (utolsó letöltés: 2011.05.05)
Pl.: Marina Abramović *Rhythm 0* (1974) c. munkájánál a résztvevői dinamika az első óra passzivitásából később nagyon komoly agresszióvá alakult. A végén néhány néző olyan buzgón kezdte el az Abramović által biztosított, potenciálisan ártalmas eszközöket használni, hogy más jelenlévők úgy érezték, közbelépésükkel véget kell vessenek a performansznak, hogy megvédjék a művész abban a pillanatban, amikor egy fegyver került elő.

hangsúlyos élénk színfoltként megjelenő halmaz azonnal felkeltette az érdeklődést és játékra alkalmas, interaktív felületet biztosított az arra járóknak. Nemcsak a gyerekek, de felnőttek is hamar ráéreztek a könnyű és puha – így nem balesetveszélyes – kockákban rejlő lehetőségekre: ugráltak rajta, belevetődtek, dobálták és különféle építményeket készítettek belőle.

A projekt kísérleti, „experimentális” tulajdonságokkal rendelkezett: arra ugyan számítottam, hogy a nézők, használók magukkal visznek a kockákból (mert ez a mű egyik fontos része volt), de az emberek tényleges reakciója és viselkedése nem volt előre kiszámítható, vagy kontrollálható. A performansz koncepcionálisan olyan kérdésekre törekedett felhívni a figyelmet, mint az értelmetlen cselekvés és munkavégzés, az emberi viselkedés koordinálása, vagy saját viselkedésünk vizsgálata és realizálása. A néző bevonása és „megajándékozása”, mint politikai¹⁵ és érzelmi célzatú gesztus által a „műélvező” aktív, meghatározó résztvevőjévé vált a performansznak, így magának az alkotásnak is. Az események során egyfajta szociális közeg alakult ki a „használók” közt és párbeszéd jött létre mind a „művel”, mind pedig egymással.

Az első alkalommal kiöntött négy köbméternyi (32 000 darab) kocka egy állandóan változó strukturált felületet, a nézőkkel együtt mozgó organikus rendszert alkotott. A kockahalmaz belső rendeződése, külső hatásra alakuló mozgása párhuzamba hozható a természetben megfigyelhető rendszerek önstrukturáló mechanizmusával. Ezt a folytonos változást a résztvevő emberek indukálták. (Az organikus változó jelenségről – jóval a projekt megvalósulása után – idéztem fel a *Menza* (2003) című munkámat, ahol az élő rendszert a léglárvák strukturált elrendeződése, mozgása hozta létre.)

A köztéren bemutatott installáció-performansz és általában a nyilvános térben megjelenő projektek sajátossága, hogy olyan közönséget is magához vonz, akik egyébként nem „csalogathatók” be egy kortárművészeti galériába. A közönség demokratikusabb hozzáférését feltételezi a művészeti produktumokhoz, egy differenciáltabb és tágabb csoportot jelent, mint a múzeumok hagyományos művészetfogyasztó rétege.

Számomra fontos tapasztalat volt, hogy az egyes helyszíneken (Király utcában, Széchenyi téren, Uránvárosban és Kertvárosban) más-más szociális helyzetű emberek kapcsolódtak be és váltak a mű részévé. Viselkedésük és a reakcióik tanulmányozása során megfigyelhetőek voltak a résztvevők közti különbségek. A belvárosban nem volt jellemző, hogy a projektbe bekapcsolódók segítettek a kockák összeszedésében – viszont gyakori volt, hogy megkérdezték: vihetnek-e belőlük

¹⁵ "A 'politikus' jelzőnek nálunk nem a pártpolitikai, hanem a hétköznapi létezését átható, különféle hatalmai érdekek tudatosítását célzó jelentése nem közkeletű." In: Hock Bea: Nemtan és pablikart - Lehetséges értelmezési szempontok az utóbbi másfél évtized két művészeti irányzatához, Praesens 2005

Lásd még: 55.old. Vörös Miklós idézet

és mennyit. Jellemzően néhány darabot vittek és szinte kizárólag csak a gyerekek. Az Uránvárosban (egykor uránbányászoknak épült lakótelepen) voltak a legsegítőkésebbek az emberek a kockák „összepakolásában”. Itt már többen vittek, előfordult, hogy reklámszatyrukat is megtölték. A kertvárosi paneles lakótelepi környezetben már a felnőttek és a gyerekek is zacskószámra „zsákmányolták” a – számukra megmagyarázhatatlan módon – ingyen elvihető kockákat. A résztvevők közül viszont senki se segített pakolni. A már megtöltött zsákokat is el akarták vinni, megkímélve magukat az összegyűjtés fáradságos munkájától. A projekt kiváló terepet biztosított az emberi viselkedések tanulmányozására. Tanulságos lehetett volna szociológus szakembereket is bevonnom, mert általuk a mű más szempontrendszerrel is gazdagodhatott volna.

Azonban a performansz legfontosabb aspektusa mégsem korlátozódik a tárgyak elvihetőségére, a résztvevők konkrét megajándékozására, vagy a véletlenszerűen kialakuló társadalmi csoportok viselkedésének tanulmányozására. A történet ennél összetettebb: mindezeknél sokkal lényegesebb a részvétel során megélt, a nézőkben létrejött belső élmény, amely lelki folyamatokat indított el, és amelyet (a tárgyakhoz hasonlóan) szintén magukkal vihetek. És éppen ez, az emberekben kialakult személyes- és a közösségben átélt élmény, amely mintegy *mitoszként* továbbélhet, a mű talán egyik legfőbb tartalmi meghatározója – amire szintén nem számíthattam előre, csupán a későbbi visszajelzésekből érzékelttem. Francis Alÿs azért, hogy belülről tapasztalhasa meg a folyamatot, a *Modern Procession*-nál¹⁶ Rafael Ortegát bízta meg a projekt levezénylésével.

A megvalósítás során elsősorban a szervezési, logisztikai kérdések megoldására koncentráltam, a közönség bevonásának irányítottabb és tudatosabb aspektusaira még nem jutott kellő és célzott figyelmem. A „kockás” performansz folytatásaként, annak továbbfejlesztésével szeretnék specifikusabb, társadalomtudatos irányba kiterjesztett munkákat létrehozni. A performanszok alkalmával szerzett tapasztalatok birtokában a néző bevonásának kutatását egy adott társadalmi közösséget megcélözva szándékozom tovább bővíteni.

Az *etikai* szempontok figyelembevétele gyakran felmerülő és vitatott kérdés a participatív törekvésekkel kapcsolatban. Gyakoriak az olyan projektek, ahol a közönség nincs beavatva a koncepcióba vagy a megvalósítás konkrét céljába, ezért nyilvánvalóan nem mindig tudja, hogy miben vesz részt, mihez járul hozzá és egyáltalán azt sem, hogy hozzájárul valamihez. A résztvevő, ha nincs megfelelően tájékoztatva akár manipulálva is lehet, viszont amint informálva van, viselkedése is megváltozik. Véleményem szerint galéria-szituációban a tájékoztatás szerepe más, mint egy köztéren, ahol a közönség jellemzően nem műértőkből áll. A kockás projektnél az egyes

¹⁶ *Modern körmenet* (2002), Ld. 46-47. o.

helyszíneken például nem hirdetem ki, hogy „Önök most egy (képző)művészeti akcióban vesznek részt és erről videofelvétel készül”. Arról tájékoztattam az érdeklődőket, hogy az esemény egy képzőművészeti rendezvénysorozat része, azonban mégsem éreztem szükségét, hogy a munkám koncepcionális „mélységeibe” beavassam őket. Igazán megnyugtató választ nem tudunk találni erre a megoldatlan problémára. Úgy gondolom, projektje válogatja, hogy etikai szempontból mennyire indokolt a nézőt informálni és akár írásos hozzájárulását kérni a művészeti eseményben való részvételéhez.

A tárgyak utóélete

A fentiekben bemutatott köztéri performansz egyik meghatározó eleme, hogy a nézők magukkal vihettek a tárgyakból – ami analóg az eltűnő, az önmagát felszámoló művek koncepciójával. A néző megajándékozása fontos gesztus, amely nem csak a performanszban való részvétel személyes élményéről szól, hanem a konkrét, mintegy „emlékként” megőrizhető tárgy továbbéléséről, utóéletéről is. Az alkotó általában nem tud a tárgyak további sorsáról, nagyon kevés tényleges visszajelzés érkezik azzal kapcsolatban, hogy ki hogyan használja fel, helyezi el otthonában, vagy miként tudja hasznosítani azokat. Ilyen visszajelzést a kockákat méretre vágó asztalosmestertől kaptam: mesélte, hogy nagy meglepetésére a kockákat a pécsi vásárbán árulták. Ennek csupán azért van jelentősége, mert a tárgyak története valamelyest jobban nyomon követhető – ellentétben az emberekben keltett lelki folyamatokkal, amelyek nemigen érhetőek tetten.

Hasonló koncepcióra épülnek Felix Gonzalez-Torres *Candy Pieces* munkái, ahol is a látogatók elvihetnek a felhalmozott cukorkákból; ám ha mindenki él ezzel a jogával, a mű egy idő után egész egyszerűen elfogy, felbomlik. A művész a néző felelősségérzetét igyekszik mozgósítani, megértetni, hogy gesztusával a mű megszűnéséhez járul hozzá. „Egyszer az egyik Gonzalez-Torres kiállításon a látogatók közül néhányan annyi cukorkát vittek magukkal, amennyi csak elfért a zsebükben és a markukban: ott is azonosultak társas magatartásukkal, fetisizmusukkal, a világról alkotott kumulatív felfogásukkal. Míg mások nem mertek elvenni egyet sem, vagy megvárták, míg a mellettük álló elemelt egy cukorkát, és csak utána tették ugyanezt. A *Candy Pieces* látszólag ártatlan formában vet fel egy etikai problémát: a tekintélyhez fűződő viszonyunkat és azt, hogy hogyan élnek hatalmukkal a múzeumi teremőrök; a mértékhez való érzékünket és a műalkotással való kapcsolataink természetét.” (*Bourriaud*, 2007. 48. o.)

A tárgy „utóéletéről” szóló gondolatokhoz koncepcionálisan kapcsolódik egy Pécsre – a Breuer Marcell emlékére 2010-ben kiírt meghívásos köztéri művészeti pályázatra – tervezett műalkotás. Georg Winter terve az volt, hogy emlékmű (egy ún. „ejtőernyős szobor”) helyett

nemzetközi pályázat során kiválasztott designerekkel, művészekkel, építészekkel közösen kifejlesztett *P2010 – Pécsi hokedli*-vel állítana emlékeket a kiváló Bauhaus-mesternek. Olyan művészeti projektekre tett javaslatot, amely Breuer Marcell egyik utópiájára épült: nagy számban készülő, jó minőségű olcsó és egyszerű, formatervezett bútorokat ingyen tesz elérhetővé, elsősorban a városi társadalom szegényebb rétegei számára. A *Pécsi hokedli* a különböző városrészek, iskolák és egyetemek elosztási pontjain keresztül jutott volna el a környező városnegyedek háztartásaiba. Az integrált koncepció célja az volt, hogy minél többen jussanak hozzá a használati tárgyhoz, ezzel terjesztve Breuer élethez való hozzáállását, értékrendjét, szellemiségét.

A NÉZŐ RÉSZVÉTELÉRE ÉPÍTŐ GYAKORLATOK TÖRTÉNETISÉGE¹⁷

A kollaborativitás irányába mutató tendencia kétségtelenül a kortárs művészet egyik fő jellemzője. Világszerte számos művészcsoport egyértelműen a kollektivitás mellett foglal állást, akár névtelenül, művészeti tevékenységük szerzősége nélkül is. Az együttműködésre építő tevékenységek célja, hogy a közönséget motiválja a részvételben és aktiválja a társadalmi környezetet, amelyben kibontakozhatnak. Az ilyen irányú kísérletek, próbálkozások kétségkívül nem új keletűek, történetiségük messzire nyúlik és szerteágazó. Az is elképzelhető, hogy gyökerei a modern művészet kezdetéig nyúlnak vissza.

A romantikában – a XVIII. század végén, XIX. század elején – költők és művészek olyan csoportokat hoztak létre, amelyek a művészet és közönsége szétválását fájlalták. Első látásra ez meglepőnek tűnhet, hiszen a művész különválása közönségétől a művészet szekularizációjának eredménye, felszabadulás a klerikális paternalizmus és cenzúra alól. Azonban ez az időszak, melyben a művészet újonnan felfedezett szabadságát élvezni tudta, elég rövid ideig tartott.

A modernista események elég egyszerűen leírhatók: a művész létrehozza és kiállítja a műveket, a közönség megnézi és értékeli a látottakat. Ez a szereposztás elsősorban a művésznek előnyös, aki aktív individuumként mutatja be magát, ellentétben a passzív, névtelen, tömegszerű közönséggel. A művésznek hatalma van önmaga népszerűsítésére, míg a néző identitása ismeretlen marad, annak ellenére, hogy tőle függ a művészek sikere. Ennél fogva a modern művészet könnyen félremagyarázható úgy, mint a művészi hírnév előtérbe kerülése a közönség rovására.

Azonban gyakran átsiklunk azon a tényen, hogy a modernitás égisze alatt a művész létezik ugyan, de tehetetlen, hiszen megítélése a közönség véleményétől függ. Ha a közönségnél a műalkotás nem talál meghallgatásra, akkor az ténylegesen értékvesztett. Ez a modern művészet fő buktatója: a művészetnek nincs „belső”, saját értéke. Nincs más érdeme, mint amit a néző, a közönség adományoz neki – ellentétben a tudománnyal, vagy a technikával aminek nem muszáj lenyűgözőnek lennie, és közönsége szeszélyétől, preferenciájától független. Emiatt számos modern művész megpróbálja passzív szerepéből elcsábítani, visszaszerezni a nézőt – a számára kényelmes esztétikai távolságot kiiktatva, ami lehetővé tette, hogy kívülállóként, elfogulatlanul ítéljen meg egy művet. Ezeknek a kísérleteknek a többsége valamilyen politikai, vagy ideológiai elkötelezettséget is magában foglal. Ily módon a korábbi vallási közösség olyan politikai mozgalommal is

¹⁷ A részvételi művészet genealógiáját Boris Groys: *A Genealogy of Participatory Art*, Rudolf Frieling: *Toward Participation in Art* és Peter Weibel: *User Art – Nutzerkunst* című tanulmányai alapján dolgoztam fel.

behelyettesíthető, amelyben a művész és a közönsége is részt vesz. A participációs művészet genealógiája szempontjából fontos tevékenységek nem csupán egy társadalompolitikai cél tematikájába illenek, hanem annak létrejöttét és alapstruktúráit is kollektivizálják. Amikor a néző a kezdetektől fogva része a művészeti gyakorlatnak, akkor kritikája az utolsó szóig abszolút önkritika. Így módon a művész kizárólagos szerzőségről lemondó döntése a néző korlátlan feljogosításának tűnik, amely áldozathozatal a művész számára valójában hasznos.

Richard Wagner: *A jövő művészete (Das Kunstwerk der Zukunft, 1849)* című esszéjében kifejtett nézetei a participatív művészetéről szóló diskurzus napjainkig fontos része, ezért főbb gondolatait indokolt röviden összefoglalni. Wagner szerint a jövő művészeinek két szempontból fel kell adniuk társadalmi izolációjukat: le kell győzniük a műfajok közötti határokat, ami közösség létrehozását követeli meg tőlük; ezek a csoportok pedig szubjektív témaválasztás helyett művészi vágyukat (*kunstwollen*) kell, hogy kifejezzék az emberek (társadalom) számára. Következetes materialistaként nem a szellemet, hanem az anyagot – szubsztanciát, életet, természetet – látja az igazság forrásának. Szerinte az individuális művészeti műfajok csupán az emberi testtől különválasztott formális, technikai és mechanikus testi funkciók. Az embereket a társadalmi élet szubsztanciáinak tekinti és ezért a művésznek le kell mondania a szubjektív, aktív, akaratos szelleméről, és egyé kell válnia az élet igazi anyagával. Wagner igénye (és gyakorlata saját munkájában) az összes kreatív műfaj egyesítésével a *gesamtkunstwerk*, az „abszolút műalkotás” létrehozására semmiképp sem tisztán formai szinten értendő; számára ez elsősorban társadalmi, sőt politikai projekt: a Nagy Egyesült Műalkotás, amelyben meg kell jelennie minden művészeti ágának és amelyben az egyénnek meg kell semmisülnie azzal a céllal, hogy elősegítse a participatív (Wagner kifejezésével: kommunista) társadalom létrejöttét. A *gesamtkunstwerk* szerzője lemond a szubjektív szerzői hatalomtól, azáltal, hogy korlátozza saját kreatív szerepét, eljátszva az ősi vallás áldozati rituáléját, az antikvitás szent ünnepeit és – a közös jó érdekében – a hős halálát. Ami Wagnert illeti, a szerző nem halott, mint ahogy azt később a francia poszt-strukturális teoretikusok (mint Ronald Barthes, Michel Foucault és Jacques Derrida) állították. Ha igazán halott volna, nem lenne lehetséges különbséget tenni a participatív és nem participatív művészet között, mert ez csak a szerzőség feladásán keresztül fordulhat elő. Mondhatnánk, hogy az önfeladás tette, az ének a tömegbe olvasztása adományozza a szerzőnek a közönség kontrollálásának lehetőségét – általa a néző elveszti biztonságos külső pozícióját, esztétikai távolságát a műalkotástól, és nem csak egy résztvevővé válik, hanem lényegi részévé a műnek. Így módon a participatív művek nem csak reduktívan értelmezhetőek, hanem a szerzői hatalom kiterjesztéseként is. Wagner okfejtése szerint világosan látja ezt a *gesamtkunstwerken* belül, ezért beszél a költő/előadó (performer) szükséges

diktatúrájáról, kihangsúlyozva, hogy a szerzőséget együttes lelkesedésnek kell eredményeznie, minden művész részvételével.

A huszadik század elején számtalan radikális avantgárd mozgalom választotta a Wagner által megfogalmazott irányt. Az olasz futuristák és a zürichi dadaisták saját tevékenységükben a művészi individuum és a szerzőség számtalan szintjének megsemmisítését követték. Ugyanakkor direktbbek voltak, amikor közönségük aktiválására került sor: szándékosan botrányt okoztak, vagy fizikailag támadták a nézőket. 1920-ban Kölnben Max Ernst például az egyik szobra mellé helyezett egy baltát a *Dada-Vorfrühling (Tavaszi ébredés)* című kiállításon, rajzával pedig arra invitálta a látogatókat, hogy megtöltsék az üres helyet, amit a kompozíción hagyott. Az olasz futurista Filippo Tommaso Marinetti köré szerveződő csoport többször provokált – gyakran verekedésbe torkolló – közbotrányt azért, hogy közönségét kimozdítsa tisztán elméledő, passzív állapotából. A futuristák így a politika és a művészet új szintézisét hozták létre: mindkettőt egy *event* megtervezéseként értelmezték (30.-31. kép).

Hugo Ball zürichi *Cabaret Voltaire*-jében¹⁸ (32.-35. kép) botrányos, művészettörténeti jelentőségű esteket rendezett (ami közvetlen előfutára volt az 1960-as évekbeli Fluxus eseményeknek). A futurista stratégia, a kevesebb individuális műalkotás és több *event*, több kollektív élmény létrehozását célozta meg – ami a zürichi dadaistáktól származott (bár ők nem osztották a harcias nacionalista ideológiát). Az első világháború alatt Svájcban meghúzódó dada művészek többségének – akik pacifisták és internacionalisták voltak – előnye származott a semlegességéből, ami még érdekesebb, hiszen művészi tevékenységük észrevehetően elég sok olasz futurista jegyet hordoz magán. A dada *event*-eken résztvevők és a *Cabaret Voltaire* provokálták a közönséget és szinte kikényszerítették, hogy felfordulásba torkolljanak az események. Mellékesen, Ball a kezdetektől fogva egyfajta *gesamtkunstwerk*-nek gondolta a *Cabaret Voltaire*-t. A materializmus új paradox vallását ünnepelték itt – a képtelenség legmagasabb fokú értelemmé való átértékelését. Ugyanez a stratégia figyelhető meg az André Breton köré csoportosuló szürrealisták késői tevékenységében, akik a művészi produkció feletti tudatos kontrollt kivétel nélkül feladták a spontaneitás kedvéért, ugyanakkor politikailag elkötelezetten folyamatosan közmegebotránkoztatást provokáltak.

A Bauhaus Weimarban és Dessauban létrehozta a diszciplínák közti átjárás iskoláját, amely segítette Moholy-Nagy Lászlónak és másoknak, hogy egy szobrászatot és filmet kombináló

¹⁸ A *Cabaret Voltaire* eredetileg egy kávéház volt a svájci Zürichben, a Spielgasse 1. szám alatt, amit Hugo Ball művészkлубbá alakított, és 1916. február 5-én, dadaista művészeti és politikai kabaré helyszínékként nyitotta meg. Az alapításnál más művészek is közreműködtek: Marcel Janco, Richard Hülsenbeck, Max Oppenheimer, Tristan Tzara és Hans Arp. A megnyitás napján Oppenheimer és Arp festményei, illetve Janco maszkjai díszítették a helyiség falát, esténként pedig különböző műsorokat adtak elő. Ld.: [http://hu.wikipedia.org/wiki/Cabaret_Voltaire_\(Zürich\)](http://hu.wikipedia.org/wiki/Cabaret_Voltaire_(Zürich))

gyakorlatot fejlesszen ki, bevezetve az idő alapú nézőpontot a művészet térben való érzékelésében. De Moholy még tovább ment: sorozatban gyártható és telefonon megrendelhető művészetet vizionált. 1922 körül milliméterpapíron megtervezte a *Telephone Pictures*-t, de a gyártást egy zománcgyártó cégre hagyta, majd telefonon rendelt belőlük.

Alexander Dorner¹⁹-t az egyik olyan vízionáriusként tartják számon, aki radikálisan megváltoztatta a múzeumról való gondolkodásmódunkat. Nem csupán az élő – a jelenkori – múzeum fogalmát vezette be, de gyökeresen meg is változtatta a kiállítás koncepcióját. 1927-ben együttműködött a képzőművész El Lissitzkyvel a híres *Abstract Cabinet* megvalósításában, amelyek falai változtathatóak voltak a kiállított munkáktól és a néző mozgásától függően. Később, az 1931-ben Moholy-Nagy és Dorner által tervezett *Room of Our Time*, még dinamikusabb szerepet osztott a nézőkre.

Duchamp felhasználta ezt a művészet befogadását stimuláló elképzelést, az akkori technika adta lehetőségek között. 1938-ban az *Exposition Internationale du Surréalisme*-on (Nemzetközi Szürrealista Kiállítás) Párizsban, a látogatók a teljesen sötét térbe belépve zseblámpával világították meg a kiállított műveket, így jött létre az interakció a munkával és környezettel.

Bertolt Brecht 1932-ben beszélt a kétoldalú kommunikáció lehetőségéről – egy évvel azelőtt, hogy Hitler és Göbbels lerombolta elképzeléseit – „*A rádió, mint kommunikációs készülék*” című esszéjében megjósolta azt, amire ez az eszköz képes lesz.

A húszas-harmincas években különféle orosz avantgárd csoportok szintén az elszigetelt kreatív művész elmúlását próbálták gyorsítani azért, hogy szélesebb tömegeket vonjanak be a művészi gyakorlatba – és ekképpen a kommunizmus győzelmétől még lelkes nemzetet „összművészetté” formálják át, amelyben minden individuális egybeolvad és közösségivé válik. Gyakran éri az a kritika ezeket az irányzatokat, hogy ismétlődnek és idővel elvesztik provokatív, sokkoló erejüket. Úgy tűnik, a szerzői lemondás ismétlésével csökken az áldozat értéke, talán teljesen devalválja azt.

Bahtyin karnevál-elméletét²⁰ az 1930-40-es évek Szovjetuniójában fejlesztette ki, amely önmagát valódi kommunista társadalomnak látta. Egy ilyen társadalomban az individualizmus – a wagneri kifejezést használva – életképtelen volt: az egoista automatikusan ellensége volt az embereknek. Nem véletlen, hogy Bahtyin nem a tragédia, hanem a komédia kereteibe helyezi az

¹⁹ 1923-1936 között a hannoveri Landesmuseum igazgatója

²⁰ Mihail Mihajlovics Bahtyin orosz irodalomtudós, esztéta, a 20. század jelentős teoretikusainak egyike. 1940-ben elkészült, oroszul 1965-ben, magyarul először 1982-ben megjelent *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája* című könyve emeli be a kultúra- és irodalomelméletbe a karnevál fogalmát. A bahtyini karnevál-elmélet a groteszkkal és a népi nevetés-kultúrával kapcsolódik össze. Bahtyin értelmezésében a karneváli groteszk egy átfogó élet- és világszemlélet, amely évezredek hagyományokkal rendelkezik, és amit pár száz éve az elit-kultúra háttérbe szorított. Ld.: <http://mnytud.arts.unideb.hu/tananyag/karneval/karneval.htm> (utolsó letöltés: 2011.06.24.)

individuum halálát, arctalanná válását. Következésképpen Bahtyin a karnevált látja inkább a jövőbeni participatív – vagy, ahogy azt ő nevezi: karnevalizált – műalkotás modelljeként.

A didaktikus programmal, az agitációs művészettel és Brecht színházával végzett kísérletek forradalmi gondolatokat sugalltak. A II. világháború utáni művészetben (a nevelési folyamat vízióján túl) nem volt egyértelmű az egyéni vagy közösségi részvétel jelentése. A művészek így számos komplex stratégiát alkalmaztak, például Dick Higgins, Fluxus-tag által intermédiának nevezett eljárás, amely inkább ellentétes álláspontot, mint egy specifikus programot hangsúlyozott. Az instrukciók kiemelt jelentőségét elsősorban a Fluxus-művészek terjesztették el a képzőművészetben. „1957-ben a *New Music* volt minden művészeti mozgalom központja és a *New Music* központja Németország volt”, írta Nam June Paik²¹ 1999-ben. Valójában a részvételi irányvonal a művészetben az 1950-es években erősödött meg egy olyan leírásban, ami gyakran aleatórikus²², vagy direkt instrukciókból állt, ezzel biztosítva az előadó szabadságát. 1960-ban La Monte Young zeneszerzővel megírta a *Composition # 7*-t: „Húzz egy egyenes vonalat és kövesd!” Nam June Paik a *Kottaolvasás – csináld magad – felelet La Monte Young-nak (Read-Music – Do it yourself – Answers to La Monte Young)* című zenéje instrukciójaként ezt írta 1962-ben: „Nézd a jobb szemed a bal szemeddel.”²³

Cage óta a zenemű instrukcióin belül az előadó szabadsága, a véletlenszerűség és a bizonytalanság fontos elemei az *Új Zenének*. Ezt a kompozíciós technikát Paik átvitte a hangzás világából a képi világba. Ebben a transzformációban a közönség a zenész helyébe lép mint előadó, vagy résztvevő: „a még több bizonytalanság irányába tett következő lépésként hagyni óhajtom a közönséget magától cselekedni és játszani,” írta Paik 1962-ben *A zene magyarázatáról* című esszéjében. Videósobora, a *Participation TV* (1963) – kulcsfontosságú munka az interaktív médiaművészet következő évtizedeiben – lehetővé tette a közönség számára, hogy egy fekete-fehér televízió képét mikrofon és egy erősítő segítségével változtassák. A *Random Access*-t (1963) falra ragasztott magnókból komponálta. A nézők vagy használók körbe tudtak sétálni a mobil

²¹ Pek Namdzsun (Nam June Paik) dél-koreai születésű amerikai művész. Neve a videóművészetet és a számítógépművészetet fémjelzi. (36.-41. kép)

²² A zeneszerző nem határozza meg művének minden részletét, paraméterét; előadásmódja véletlenszerű, vagy az előadó rögtönzéseire van bízva. Ld.: <http://www.zenci.hu/szocikk/aleatorikus-zene> (utolsó letöltés: 2011.08.08.)

²³ 1962-ben, a Wiesbadeni Städtisches Múzeum auditoriumának színpadán Nam June Paik fejét, kezét és nyakkendőjét egy tál tintába és paradicsomlébe mártotta, majd egy hosszúkás papíron ezeket hason fekve és mászva végighúzta. Paik az azóta első Fluxus fesztiválként emlegetett *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik-on (Legújabb Zenei Fluxus Fesztivál)* vett részt. A Paik által bemutatott darabnak, a *Zen a fejnek* volt egy (zene)szerzőtársa, La Monte Young. Paik az ő kompozícióját jelenítette meg a színpadi térben, performansa egy 1960-as darabon alapult. La Monte Young kottája az előadót egyszerűen csak „Húzzon egyenes vonalat és kövesse!” utasítással látta el. A *Zen a fejnek* sokkoló hatása sokáig emlékezetes maradt. Zenei kompozícióként tételezve, performansként testet öltve és dokumentációját, a fennmaradt „relikviát” műtárgyként a Wiesbaden Múzeumban megőrizve készített arra, hogy egy új műforma és művészi atmoszféra értelmezésébe kezdjünk. Ld.: http://hu.wikipedia.org/wiki/Pek_Namdzsun (utolsó letöltés: 2011.08.08.)

fejhallgatóval és ezáltal létre tudták hozni saját zenéjüket. Tulajdonképpen zongoristává váltak, aki irányítja a dallamot, komponál. A médiaművészet és annak participatív irányvonalának születése valójában az 1960-as évek zenei szelleméből eredeztethető. Az akcióművészetre (happeningre, fluxusra, performanszra és az eventekre) a zenei problémák is hatottak, csakúgy, mint más festészeti és irodalmi források. 1959-ben John Cage egyik tanítványa, a Fluxus művész George Brecht felfedezte az events-eket, amelyek főleg kettős instrukciókból álltak. A participatív alapok átvitele az akusztikusból a vizuális művészetekbe azt jelentette, hogy a közönség központi szerepbe került, mint a műalkotás főszereplője. A művészeti kontextusban a Fluxus-művészek különösen segítették elterjeszteni az instrukciók nyitottabb gondolatát. John Cage: *4'33* (1952) című műve (42.-43. kép), Allan Kaprow (44.-46. kép) *18 Happenings in 6 Parts-a* (1959)²⁴ és Nam June Paik: *Random Access* (1963) és *Participation TV*-je (1963) a kezdet jelei: *valami történik* – ez a Kaprow által alkotott *happening*²⁵ kifejezés megfelelő definíciója, ami a véletlen találkozás utáni vágyat tartalmazza. A véletlent megragadva és feladva a kontrollt, másokat a művészeti produkcióban való részvételre buzdítva, a művészet tradicionális értékrendjének radikális változását követelve, ezek az úttörő figurák a kezdetektől fogva szembenéztek a paradoxonnal: hogyan lehet művészeti tevékenységgel megszabadulni a művészettől. Művészet és antiművészet, művészet és élet mindig szorosan egybefonódtak ezekben a paradoxonokban. Azok számára viszont, akik tényleg részt vettek, a paradoxon pontosan a mozgatórugó és az élvezet princípiuma a legtöbb részvételi művészet esetében. Bármilyen is történjék, az mindig *művészeti* élmény lesz. Munkától az eljárásig, a performansztól az előadhatóságig, a szándéktól a meghatározatlanságig, a paradigmaváltást számos avantgárd mozgalom – dada, szituacionizmus, Fluxus – vitte tovább.

²⁴ „18 happening 6 részben” (1959): A happening az environmentből alakult ki. A Reuben galéria terét három részre osztották, festett kollázs-tereket létrehozva. A falakra és vásznakra diákat és filmeket vetítettek. A három térben 6-6 eseményt kellett végrehajtani, melyek teljesen egyszerű történetekből álltak (pl. narancsfacsarás). A 90 percnyi esemény tulajdonképpen egy időbeli kollázs volt. Ld.: http://hu.wikipedia.org/wiki/Allan_Kaprow (utolsó letöltés: 2011.08.23.)

²⁵ *Allan Kaprow* (1927 – 2006) New Yorkban Hans Hofmann-nál tanult. Később a komponálás terén is végzett tanulmányokat. Az absztrakt expresszionizmusból indult ki, majd egyre egyre szabadabb assamblage felé tartott, amiből később akció-kollázsai kialakultak. Eleinte anyagkupacokat rakosgatott gyorsan egymás mellé. Ez a fajta gyors rituálé – elmondása szerint – jól kifejezi azt az érzést, amit a festés közben érzett. Idővel az akció-kollázsai egyre nagyobbak lettek, majd egy egész szobát kitöltő environment-be alakultak át. Ezekben az environmentekben felhasznált csengőt, berregő eszközöket, rádiókat, ipari festékekkel összefestett vásznakat stb. A különböző anyagokat installálta a térbe, melyekkel lebegő, bizonytalan atmoszférát teremtett (egyfajta labirintust). Miután a nézők bekerülnek az environment terébe, jelenlétükkel megváltoztatják a művet és maguk is az alkotás részévé válnak. Ebből az élményből alakult ki később a happening (a happening szabad térbe való kijutásához hozzá járult az is, hogy a Reuben galéria Kaprow egyik environmentje alkalmából nem engedett a művésztnek, mely szerint a galéria két falát ki kellett volna útni.)

Kaprow-ban 1958-ban alakult ki az, hogy ezek után csak happeninggel kell foglalkoznia. Az előadások pontosan kidolgozottak voltak, eleinte színészeket alkalmazott Kaprow, de azok nem voltak megfelelőek ehhez az előadásmóddhoz, ezért megkísérelte a próba nélküli happeninget, a néző bevonásával. A happening így egyfajta terapeutikus rituálévá változott. Ld.: http://hu.wikipedia.org/wiki/Allan_Kaprow (utolsó letöltés: 2011.08.23.)

Számos Fluxus-munka arra az elképzelésre épült, hogy egy ember aktiválni tudja a munkát (vagy éppenséggel adott számú előadó reprezentálhatja aktivitását), de nem feltétlenül szükséges őket előadni a térben. A 60-as évek elejétől Yoko Ono (47.-51. kép) instrukciókként kezdte el megfogalmazni performanszait²⁶ a közönség bevonásával. *Painting to Be Stepped On*-ját (Festmény, amire rá lehet lépni, 1960) eredetileg a véletlen, esetleges tényezőknek kellett véglegesíteni, a feliratok instruálták a nézőket, hogy maguk hajtsák végre az akciót. Wolf Vostel: *YOU* (1964) c. happeningje a new york-i Long Island-en újabb példa volt arra, ahogy a műtárgyat cselekvésekkel és az akcióművészetben való viselkedésre vonatkozó instrukciókkal cserélik fel.

Az amerikai George Brecht volt a legismertebb ötletelő és költői stratégia, aki meghívókártyáit olyan Fluxus-kiadványokon osztotta szét, mint a *Water Yam* (1963) és a *Fluxkit* (1965-1966) (52.-53. kép). Ezek a korai kollaborációs készletek nem csak akcióra hívtak, hanem tárgyak, tablók létrehozására is. Az utasítás majdnem mindent annak létrehozójára hagyott. Ugyanakkor hatékony ellenpontként szolgáltak a Neo-Dada Fluxus estekkel szemben, amiket Joseph Beuys és Wolf Vostel szervezett és amiket a művész személyisége irányított (ez volt a velejáró paradoxitása Beuys kollaborációs és részvételi politikai gyakorlatának).

A hatvanas években a művészeti csoportosulások, de az eventekhez hasonló happeningek, performanszok is világszerte újjászülettek. Csupán két példa a sok közül, Guy Debord: *Sztuacionista Internacionáléja* és Andy Warhol: *Factory*-ja, ahol a különböző művészek együttműködése és a különböző művészi médiák szintézise volt a cél. Azonban a fő jellemzője ezeknek a tevékenységi formáknak, hogy a művészek készek voltak lemondani az izolált, emelkedett, privilegizált pozíciójukról, hogy kapcsolatba kerüljenek a közönséggel. Nem csak a konceptuális és a politikai művészet különválása volt látható ekkor, de észrevehető mások felbukkanása is, akiket a Kaprow nyomdokában megjelenő Fluxus és happening befolyásolt és a nézőket érzelmileg, vagy éppen fizikálisan szólították meg. A résztvevők és a művészet kapcsolatában brazil művészek voltak a legaktívabbak és legkreatívabbak. Hélio Oiticica például *Eden* című installációját (1969), „érzékelés feletti kísérletnek” és koncepciója, a „creisure” (kreativitás és pihenés/szabadidő) megtestesüléseként látta. (54. kép)²⁷ Lygia Clark gyakorlata ezalatt a minimalista konstruktivista szobrászatból alakult át egy művészeti kontextuson kívüli, csoportélményre épülő kreációvá, mely végül a terápia, vagy „önrendezés” koncepcióján alapult

²⁶ „Az előadó ül a színpadon, egy olló társaságában. A közönség tudomására van hozva, hogy mint résztvevők felmehetnek a színpadra, hogy vágjanak egy kis darabot az előadó ruhájából, azzal a céllal, hogy azt magukkal vigyék. Az előadás alatt az előadó mindvégig mozdulatlan marad. A performansz az előadótól függően fejeződik be. – Yoko Ono instrukciója a *Cut Piece* (1964) című munkája kapcsán.

²⁷ Oiticica jelmezeket készített Parangolé néven, ami a brazil szlengben „felkavart szituációt” vagy „hirtelen zűrzavart” jelent. Az *Opinião 65*-nél (Rio de Janeiro, Modern Művészeti Múzeum, 1965) utcai táncosokat hívott meg, hogy az ő *P4 Cape 1*-jét viselve táncoljanak – radikális, karnevál-jellegű beavatkozás egy hivatalos eseménybe, ami a táncosok kiutasítását eredményezte.

(55.-56. kép). Oiticica érzékelési installációjához hasonlóan, Clark csoportterápiás szituációi és relációs tárgyai olyan ideiglenes szituációkat és helyeket kívántak megteremteni, ami elősegítette a még nyitottabb, testközpontú művészeti élményt. Így az intézménykritika magáévá tudta tenni az új, felszabadított társadalmi interakciók formáját. Ezek a művészek biztosítottak lehetőséget közösségi összejövelekre és párbeszédre, ami előremutatott a résztvevők által létrehozott nyitott mű ideológiájához – amit ma „igazi” részvételnek hívunk.²⁸ Az ilyen rendszerek előre magadott szabályok szerint működnek, de az együttműködés során létrehozhatnak újakat is. Egyik esetben sincs mű, ha nem aktívan és kollaboratívan, fizikailag vagy mentálisan jött létre.

Az említett csoportok történeti, ideológiai, esztétikai és más különbségei ellenére van valami, ami egyesíti a *gesamtkunstwerk* előadására tett kísérleteiket: mind feltételezik a művész és közönségének ugyanabban a valós térben megjelenő materiális, testi jelenlétét; és mindegyiknek ugyanaz a célja, legyen az wagneri opera, futurista botrány, fluxus happening, vagy szituacionista event: egyesíteni művészt és közönséget.

És mi a helyzet a virtuális terekkel és interakciókkal, melyek egyre inkább meghatározzák a kulturális tevékenységeket, különösképpen korunkban? Hajlamosak vagyunk azt gondolni, hogy a kortárs digitális média eredendően interaktív és participatív. Így kevésbé tűnik fontosnak manapság embereket fizikailag egy térbe összegyűjteni azért, hogy ez elősegítse egy társadalmi esemény során a participativitás érzését. Lehetségesnek látszik virtuális eszközökkel ugyanolyan jól létrehozni ezt az érzést, például az internetes interaktív digitális tömegmédiában való részvétellel. A „valódi” testi részvétel és a virtuális participáció közötti kapcsolat különösképp fontos a net-művészeti kiállítások során, vagy egyéb eljárásoknál, amelyek próbálják bevezetni az internet-használókat a kiállítótérbe, a számítógép használatát társas eseménnyé tenni, szemben azzal, amikor a felhasználó az otthon magányában cselekszik. A virtuális kommunikáció és a participáció esetében azonban a számítógépet használó ember testének nincs jelentősége. Tehát arra a kérdésre, hogy az internet vajon participatív-e, a válasz: igen – de tipikusan ugyanúgy, mint az irodalom tere. Mindent, ami a virtuális irodalmi térben köt ki, más résztvevők nyugtáznak és reagálnak rá, amely további reakciókat eredményez. Az irodalmi tér fragmentált (töredezett), de főszereplői ténylegesen részt vesznek az elismerésért folyó versenyben. Ennek a fajta participációnak látszólag kevés köze van Wagner azon víziójához, hogy az egyén észrevehetetlenül beleolvad a tömegbe. Gyakran átsiklunk a tradicionális irodalmi tér és az internet közti hasonlóságon, mivel általában az elektronikus médiát, mint például a web, alapvetően különbözőnek látjuk a régi, analóg médiától. Ez a nézet

²⁸ A Nicolas Bourriaud által definiált *relációesztétika* előképe.

kétségtelenül *Marshall McLuhan* 1964-es *Understanding Media* című könyvéből eredeztethető,²⁹ amely megmagyarázza a különbséget az úgynevezett 'hot' mechanikus média (pl. a rádió vagy a film) és a 'cool' elektronikus média (mint pl. telefon vagy a TV) között. McLuhan nézete szerint a hot média vezet a társadalom fragmentációjához; a cool média viszont egy globális participációs, interaktív teret és gyakorlatot hoz létre, amely úrrá lesz az individuális szerző elkülönülésén. Ezen új mediális körülmények között a wagneri gesamtkunstwerk-program, amelynek szándéka az egész lakosságot iskolázottságtól függetlenül egységesíteni, automatikusan beteljesülhet a technikai fejlődésen keresztül. Wagnerrel ellentétben azonban, McLuhan nem kívánja az eredeti médiumhoz (az emberiséghez, az emberhez) való visszatérést az individuum izolációjának megszüntetése céljából (a média kiválasztásával), létrehozva mindenki számára a participációt. Az individuum mai elkülönülését – legfőképp az entellektüelét és a művészt – nem az adott média, hanem a modern korban domináló tradicionális hot mechanikus média specifikus összetételében látja. Ennek következtében McLuhan reméli, hogy az új cool elektronikus média teszi lehetővé az átmenetet a kollektivitás, egyidejűség és nyitottság új korába. Mindezek mellett nem úgy látja ezt az átmenetet, mint visszatérést az eredeti médiumhoz, az emberi testhez, hanem mint teljes elzárkózást – az ember „lezsibbasztását”, ahogy ő nevezi. A TV-vel összevetve, az internet így egy hot médium. Egy olyan kiállítás célja, amely felkínálja a lehetőséget a látogatóknak, hogy számítógépet és internetet használjanak a köztérben így nyilvánvalóan „lehúti” az internetet, mint médiumot. Ám ennél még fontosabb, hogy a néző látószögébe „bekóborló” többi néző gyakran érdekesebbnek tűnik, mint maguk a kiállítottak. Ezúton a látogató egyikévé válik a kiállítottaknak, tudomásul veszi, hogy a többiek megfigyelik – tudatában van saját fizikai helyzetének a térben. A számítógép-alapú installáció ezért a nézőt saját testének tudatos megélésére ösztönzi, amely élmény általában mellékes az önálló számítógépes munka esetében. A számítógépes installáció társadalmi esemény, és politikai dimenziót hordoz magában. Még ha nem is provokál futurista módon verekedést, elősegíti a találkozást a különböző individuumok között.

²⁹ "Hot" és "Cool" média (forró média és hideg média): ezzel a két kifejezéssel a befogadók médiafogyasztásában való részvételi fokozatát és az adott médium által közölt információk mennyiségét írta le. Van olyan médium (pl. a mozifilm), mely csak egy érzéket mozgat meg (a látást), s bár nagy mennyiségű adattömeget zúdit a "fogyasztóra", a nézőnek nem kell sok erőfeszítést tennie az információ összegyűjtéséhez. A nyomtatott könyv, a rádió vagy a fénykép szintén csak egyetlen érzékszervet mozgósít, ezért forró médium. Ezzel szemben a televízió hideg médium, mert többirányú, sokkal nagyobb erőfeszítést kíván az értelmezéshez a nézőtől, akárcsak a képregény, a beszéd vagy a telefon. Minden forró médium alacsonyabb fokú befogadói részvételt jelent, míg minden hideg médium magasabb bevonódást, tudatosabb részvételt az információ- és tudásbefogadás folyamatában. "A forró médium kisebb részvételt enged meg, ahogy egy előadás is kevesebb részvételt egy szemináriumnál, és egy könyv is kevesebbet egy élőszavas párbeszédnél." (Understanding Media, 25. p.) Ld.: http://hu.wikipedia.org/wiki/Marshall_McLuhan (utolsó letöltés: 2011.08.06.)

Peter Weibel szerint 1960 óta a művészeti világ előre látta és készült a fogyasztói magatartás változására. A viselkedési szabályok átadásával a művész átruházta a kreativitást a nézőre. Az interaktív művészi alkotások már nem léteznek önállóan, csak a befogadó használatán keresztül. A művész hősből szolgáltatóvá, a néző passzív fogyasztóból sztárrá vált. Manapság emberek milliói cserélnek fotókat, szövegeket, videókat és zenét napi rendszerességgel a MySpace, Flickr, YouTube felületein és a virtuális világban, mint például a SecondLife-on és a blogokban. Feltűnik egy újrastrukturált tér, ahol milliók számára válik lehetővé a kreatív önkifejezés. Beuys már 1970-ben azt mondta, hogy „mindenki művész”. Minden nap emberek milliói találnak online platformot a kommunikáció, kreativitás és művészet számára, túl a kiadók, múzeumok, galériák, újságok, rádió, televízió és Hollywood autoritásán, ami korábban a művek létrehozatalát és elosztását hagyományosan meghatározta. A használó alkotóvá válik, talán még művésszé is. Weibel elképzelhetőnek tartja, hogy a művészet is átalakul egy „demokratizált, használó-központú innovációs rendszeré”. Az interneten egy új, emancipált gyártó–fogyasztó nemzedék nőtt fel. Olyan használók ők, akik maguk hozzák létre saját tartalmaikat és programjaikat, egymás között cserélik és ingyen, online terjesztik azokat. A huszadik századi művészetet a fotográfia paradigmája határozta meg. A huszonegyedik század művészetét a használó paradigmája fogja meghatározni az elektronikus világban és médiában. Egy új befogadói és fogyasztói kultúrának vagyunk szemtanúi, amit már a huszadik század előre jelzett. Weibel álláspontja szerint az információs és a kommunikációs technológia teret ad az emancipált fogyasztók évszázadának, akik a művészet világát is meg fogják határozni.

PARTICIPATÍV MŰVÉSZETI STRATÉGIÁK FOGALMAINAK DEFINIÁLÁSA ÉS KAPCSOLÓDÓ ESETTANULMÁNYOK

Képzőművészettel foglalkozó szakemberek, kurátorok, politikusok (többnyire angolszász nyelvterületen) gyakran használják a *participatív*, *interaktív* és *kollaboratív* szavakat mint „pozitív előjelű” fogalmakat, azok jelentésének konkrét meghatározása, definiálása nélkül. Gyakran előfordul, hogy ezeket a rokon terminológiájú, de mégsem azonos értelmű fogalmakat egymással felcserélhetően alkalmazzák anélkül, hogy valójában tisztázott lenne pontos jelentésük és az a lényegi aspektus is, hogy „ki vesz részt”, „kit von be” a participatív rendszerekbe.

A „participatív művészeti stratégiák” valójában ernyőfogalom, amelybe beletartozik az összes ide sorolható tendencia (mint pl. new genre public art, relációesztétika, littoral art stb). A félreértések elkerülésére indokolt az ide sorolható fogalmak definiálása és azok élővé, szemléletessé tétele a hozzájuk kapcsolódó esettanulmányok bemutatásán keresztül. A közösségi gyakorlatok területén számos elnevezés használatos – néha szinte megkülönböztethetetlen, vagy csak árnyalatnyi különbségekben megmutató sajátosságaiktól függően – az egyes elemzőknél máshol vannak a fogalmi hangsúlyok. *Kester* a dialógusra épülő művészetnél például a résztvevő műbe való „belebeszélésének” a párbeszéd-jellegét, a relációs művészetnél *Bourriaud* pedig az emberi kapcsolatokat hangsúlyozza.

Mivel a különböző tendenciák meghatározásai gyakran nagyon hasonlóak, vagy sokszor szinte ugyanazt a jelenséget írják le, a fogalmak sajátosságaiból eredően (pl. ami participatív az egyben interaktív is, stb.) a példaként szereplő esettanulmányok gyakran több definíciónál is előfordulhatnak egyidejűleg. Ez indokolja, hogy a konkrét művészt, vagy művészeti projektet bemutató elemzések, esettanulmányok ne az egyes tendenciáknál, hanem a fogalmi meghatározásokat követően kerüljenek bemutatásra.

FOGALMAK DEFINIÁLÁSA

Participatív, részvételre építő művészeti törekvések

Olyan, a néző szerepét átértelmező tendencia, melyben az esztétikai kifejezőmód legfontosabb részét a közösségi aspektus képezi. Az ilyen jellegű művészeti stratégiák e tágabb területét számos – egymást részben átfedő – elnevezés takarja, mint például Suzan Lacy kifejezése: *az új típusú public art – new genre public art*, de ide tartoznak bizonyos sajátosságaitól és az elemzők fogalmi preferenciájától függően használt kifejezések, mint Grant H. Kester *dialógusra épülő művészet (dialogical art)* fogalma, vagy a *párbeszédre épülő művészet (conversational art)*, a Nicolas Bourriaud-féle *relációs művészet (relational aesthetic)*, a „*partszegélyi*” művészet (*littoral art*), a *társadalmilag elkötelezett művészet (socially engaged art)*, a *közösségi művészet (community based art)*, a *kollaboratív művészet (collaborative art)*, az *intervención, kritikai beavatkozáson (interventions)*, a *participáción, a részvételen vagy kutatáson alapuló (research-based) művészet* fogalmak is. A participativitás magában foglalja azt, hogy a résztvevőnek beleszólása, hozzászólása lehet a mű létrehozásába, amely beépülve a műalkotás részévé válik. Egyszerűbben fogalmazva a participativitás „még interaktívabb”, vagyis nem csak a válaszadásról, reakcióról, hanem a művészeti tartalom megváltoztatásáról is szól. Számatalan szintje lehet: politikai részvétel, vagy művészeti részvétel, amely szólhat szimplán a jelenlétről, de szólhat a „valódi” kreatív, a mű tartalmához történő hozzájárulásról. Ezek a típusok többnyire a szociálpolitikai területről erednek.

A participatív művek struktúrájának forrása és végkicsengése egy belső indíttatás, mely a művész közönséggel való együttműködése során fogalmazódik meg. Olyan képzőművészeti gyakorlatot feltételez, mely a kommunikáció és interakció végett átlépi, ledönti az eddig biztosnak hitt határokat, és egyszerre él a tradicionális, de egyben a nem-tradicionális média nyújtotta lehetőségekkel is. Mind elméletben, mind gyakorlatban szigorúan kutatja a közönség természetét, amely immáron nem egy adott valami, nem szinguláris, sokkal inkább komplex és összetett, azaz valós emberek csoportja egy valós térben. (Székely, 2009) Tartalmilag ezt a műfajt képviselő művészeti munkák a társadalom által közvetlenül megélt tapasztalatokra alapozva biztosítják azt a kapcsolódási felületet mű és néző közt, amelynek következtében az alkotások képesek ténylegesen megszólítani, illetve akár az alkotás folyamatába bevonni a nézőt.

Interaktivitás

A kommunikáció olyan formája, ahol a befogadó azonnal reagálhat a közlő üzenetére. Kölcsönös, közvetlen kapcsolaton alapuló egymásra hatás, amely lehet interperszonális, de létrejöhet ember és gép (leggyakrabban számítógép), vagy mű és közönség közt. Az interaktivitás-fogalom közkeletű értelmezése inkább egyszerűbb, szimplább, vagyis csupán a válaszreakcióra korlátozódik.

Rendezett információk befogadásának aktív folyamata, ennek során a befogadó fél döntéseket hoz, ezt a megjelenítő felé visszajelzi és a folyamat ennek megfelelő változásokkal halad tovább. Jellemző (de nem egyetlen) példája egy internetes oldal, ahol különböző menüpontok között lehet válogatni, majd továbblépni. Az interaktivitás a felhasználó részéről mindig cselekvést feltételez. Feltétele egy olyan (számítógépes) program, ami a felhasználtól érkező jeleket fogadni, értelmezni tudja, és az annak megfelelő, következő akciót létrehozza.³⁰

Gary Hill: *Tall Ships* (1992) videómunkája csupán visszaható, mert az emberek testi jelenléte indítja el a videót: vitathatatlanul érzelmi hatást gyakorol, de mégsem a szigorú értelemben vett interaktivitásról szól. Meglehetősen összetett reakciók, amit a számítógépes programok nyújtanak. Ez a reakcióképesség jelentős hatással van a közönség befogadói élményére, ami a választás, navigálás, kontrollálás, vagy az idővel és a térrel való kapcsolatban fejeződik ki. Az interaktív kifejezés leginkább a multimédiára használható, ahol egy bizonyos képre vagy szövegre kattintva *a közeg válaszol* – egy klippel, képpel, vagy a hypertext esetében újabb szöveggel. A jelenség szintjén ragadja meg az interaktivitást és annak elsődleges közegéből, a számítástechnika világából kiindulva határozza meg. Ebben a megközelítésben az interaktivitás legfontosabb összetevői az interfész (az a felület, amin keresztül a gép, illetve szoftver és az ember, vagy hálózatot feltételezve az ember és ember közötti kommunikáció létrejön), illetve az a virtuális realitás, amivel az interfészen keresztül a felhasználó kapcsolatba lép. Az interaktív folyamatot leginkább az interfész sajátos jellege határozza meg, az a tulajdonsága, hogy egyazon felületen és nem ritkán egyszerre tesz lehetővé szinkronikus (azaz képszerű, az elemeket egy időben, egymás mellett megjelenítő), illetve diakronikus (azaz filmszerű, animált, az elemeket időben eltolva megjelenítő) kommunikációt.³¹

³⁰ <http://hu.wikipedia.org/wiki/Interaktivitás> (utolsó letöltés: 2011.08.10.)

³¹ Ld.: http://www.etnologia.mta.hu/~nagykzs/hva/txt_ie/ie_02.html (utolsó letöltés: 2011.08.12.)

Kollaboráció

A latin eredetű szó jelentése együttműködés: „valakivel, valakikkel együtt közösen létrehozni valamit”. A kollaboráció – ellentétben az interaktivitással és a participativitással – a résztvevők egyenlőségét feltételezi. Esetleges félreértések abból származhatnak, hogy az emberek közti együttműködés egyidejűleg általában partcipatív és interaktív folyamat is. A jelen kontextusban a kollaboráció abból a szempontból kilóg a sorból, hogy míg az interaktivitás és a participativitás alapvetően a művészeti alkotás és a közönség közti kapcsolatra fókuszál, a kollaboráció magában az alkotási folyamatban, a művön belül jön létre. Kollaboráció lehet művészek közt, kurátorok közt, művész és nem művész közt, vagy ezek kombinációjaként is. A társadalmilag elkötelezett művészet (socially engaged art), vagy a littoral art kétségtelenül jó példát szolgáltat a művész és a nem művész közti kollaborációs viszonyra.³²

Taktikus média, taktikus médium-használat

Amikor az elektronikus forradalom és az információterjesztés új formái nyomán (például a mindenki számára elérhető kábeltévéadók, vagy az internet nyomán) kialakult olcsó, "csináld magad" médiumokat olyan csoportok és magánszemélyek használják, akik jogaikban sértve vagy a szélesebb kultúrából kirekesztve érzik magukat. A taktikus médium nem pusztán beszámol az eseményekről, de pártossága folytán mindig részese is azoknak – ebben különbözik leginkább a közönséges kommersz médiától.³³

Dialógusra épülő művészet, párbeszéd-esztétika (dialogical art, conversational art)

A fogalomalkotás *Grant H. Kestertől* származik. A párbeszéd-esztétika szerint a mű egyúttal fizikailag létező produktum és létrehozási folyamat is; mindeneelőtt egy olyan folyamat, amelynek során a két alany – művész és befogadó – viszonya, egymáshoz képesti pozíciója forog kockán: egy hierarchikus és egyirányú beállítódás helyett, itt lehetőség szerint mindkét fél hat a másikra és változhat. „A párbeszéd-esztétika a művész, a mű és a befogadó közötti szokványos különbségtétel lebontásával egy dialogikus viszonyt létesít – egy olyan viszonyt, amelyben lehetővé válik, hogy a

³² Claire Bishop: *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents (A társadalmi fordulat: A kollaboráció és annak elégtelenségei)* című tanulmányában a kollaboratív, ezen belül is kifejezetten a művészek és nem-művészek együttműködésére építő művészeti gyakorlatokat tárgyalja.

Ld.: Artforum 2006 február Magyarul megjelent fordítása *Somogyi*

Hajnalka: <http://exindex.hu/print.php?!=hu&page=3&id=531> (utolsó letöltés: 2011.08.10.)

³³ <http://www.intermedia.c3.hu/pst/tactical.html> (utolsó letöltés: 2011.08.12.)

befogadó is valamilyen módon 'visszabeszéljen' a művésznak, ráadásul úgy, hogy ez a replika magába a műbe épül be." (Hock, 2005. 102.o.)

Kester a *Conversation pieces* című könyvében kifejti, hogy a konzultatív és párbeszédesebb művészet egy másfajta művészetfelfogást tesz szükségessé: a vizuálissal és az érzékivel szemben (amelyek egyéni élmények), a művészet „gondolatok cseréjeként és megosztásaként” való értelmezését. Arra szólít fel, hogy a kommunikációt esztétikai formaként kezeljük, de végül megelégszik azzal, hogy már az a társadalmi együttműködésre építő művészeti projekt is sikeresnek könyvelhető el, amely társadalmi beavatkozásként működőképes, jóllehet eredendően művészetként definiálták. Kester álláspontja, amennyiben nélkülözi az esztétikai elkötelezettséget, azon intellektuális áramlatok közé illeszkedik, amelyek a másik tiszteletét, a különbözőség elismerését, az alapvető szabadságjogok védelmét és a politikai korrektséget hirdetik. Mint ilyen, egyben minden olyan művészet elutasítását jelenti, amely megsértheti vagy felzaklathatja közönségét – ahogy a történelmi avantgárd tette, amely avantgárd-családfán Kester mindezek ellenére szeretné a társadalmi elköteleződést, mint radikális gyakorlatot elhelyezni. A dadát és a szürrealizmust kritikával illeti, amelyek sokkolni kívánták a nézőt, hogy érzékenyebbé és befogadóbbá tegyék a világ felé. (Bishop, 2006)

Társadalmilag elkötelezett művészet (socially engaged art)

A kilencvenes években terjedtek el azok a napjainkban meghatározó művészeti irányzatok, melyek gyakran választják helyszínül a városi köztereket, közösségi tereket, vagy partnerként vonják be az alkotás folyamatába a helyi lakosságot – így sokszor olyan kérdések felvetésére, illetve megvitatására vállalkoznak, melyek a terület jövőjének alakulása szempontjából relevánsak. Direkt vagy indirekt módon mutatnak rá bizonyos városi folyamatok szociális hatásaira, érdekviszonyokra, hiányosságokra, vagy egyes várospolitikai döntések – az ott élők szempontjából – negatív hatásaira. Ezek a kérdések gyakran a várostervezők felé fogalmaznak meg fontos kritikákat, vagy olyan – gyakran szociális – körülményeket tárnak fel, amelyek szándékolatlanul vagy szándékoltan elkerülték a döntéshozók vagy akár a tervezők figyelmét. (Bálint, 2008)

Társadalmilag elkötelezett művészetnek minősülnek olyan közösségi projektek, melyek a különféle kisebbségek liberalizációs törekvéseit szolgálják, vagy hangot adnak a kulturális termelésből kirekesztett csoportoknak. A kritikai beavatkozást (intervenciót³⁴) nyilvános térben megvalósító performanszokat, de az ipari vagy szociálisan nehezebb helyzetű környezetben dolgozó művészek

³⁴ Ld.: 42.old.

közösségi projektjeit is magában foglalhatja. Ezek a mozgalmak, törekvések képezik a politikailag elkötelezett művészet alapját, mely a public art egyik oldalágaként értelmeződik.

A társadalmi kérdésekkel foglalkozó művészet mindazt magában foglalja, ami az emberek társadalmi életével függ össze, illetve azokat, amelyek közérdekűek – a történelem, politika, háború, szegénység mellett korunkban például az intézményi szisztéma, drog, kultúra, életmód, testpolitika – a társadalmat legtágabb értelemben alapul véve. A kommunikáció, a kapcsolattartás formái is társadalmilag-kulturálisan jellemzőek és a művészeket foglalkoztató kérdéssé válnak. Bár nemzetközi szinten teljesen magától értődően foglalkoznak művészek társadalmi kérdésekkel, az évszázados hagyományokkal rendelkező kritikai, szociálisan érzékeny művészet Magyarországon a kilencvenes években csak lassan, apránként jelent meg újra. (Tatai, 2006)³⁵

Relációs művészet – relációesztétika

„Olyan művészeti eljárások összessége, amelyek elméleti és gyakorlati kiindulópontjában az emberi kapcsolatok összessége és azok társadalmi kontextusa áll, nem pedig egy autonóm és kizárólagosságot biztosító tér.” (Bourriaud, 2007.93. o.)

„A kortárs művészeti produkcióknak azon részével foglalkozik, mely az emberi kapcsolatokra és a társadalmi kontextusokra koncentrál, megkülönböztetve magát azoktól a formáktól, melyek egy autonóm és privát szimbolikus világot fogalmaznak meg. Ez a fajta művészet az emberi kapcsolatok és viselkedési formák standardizálódására reagál azáltal, hogy alternatív szocializációs tereket és momentumokat igyekszik teremteni. A 'participációs' jelző inkább a közönség szerepére, a műalkotásban való produktív részvételére vonatkozik. A jelenség nem új, viszont merőben különbözik a minimalizmus esetében a néző részvételének fenomenológiai meghatározásától, illetve az interaktivitás technológiai értelmezésétől. A jelen relációművészete az interszubjektivitásról, a kommunikációról, az emberi kapcsolatok új alapokra való helyezéséről szól.” (Angel, 2001.6. o.)

Public art – „Köztéri, közösségi művészet”

A reprezentatív jellegű, tradicionálisan értelmezett köztéri szobrászat fogalmát műfajilag és tartalmilag is kitágító, a 60-as évek kommunikációs igénnyel fellépő társadalmi mozgalmával párhuzamosan kialakuló galérián kívüli művészetre alkalmazott terminus. A társadalmi nyilvánosság tereiben és annak problémáihoz kötődő, kötetlen műfajú, legtöbb esetben helyspecifikus és minden esetben kontextusfüggő, a művészek bevonásával vagy azok kezdeményezésre létrejövő, viszont

³⁵ <http://doktori.btk.elte.hu/art/tataierzsebet/tezis.pdf> (utolsó letöltés: 2011.08.15.)

elsődlegesen a nem művészet-orientált közönségréteget megcélzó illetve bevonó, s e közönség felőli visszacsatolás igényén alapuló tevékenységeket foglalja magába. A fogalom a 90-es években vált bevetté és elterjedtté. A *public art* legtöbb esetét a nyilvánosság (közönség) közvetlen, megélt valóságai és a művészeknek ezekhez a valóságokhoz való tényleges kötődésre, a politikai és társadalmi változásokban való részvételre irányuló igénye közötti diszkontinuitás jellemzi.

A *public art* kifejezés tartalma meglehetősen nehezen határozható meg, mert roppant szerteágazó azoknak a művészeti projekteknek és munkáknak a köre, amelyek e művészeti ágba sorolhatóak. Egy parkban felállított szobortól, vagy egy falfirkától, a művészeti performanszon át, a Reichstag becsomagolásáig számos művet tekinthetünk a köztéri művészet részének, amennyiben a művészeti munka, vagy esemény a nyilvánosság bevonására törekszik, valamilyen közügy felvetésére vállalkozik és köztérben (*public space*) kerül megvalósításra, vagy ahhoz a nyilvánosság hozzáférhet (*public access*). Az ilyen művészi kérdésfelvetés általában nem napi politikai témákat, hanem egy közösséget, vagy az egész társadalmat foglalkoztató közügyet érint.

A *public art* gyűjtőfogalom egyenlő esélyű (akadálymentes) hozzáférést biztosító, nyilvános területekre készült munkákra vonatkozik. Legtágabb értelemben minden olyan művészeti gyakorlatra, amely kívül esik a múzeumok és galériák fizikai terein és konvencióin. A *public art* a közönség demokratikusabb hozzáférését feltételezi a művészeti produktumokhoz. A közönség egy differenciált és tágabb csoportot jelent, mint a múzeumok hagyományos művészetszolgáltató rétege. A *helyspecifikus* terminus is használatos a *public art* fogalom kapcsán, mind egy meghatározott helyszínre tervezett installáció, mind olyan művészetre vonatkoztatva, amelynek maga a helyszín a koncepciója. A *public art* tárgykörét nyilvános térben megvalósuló szobrászati tárgy, murális alkotás, integrált design (azaz utcabútor) képezi. Az úgynevezett „antiemlékművek” is ebbe a kategóriába tartoznak, mint például elektronikus feliratokat megjelenítő táblákra tervezett szövegek, kivetítések³⁶ közterületen levő épületek felületeire, performanszok, melyek mind kritikai beavatkozást (intervenciót) valósítanak meg a nyilvános térben. Joseph Beuys szociális plasztikája is *public art*-nak minősül.³⁷

„Ha gyors műfaji meghatározást kellene adni a *public art*-nak, akkor valószínűleg legcélszerűbb lakonikusan azt mondani, hogy olyan műveket, projekteket fed le, amelyek a művészet intézményi terén kívül, a köztérben jelennek meg, a közönségük nem szükségszerűen célzott, jellemzően közpénzből készülnek, illetve ebből következően jóval szorosabb kapcsolatban állnak egy széles értelemben vett konszenzussal, mint a művészet terére szánt alkotások.

³⁶ Jenny Holzer munkái emblematikus példaként említhetőek

³⁷ <http://www.intermedia.c3.hu/pst/public.html>, Moszkva tér-katalógus, Süvecz Emese (szerk): Nyilvános tér és reprezentáció. (A „Moszkva tér” munkacímű kiállítást előkészítő workshop jegyzetanyaga, 2002 november 12.) (utolsó letöltés: 2011.08.10.)

A konszenzus nem kifejezetten művészbárát fogalom; Jacques Rancière³⁸ naprakész meglátása szerint például a művészet alapkategóriája egyenesen a radikális 'disszenzus' volna, az adott társadalmi-politikai környezet érzékelhető valóságával, illetve annak mibenlétére vonatkozó közmegegyezéssel való szembeszegülés. A *public art* éppen az ebben az alapellentmondásban rejlő szellemi lehetőségeket használja ki." (Erhardt, 2009.30. o.)

Új típusú public art – vagy „művészet a köz érdekében” (new genre public art)

A *new genre public art* Suzan Lacy neologizmusa, aki így definiálja a fogalmat: „Az elmúlt körülbelül három évtizedtől kezdve beszélhetünk a new genre public art (leginkább amerikai) jelenlétéről, amikor is képzőművészek a legkülönbözőbb háttérrel és legkülönbözőbb perspektívából kiindulva, olyan módszerekkel kezdtek el dolgozni, amik felszínükön ugyan hasonlítottak a politikai, illetve a szociális aktivizmushoz, mégis különböztek azoktól esztétikai érzékenységüknel fogva. A kulturális identitás, öregedés, betegség, veszélyes hulladék és más, korunkat érintő aktuális kérdések felé fordulva új művészeti modellek születtek, melyben az esztétikai kifejezőmód legfontosabb részét a közösségi aspektus képezte. Ezen műalkotások szerkezetének forrása nem kizárólag vizuális vagy politikai információ, hanem a művész és közönsége együttműködésének belső szükségszerűsége. Ezt nevezhetjük new genre public artnak, mégpedig azért, hogy mind formáját, mind intencióját megkülönböztessük a public arttól.” (Lacy, 1995.19. o.)

A *new genre public art* a helyspecifikusság jelenségén belül a közösség-specifikusság irányában történt elmozdulást képviseli. A hely fogalma elsősorban nem a mű a fizikai környezetére vonatkozik, hanem egy mentális teret jelöl, amely emberi és történeti tartalmak gyűjtőhelyét képviseli. Ez az új típusú köztéri művészet megkérdőjelezi a hagyományos művészeti rendszer-funkciókat – a művészi autoritás, a kultúra és a művészet társadalomban betöltött hagyományos szerepét. A *public art* egyik oldalága, amely már nem csak a választott köztér, hanem az ahhoz

³⁸ Jacques Rancière-t (1940) korunk meghatározó filozófusai közé sorolják, befolyása Ernesto Laclau-éhoz, Jean-Luc Nancy-éhoz vagy Alan Badiou-éhoz mérhető. A Paris VIII. egyetem nyugalmazott professzora, ahol 1969-től 2000-ig tanított filozófiát. Művei emancipációs politikával, esztétikával, illetve politika és esztétika viszonyával foglalkoznak.

Művei magyar fordításban: *Esztétika és politika* (2009) továbbá *A felszabadult néző* című (*Le spectateur émancipé*, a La Fabrique kiadónál 2008-ban megjelent) kötet, amely öt hosszabb esszét fog egybe, amelyek Rancière legutóbbi nyilvános előadásainak szerkesztett változatai. A címadó szöveg közvetlenül kapcsolódik a szerző egy korábbi könyvéhez, *A tudatlan tanár*-hoz (*Le Maître ignorant*, 1987), amelynek fő témája a pedagógiai folyamat emancipációja, azaz a hierarchikus előfeltevések alól való felszabadítása. A *felszabadult néző* így az a néző, akinek többé nem vonják kétségbe képességét a látásra, ahogyan azt a filozófusok és médiateoretikusok Platónól Guy Debord-ig folytonosan tették. A Rancière által javasolt emancipációs folyamat kiegészítő tárgya a „tűrhetetlen” kép, illetve a látás maga, amely az európai kritikai filozófia hagyományban, mint a fizikai aktivitásnál alacsonyabb rendű funkció jelenik meg. A könyv, műfajának köszönhetően a korábbiaknál közérthetőbb olvasatát adja a francia filozófus alapvető kategóriáinak, mint a művészet esztétikai rendszere, a disszenzus vagy az egyenlőség.

Ld.: http://www.mucsarnok.hu/new_site/index.php?lang=hu&t=537&curmenu=201 (utolsó letöltés: 2011.08.20.)

tartozó közösség sajátosságaira is fókuszál. Nem ragaszkodik önmaga művészet-létéhez, azaz a művészetnek hagyományosan leosztott státuszhoz és szerephez a társadalmon belül; a művészet elitista felfogásával ellentétben olyan struktúrák kiépítésére törekszik, melyek a kultúrateremtéssel együtt járó hatalmat a lehető legtöbb emberrel megosztják.(Süvecz, 2002)³⁹

„Partszegélyi” vagy határ-művészet – Littoral art

Ian Hunter és *Celia Lerner* angol művészek és művészeti szervezők vezették be a *littoral art* fogalmat. A geográfiából átvett *littoral* kifejezés – ami az apály és dagály közti, állandóan változó tengerparti zóna területe – a köztes állapotra utal. Ezzel a jelenséggel analógnak tartják az új szellemi, erkölcsi, esztétikai és filozófiai területek vizsgálatát kísérő környezeti, gazdasági, kulturális és társadalmi változásokat, amely a művészet és az élet területén is jelen van.

A *Littoral* egy kutatással és fejlesztéssel foglalkozó nonprofit művészeti szervezet, amelynek célja olyan új kreatív stratégiák kifejlesztése, melyek támogatják az alternatív kritikai, művészeti gyakorlatokat, esztétikai és kulturális kezdeményezéseket, érzékenyen reflektálva – mind városi, mind vidéki kontextusban – a radikális és felgyorsult változásokra. A szervezet eszmeisége – meghatározásuk szerint – a „mély gyakorlatiasságban”, az „immerzív, befogadó esztétikában” és a „művészetpolitika területében” gyökerezik, mintegy alternatívájaként a jelenlegi public art, a relációesztétika és a művészet a nyilvános térben törekvéseknek. A marginalizált falusi közösségek és más, a társadalomban kulturálisan alulreprezentált csoportok kultúrához való jogait kutatják, számos kuratori és szervezői stratégiát alkalmazva, beleértve konferenciák szervezését, kiállításokat, művészeti felkéréseket, kiadványok létrehozását és különböző kutatói munkákat. Figyelmüket azokra a kreatív stratégiákra összpontosítják, amelyek nem tartoznak szorosan a művészet hatáskörébe, és amelyek a lehetséges végérvényes megoldások lehetőségét tartalmazzák hosszú távú partneri kapcsolatokon keresztül, különböző kulturális szervezetekkel, közösségi csoportokkal, szakszervezetekkel, egészségügyi intézményekkel, gazdálkodókkal és képzőművészekkel együttműködve. Állásfoglalásuk szerint a „partszegélyi” területeken nincs szükség szakmai határokra, a tudás általi hierarchiára vagy bármire, ami korlátozhatja a kreatív cselekvést. A littoral-zónák jellemezői a komplexitás, a bizonytalanság, a marginalitás és az instabilitás. Munkamódszerük elismeri, hogy szükség van egy befogadóbb esztétikára, mint pl. a dialogikus esztétika (Kester), vagy az ökológiai esztétika (Koh). Mindkettőt preferálják és egy sor partnernművésszel közösen különböző programokban, fórumok, kuratori projektekben és elméleti

³⁹ Moszkva tér-katalógus (részletek Süvecz Emese, a *Moszkva tér/Gravitáció* című kiállítást előkészítő szemináriumhoz írt fogalomtárából)

vizsgálatokban vesznek részt; és ennek az egyre inkább feltörekvő új művészeti gyakorlatnak a feltérképezésében és meghatározásában fogalmazható meg tevékenységük.⁴⁰

Intervenció (public interventions)

Az intervenció (mint művészeti beavatkozás) egy már létező műalkotással, közönséggel, eseménnyel, vagy térrel létrejövő interakcióra, kölcsönhatásra épül. A konceptuális művészethez tartozik és általában a performansz egyik formája. Az intervenció a művészetten kívüli világba hatol be, azzal a céllal, hogy megváltoztassa az ott lévő feltételeket, körülményeket. Az ilyen művészeti törekvések megpróbálnak például hatással lenni a különböző gazdasági, vagy politikai helyzetre, vagy megkísérli az emberek figyelmét felhívni saját – eddig nem realizált – körülményeikre. Ezek a célok azt jelentik, hogy az intervenció művészet szükségképpen megszólítja és bevonja a nyilvánosságot, ezért nevezi tevékenységét 'public interventions'-nak néhány művész. Bár ez a beavatkozás jellegénél fogva felforgató, ma már e művészeti forma legitimitást nyert, sőt gyakran előfordul az is, hogy egy társadalmi csoport, vagy a hely, helyszín életébe történő beavatkozás a hatalom hozzájárulásával történik. A megszokottá, mindennapossá vált 'tiltott beavatkozások', a művészet és a vandalizmus határainak eltérő értelmezése miatt azonban még ma is sok vitát váltanak ki.⁴¹

„Az intervenciót olyan konceptuális művészek választják, akik inkább a társadalmi kommunikációt helyezik előtérbe – távol a művészet önvizsgáló attitűdjétől, a művészetet az emberek közötti beszéd egy formájának tartják. Azaz munkáikat – legyenek azok fotók, plakátok, installációk, szövegekkel társított fényképek, vagy szociológiai jellegű projektek – a társadalom nyilvános tereire viszik, általában provokatív szándékkal. Minden kommunikációs csatornát felhasználnak: városi köztérket, utakat, napilapokat és folyóiratokat is. Az intervenciók, különösen a nagyobb köztéri munkák, elsősorban a neokonceptuális művészet eszköztárába tartoznak, míg szociologizáló projektek szinte mindvégig jelen vannak.” (Tatai, 2005. 35. o.)

⁴⁰ Ld. bővebben: <http://www.littoral.org.uk/> (utolsó letöltés: 2011.08.13.)

⁴¹ Ld.: http://en.wikipedia.org/wiki/Art_intervention (utolsó letöltés: 2011.08.13.)

ESETTANULMÁNYOK

„Sok művész ma nem tesz különbséget a galérián belüli és azon kívüli művei között, még az olyan jó hírnévnek örvendő, igen elismert és kereskedelmileg sikeres művészek, mint Francis Alÿs, Pierre Huyghe, Matthew Barney és Thomas Hirschhorn is mind a társadalmi együttműködés felé fordultak konceptuális és szobrászati gyakorlatuk kiterjesztéseként. Bár jóllehet ezen művészek és művészeti csoportok céljai, eredményei rendkívül különbözőek, összeköti őket a kreativitásba vetett hitük, amely a kollektív cselekvés és a gondolatok megosztásának erejét adja.” (Bishop 2006)⁴²

A tárgyalt participatív törekvéseket bemutató esettanulmányokat három nagyobb csoportba sorolom:

1. Olyan alkotói magatartást felvállaló művészek, művészeti törekvések, amelyek kizárólag konceptuális és szobrászati törekvésük kiterjesztéseként fordulnak a társadalmi együttműködéshez. Ahelyett, hogy egy aktivista vonulatban helyeznék el magukat, amely a művészetet a társadalmi változás eszközének tekinti, ezen művészek közelebbi kapcsolatban állnak az avantgárd színházzal, performansszal vagy az építészetelmélettel. Példaként említhető Carsten Höller, vagy a performatív irányvonalat jobban képviselő Francis Alÿs munkái (pl. *When Faith Moves Mountains*)⁴³
2. Amelyek tényleges társadalmi problémák megoldására fókuszálnak, társadalmilag, szociálisan, politikailag elkötelezett művészetet képviselnek, mint pl. a WochenKlausur, vagy az Oda Projesi csoport projektjei. (Ez az irányvonal az ami közismerten elterjedt, mint participatív, részvételre építő tendencia)
3. Az előbbi két irányvonal sajátosságait együttesen képviselő alkotói magatartás, melyre példaként Ai Weiwei munkái hozhatók. Erőtéljes figyelmet fordít és véleményt nyilvánít a társadalmi, politikai történésekkel kapcsolatban, de emellett installációi, szobrászati tevékenysége nem nélkülözi az esztétikai igényt sem. Ezt a szempontot általában figyelmen kívül hagyják a társadalmilag elkötelezett művészeti törekvések, mert azok kritériuma csak az etikai szempontok érvényesülése. Munkái a szociális, politikai jelenségekre figyelő érzékeny magatartás mellett, igényes kivitelezést és anyaghasználatot alkalmazó szobrászati hozzáállásról tanúskodnak, a performatív irányvonal nála is előfordul, például: a XII. Documentára készített *Tündérmese – Fairytale* (2008), vagy a *Napraforgómagok – Sunflowers Seeds* (2010) című installációja.

⁴² Artforum 2006 február, Claire Bishop: The Social Turn: Collaboration and Its Discontents

⁴³ Ld. Esettanulmányok: Francis Alÿs 45.old.

Carsten Höller

Carsten Höller (57.–65. kép) eredetileg rovarkutató, aki posztdoktori fokozatát a rovarok kommunikációjának kutatásából szerezte. Ezt követően váltott szakmát és ért el jelentős sikereket a képzőművészet területén. A tudományos tevékenységgel szemben hiányérzete volt, mert az túlzottan szűk, specializált területekre korlátozott – míg a kortárs művészet rendkívül nyitott és szerteágazó terület. Képzőművészeti tevékenységére már a 90-es években felfigyelt a szakma. Rosemarie Trockel-el közösen készített installációkat, mint pl. a *X. Documentán* bemutatott *House for Pigs and People* (Ház disznóknak és embereknek – 1997). Több közös alkotásuk is készült, melyben állatokat mint „zoológiai alapanyagokat” alkalmaztak. Az első ilyen munkájuk a *Mosquito Bus* 1996-ban, majd ezt követően 1997-ben az *Addina* (csirke, tyúk szicíliai megnevezése). A műanyagból készült tojás alakú tyúkökben 48 állatot helyeztek el, melyek nem voltak láthatóak, csupán a szagukat és a hangjukat lehetett érzékelni, a látogatók pedig elfogyaszthatták a tyúkok által termelt tojásokat. Utolsó közös munkájuk az *In Eyeball: A House for Pigeons, People and Rats* (A szemgolyóban: Ház galamboknak, embereknek és patkányoknak – 1996/2000) installáció, amelyet egy hatalmas szemgolyót formázó architektonikus plasztika belső terében hoztak létre. Munkái többnyire kísérletek, melyekkel megtéveszti és teszteli az emberek érzékszerveit és tudatát. Carsten Höller tudományos területen végzett tanulmányait alkalmazza, amikor olyan szituációkat és tárgyakat talál ki, amelyek az emberi viselkedést helyezik a középpontba.

Höller a szokatlan karrierváltást követően, kortársainál is nagyobb felelősséget vállal a képzőművészet határainak tágításáért folytatott diskurzusban. Legtöbb munkája különböző tudományos kutatási területekről származó technikákat adaptálásával jön létre, amelyeket igen változatos megjelenésű részvételi szobrászattá, vagy installációvá transzformál. Véleménye szerint munkái nem csupán arról szólnak, hogy a képzőművészet lehetőséget biztosít széles érdeklődési körének kielégítésére; ha szimplán ez történne, akkor munkái pusztán csak re-kontextualizációról szólnának. A tudományos érdeklődésen, mint kiindulási ponton túl, Höller szándéka meglehetősen eltér a hagyományos tudományos szemlélettől. Míg a tudomány a problémák megoldására, a bizonytalanból a biztosra törekszik, Hölleré ezzel szögesen ellentétben áll: ő inkább kételyt csepegtet oda is, ahol az nem volt korábban. Munkái kétségeket ébresztenek például, hogy a körhinta mozog, vagy nem; hogy a disznók „visszafigyelnek”-e minket az üvegfalon keresztül, vagy csak mi figyeljük meg őket,⁴⁴ hogy a világ vagy mi vagyunk a „helyes” pozícióban?⁴⁵ A Höller által

⁴⁴ Carsten Höller és Rosemarie Trockel *A House for Pigs and People*, 1997-ben volt látható a *X. Documentán* „A *Documentán* bemutatott munkájuk talán az egyik legismertebb közös kollaboratív művük, amely kihangsúlyozza a szem jelentőségét, mert az üvegfal a többi érzékszervet kizárja. A disznókat nem lehet megérinteni, szagolni vagy hallani. Pusztán vizuális jelenséggé vannak leredukálva.” (Mince And Man Artforum, Feb, 2001 by Daniel Birnbaum)

létrehozott tárgyak és szituációk végtelenül változatosak: munkái a korai 90-es évektől magukba foglalnak épületeket, járműveket, csúszdákat, játékokat, állatokat és különböző performanszokat, előadásokat, továbbá 3D-filmeket, villódzó fényeket, tükröket, vagy speciális, látást befolyásoló eszközöket. Ez a változatosság a különböző művészeti kategóriák közti határvonalakat összemossa. Azt a kérdést feszegeti, hogy mit jelent művésznak lenni és mit jelent a különböző foglalkozásokhoz tartozni abban a korszakban, amikor a „minden lehet” posztmodern szlogen már klisévé vált.

Carsten Höller 2001-es projektje *A Baudouin-kísérlet: egy szándékos, nem-fatalista, grandiózus, csoportos elhajlási kísérlet (The Baudouin Experiment: A Deliberate, Non-Fatalistic, Large-Scale Group Experiment in Deviation)*. Az esemény kiindulópontja egy 1991-es történet, amikor Baudouin, Belgium akkori királya lemondott egy napra, hogy lehetővé tegye egy olyan abortusztvény elfogadását, amelyet ő nem hagyott jóvá. Höller összehozott száz embert a brüsszeli Atomium egyik ezüst gömbjében, hogy szokásos tevékenységeiket felfüggesztve huszonnégy órát töltsenek ott. Az alapvető szükségleteket (bútor, étel, WC) biztosították számukra, de nem volt lehetőségük kapcsolatba lépni a külvilággal. Bár a társas esemény némileg hasonlított egy BigBrother-szerű valóságshow-hoz, felvétel nem készült róla. A projekt dokumentálásának a megtagadása egyben kiterjesztése Höller folyamatos érdeklődésének a „kétely” kategóriája iránt, amellyel kapcsolatos gondolatait eddig a Baudouin-kísérlettel foglalta össze legtömörebben. Vajon dokumentáció híján elhiszük-e, hogy egy ilyen anonim projekt tényleg megtörtént? Visszatekintve, Höller eseményének megfoghatatlansága arra a bizonytalanságra emlékeztet, amit társadalmilag elkötelezett művek dokumentációját látva érezhetünk, amelyek azt kívánják, hogy vakon higgyünk értelmes párbeszédet és politikai megerősítést célzó projektjeik sikerében. Ezzel összevetve a Baudouin-kísérlet nagyszabású inaktivitás volt, avagy „passzív aktivizmus” – a mindennapos teljesítménykényszer visszautasítása, megtagadva egyben a művészet valamiféle szociális hiányosság ellensúlyozása érdekében történő felhasználását is. (Bishop, 2006)

Francis Alÿs

Projektjei közt előfordul, hogy egy jégtömböt tol végig Mexikó város utcáin, amíg az el nem olvad, vagy szabadon enged éjszakára egy rókát a londoni National Gallery-ben, vagy ötszáz perui önkéntest rávesz, hogy odébb lapátoljanak egy óriási homokdűnét (66.-85. kép).

A belga származású művész média-használata igen változatos, művei létrehozásához hagyományos festést, videót, animációt, szobrászati technikákat is alkalmaz. Munkái legalább annyira tünékenyek és múlandóak, mint amennyire költőiek. Kompozícióiban szereti magának

⁴⁵ *Upside Down Mushroom Room*, 2000-ben a Fondazione Prada Milan-ban volt kiállítva

adományozni a sétáló megfigyelő szerepet. Általában hátulról láthatjuk és gyakran távolból – például ő az a nyúlánk ember, akinek sétája a világ legvitatottabb határán a maga után hátrahagyott zöld festéknyomon követhető.

Az 1986 óta Mexikóvárosban élő művész a *Cserebere – The Swap* (1995) című munkájában a helyi metró „kereskedik”, tárgyakat cserél az ingázókkal. Egy napszemüveggel indult újtára és az akciót követően egy kisméretű, fából készült kutyával tért vissza. A folyamat végét nem csupán az elcserélt tárgyak jelentik. Az eseményről szóló dokumentációban ezt írta megjegyzésként: „ki tudja, milyen másik cserék jöhettek volna még létre a metró ökoszisztémájában”.

Másik projektje, amikor a város főtérén csupán hosszasan állt az eget bámulva addig, amíg tömeg gyűlt össze körülötte. A statikus figura passzív, fürkésző kíváncsisága mindenképp érdekes az emberek számára. Kíváncsiak és látni akarják hogy mi köti le Alÿs figyelmét, de amint sikerül odavonzani a figyelmüket, a projekt kitalálója azonnal továbbsétál.

Egy másik alkalommal megfordítja a folyamatot: ahelyett, hogy mozdulatlanul állna, amíg köré gyűlik a tömeg, kiválaszt a járókelők közül valakit, aki a legjobban hasonlít rá és követi az egész városon keresztül. Ennek a munkának *Doppelgänger*⁴⁶ (1999-től napjainkig) a címe, amely mintegy mintául szolgál azok számára, akik követni akarják példáját. Alÿs azt mondja, „amikor megérkezel egy ismeretlen városba, keress valakit, aki hasonlít rád és azt gondold róla, hogy akár te is lehetnél. Ha a találkozás megtörténik, kövesd, sétálj a hasonmásod (*doppelgängered*) mögött addig, amíg a helyed hozzáigazodik az övéhez. Ha nem sikerül, akkor ismételd meg a kutatást/folyamatot a következő városban.” Az ötlet ereje egyszerűségében rejlik.

Alÿs egyfajta mesemondó, történeteinek meseszerű tulajdonságjegyei vannak, ami arra készlet hogy azt másokkal is megoszd. Azt állítja, ha „a történet valós és igazán találó, akkor az hírként, szóbeszédként tud tovább élni, terjedni. A történetek keresztülfutnak a helyen anélkül, hogy szükségük lenne azok befejezésére, lezárására azért, mert saját életük van.”

Nyilvánvaló törekvése, hogy munkája létrehozásába bevonja a közönséget, de a munkák tényleges megvalósulása során általában háttérbe húzódik. A *New York 9/11* kollektív gyászállapota után kilenc hónappal létrehozott egy vallási-felvonulási körmenetet imitáló munkát, amilyent fogadott hazájában, Mexikóban gyakran megtapasztalt. A Museum of Modern Art ideiglenesen „kiköltözött” Manhattan-ből Long Island City Queens-be, Alÿs megszervezte, hogy a múzeumi kollektív ikonikus darabjainak másolatával, hordárcsapat segítségével és perui zenészek kísérete mellett

⁴⁶*Doppelgänger* – német szó, jelentése alakmás, hasonmás, a spiritizmus az élő személynek a hallucinációs állapotban látni vélt második alakját érti rajta. A XIX. századi romantikus irodalomban gyakori a *Doppelgänger*: olyan testvérek, legtöbbször ikrek, ahol az egyik nagyon jó (kedves, becsületes, jóhiszemű, jóakarátú...) a másik a rossz (gonosz, ellenséges...). Ilyen *doppelgänger*-t alkalmaz pl. Schiller: *Haramiák* című darabjában. E művek vége meghatározott: a jó győz, a rossz elbukik, de előfordul, hogy a jó is elbukik, viszont a gonosz mindig elnyeri büntetését.
Ld.: <http://erettségi.com/irodalom/romantika/> (utolsó letöltés: 2011.08.28.)

keresztülvonuljanak a városon. A vallási szokásokat figyelembe véve, vasárnap reggel rendezték meg a *Modern Körmenetet – The Modern Procession* (2002). A barátságos, ünnepélyes eseményen jelentéktelen szerepet osztott magára Alÿs: „Valójában amikor az esemény elérkezett, egy régi barátom és alkotótársam Rafael Ortega vitte el a munka nehezét... Ő volt az emberek szeme és hangja. Én visszavonultan követtem a díszkíséretet és néztem, figyeltem”. Ahogy a körmenet áthaladt a Queensboro-hídon, Alÿs megérezte hogy a résztvevőket elragadta a tömegpszichózis: „Az út keskenyebbé vált, az emberek emiatt közelebb kerültek egymáshoz, a vállak összeértek, feltámadt a szél is és szinte szédülést éreztem, ott volt a *most és mindörökké* tragikus szépsége New York égboltján. Talán akkor egy kicsi mágikus érintés történt, az, amit nem lehet előre tervezni... A körmenet a maga útját és életét kezdte élni és én olyanná váltam, mint az egyik résztvevő a sok közül. Ez volt az a pillanat, amikor elkezdtem figyelni és élvezni a történéseket.”

Ellentétben a 19. századi *flâneur*⁴⁷-ökkel, akik Alÿs szüntelen városi járkálásához és sétáihoz mintául szolgálnak, ő semmiképp nem passzív néző és nem támogatja mások passzivitását sem: „*Ha tipikus néző vagy, amit ténylegesen csinálsz az az, hogy a véletlen bekövetkeztére vársz*”. Ez a címe az 1996-os videómunkájának, amiben magát filmezte, ahogy rugdosott egy üveget Mexikóváros egyik terén, mígnem a kocsira kószálva el nem ütötte egy épp arra járó autót.

Jeruzsálemet körbesétálva, követte az úgynevezett *Green Line*-t – amit az izraeli védelmi miniszter jelölt ki az arab-izraeli háború végén 1948-49-ben – zöld festékekkel nyomot hagyva maga mögött. A *The Green Line* (2004) azon munkái közé tartozik, amely Alÿs filozófiájának lényegi aspektusát képviseli: „Néha, amikor csinálsz valami költőt, politikaivá les; néha, amikor politikait csinálsz, költőivé válik”.

A *Híd (Bridge)* című 2006-os munkái ugyanezt a megfoghatatlan, bizonytalan területet foglalják el: megkísérelt létrehozni egy csónakokból álló vonalat a gibraltári szoroson keresztül, a marokkói Tangier és a spanyol Tarifa közt, és egy másikat Florida és Kuba közt. Nehezen minősíthető hídként, nem volt semmi szilárd, csak a víz, amin a hajók lebegtek, nem sikerült összekapcsolnia az egyik partot a másikkal. A közösségi fáradozás nézett farkasszemet az

⁴⁷ A *flâneur* figuráját – a céltalan utcai kószálót, mint a modern városi élet intellektuális tanulmányozóját – Charles Baudelaire és Walter Benjamin alkotta meg. A *flâneur* semmittevő sétálása és a tömegben való elvegyülése mögött a magánélet konvencionális határait átlépő, éles szemű megfigyelője rejtőzött, akinek figyelmét semmilyen jelentéktelen részlet nem kerülte el. Baudelaire idejében, írja Benjamin, „még közkedveltségnek örvendtek a passzázatok, ahol a kószáló nem volt kitéve annak, hogy látnia kelljen a járműveket, melyek nem túrták meg a gyalogosok konkurenciáját.” Létezett már a járókelő, aki beékelődött a tömegbe; de létezett még a kószáló is, akinek mozgástérre van szüksége. A *flâneur* „dologtalanul vonul, mint valami személyiség; így tiltakozik a munkamegosztás ellen, mely specialistát csinál az emberekből. És a serénység ellen tiltakozik.” (Walter Benjamin: „A második császárság Párizsa Baudelaire-nél”, ford. Bence György, in: uő.: *Angelus Novus, vál., jegyzetek: Radnóti Sándor, utószó: Papp Zsolt, Bp., Magyar Helikon, 1980, 873.*)

elkerülhetetlen sikertelenséggel, a társadalmilag és politikailag elszeparálódott területek összeolvasztására tett kísérlettel.

Az utóbbi 10 évben minden márciusban, a száraz évszak csúcspontján felkerekedik és a Mexikóvárostól délre található földekre megy, „ahol sötét felhők emelkednek a kukoricaföldek fölé, aratás után égető és örvénylő por és homok kavargó a horizonton”. Leparkol a kocsijával, viszi a kameráját és utána fut a tornádónak, remélve hogy el tud kapni egyet, „ahogy egy szörfös a hullámot”. Az esemény belülről és kívülről is dokumentálva van – videó és állóképek mutatják a művész esetlen figuráját, ahogy rohan a földeken keresztül és eltűnik a porfelhőben. Ez egy zavarba ejtően ellentmondásos, erőteljes és jellegzetes beavatkozás, amely intuitív, ugyanakkor megmagyarázhatatlanul szinkronban van a természettel. Egy tisztavirág életű fantasztikus gesztus, ami – mint a tornádó – gyorsan elenyészik. Semmit sem változtat meg, de az esemény megőrződik fotó és videó dokumentációként, egy történet, amit lehet hogy tovább adsz a barátaidnak, hozzáadva a kollektív emlékezethez...

„Sétálj jobb kezében egy 9 mm-es Berettával, amíg csak lehetséges.” Ezt az önmaga állította szabályt követte, míg nem – elkerülhetetlen végkifejletként – tizenöt perc elteltével bekövetkezett letartóztatása. Ezután meggyőzte a rendőröket arról, hogy megismételhesse a performanszt a kamera előtt. A *Rekonstruálás – Re-enactments* (2001) című kétcsatornás videó-projekció az egyik képernyőn az eredeti cselekmény dokumentációját mutatja be és mellette, a másik képernyőn pedig annak a rekonstrukcióját. A második performansz a bűncselekmények televízióban látható stilizált nyelvén, dramatikus szemszögből mutatja be Aljst és a fegyvert. Mindkét verzióban látható, amint Aljst a pisztolyvásárlást követően gyors léptekkel halad a város utcáin, kezében az új szerzeménnyel. Az első esetben az operatőr, Rafael Ortega arra fókuszált, hogy kövesse a művész magas, nyúlánk figuráját, a második verziónál azonban kihangsúlyozza a járókelők szerepét, ahogy fenyegetettségüket észlelve riasztják a hatóságot.

Amíg a *Rekonstruálás* csak néhány járókelő részvételét provokálta, egy másik munkájánál az *Amikor a hit hegyeket mozgat – When Faith Moves Mountains* (2002), Lima külterületén Ventanilla-ban, egy *shanty-town* (kunyhótelep) közelében, 500 perui önkéntest vont be, hogy homokot lapátoljanak egy dűne tetején. Annyi volt az instrukció, hogy elmozdítsák a dűnét. A gigantikus homokdűne átlapátolásának nagy erőfeszítést igénylő munkáját Aljst koordinálta, a végül csupán néhány centinyi elmozdítás alig volt érzékelhető. A művész szerint ez az irracionális projekt egy példája a *maximális törekvés, erőfeszítés és a minimális eredmény* elvének. Állítása szerint „a limai akció a land art-ot akarta újra társadalmisítani”. A közös erőfeszítés létrehozott „valamilyenfajta társadalmi fennköltséget”. A tömegélménybe való „átfordítással” a szobrászatot próbálta újra emberivé tenni, miközben a földnélküli emberek körülményére is utalt.

Felix Gonzalez-Torres

A múzeumlátogatók általában nem nyúlhatnak hozzá a művekhez, még kevésbé elképzelhető, hogy a kiállított tárgyakból magukkal vihessenek. Gonzalez-Torres elvihető tárgyaival a megszokott szemlélettel ellentétes gondolatot képvisel (86.-95. kép). Munkáinál halomban állnak a szériában gyártott printek és a becsomagolt cukorkák, a nézőnek pedig feladata részt venni, „kiegészíteni” (jelenlétével és cselekedetével) a művet. Olyan ajándékozási gesztusról van szó, ahol a „szerző” nem kíván beleszólni a tárgyak jövőbeli sorsába. A művész számol azzal és tiszteletben tartja, hogy a galéria falain túli „élete” is van a printeknek és a celofánba csomagolt cukorkáknak. Közülük némelyik megmenekülhet, úgy hogy valakinek a szobája falát díszí, de előfordulhat az is, hogy csomagolópapírként használják. Gonzalez-Torres ajándékozási gesztusa, galéria kontextusban szemlélve, a műalkotás egyediségét kérdőjelezi meg. Ezek a munkák nem csupán az ajándékozás nagylelkűségéről, hanem az elengedés nehézségének problematikájáról is szólnak. Gonzalez-Torres akkor kezdte el készíteni a print-kupacokat és a cukorkás munkákat, amikor partnere AIDS betegségben szenvedett. A megfogalmazás szimbolikusan tükrözte társa fizikai romlását és végső eltűnését. Az adott mű színe, formája, súlya a művész számára gyakran hordoz személyes jelentőséget, például az *Untitled (Loverboys)*-nál (1990) a cukorkák mennyisége a művész és partnere együttes testsúlyával azonos tömegű – szimbolizálva nem reprezentatív kettős portréjukat. Munkáinak megjelenési formája felidézi a minimalista szobrászat példáit, de attól mégis különböznek azáltal, hogy költői intimitással vannak telítve. Hétköznapi – személyes vagy a háztartásban használatos – tárgyakat használ: villanykörtéket, gyöngyfüggönyöket, órákat és cukorkákat. A printek közül néhány halom szövegalapú, a többi általában csak az üres eget vagy a tengert ábrázolja.

A *Cím nélkül – Untitled* (1992-93) a melankolikus sorozataihoz tartozik, amelyen a borús égbolttal kontrasztban, egy madár sziluetszerű képe látható. A szokatlan képet újra alkalmazta több munkájánál is: poszttereknél, hirdetőtáblákon, mintegy utalásként az idő múlásaira és a létezés tűnékenységére.

A *Cím nélkül – Untitled (Blue Mirror) Offset print on paper, endless copies* (1990) című művénél mindenki elvehet egy-egy plakátot. De mi történik, ha a sok látogató magával visz az ismeretlen közönségnek felajánlott printekből? Milyen folyamat eredményezi a mű átalakulását, majd eltűnését? Itt ugyanis nem performanszról, nem plakátosztogatásról van szó, hanem olyan alkotásról, melynek formája tárgyasult és meghatározott. Nem olyan műről van szó, amely saját felépítésének (vagy lebontásának) folyamatát mutatja be, hanem olyanról, mely jelenlétének formáját egy adott közönség körében láttatja. A közönség megajándékozása, a műalkotás

hozzáférhetőségének problematikája, ahogy azt Gonzalez-Torres ábrázolja, ma igen erőteljes üzenetet közvetít.

Már a nyolcvanas évek közepétől olyan interszubbjektivitásra épülő metaforikus teret alakít ki, melyet a következő évtized legérdekesebb művészei fognak vizsgálni: mindegyik saját problematikával foglalkozik, közös vonásuk, hogy műveik létrehozásához és terjesztéséhez elsődlegesen az emberi kapcsolatok terét használják, kiemelik az alkotás interperszonális kapcsolatokra építő módozatait. Munkái azoknak a műveknek a történetébe illeszthetők, melyek arra sarkallják a nézőt, hogy ismerje fel a kontextust, amelynek önmaga is része (happeningek, hatvanas évekbeli environmentek, 'in situ' installációk). Gonzalez-Torres műveihez hasonló formai eszközökkel kialakított terek az interszubbjektivitásban jönnek létre, abban az érzelmi, cselekvésbeli, illetve történeti válaszban, mellyel a néző reagál a felkínált élményre. A művel való találkozás valójában nem is teret hoz létre (ahogyan a minimal art esetében), hanem időszakaszt: a beavatkozás, megértés, döntés idejét, ami több mint a mű szemlélés általi kiegészítése. (Bourriaud, 2007. 43-50. o.)

Ai Weiwei

A kínai művész generációjának egyik legfontosabb kulturális kommentátora. Ai Weiwei nagyméretű szobrászati installációinak előállítására rendkívül munkaigényes és általában hosszadalmas, mint pl. a *Csillár – Chandelier* (2002), a lerombolt Ming és Qing dinasztia (1368-1911) házaiból származó 1001 fa ajtóból és ablakból épített *Példa – Template* (2007), vagy a *Tál gyöngy* (2006). Munkái jóval többről szólnak, mint csupán a felnagyított méretek és a tárgyak felhalmozásának lenyűgöző monumentalitásáról (96.-114. kép).

Egyik legismertebb projektje a XII. Dokumentára készített *Tündérmese – Fairytale* (2008), 1001 kínai önkéntes részvételével jött létre, akiknek többsége életében először járt külföldön. A projekthez szükséges szervezési munka logisztikailag szinte elképzelhetetlenül ijesztő és komplikált volt. Előre megtervezett öltözetüket, bőröndjüket, ágyukat és ágyneműjüket Kínában gyártották, majd Kasselba szállították. Az önkénteseket egy hajdani textilmalomban szállásolták el és étkeztették, ehhez a szakácsok is Pekingből érkeztek. A szervező csapatnak a „nagy vállalkozás” minden apró részletével kellett törődnie: az útlevelek és vízumok igénylésétől az utaztatás, a szállás és az étkeztetés megoldásával is. A projekt dokumentációiból végül egy 150 perces filmet készítettek. A szokatlan vállalkozás legjobban kápráztatóan magas számaival írható le, amely a projekt összköltségében is megmutatkozott. Az ötlet meseszerű valószerűtlenségét oldotta és

ellensúlyozta az emberi erő ilyen mértékű mozgósítása, de nem mellékesen az a tény is, hogy a művészeti világban ennyi anyagi ráfordítást és bizalmat investáltak a projekt létrejöttére.

Ai kapcsolata a tömeggel és a társadalommal inkább bonyolult, mint zavartalan. A politikai rendszerrel szembeni bizalmatlansága mélyen gyökerezik. Valójában bármilyen rendszerrel szemben bizalmatlan, amely befolyásolhatja és manipulálni tudja a nép tudatát, akik ezáltal fokozatosan kezelhetővé és vakon engedelmeskedővé válnak, és képesek akár öncenzúra alá vetni magukat.

Családja és édesapja a híres költő, Ai Qing is elszenvedte (több éves kényszermunka-táborban a Góbi sivatagban) az 1966-ban indult politikai mozgalmakat, amikor az egész társadalmat félrevezetve mozgósították a *Kulturális Forradalom* elindításáért, egyszerre elszabadítva a tömegmozgalom nagy lehetőségét és az extrém embertelenséget is. Ai 1981-ben elhagyta Kínát és az Egyesült Államokban, főleg New York utcáin közvetlen közélről tapasztalhatta meg az aktivista polgárjogi mozgalmakat, ami megerősítette a szociális igazságba és az egyéni szabadságjogokba vetett hitét. Visszatérte után, a 90-es években Ai tudatosan kiterjeszti művészeti feladatát, szerepét, hogy aktívan és elkötelezetten részt vegyen olyan projektekből, ami hozzájárul mind az egyéni művészeti, mind a társadalmi fejlődéshez.⁴⁸ Támogat és ajánlást ír ösztöndíjas művészeknek, kurátorként kiállítást rendez és társalapítójává válik egy művészeti szervezetnek. A gazdaságilag gyenge, limitált művészeti piacot ismerve, formatervezéssel, építészeti és tájépítészeti tervezéssel bővítette ki tevékenységét. Tucatnyi projektje közt az általa létrehozott *FAKE Design Stúdió* is sikeresen működik.

A kormány felkérésére kulcsszerepet játszott a pekingi olimpiai stadion, a *Madárfészek (Bird's Nest)* koncepciójának létrehozásában, tanácsadóként együttműködve a *Herzog & de Meuron* építészirodával, majd ismeretlen okból kiszállt – ez is bizonyítja a hatalmi rendszerrel való ellentmondásos kapcsolatát.

A *Sina.com*-on 2005 óta írt blogján a kormányzatot minősítő nyílt kritikájának ad hangot. Véleményét egyre számottevőbb közfigyelmet vonzó, sikeres nemzetközi művészeti karrierje hitelesíti. Ai folyamatosan publikált tényeket, nyomozási eredményeket, többek közt a 2008-as délnyugat-szeccsuáni földrengés fiatal áldozatairól is hírt adott. Segített elindítani és támogatta a nyomozást, közzétette a rosszul épített és a földrengéskor összedőlt iskolák alá temetődött diákok pontos létszámát és az áldozatok neveit. Ezeknél az iskoláknál a kormányzati hivatalok voltak érdekeltek a kivitelezési pályázatokban. Ai és aktivista barátai fel akarták fedni az igazság elpalástolását és nyilvánosságra hozni.

⁴⁸ Ld. bővebben: http://www.youtube.com/watch?v=gcRodOfu_s8&feature=youtu.be (utolsó letöltés: 2011.08.25.)

A kormány software installálását (amikor az országban forgalmazott összes számítógépet speciális szűrővel és szenzorokkal látták el) bojkotáló „Green Dam” nevű projektben szintén szószóló volt. Véleménynyilvánításai és ellenálló magatartása blogjának beszüntetéséhez vezetett, pedig nagyon sikeres és hatékony önpublikáló platformot jelentett számára. Ai szívből jövő elkötelezettsége, hogy a tömegekkel kommunikáljon, az internet-használókhöz és leginkább a kínai fiatalokhoz szóljon. Azóta kénytelen volt áttérni a Twitter instant üzenő szociális háléhoz, amelyen írással és kereséssel naponta több órát eltölt. Felhívja a figyelmet kiállításaira, képeket tölt fel legutóbbi utazásairól, rendezvényekről és látogatásairól. Gyorsan adaptálta a Twitter természetéből adódó kommunikációs módot, amely minden egyes belépés alkalmával csak 140 karakter használatát engedi. Most már egyre több csere folyik Ai Weiwei és sokezer követője közt, akikkel „online” együtt vannak. A Twitteren létrehozott online-közösséget elnevezte „Cao Ni Ma Guo”-nak, (kínaiul ejtve „Kingdom of fuck”-nak hangzik), ami ismét érzékelteti a személyiségére jellemző kihívó magatartást. Ai hálás az internet által nyújtott lehetőségért, hogy segítségével nagy számú fiatal olvasóhoz juthat el. A Twitteren történő kommunikációt a fiatal kínai generáció nevelésének egyik formájaként tekinti, akik az iskolán keresztül leegyszerűsített és egységesített világgépet kapnak.

Ai komplex és sokarcú gondolkodásának célja s egyben kihívás is számára, hogy elérje azt, hogy bárki megérthesse a művészetet és a művész szerepét. Egyre bonyolultabbá válik nála a közösségi aktivitás és a művészeti tevékenység szétválasztása, ennek kísérlete értelmetlennek és elképzelhetetlennek tűnik. Ai Weiwei művészetén keresztül folyékonyan kommunikálja felfedezéseit, életfelfogását és szociális elkötelezettségét.

A *Tokyo Mori Art Museum*-beli kiállításán 100 darab, általános- és középiskolás tanulóknak gyártott fekete-fehér hátizsákból álló, tekergő kígyó-szerű installációt hozott létre a mennyezeten, amivel a szecsuanai földrengés áldozatainak állított emléket. A müncheni *Haus der Kunst* homlokzatán 9000 gyerek-hátizsákot használt, hogy kínai írásjelekkel felírva – idézve az egyik áldozat édesanyját – kimondhassa ezt a mondatot: „Hét évet élt boldogan ezen a földön”. Egyéni kiállításának fő műve volt ez a „So Sorry” című munka. Ai szándéka hogy a földrengés áldozatává vált mind az 5000 iskolás gyereket beazonosítsa és megnevezze – vállalva az összeütközést a kormány önellentmondásos állításával.

Ai Weiwei eltökélt szándéka, hogy művei mindenkire szóljanak és ezáltal több síkon kommunikáljanak. Szemléletes példája ennek a *Napraforgómagok – Sunflower Seeds (2010)* című installáció, amelynek nagyon erőteljes vizuális, szobrászi és esztétikai értéke mellett, a befogadó nemcsak szemlélheti a tengernyi napraforgómagot, hanem közvetlenül tapinthatja, direkt módon érezheti és a tárgyakkal interakcióba lépve a mű részévé válik. Az installáció mélyebb gondolati

rétegeit egy videómunka ismerteti⁴⁹, amelyben Ai Weiwei beszél alkotói hozzáállásáról, a mű koncepcionális háttéréről, megismerhetjük a napraforgómag kínai szimbolikáját; a technológia bemutatásán keresztül elmeséli, hogy a tradicionálisan porcelángyártásra épülő Jingdezhen (ejtsd: csingtöcsen) kínai város 1600 lakosának kilencven százaléka vett részt a magok készítésében és mindezt az installációhoz készített dokumentációban láthatjuk.⁵⁰

Oda Projesi művészcsoport

Az *Oda Projesi* nevű török művészcsoport egyik jó példája annak, hogy az etikai kritériumok hogyan vették át az esztétikai ítélet helyét. Az *Oda Projesi* (törökül *szobaprojekt*) egy három művészből álló csoport, akik tevékenységüket 1997 óta egy háromszobás lakásban és a körül fejtik ki Isztambul Galata-negyedében. A lakás olyan projektek színhelyéül szolgál, amelyeket a szomszédságban élőkkel együttműködve valósít meg a csoport, mint például egy török festőművész, Komet részvételével megvalósított workshop gyerekeknek, az Erik Gongrich szobrásszal közösen rendezett közösségi piknik, vagy a Tem Yapin színházcsoport szervezte parádé gyerekeknek (115.-118. kép). Az *Oda Projesi* – saját állítása szerint az eszmecsere és a párbeszéd lehetőségének szeretne kontextust teremteni, amit a környezetükbe való beolvadás vágya motivál. Hangsúlyozzák, hogy céljuk nem a helyzet javítása, vagy orvoslása – egyik projektjük szórólapján az 'exchange not change' (eszmecsere nem változás) szlogen áll – bár nyilvánvalóan enyhén ellenzékinek tartják munkájukat. Azzal, hogy szomszédjaikat közvetlenül bevonják workshopok és események szervezésébe, egyértelműen arra törekednek, hogy kreatívabb és aktívabb társadalmi struktúrát hozzanak létre. Arról beszélnek, hogy „lyukakat” kell vájni a túlszervezett és bürokratikus társadalom arcán, magukat közvetítőknak vallják olyan csoportok között, amelyek amúgy nem kerülnének

⁴⁹ Ld.: <http://www.youtube.com/watch?v=PueYywpk JW8> (utolsó letöltés: 2011.08.25.)

⁵⁰ A kiállítás történetéhez tartozik még egy adalék: ugyanis a látogatók csak a kiállítás megnyitását követő két napig gázolhattak, hempereghettek a 15 tonnányi napraforgómagon. „Bár a porcelán igen szilárd anyag, a látogatók lelkes sétája a vártnál nagyobb port idézett elő a turbínacsarnokban. Ez a szálló por belelegezve egészségkárosító hatású lehet, ezért a Tate Modern a művésszel konzultálva úgy döntött, nem engedélyezi, hogy a nézők átgyalogoljanak az installáción” – tudatta a galéria közleménye. [Ld.: http://index.hu/kultur/blog/2010/10/15/egeszsegre_karos_a_szotyinstallacio_a_tate_modernben/ (utolsó letöltés: 2011.08.27.)] Először körbekerítették, majd a biztonságos távolából szemléltethetővé változtatva a munka egyik leglényegesebb funkciójától, a fizikai közelségtől és az interaktivitástól – és ezzel együtt szimbolikus tartalmától – fosztották meg a művet és ezáltal a közönséget, azaz egyfajta cenzúrát gyakoroltak. A nézők egészsége érdekében visszaállították az érinthetetlen múzeumi-műtárgy kontextust – melyben a mű új értelmezést kapva kiegészül azzal a távolsággal, ami közé és a néző közé ékelődik.

A művészt pedig nem sokkal ezután a repülőtérré menet, állítólagos gazdasági bűncselekmények gyanújával letartóztatták és hónapokig ismeretlen helyen fogva tartották Kínában – ami világszerte tiltakozó akciókat váltott ki. Hamarosan az eBay-en egyetlen magot 28 fontért dobott piacra egy szemfüles látogató, aki a Tate-ben tett rá szert. A művész eredetileg 10 darab 100 kilós napraforgómag csomagot készített elő eladásra, egyenként 120 ezer font (38 millió forint) induló licitáron.

A mozaikokból kirajzolódó történet sokat mond, (legalábbis elgondolkodtató) nemcsak a politikai hatalom és művészet, de a műtárgypiac összefonódásáról, mozgatórugóiról is.

egymással kapcsolatba. Mivel az *Oda Projesi* munkáinak nagy része a művészeti oktatás és a közösségi események szintjén valósul meg, a közösség olyan dinamikus tagjainak tekinthetjük őket, akik művészetet közvetítenek egy szélesebb közönség felé. Fontos, hogy teret nyitnak a nem tárgy alapú művészet-gyakorlatoknak Törökországban, ahol a műtárgypiac és a művészeti akadémiák még mindig erősen festészet- és szobrászatközpontúak. Ugyanakkor az a konceptuális gesztusuk, ahogyan a minimálisra csökkentik az alkotói státuszukat, végső soron elválaszthatatlan a közösségi művészet hagyományától.

Más országok közegébe áttelepítve – mint Svédország, Németország, vagy a többi ahol kiállítottak – sem érzékelhető, hogy projektjeik sokban különböznenek azoktól a társadalmilag elkötelezett gyakorlatoktól, amelyek a workshop, beszélgetés, vacsora, filmvetítés, vagy a séta elterjedt formulái között mozognak. Ennek az lehet az oka, hogy az esztétikai érték kérdése az *Oda Projesi* esetében nem érvényes. Az *Untitled* magazin számára 2005 tavaszán készített interjú során Claire Bishop kérdésére, hogy milyen kritériumok alapján hozzák létre projektjeiket, azt válaszolták: ezt mindig aszerint ítélik meg, hogy hol és kivel működnek együtt. Az eredményesség nem esztétikai megfontolásokban, hanem a dinamikus és hosszú távú kapcsolatokban rejlik. Mivel az *Oda Projesi* gyakorlata együttműködésen alapul, az esztétika számukra tabu, amiről nem szabad beszélni. Ez különös válasznak tűnt, hiszen ha az esztétika témaköre veszélyes, nem éppen ezért kéne sokkal inkább felbolygatni azt? – teszi fel a kérdést Claire Bishop. (*Bishop*, 2006)⁵¹

WochenKlausur projekt-csoport

A Bécs utcáin működő, Louise névre keresztelt mikrobusz a *WochenKlausur* projekt-csoport 1993-as munkája azzal a céllal jött létre, hogy a hajléktalanokat ingyenes orvosi ellátásban részesítse (119.–123. kép).

A csoport szakmai hitvallása igen egyszerű alapokon nyugszik: a művészet terében keringő pénzt irányítják olyan kérdések, problémák megoldására, amelyek nem kapnak társadalmi láthatóságot. Ezzel egyrészt igen erős intézménykritikát gyakorolnak, a művészet privilégiumait konfrontálják periférikus társadalmi valóságokkal, másrészt tevőlegesen, a művészeti intézményrendszer védelme nélkül szembesülnek, illetve szembesítenek az említett kérdésekkel. Louise valóságos hiányt pótol: dolgozik, ugyanakkor esztétikai megjelenése maga is kihívás: a *Secession*⁵² művészeti projektjét szponzoráló – és nem a hajléktalanság ügyében elkötelezett –

⁵¹ Claire Bishop: The Social Turn: Collaboration and Its Discontents. Artforum 2006. február
<http://exindex.hu/print.php?l=hu&page=3&id=531> (utolsó letöltés: 2011.06.10.)

⁵² Wiener Secession Vizuális Művészeti Egyesület, Bécs (Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession)

banki, vállalati szereplők, állami pénzosztók logóit a szükségesnél nagyobb méretben hordozva, különös támadhatatlanságában termékeny, szubverzív kontextust teremt – írja Erhardt. (Erhardt, 2009)

Intervenció, segítségnyújtás drogfüggő nőknek (Schlafplätze für drogenabhängige Frauen /Shelter for drug-addicted women) címmel 1994-ben valósult meg a *WochenKlausur* csoport egy másik projektje. Ennek során három órás hajóutakra invitálták a meghívott résztvevőket: politikusokat, újságírókat, szexmunkásokat és aktivistákat a zürichi tavon. A hajó fedélzetén felállított kör alakú asztal szokatlan összejöveteleknek adott otthont. A *WochenKlausur* kérése a résztvevők felé csupán annyi volt, hogy beszélgessenek egymással arról, hogy a Zürichben élő drogfüggő – és többnyire hajléktalan – nők szokásaik folytatása érdekében a prostitúcióhoz folyamodnak. A svájci társadalom által stigmatizált, klienseik által bántalmazott és a rendőrség által zaklatott nőknek nem volt lehetőségük helyet találni, ahol aludni tudnának napközben. A néhány hetes folyamat során a *WochenKlausur* számtalan „úszó” párbeszédet szervezett, amelybe majdnem hatvan kulcsfontosságú személyt vontak be. Nem kétséges, hogy a résztvevők többsége hagyományos, hivatalos szituációban az ellentétes oldalon foglalt volna állást, statisztikai adatokkal és morális kirohanásokkal támadva a drog- és prostitúció-kérdéstől túlfűtött vitát. De a művészeti esemény szokatlan közegében, ebben a direkt médiától elszigetelt és a hivatali státuszuk szónoki igényétől megfosztott szituációban – képesek voltak civilként kommunikálni. Még ennél is rendkívülibb, hogy konszenzusra tudtak jutni, támogatva egy egyszerű, de konkrét választ a problémára: egy panzió, vagy vendégotthon létrehozását, ahol biztonságos menedéket, alvóhelyet és szolgáltatásokat találhatnak a drogfüggő szexmunkások (nyolc évvel később 20 nő fordult meg naponta ebben a házban). A *WochenKlausur* ilyen és ehhez hasonló tanácsadói módszerrel működik közel egy évtizede, a svájcihoz hasonló különböző projekteket létrehozva Olaszországban, Japánban, Németországban és Ausztriában. Ezeknek a művészeknek a vendégotthon létrehozásának komplex folyamata volt maga a kreatív cselekvés, egy „konkrét intervenció”, amelyben a művészet tradicionális médiumai „szociopolitikai összefüggésekkel” helyettesítettek.

MAGYARORSZÁGI PARTICIPATÍV TENDENCIÁK TÖRTÉNETI VIZSGÁLATA

Magyarországon a 90-es évektől előfordulnak participatív tendenciákat mutató, nyilvános térben megjelenő, leginkább public art törekvésekként meghatározható művészeti megnyilvánulások. A társadalmi-szociális folyamatokban résztvevő alkotói értelmezések jelenlétéről épphogy csak beszélhetünk az elmúlt évtizedektől kezdve.

Amíg nemzetközi kontextusban az éles társadalomkritika első megfogalmazásai az utcán, a művészeti intézményrendszeren kívül kezdődtek (amit aztán a múzeumok sietve próbáltak beemelni saját közegükbe is), addig Magyarországon épp az ellenkezője figyelhető meg. Úgy tűnik, mintha a művészeti intézményrendszer rátelepedett volna a civil politikai erjedéssel kialakult diskurzusra, így a kritikus hang elsődleges terepe maga az intézményrendszer, ami aztán onnan igyekszik kitörni és a városi térben otthonra találni. (Székely, 2009)

INTÉZMÉNYES KEZDEMÉNYEZÉSEK

Polifónia

A 90-es évek intervenciói közé tartozik az egyik első – és meglepően revelatív – kezdeményezés, amely *Polifónia: A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben* címmel került megrendezésre 1993-ban, Mészöly Suzanne (Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ) kurátori koncepciója alapján. A rendszerváltás után mindössze négy évvel társadalmi kérdésekre reflektáló műveket alkotni, ezt célként megfogalmazni, ezekből kiállítást rendezni nem volt kockázatmentes, hiszen az ötletre és a megvalósult munkákra egyaránt könnyen rá lehetett sütni a társadalmi „elkötelezettség” – nálunk negatív – bélyegét. A művészek a problémamegszólító művészet körébe tartozó, hely-specifikus művekkel nyerhették el a kiállításon való részvétel jogát, nyílt pályázati rendszerben. A hetven pályázatból kiválasztott huszonnyolc projekt – amelyben több mint harminc művész vett részt – Budapest utcáin-terein, tömegközlekedési eszközökön, a legkülönbözőbb reklám- és információhordozókon, a sajtóban és az elektronikus médiában került megvalósításra, hogy ilyenformán a mindennapi élet összefüggésébe ágyazva közvetítse a közönség felé a művészeket foglalkoztató témákat. A *Polifónia* pályázati felhívás célja az volt, hogy olyan fórumot teremtsen képzőművészek számára, ahol kiállíthatják a társadalmi kontextusra vonatkozó, annak keretében értelmezhető alkotásaikat. Bár az eredeti elképzelés szerint

a Múcsarnok adott volna otthont az eseménynek, az állami költségvetésből gazdálkodó intézmény igazgatója elzárkózott ettől, így végül a közönség a főváros közterein és középületeiben találkozhatott a művekkel.

„A projekt terveihez és megvalósításához kapcsolódó számlák és az ügyintézés dokumentációja, minden a mű szerves része lett. (...) A *Polifóniának* így voltaképpen egy sor szponzora és szervezője lett, és állami hivatalok előszobáiban ülő titkárnők, a középületek gazdái, vagy a közterületek felelősei egyaránt »kurátorként« működtek közre, pozitív vagy negatív lépéseik által. Az, ahogyan az engedélyeket kiadó állami hivatalnokok a modern művészeti projektekre reagáltak, a taxisok – akiktől az elektromos hirdetőtábla, ami alatt elhaladtak, azt kérdezte »Hajlandó lennél ingyen is dolgozni?« – és az, ahogy a buszon utazó ingázók akaratlanul is a műalkotás részévé váltak, mindez nélkülözhetetlen elemévé lett a magyar képzőművészet társadalmi kontextusának.” (Mészöly, 1993.13. o.)

A koncepció szerint a közönségnek konfrontálódnia kellett a művekkel, beléjük kellett botlania, anélkül megtalálnia, hogy túlságosan azonosíthatóak–azonosítottak lettek volna (ami a múzeumokban kiállított munkákra mindig jellemző). A szervezők szándéka az volt, hogy megvizsgálják: milyen módon, milyen mélységben inspirálta a korszak képzőművészetét a rendszerváltás kataklizma-szerű politikai, gazdasági, kulturális átalakulása. A projekt keretében megszületett alkotások, valamint a *Polifónia* egészét kommentáló szimpozion szövegei végső soron arra engednek következtetni, hogy a legtöbb művész – kevés kivételtől eltekintve – csak ilyen, témaspecifikus kurátori felkérésre hozott létre olyan alkotásokat, amelyek társadalmi kérdéseket tematizálnak, egyébként nem fókuszáltak ilyen kérdésekre.

Szerviz

A *Polifóniát* nyolc évvel később, 2001-ben követte az Angel Judit által rendezett *Szerviz* című kiállítás a Múcsarnokban, amely lehetőséget adott a művész és közönség közvetlen találkozására, és felhívta a figyelmet a közöttük folyó kétirányú kommunikációra. Ezzel egyidejűleg, társrendezvényként a *Klíma* (kurátor: Petrányi Zsolt) és *Az időn túl* (kurátor: Christoph Tannert) című kiállítások voltak láthatóak. Szolgáltatásokra építő *Szerviz* egy olyan jelenséget emelt be a művészet szférájába, mely önmagában hordozza a társadalmi visszacsatolás feltételét. E társadalmi import, mely megváltoztatja a művészi tevékenység státusát, jelentését és funkcióját, a 90-es évek művészetének több, egymással rokonságot mutató tendenciájában – művészet mint szolgáltatás problematikája, a relációművészet és az úgynevezett participációs művészet – is fellelhető. A *Szerviz* egyrészt a hazai művészet társadalom felé irányuló közeledési igényét próbálta kielégíteni,

másrészt a művész/művészet és közönség közvetlen találkozására épülő művek hiányát kívánta pótolni. (Angel, 2001)

Moszkva tér/Gravitáció

A *Moszkva tér/Gravitáció* című eseménysorozat 2003-ban, majd' másfél évtizeddel a politikai rendszerváltás után – a művészet társadalmi nyilvánosságának szükségességéről szóló igénnyel – a kortárs művészet szakmai kezdeményezésére indult meg. A projekt ötlete *El-Hassan Rózától* származik, ő azon kevés hazai művészek egyike, aki munkáiban tágabb értelemben használja a politika fogalmát. A terv az Európai Unió „Culture 2000” programjának keretében, a Kulturális Örökség Minisztériumának és a Fővárosi Önkormányzat segítségével, a Ludwig Múzeum rendezésében valósult meg, az esemény kurátora Hegyi Dóra volt. A *Gravitáció* annak jele, hogy elkezdődött az attitűdváltás, a másutt virágzó szemlélet végre hozzánk is megérkezett. A munkákat kitűnő website-on és kiadványban ismertették, A projektet 2002-ben Süvecz Emese kurátori koncepciójával egy inspiratív szimpózium előzte meg. A *Nyilvános tér és reprezentáció* című szemináriumon művészek, társadalomtudósok és építészek vettek részt, és vitatták meg a nyilvános tér, a társadalmi nyilvánosság és művészet kapcsolatát. A szemináriumon elhangzottakból Vörös Miklós fogalmazza meg a projekt jelentőségét legszemléletesebben: „A kultúra minden formájában alapvetően közösségi, ezért alapvetően politikai is. (...) Úgy is lehetne ezt fogalmazni, hogy mivel a világban megkerülhetetlenül a különböző értékek pluralizmusával találkozunk, a mindennapi élet minden mozzanatában is jelen van a politikum. (...) Nem az a kérdés tehát, hogy tényszerűen multikulturális térben létezőnk-e, hanem hogy ennek milyen politikai konzekvenciái vannak.”⁵³

A *Moszkva tér/Gravitáció* projekt kapcsán megfogalmazódott a művész és a közönség viszonya aktivizálásának igénye és ezzel a kortárs művészet társadalmi jelenléte iránti igény is. (Hegyi, 2003)

⁵³ Ld: Moszkva tér/Gravitáció katalógus 2003.

Public art pályázatok

A művészet társadalmasítására törekvő, a köztéri művészetet megújítani szándékozó, a társadalom szélesebb rétegei és a művészek közötti nyilvános párbeszédre, véleményformálásra ösztönző és lehetőséget teremtő különféle public art projektek, pályázatok – intézményes program és célkitűzés mentén – az utóbbi évtizedben rendszeressé váltak⁵⁴. A helyszínek között – Budapesten kívül – vidéki nagyvárosok és kisebb települések egyaránt előfordultak. Az elkészült munkák között akadnak olyanok is, amelyeknek szemléletmódja a hagyományos köztéri alkotásokkal mutat rokonságot, vagy nem minden esetben készülnek a néző bevonásának szándékával, és nem feltétlenül reflektálnak politikai, társadalmi kérdésekre. Összegezve elmondható, hogy a mintegy húsz éve megvalósult *Polifónia* és a tíz évvel későbbi *Moszkva tér/Gravitáció* projektek revelatív, tartalmi üzenetét egyik későbbi kezdeményezésnek sem sikerült felülírnia, nyilván célkitűzésük is más volt. A Polifóniánál ennek oka vélhetően közvetlenül a rendszerváltás utáni társadalmi nyitottság és felfokozott hangulat lehetett. Mivel a képzőművészet eszköztára és lehetséges megjelenési formái forradalmian átalakultak, és magának a művészet fogalmának nagymértékű kiterjesztése zajlott le, ezért mindenképp fontosak és hiánypótlóak az ilyen jellegű public art kezdeményezések. A kortárs művészet szélesebb körű elfogadtatása érdekében és a művészet határainak kitágítása és társadalmasítása szempontjából ezek a nyilvános térben megjelenő kezdeményezések (hiányosságaik ellenére) sok pozitív hozzáadékkal járnak.

Az ilyen jellegű megnyilvánulások – mivel csak egy szeletét jelentik a participatív stratégiák széles spektrumának – csak érintőlegesen, részben tartoznak értekezésem valódi céljához, ezért nem bocsátkozom részletes elemzésükbe, hanem felsorolás-szerűen említem a jelentősebb kezdeményezéseket: *Konstruktív Párbeszéd Terei című program* (2003); *PONT:ITT:MOST* (Budapest, 2004-2005); *Urban Potentials – Rejtett Városi Tartalékok* (Budapest, 2006); *Kortárs Képzőművészeti Körút Fesztivál* (Budapest, 2006); *TE ITT ÁLL* (Debrecen, Dunaújváros, Eger, Győr, Miskolc, Pécs, Szeged és Szombathely, 2008-2009); *PLACCC fesztivál* (Budapest, 2008-), *Az én kis falum* (2009); *Temporary City* (Pécs, 2009); *21 Párbeszéd* (Pécs, 2010); *In Between – Köztes lét: Kizökkent harmóniák/Disszonáns állapotok* (Pécs, 2011); *A mi kis falunk – pályázat új típusú public art munkák megvalósítására* (2011).

⁵⁴ A legtöbb ilyen jellegű, éves rendszerességgel kiírt public art pályázat Kertész László kurátori koncepciója és kezdeményezése alapján, a Magyar Művelődési Intézet Képzőművészeti Lektorátus (MMIKL) és az Oktatási és Kulturális Minisztérium támogatásával valósult meg.

NYILVÁNOS TÉRBEN MEJELENŐ PARTICIPATÍV TÖREKVÉSEK

A szobrászati tevékenységük kiterjesztéseként a társadalmi együttműködéshez forduló törekvések árnyaltabb, kevésbé radikális formája nemigen jellemző a magyarországi szcénában – mint ahogy a kortárs művészet sokszínűsége is egy primerebb, kevésbé változatos palettát mutat a nemzetközi mezőnyhöz képest. Nem túl jellemző, de előfordulnak művészek vagy művészcsoportok által kezdeményezett – nem institucionalizálódott – participatív tendenciákat mutató jelenségek, azonban ezek szinte kizárólag mind társadalomformáló igénnyel fellépő *public art* vagy *new genre public art* törekvések.

Az egyik legkorábbi és emblematikus megnyilvánulás 1991-ben Szentjóbby Tamás: *A Szabadság Lelkének Szobra* című műve, amelyben a Gellért-hegyi Szabadság-szobrot pár napra fehér drapériával vonta be, pontosan a szovjet csapatok kivonulásának ünnepén. Szentjóbby egy olyan emlékművet alakított át, amely a szocialista Magyarország és egyben a főváros legfontosabb jelképe volt, különböző politikai-társadalmi vonatkozásokkal megterhelt művet próbált új szemszögből megvilágítani és ezáltal a ráakódott tartalmaktól felszabadítani.

Főleg a 90-es évek második felében tevékenykedett a *Big Hope*, az Erhardt Miklós és Dominic Hislop kollaborációjával létrejött csoport. Erhardt Miklós saját elmondása szerint tevékenységük leginkább a *new genre public art* kategóriába tartozik. Számos közös projektjük közül az egyik legsikeresebb talán az 1998-as *Saját szemmel / Inside Out* című munka, amelyet Budapesten élő hajléktalanok bevonásával valósítottak meg. A mű végtermékét azok a fotók tették ki, melyeket a Budapesten élő hajléktalanok egy véletlenszerűen kiválasztott csoportja készített egyszerű eldobható fényképezőgéppel, amelyet két helyszínen a Budapest Galériában és a Dózsa György úti hajléktalanszállón is bemutattak. A konkrét, kézzelfogható kiállítás helyett sokkal fontosabbnak tűnik maga a folyamat, mely előkészítette, illetve továbbkísérte és továbbgondolta a megvalósult képeket. (Székely, 2009)

Nem hagyható figyelmen kívül az elmúlt évektől kezdődő, egyre nagyobb határfokkal színre lépő aktivisták művészet iránti elkötelezettsége sem, mit ahogy azt az *IMPEX*, a *Hints Institute*, vagy akár a *ZöFi* példája mutatja. Menesi Attila és Christoph Rauch közös projektjei, vagy a *Kis Varsó* művészpáros (Gálik András, Havas Bálint) emlékmű-rekontextualizáció, -újrértelmezés kísérletei. A művészet és aktivizmus határterületén foglal állást az egyik legjelentősebb, intervencióként, vagy még inkább *urban gerilla art*-ként definiálható, szegedi székhelyű Kétfarkú Kutya Párt tevékenysége, de ide sorolhatók Sugár János nagy vitát kavaráó *street art* stenciljei, a *"Wash your dirty money with my art"* (*Mosd a mocskos pénzed a művészetemmel*, 2008) is. A felirat egyszerre jelent meg a fővárosban a nyári *Na, mi van?* című kiállításon a Múcsarnokban, a Király utcai *VAM Design*

kiállítóhely épülete falán és az Andrássy úti *Kogart Ház* előtti járdán. Vagyis egy művészeti térben és a fővárosi köztér két olyan pontján, amelyek egyszersmind intézményként vannak jelen a hazai művészeti kontextusban. A stencilezett, festékszóróval felvitt felirat a Múcsarnokban mint művészeti megnyilvánulás, a városban – legalábbis bizonyos megközelítésekben – mint egyszerű rongálás értelmeződött (a VAM Design beperelte a művészt). A KME Intermédia Tanszék kutatási programja (2004/2005), a Public/Street/Tactical (PST) mára kulcsfontosságú teóriává vált a public art hazai diskurzusában, hihetetlen sebességgel kanonizálódott, illetve robban be a köztudatba. A nyilvános terekben megjelenő művészet tágabb definíciója, ahogy maga a PST is azt kívánja jelezni, hogy a public art csak a street art és a tactical media összefüggésében válik igazán értelmezhetővé. (Székely, 2009) Az Intermédia Tanszékről kikerült, frissen végzett fiatal művészeknek már szinte evidencia, hogy alkalmazzák a partícipatív, a néző bevonására épülő tendenciákat – lásd például a SZ.A.F. (Fischer Judit és Mécs Miklós), Sára Bori gerillakertészeti akciói, a *Tisztító Brigád*, vagy a *4K Negyedik Köztársaság* akciói.

Társadalmilag elkötelezett vagy közösségi művészeti projektek pécsi példái

A partícipatív törekvéseket képviselő tendenciák néhány pécsi kezdeményezésnél is megfigyelhetők, mint a *Retextil Alapítvány* és az *Üres Tér Társulat* közös projektjei, performanzai és társadalomformáló és közösségteremtő leginkább *socially engaged art*, *community art*-ként definiálható tevékenységük. A 2004-ben alakult *Retextil Alapítvány* filozófiája, hogy tevékenységükkel a közösségi művészet mellett állást foglalva, a laikusok (nem művészek) bevonásával, közös alkotás folyamán művészeti produktumot hozzanak létre. Az *Üres Tér Társulat* szintén 2004-ben, fiatalokból szerveződött. Céljuk olyan új szemléletű színházi formákat kipróbálni – ami szerint színház bárhol, bármikor létrejöhet, amely egyszeri, jelen idejű találkozást teremt színész és néző/résztevő, vagy megfigyelő és a megfigyelt között. Jelenlegi legfontosabb kutatási témájuk: hogyan lehet szociális, társadalmi problémákon a művészet eszközeivel segíteni. Pécs peremterületén élő gyerekekkel, fiatalokkal foglalkoznak, szabadidős, kreatív és készségfejlesztő foglalkozásokat tartanak. 2010-ben az EKF kapcsán a helyi kulturális közösségek fejlesztésén dolgoztak és főképp a leszakadó városrészek üres köztereit igyekeztek újradefiniálni, közösségi térére alakítani. A program ötletgazdája a *Retextil Alapítvány*, akik az *Üres Tér Társulat* és a *Kréta Kör* kollaborációjával a területen mélyszegénységben élő lakók bevonásával – különböző művészeti ágak segítségével – működtek együtt.

KONCEPTUÁLIS ÉS SZOBRÁSZATI TÖREKVÉSÜK KITERJESZTÉSEKÉNT FORDULNAK A PARTICIPATÍV STARTÉGIÁKHOZ

Az alábbi két művész tevékenységének bemutatására személyes preferenciám miatt esett választásom. Mindketten szerepeltek több, korábban említett nyilvános térben megvalósuló projektben. Lakner Antal például a Polifónián *Irányjel*ek címmel feliratokat helyezett el az Erzsébet-hídra. Németh Ilona részt vett a *Moszkva tér/Gravitáció* című eseményen, de több institutionalizált public art projektben is, mint a MMIKL által kiírt 2009-es pályázatban, mikor Győr főterén egy hatalmas tükörrel duplikálta a turulszobrot; majd Pécsen a KME által szervezett *In-Between* kiállítás-sorozat alkalmával hasonlóképp járt el a Kossuth-szoborral. Olyan neokonceptuális alkotókról van szó, akik szobrászati törekvésük kiterjesztéseként vonják be – a mű lényegi elemévé integrálva – a nézőt.

Németh Ilona

Munkáinak jellemző tulajdonságjegyei közé tartozik a participativitás, a nézővel létrejövő párbeszéd igénye. Nyilván ebből az indíttatásból is következik, hogy többször szerepelt public art projektben, de a galéria falain belül létrehozott installációi is többnyire a néző bevonására épülnek. Néhány munkáját kiragadva, azokat bemutatva szemléltetem a munkáiban jelentkező részvételre épülő tendenciát, jellemvonást (124.–134. kép).

A *Vesszőfutás* (1994) az első olyan darab, melyben a látogatóknak egy előre meghatározott utat kell az installáción belül bejárnia ahhoz, hogy hozzájusson a mű által közvetített komplex tapasztalathoz. Korábbi munkáihoz képest itt sokkal intenzívebben épített a néző aktív bevonására, fizikai jelenlétére, mi több: felszólította, hogy kapcsolja be a vesszőcsapásokat kimérő gépezetet. Ám a mozgásba hozott szerkezet kikapcsolható volt, kiváráásra ösztönözte a szemlélőt. (Hushegyi, 2001) Az 1997-es Gallery by Night keretében Deli Ágnessel közösen állították ki a *Söpörjük a szőnyeg alá – Padló II.* című interaktív installációt, amely a befogadótól nagymértékű aktivitást követelt, a nézőt tudatosan vonta be – azaz végigsétáltatta a fehér vászonnal lefedett, céltudatosan kiválasztott, gyűjtött tárgyakon – az installáció funkcionálissá tétele érdekében. A *Meghívó egy szelet süteményre – Padló IV.* (1988) című munkánál a szaglás, tapintás, szem és fül általi érzékelés után az ötödik érzékszervre is gondolt. Egyedi módon helyspecifikus volt műve, hiszen a bécsiek szokását sajátította ki, annak érdekében hogy elfogadják a meghívást a műterembe (KulturKontakt Atelier, Bécs). Iróniával telített munkája, 784 darab süteménye a műterem padlócsempéjét követte színben és méretben. (Hushegyi, 2001) A meghívottak süteményre való meginvitálása analóg Felix

Gonzalez-Torres cukorkás munkáinak ajándékozási gesztusával, amellyel azonos módon ez az installáció is az önmagát felszámoló művekhez sorolható. 1996-ban készítette a *Többfunkciós nő* című hanginstallációját. A piros bársonnyal bevont nászagy mellé nemhiába került a „Feküdj rá!” felszólítás, mert az ágy huszonhat nyílásába hangszórókat helyezett el és ezekből tizenhárom féle női hang (sírás, elutasítás, gyermekaltatás, lélegzés, öröm, kedveskedés) hallatszik. Az *Exhibition Room* (1998) interaktív installáció, melyben a terem közepén elhelyezett kifutóra lépő látogató egy percre reflektorfénybe, a figyelem középpontjába kerül, azaz a privátból átlép a publikus szférába. A nézőt erős, hirtelen bekapcsolódó hang- és fényeffektusok hozzák zavarba (a helyzet némiképp a *Vesszőfutást* idézi); a dobogóval szemben elhelyezett tükör, illetve a szereplőre szegezett kamera által közvetített és falra vetített kép pedig szembesíti azzal a látvánnyal, amit a külvilág részére sikerült megalkotnia. Közben a hangszórókból gagyi sláger harsog, taps és színes fények – a szituáció mellett hogy önvizsgálatra késztet, ráirányítja a figyelmet a média, a szépség- és szórakoztatóipar manipulatív ténykedésére, az általuk gerjesztett fals énképekre, vágyakra és exhibicionizmusra. (Szipőcs, 2004)⁵⁵

2003-ban a Moszkva tér/Gravitációra készült *Kapszulái* – melyek ténylegesen funkcionális, használható tárgyak – még inkább a néző részvételére és befogadására irányulnak. Megjelenésük a csomagmegőrző automatákat idézi, ám azoknál sokkal nagyobbak, mert humán használatra vannak méretezve. A szigorú ergonómiával kialakított minimális terekben az emberek meghúzódhatnak vagy megpihenhetnek, amelyek afféle gyorszálló vagy etap-hotelként funkcionáltak. Reluxával takart üvegajtaja mellett pénzzár található, melynek használatával (húsz forintért egyet, százhuszért hat órát) bárki bent tölthet a fehér műbőrrel borított szivaccsal, polccal és szellőzővel ellátott belső térben. A szolgáltatás rendkívül népszerű volt, de az érdeklődő közönség soraiból leginkább a téren nagy számban jelenlevő hajléktalanok sajátították ki.

A *27m* című alkotása egy 2004-ben készült hanginstalláció, egy adott útszakasz hossza Dunaszerdahelyen, ahol hat különböző személyrel készített hangfelvételt. A személyre, a közegre pusztán a hangokból következtethet a fülhallgatóval a felrajzolt „futópályán” sétára induló látogató. „27 méter – a kiállítótér padlóján kimért pályák hossza – megegyezik annak az útvonalnak a hosszával, ahol a hangfelvételek készültek. A három pálya hat különböző ember monológiát tartalmazza, akiket szubjektív döntés alapján választottam. Kérem, tegyenek fel a pálya színével azonos jelöléssel ellátott fülhallgatót, és sétáljanak velünk Dunaszerdahelyen!” (Németh, 2004)⁵⁶

⁵⁵ http://balkon.c3.hu/balkon04_08/02szipocs.html (utolsó letöltés: 2011.07.20.)

⁵⁶ http://www.millénaris.hu/kiállítások/nemethilona_0219_10/ (utolsó letöltés: 2011.08.12.)

Lakner Antal

Lakner állítása szerint „a műalkotás a kiállítóhelyeken egy biztonságos, de teljesen mesterséges környezetben – a kontextustalanság kontextusában – az intézményi és szakmai hierarchia rendszerében jelenik meg. (...) Az intézményi tér tagadhatatlan gyakorlati előnyei ellenére a befogadó, itt kívülállóként, egy teljesen szabályozott, zárt térben és csak bizonyos, arra kijelölt napszakokban, tilalmak gyűrűjében találkozhat az alkotással, tiltott pl. a művek érintése, hangos beszéd, ülés, fekvés és fényképezés. Gyakran ebben az institutionális környezetben a konvenciók ereje távol tartja a látogatókat a művektől, a passzív megfigyelők arctalanságába burkolva őket.” (Lakner, 2009. 71. o.)

Munkái köztéri és intézményi helyszíneken működtetett konceptuális, interaktív képzőművészeti projektek (135.-145. kép). A kiállítóhelyeken megvalósult műveinél nagy hangsúlyt fektet a terek áthangolására, a klasszikus kiállítási funkciójuktól való „eltérítésre”, a valódi tartalmak kibontása érdekében. Határozott célja a közönség tagjainak semleges szemlélőből aktív szereplővé való átlényegítése, a konvencionálisan szétválasztott műtárgy-néző szembenállás feloldása, a műalkotások természetes használatának és élményszerű megtapasztalásának segítségével. Az *INERS Passzív Munkaeszközök* sorozat: *Wallmaster, Home Transporter, Forest Master* (1998-2006) a közönség bevonása tekintetében hoztak jelenős eredményeket. Olyan kondi-gépek ezek, amelyek izomerősítés gyanánt különféle munkavégzések például favágás, talicskázás, falfestés mozdulatait gyakoroltatják. Lakner aktív befogadót feltételez, aki nemcsak látványként tekint a műre, hanem megérinti és ki is próbálja azt. Az *INERS munkaeszközök* azért edzik és tréningezik a modern városi ember testét, hogy olyan, a múltban a mindennapi élet részét képező cselekvéseket helyettesítsenek, amelyek az életstílusban és az életkörülményekben bekövetkezett radikális változások miatt mára már kiszorultak a hétköznapi életből. Az *INERS Gyakorlatok mozgó városi terekben* című sorozat, más néven *INERS extreme*, hasonló alapgondolatra épül, csak a városi tömegközlekedési eszközökre adoptált sportokat fejlesztett ki. Olyan urbánus sporteszközökből áll, amelyeket a modern városok lakói használhatnak a metróban, mozgólépcsőn vagy liftben töltött kieső idejükben. Az egyik ilyen eszköz a *Tunnel Surf*, egy kisméretű billegő „szárazszörf”, amely a metrószerelvény belsejét teszi alkalmassá vízi sport üzésére. A művészeti terekben működtetett projektjein kívül mindig fontos volt számára ezeknek a tereknek kritikai megközelítése, és ezzel párhuzamosan a mindennapi életben, szabad városi térben létrehozott akciók és beavatkozások is. „A nyilvános térben megjelenő projektek értelmezése nem előre determinált, hanem az adott szituációban, a helyszín hangoltságának és a jelenlevők reakcióinak kontextusában folyamatosan alakul. Én a magam részéről mindig erős készletet éreztem, hogy ennek a nyitott, kiszámíthatatlan,

a mindennapok létstruktúráival átszótt, élő városi szövetet alkotó térnek a lehetőségeit is kihasználjam.” (Lakner, 2009. 73. o.)

A már említett *Polifónia* projekten *Irányjelek* című munkájánál – csak szubjektum-vonatkozású rendszerben értelmezhető – két poétikus szót (Ideát – Odaát) helyezett el, mintegy másfél méteres betűmagassággal az Erzsébet híd gerendáin. A rendszerváltás utáni társadalmi nyitottságnak köszönhetően nagy volt az érdeklődés a projekt iránt és így valódi társadalmi indikátorként működött.

A *Metro Istanbul* című munkát 1997-ben valósította meg, ami egy utópikus, azonban precízen megtervezett metróhálózat terve volt Isztambul számára. A fiktív térképek és információk által a projektbe bevont emberek számára végül eldönthetlenné vált, hogy tényleg létezik-e, vagy csak egy vízió az isztambuli metró.

A BME Építészmérnöki karán *TÉRELTÉRÍTÉS – akciós építészeti modellek a nyilvános térben* címmel tart 2006-óta szabadon választható, kreatív kurzusokat. A foglalkozások során az ember és környező világának mindennapi komplex életviszonyait, a megélt teret metafizikai, fenomenológiai, szociológiai, antropológiai elemzések segítségével vizsgálják és nyilvános helyszíneken életnagyságú akciómódelleket készítenek. Egyik ilyen kollaboratív projektjük a *Mátyás Szellőző*⁵⁷ 2008-ban, melyet *Téreltérítés Munkacsoport* néven hoztak létre⁵⁸. A szellőző műtárgy a Reneszánsz Év keretében került megvalósításra. A projekt a budapesti közterületi állapotokra reflektált, a 4-es metróépítkezést toldották meg egy általuk kitalált szellőzővel – egy békés belvárosi helyszínt kiszemelve, a projekt során kizárólag magát a szellőzőt építették meg, amely elkészülte után azonnal „működésbe” is lépett. A hatóság elkezdte vizsgálni, hogy kaphat-e építési engedélyt egy építkezést imitáló modell; a metróépítők keresték a terveket; a lakók egy része el akart költözni, mások kétségbeesetten telefonáltak a hivatalokba, feljelentést tettek; a művészettörténészek egy része viszont azt kereste, hogy hol a meghirdetett mű. A helyiek végül összefogtak és lebontották az építményt. A civil ellenállás ez esetben hatékonynak tűnt, a fizikai megsemmisülés mégsem volt drámai, mivel a projekt betöltötte feladatát: az építmény a beruházói, hatósági és lakossági szférán átívelő, a gyalogos öntudatot is megmozgató köztérhasználati indikátorként működött. Olyan alkotás, amelynek – a hagyományos emlékmű stratégiával ellentétben – a lokális térhasználók nem alávetettjei, hanem alakítói voltak. (Lakner, 2009)

⁵⁷ Koincidencia Martin Kippenberger: *Metro Net* című munkája (147-150. kép), melynek előképe Buster Keaton 1922-es filmje (146. kép).

Ld.: <http://www.newmediastudies.com/art/mk.htm> (utolsó letöltés: 2011.08.20.)

⁵⁸ <http://www.kisterem.hu/exhibition.bfp?id=550e8400e29b41d4a716446655440119> (utolsó letöltés: 2011.08.20.)

ESZTÉTIKAI VAGY ETIKAI ALAPÚ KRITIKAI MEGKÖZELÍTÉSEK – A MŰVÉSZI AUTORITÁS ÉS A SZERZŐSÉGRŐL VALÓ LEMONDÁS KÉRDÉSE

„Duchamp ready-made-jeit gyakran tekintik bizonyítéknak arra, hogy a művészi önkény szabadon bánik a művészi értékkel: szimpla hétköznapiok bármely tárgya a művész akaratából az esztétikai megfigyelés tárgyává válhat, s ezáltal művészi értéket nyer. (...) Duchamp szökőkútja semmiben sem különbözik a szakállas Mona Lisától. Mindkét esetben értékes, szakrális, nem pedig önkényes, értékmentes tárgy kiválasztásáról és profanizálásáról, meg saját esztétikai manipulációjának anyagiasításáról van szó, (...) a ready-made esztétikájában is központi szerepet játszik a külső referens, vagyis a társadalmilag elismert, nem pedig az egyénileg felfogott érték.”(Groys, 1993)⁵⁹

Szinte bármi művészet lehet, amióta Duchamp a hétköznapi tárgyakat saját kontextusuktól megszabadítva beemelte a művészet kontextusába, ez mintegy axiómaként tekintendő. Ebből az alaptézisből logikailag következik, hogy minden társadalmilag, politikailag elkötelezett, kollaborációra építő cselekvés – a minőségi kérdésektől függetlenül – művészetnek tekintendő, nem pedig szociológiai, antropológiai vagy egyéb tudományterületekhez tartozó kutatásnak, akkor, ha az a művészet kontextusába van emelve és ezáltal megjelenik a művészeti diskurzusban. Az, hogy egy munka mennyire számít társadalmi tevékenységnek, befolyással lehet fogadtatására. Ha az a művészeti világ kontextusában történik, akkor könnyen definiálható; ha másutt, akkor a projekt jobban köthető a közösségi munkához, művészetként teljesen láthatatlanná válik, beleolvad a valós élet szövetébe. Nyilván a társadalmilag elkötelezett művészeti projektek közt is vannak jobbak (mint pl. a *WochenKlausur* projektjei), vagy kevésbe sikerültek is (mint pl. a szakköri foglalkozásokat művészetként definiáló megnyilvánulások).

Boris Groys ehhez kapcsolódó gondolatában kifejti, hogy a szekularizáció előtt az esztétikai minőség nem volt kérdés, mert minden mű szakrális volt, így automatikusan helyet kapott a diskurzusban. „A műalkotásnak teljesen eltérő jelentése van, mint a szekularizált modernitásban. Természetesen mindig meg lehetett különböztetni jó és rossz művészetet, az esztétikai elutasítás azonban elégtelen ok volt egy műalkotás elutasítására: a gyengén kivitelezett szobrok és rosszul festett ikonok részét képezték a rendszernek, szentségtörés lett volna kidobni őket. A vallási szertartás kontextusában a műalkotásokat egyenlő legitimitással használták. Specifikus vallási tradíciók belül tehát a műalkotásoknak saját belső értéke van, amely autonóm, független a közönség esztétikai ítéletétől.” (Groys, 2008)⁶⁰

⁵⁹ Boris Groys: *A szenvedő kép. Balkon*, 1993, 2.sz. 16-18.old.

⁶⁰ Frieling: *The Art of Participation 1950 to Now*, 2008. Boris Groys: *A Genealogy of Participatory Art*, SFMOMA 20.old.

Ehhez hasonlóan, a társadalmilag elkötelezett művészetnek sem kritériuma az esztétikai minőség, kizárólag az etikai szempontok érvényesek. Nem a produktum a mérvadó, hanem a cselekvési folyamat maga tekintendő művészetként. Emiatt javasolja Claire Bishop (*The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*⁶¹ című tanulmányában) a komplex esztétikai szempontrendszer kimunkálását az elsősorban etikai alapú kritikai megközelítések helyett, mely véleménye szerint mindeközéig az ilyen típusú művészet elemzésének szinte kizárólagos módját jelentették.

A cikk középpontjában kétféle megközelítési mód körvonalazódik, melyben éles megkülönböztetést tesz a szerzőséget elutasító, az adott közösséggel való konszenzusra építő aktivista gyakorlatok, és a kollaborációs helyzetet mindvégig kontroll alatt tartó, az együttműködőknek kreatív szerepet nem osztó művészeti hozzáállás közt. Utóbbi stratégia komplex esztétikai jelleggel bíró műveket eredményezhet, míg az előbbi lemond az esztétikairól, és teljes egészében etikai megfontolásoknak veti alá magát. Ily módon egyrészt összemossa, azonosként kezeli a művészeti, illetve a kritikai gyakorlatok vizsgálatát, valamint eredeti célkitűzésének ellentmondva, meg sem kísérli az általa aktivistának minősített stratégiák esztétikai alapú megközelítéséhez szükséges szempontrendszer kimunkálását.

Bishop nem ért egyet azokkal az álláspontokkal, amelyek elsősorban csak az etikai megfontolásokat veszik figyelembe. Megítélése szerint ezek az alkotói stratégiák az esztétikai szempontokat alárendelik az etikainak, és a művészi autoritással együtt az előbbi értékről is lemondanak. Igaza van abban, hogy a művészeti élet újdonságra éhesen és megkérdőjelezés nélkül fogadja magába ezeket a tendenciákat. Ennek eredményeként akkor szembesül kritikai megítélésük feladatával, amikor ezek a gyakorlatok már a diskurzus részeseiként feltételeződnek, jóllehet kritikai potenciáljuk éppen a diskurzus kizárólagosságának megkérdőjelezésében rejlik. A kritikai gyakorlat elbizonytalanodásának következményeként pedig számtalan, a maga terepén teljesen sikertelen (esztétikai élményt nem teremtő, a közösséggel kommunikálni nem tudó) projekt legitimálódik művészetként, etikai alapon. (Somogyi, 2007)

Bishop meglátásai valóban érvényesek a legtöbb politikailag állást foglaló, vagy társadalmilag elkötelezett műre, amelyeknél nem szempont a vizuális megfogalmazás és az esztétikai szempontrendszer sem. Alkotóként személyes preferenciám az esztétikai szempont figyelembevételére, a bemutatott esettanulmányok is ezt a szubjektív megközelítésmódot támasztják alá. Viszont vitathatatlan az, hogy ha egy másfajta szempontrendszer szerint gondolkozunk –

⁶¹ Ld. bővebben Artforum 2006 február, Claire Bishop: *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents (A szociális fordulat: A kollaboráció és elégedetlenségei)* A cikk magyarul megjelent fordítása Somogyi Hajnalka: <http://exindex.hu/print.php?l=hu&page=3&id=531> (utolsó letöltés: 2011.08.20.)

Ld. még: Köztes terek/In-between zones, IMPEX 2008, Bálint Mónika: Köz-tér; Köz-ügy; Várostervezési folyamatok és public art

amilyet az új szemléletű művek sok esetben igényelnek – ebbe a kiterjesztett mezőbe logikailag belefér azon társadalmi, szociális stb. törekvéseknek műalkotásként való értelmezése is, amelyeknek nem szempontja az esztétikai kritériumoknak való megfelelés. A kiterjesztett rendszerben való gondolkodás – hasonlóképp, mint Duchamp fent említett tézise – axiómaként tekintendő.

Grant H. Kester indított vitát az Artforum hasábjain Bishop megállapításaival kapcsolatban. Kester állítása szerint, „amit Bishop keres, az egy olyan művészeti gyakorlat, amelyik folyamatosan megerősíti és legyezgeti a saját magáról, mint fontos kritikusról alkotott képét azzal, hogy »dekódol« vagy megfejt egy adott videóinstallációt, performanszt vagy filmet, a hermeneutikai önfelfedezés játékát űzve. (...) Ahelyett, hogy azon sajnálkozik, hogy bizonyos kortárművészek nem hajlandóak a »megfelelő« műveket alkotni, elgondolkozhatna azon a »kényelmetlen« lehetőségen, hogy az ő esztétika felfogása csupán egy a sok közül.” (Kester, 2006)⁶²

Vitájuk nem vezetett messzemenő következtetésekhez, csupán arra, hogy az új típusú műalkotások új esztétikai szempontrendszer kidolgozását igénylik. Erre hívja fel a figyelmet Nicolas Bourriaud is.

„Mára a modernitás programjának egyik fejezete lezárult. Kiüresedtek azok az esztétikai ítéletalkotáshoz használt szempontok, melyeket megörököltünk, de továbbra is ezeket alkalmazzuk a ma létrejövő művekre is. Az új többé már nem önálló szempont (...) Ahhoz, hogy hatékonyabb eszközöket és érvényes szempontokat vezethessünk be, meg kell értenünk azokat az átalakulásokat, melyek éppen most zajlanak a társadalomban; fel kell ismernünk azt, ami már megváltozott és azt is, ami még mozgásban van.” (Bourriaud, 2007.10. o.)

„A modern esztétika formai szépségről beszél úgy, hogy a forma és a tartalom összeolvadására (vagy összetévesztésére) hivatkozik és megfelelteti egyiket a másiknak. A művet plasztikus formája alapján ítéljük meg. A kortárs műveket pedig leggyakrabban az a kritika éri, hogy 'formájuk nem hatékony', vagy hogy hiányzik belőlük a 'formai határozottság'. A mai művészeti gyakorlat elemzésekor forma helyett inkább formációról, szerveződésről kellene beszélnünk: a stílus és az aláírás eredményeként önmagába záródó tárggyal ellentétben az aktuális művészet azt bizonyítja, hogy a forma csak a találkozásban alakulhat ki, abban a dinamikus kapcsolatban, mely egy művészi kijelentés és más művészi, vagy nem művészi formációk között létrejön.” (Bourriaud, 2007.18. o.)

Kester a párbeszéd-esztétikával és Bourriaud a reláció esztétikával egy új esztétikai szempontrendszer kidolgozására tettek javaslatot. Kester egy olyan esztétikai paradigmaváltást

⁶² Grant H. Kester: Another Turn, Artforum International, 2006/5.

ajánl, amelynek segítségével ezek a munkák talán kritikailag leírhatóak volnának. Amit Kester a műtárgy központú és sokszor a kritikus személyes preferenciájára hagyatkozó szokásos műbírálattal szemben felvázolt: az úgynevezett párbeszéd-esztétika, amelynél a művész, a mű és a befogadó közötti különbségtétel elhalványul és amelyben egy dialogikus, párbeszédre épülő viszonyt létesít, ezáltal lehetővé válik, hogy a befogadó is valamilyen módon hozzászóljon a műhöz – részt vegyen az alkotási folyamatban – amely a műbe beépül.

E párbeszéd-esztétika szerint a mű egyben fizikailag létező produktum és létrehozási folyamat is, egy olyan folyamat, amelynek során a két alany, a művész és a befogadó viszonya, egymáshoz képesti pozíciója forog kockán. Egy hierarchikus és egyirányú beállítódás helyett, itt lehetőség szerint mindkét fél hat a másikra és változhat. (Hock, 2005.)

Frieling szerint a részvétel szerepének növekedésével, a művészeti szcena nem csupán szélesebb körű lehetőségeket teremt, hanem – felmerülésükkkel egy időben – újvizsgálja, reagál rá és változtat is rajtuk. Ez legalább annyira ígéretes, mint amekkora problémát jelent. Egy művészeti szituációba lépve és aktívan részévé válva, a résztvevő tulajdonképpen átalakítható: „Nem tudom mit fogok csinálni a hátralevő életemben. Nem tudok semmi jobbat, mint ez!” – kiáltott fel Kiki Smith képzőművész, miután „élő ikonként” végighurcoták Manhattan utcáin Francis Alÿs: *Moderne procession* (2002) című munkájában.⁶³

A partícipatív, kollaborációra építő műveknél az egyik lényeges aspektus az esztétikai és az etikai szempontrendszer kérdése, a másik a szerzőségről való lemondás paradoxonja.

Felmerül a kérdés, hogy előfeltétele-e a művésznak szerzői pozíciót létrehozni még akkor is, amikor a művészek szakmai tevékenységüket kollaborációs vagy részvételi effektusokra építik? Andy Warholt, az első „csináld magad” művészet megalkotóját mégis pontosan azért tekintik munkái létrehozójának, mert a workshop ötlete és a Factory szabályai nem egyeztethetők össze a szerzői pozícióval – Warhol erre a paradoxonra építette karrierjét.

A Roland Barthes által kimondott *halál*⁶⁴ ellenére láthatóan nem tudunk megszabadulni a szerzőtől: minél inkább próbálkozunk, annál erősebben tér vissza a mítosza. Úgy tűnik, ha a művészek a művészeti világban szeretnének működni, akkor elkerülhetetlenül őket fogják munkáikért felelősnek tekinteni, még ha be is vonnak résztvevőket, hagyják másoknak az aktuális

⁶³ Ld. Esettanulmányok: Francis Alÿs, 46-47.old.

⁶⁴ A szerző tekintélyvesztésével kapcsolatban az egyik leggyakrabban idézett mű Roland Barthes: *A szerző halála* című röpirata (1968). Barthes írása szűken értve a szépirodalom értelmezésével kapcsolatos és az irodalomkritika korabeli gyakorlata ellen irányul, mely mindent a szerzőre vezet vissza, mindig a szerzői szándék szerinti jelentést keresi, a szövegeket egymástól elszigetelve olvassa. Ehelyett egy olyan értelmezési módra tesz javaslatot, mely kiszabadul a szerző bénító tekintélye alól, s a különböző forrású szövegek összjátékából merítve alkotó módon hoz létre jelentéseket. Ugyanakkor *A szerző halála* az irodalomkritikánál sokkal szélesebb hatókörű: állításai a szövegek más típusaira is vonatkoztathatóak, sőt a nem nyelvi művészeti ágak kutatóira is nagy hatást gyakorolt. <http://ptn.szederinda.hu/> (utolsó letöltés: 2011.08.25.)

produkción átvenni, próbálnak online hálózatokat felhasználni, vagy – és ez a legfontosabb – névtelen résztvevőket bevonni.

A néző tudtán kívüli bevonása gyakori részvételi stratégia. Vegyük például a postást a *mail art* terjesztésekor, vagy a gyanútlan múzeumlátogatókat, akiket Vito Acconci: *Proximity (Közelség)*⁶⁵ (1970) című munkájában (13. kép) környékezett meg, vagy a mexikói rendőröket, akik döntő szerepet kaptak Francis Alÿs: *Re-enactments (Rekonstruálás – 2001)*⁶⁶ című munkájánál (81.- 82. kép). (Frieling, 2008)

A szerzői pozícióról való lemondás, az önfeladás tette, az ének a tömegbe olvasztása Groys álláspontja szerint, nem csak nagyvonalú gesztusként értelmezendő. Ezáltal a néző elveszti biztonságos külső pozícióját és esztétikai távolságát a műalkotástól, nem csak résztvevővé, hanem lényegi részévé válik a műnek. Ebből következően a participatív művek nem csak reduktívan értelmezendők, hanem mintegy a szerzői hatalom kiterjesztéseként is.

⁶⁵ Ld.: 12. old.

⁶⁶ Ld. Esettanulmányok: Francis Alÿs, 48.old.

ÖSSZEGZÉS

Az elmúlt évtizedekben felerősödő számos törekvés a globalizáció által bekövetkezett társadalmi változásokra, a személyközi kapcsolatok elidegenedésére reflektál és a művészet eszközével keresi a választ. Az elidegenedés nem csak az interhumán kapcsolatokban, hanem a művészet és befogadó közt is megfigyelhető. A társadalom természetes közegétől leválasztott, intézményesült, piaci struktúrába illeszkedő művészet talán minden korábbinál jobban kirekesztődik a mindennapi életből és közönsége érezhetően egy szűk bennfentes szakközönségre korlátozódik. Ezt az izolációt már a 60-as években jelentkező irányzatok is igyekeztek feloldani.

A művészetet, ami maga is a kommunikáció egyik speciális formája – minden korban közösségalkotó, -formáló, -megtartó és reprezentáló aktus volt – mára sok esetben a befogadhatatlanság és az értetlenség övezi, amit sokak szerint csak a „beavatottak” köre, szinte kizárólag csak a szakma által értelmezhető. A kortárs művek befogadásához – talán jobban, mint a korábbi történeti korszakokban – nélkülözhetetlenek a háttér-információk. A kellő tájékozottság, ismeretanyag hiányában az alkotások nem definiálhatók, emiatt élvezhetetlenek a szélesebb közönségréteg számára. Meglátásom szerint azonban a képzőművészeti alkotások gyakran nem csupán egy szinten értelmezhetőek, hanem több síkon kommunikálva képesek hatást gyakorolni a különböző kvalifikáltságú nézőkre.

Az elidegenedés ellen küzdő művészeti tendenciák újra az *értő* közönség létrehozására irányulnak. Legyen szó bármely történeti korról, a művészetről elmondható, hogy önmagában nem létezik, elképzelhetetlen a közönség személye és jelenléte nélkül, mert az alkotás aktusa feltételezi a valamikori befogadást. A kortárs művészet szélesebb körű népszerűsítését és megértését segítik a különböző olyan intézményi kezdeményezések is, mint a múzeumpedagógiai foglalkozások és a kiállításokhoz kapcsolódó programok.

Munkáimat áttekintve a „hentesboltos” installációtól a „kockás” performanszig, nyilvánvalóan érzékelhető az eleinte óvatos-puhatoló, fokozatosan és egyre artikuláltabban megjelenő közeledési szándék a közönség felé. Mint alkotó, ösztönösen kezdtem keresni a kommunikációs lehetőségeket, mert megfogalmazódott az igényem a néző direkt visszajelzésére és a párbeszéd kialakítására. Ez a belső készítés tudatosult és vezetett el értekezésem témájához, a participatív törekvések fenomenológiai és történeti áttekintéséhez. A személyes alkotómunkámból kiinduló válaszkérés során törekedtem a problémakör átfogóbb szellemi háttérét felkutatni és árnyalt, de határozottan szubjektív összegzését bemutatni. A kutatás során szerzett információk alkalmazása a tanulással hozható párhuzamba – mint az alakrajz vagy az anatómia – a tudás elsajátítását

követően az ismertek elfelejtését igényli: mintegy készsége válna segíti a korlátok nélküli szabad megszólalást.

A participativitás az utóbbi évtizedekben erőteljesebben mutatkozó tendencia, amely azonban – számos egyéb meghatározó tulajdonságuk mellett – csupán egyfajta karakterjegye a kortárs művek egy részének. A szerteágazó participatív törekvéseken belül, alkotói magatartásomból következő személyes preferenciám az inkább szobrászi szemléletű és anyaghasználatú, vizuálisan is erőteljesen megfogalmazott művek hangsúlyozása – de ennek felismeréséhez és manifesztálásához elkerülhetetlen volt körüljárni a néző bevonására építő különböző tendenciákat is. Értekezésem egy pillanatnyi "helyzetjelentés", amely idővel nyilván kiegészül, változik és alakul, amit újabb kérdések és válaszkeresések követnek.

„A néző »részvétele«, melyet a Fluxus happeningjei és performanszai teoretizáltak, mára a művészi gyakorlat állandó elemévé vált. A reflexió, melyet Marcel Duchamp kezdeményezett a »művészeti együtttható« [coefficient d'art] fogalmának bevezetésével arról, hogy a befogadó mennyiben járul hozzá a műalkotás létrejöttéhez, mára teljesen feloldódott az interaktivitás kultúrájában, amelyben a kulturális tárgy átvihetősége tényként jelenik meg. Ezek a tényezők csak megerősítik, hogy változások zajlik, és nem csak a művészet területén: a kommunikáció minden közegében növekszik az interaktivitás. Másrészt a technológiai újdonságok (internet, multimédiás rendszerek) elterjedése arról tanúskodik, hogy a társas együttlét új tereinek létrehozása közös vágyunk, és a kulturális tárgyakhoz újfajta tranzakciókat kapcsolunk. Úgy tűnik a „spektákulum társadalma” után a statiszták társadalma következik tehát, amelyben a kommunikáció többé-kevésbé csónka csatornái között mindenki megtalálja az interaktív demokrácia illúzióját...” (Bourriaud, 2007.21.o.)

KÉPJEGYZÉK

1. Orosz Klára: *Cím nélkül, (diplomamunka)*, 2001, rétegelt lemez, lóbőr, fotó, gyepszőnyeg, installáció, méret változó
2. Orosz Klára: *Asztal network tematikus kiállítás*, 2002, fa, akvárium, víz, fény, műbél, helyspecifikus installáció, Pécs Búza-téri hentesbolt, tárgy mérete: 85 x 160 x 110 cm
3. Orosz Klára: *Meat Channel*, 2003, gipsz, parafin, videó munka, installáció, tárgy mérete: 260 x 300 x 240 cm
4. Orosz Klára: *Allium Ursinum*, 2004, üveg, fotó, szöveg, medvehagyma, videó munka, installáció, szaglódoboz mérete: 40 x 40 x 40 cm
5. Orosz Klára: *Konténer*, 2006, szilikon gumi, szivacs, üvegszál polészter, acél vázszerkezet, installáció, a beépítéstől függően a méret változó, tárgy belső mérete: 210 x 210 x 210 cm
6. Orosz Klára: *Relax*, 2005, rétegelt lemez, ragasztó, felfújható matrac, 150 x 200 x 200 cm
7. Orosz Klára: *Urban Gardens*, 2007, fa, ragasztó, műfű, installáció, tárgy mérete: 150 x 120 x 60 cm
8. Orosz Klára: *Interaktív, készségfejlesztő játszóeszköz* (Moholy-Nagy László formatervezési ösztöndíj), 2008, polietilén, méret változó
9. Orosz Klára: *Falkamodul*, 2009, műszőrme, habszivacs, installáció, tárgy mérete: 40 x 85 x 45 cm
10. Orosz Klára: *Spacecraft*, 2010, acélcső, fémrács, kötözőkábel, PVC cső, installáció, 210 x 210 x 210 cm
11. Orosz Klára: *3D Logo „kockás” köztéri performansz*, 2010, habosított poliuretán, résztvevők, performansz, tárgyak mérete: 5 x 5 x 5 cm
12. Vito Acconci: *Following Piece (Követés)*, 1969, performansz, New York
13. Vito Acconci: *Proximity Piece (Közelség)*, 1970, performansz, Zsidó Múzeum, New York
14. Vito Acconci: *Seedbed (Melegágy)*, 1972, performansz/installáció, 9 nap, 8óra/nap, Sonnabend Galéria, New York
15. Phillyda Barlow: *Brake*, 2009, installáció, One in the Other Gallery, London
16. Phillyda Barlow: *Stint*, 2008, installáció, Mead Galéria, Warwick Arts Centre, Warwick
17. Phillyda Barlow: *Peninsula*, 2004, BALTIC Kortárművészeti Intézet, Gateshead
- 18.– 22. Erwin Wurm: *Egyperces szobrok (One Minute Sculptures)*, 1997- 2006
- 23.– 25. Robert Morris: *interaktív installáció*, 1971, Tate Galéria, London
26. Robert Morris: *Bodyspacemotionthings*, 2009, Tate Moderne, London
- 27.– 28. Marina Abramović és Ulay: *Imponderabilia*, 1977, performansz, Galeria Communale d' Arte Moderna, Bolonya, Sean Kelly galéria, New York
29. Marina Abramović: *The Artist is Present*, 2010 – az 1977-es *Imponderabilia* performansz rekonstrukciója, MoMA

- 30.– 32. Marina Abramović: *The Artist is Present*, 2010, MoMA
33. Nemzetközi szürrealista kiállítás, 1936, New Burlington galéria, London
34. Nemzetközi Dada kiállítás Berlinben, 1920
35. Előadás a zürichi Cabaret Voltaire-ben, 1919
36. Hugo Ball a Cabaret Voltaire-ben (13-as álarcot visel), 1916
37. Hugo Ball a Cabaret Voltaire-ben szavalja a *Karavane*-t kubista jelmezben, 1916
38. Cabaret Voltaire, 1935
39. Nam June Paik: *Participation TV*, 1963
40. Nam June Paik: *Participation TV*, 1996
41. Nam June Paik: *Random Access*, 1963, installáció Galerie Parnass, Wuppertal, Németország
42. Nam June Paik: *Participation TV*, 1996
43. Nam June Paik mágnessel Canal Street stúdiójában, New Yorkban, 1965
44. Nam June Paik: *Random Access Music*, 1963/1978
45. John Cage és Nam June Paik: *(video still) 1973-1976*, egy csatormás videó, 3:55 min., SFMOMA gyűjtemény
46. John Cage: *4'33'*, 1952
47. Allan Kaprow: *Yard*, 1961
48. Allan Kaprow: *18 Happenings in 6 Parts*, 1959
49. Allan Kaprow: „*Háziasszonyok dzsemet nyálnak egy kocsiról*”, 1964
50. Yoko Ono: *Cut Piece*, performansz Carnegie Hall-ban, 1965, New York
51. Yoko Ono: *Cut Piece*, performansz a Théâtre le Ranelagh-ban, 2003, Párizs
52. George Brecht: *Water Yam*, 1963
- 53 *Fluxkit*, 1965 - 1966
54. Hélio Oiticica: *Eden*, 1969, installáció Whitechapel galéria, London
55. Lygia Clark: *Elastikus háló*, 1973
56. Lygia Clark: *Párbeszéd szemüveg*, 1968
57. Carsten Höller és Rosemarie Trockel: *A House for Pigs and People*, 1997
58. Carsten Höller: *Frisbeehouse*, 2000
59. Carsten Höller: *Upside Down Mushroom Room, (Fordított gomba)*, 2000, Fondazione Prada, Milánó
60. Carsten Höller: *Psycho Tank*, 1999, Musée d'Art Contemporain, Marseille
- 61.– 63. Carsten Höller: *Test Site*, 2006, Unilever Series, Turbine Hall, Tate Modern, London
64. Carsten Höller: *Y*, 2003
65. Carsten Höller: *Upside Down Glasses (Fordított szemüveg)*, 2001, ("Instrumente aus der Kiruna Pshycholabor", Schipper & Krome), Berlin
66. Francis Aijs: *The Nightwatch*, 2004, National Portrait Gallery, London

- 67.– 68. Francis Alÿs: *Paradox of Praxis 1. (Sometimes Doing Something Leads to Nothing)*, 1997, Mexico City
- 69.– 71. Francis Alÿs: *Doppelgänger, (Hasonmásod)* 1999- napjainkig, Mexico City
- 72.– 76. Francis Alÿs: *The Modern Procession (Modern Körmenet)*, 2002, New York
- 77.– 78. Francis Alÿs: *The Green Line (Zöld vonal - Néha, amikor csinálsz valami költőt, politikaivá lesz; néha, amikor politikait csinálsz, költőivé válik)*, 2004
79. Francis Alÿs: *A Híd (Bridge)*, 2006
80. Francis Alÿs: *Tornado*, 2000-2010, video 39 min. The Museum of Modern Art, New York
- 81.– 82. Francis Alÿs: *Rekonstruálás – Re-enactments*, 2001, video
- 83.– 85. Francis Alÿs: *Amikor a hit hegyeket mozgat – When Faith Moves Mountains*, 2002
86. Felix Gonzalez-Torres: *Cím nélkül (USA Ma)*, 1990
87. Felix Gonzalez-Torres: *Cím nélkül (Untitled)*, 1993
88. Felix Gonzalez-Torres: *Cím nélkül (Közvélemény)*, 1991, installáció Velencei Biennálén
- 89.– 90. Felix Gonzalez-Torres: *Cím nélkül (Untitled)*, 1992-93, installáció SFMOMA
91. Felix Gonzales-Torres: *Cím nélkül (Untitled, Placebo – Landscape for Roni)*, 1993, Andrea Rosen Gallery, New York
92. Felix Gonzalez-Torres: *Cím nélkül (Észak), Untitled (North)*, 1993, Milwaukee Art Museum
- 93.– 95. Felix Gonzales-Torres: *Untitled*, 1993
96. Ai Weiwei: *Csillár (Chandelier)*, 2002
97. Ai Weiwei: *Fényszökőkút (Fountain Of Light)*, 2007
98. Ai Weiwei: *Az álmok beszélnek: A lemenő fény, (The dream speaks: Descending Light)*, 2007
99. Ai Weiwei: *Kígyó mennyezet (Snake Ceiling)*, 2009, Tokyo Mori Art Museum
100. Ai Weiwei: *Tál gyöngy*, 2006
- 101.– 105. Ai Weiwei: *Tündérmese (Fairytale)*, (2008
- 106.– 107. Ai Weiwei: *Példa (Template)*, 2007
108. Ai Weiwei a Herzog & de Meuron építészirodával: *Madárfészek (Bird's Nest)* pekingi Olimpiai Stadion, 2008
- 109.– 111. Ai Weiwei: *So Sorry (Nagyon sajnálom)*, 2009, Haus der Kunst München
- 112.– 114. Ai Weiwei: *Napraforgómagok (Sunflower Seeds)*, 2010, Unilever Series, Turbine Hall, Tate Modern, London
- 115.– 118. Oda Projesi: Isztambul Galata-negyedében a szomszédságban élőkkel együttműködve hozzák létre projektjeiket.
- 119.– 120. WochenKlausur csoport: *Intervenció, segítségnyújtás drogfüggő nőknek (Schlafplätze für drogenabhängige Frauen /Shelter for drug-addicted women)*, 1994, Zürich
- 121.– 123. WochenKlausur csoport: *Louise névre keresztelt mikrobusz, hajléktalanok ingyenes orvosi ellátása*, 1993, Bécs

124. Németh Ilona: *Nőgyógyászati magánrendelő*, 1997
125. Németh Ilona: *Vesszőfutás*, 1994
126. Németh Ilona: *Söpörjük a szőnyeg alá – Padló II.*, 1997, interaktív installáció
127. Németh Ilona: *Meghívó egy szelet süteményre – Padló IV.*, 1988, Bécs
128. Németh Ilona: *Többfunkciós nő*, 1996, hanginstalláció
129. Németh Ilona: *Exhibition Room*, 1998, interaktív installáció
- 130.–131. Németh Ilona: *Kapszulák*, Moszkva tér/Gravitáció, 2003
132. Németh Ilona: *27m*, hanginstalláció, 2004
- 133.–134. Németh Ilona: *Tükör*, 2009 – Győr, 2010 – Pécs
- 135.–136. Lakner Antal: *Irányjelek*, 1993, Polifónia
137. Lakner Antal: *Az izlandi hadsereg PLANKTON osztályú tengeri egysége*, 2004
- 138.–139. Lakner Antal: *INERS Passzív Munkaeszközök sorozat: Wallmaster, Home Transporter, Forest Master*, 1998-2006
140. Lakner Antal: *Metro Istanbul*, 1997
141. Lakner Antal: *INERS Extreme – Gyakorlatok mozgó városi terekben, Tunnel Surf*, 2006
142. Lakner Antal: *INERS Passzív Munkaeszközök sorozat: Home Transporter*, 1998-2006
- 143.–145. Lakner Antal, Téreltérítés Munkacsoport: *Mátyás Szellőző*, 2008
146. Buster Keaton filmjéből részlet (1922)
- 147.–150. Martin Kippenberger: *Metro Net*, 1985-1997

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Témavezetőmnek, Bencsik Istvánnak a graduális képzés óta tartó fáradhatatlan munkájáért, a szeretetteljes és mindig őszinte, nyitott, partneri szellemi közegért, amit mindvégig biztosított. A sokszor kemény kritikájáért vagy elfogult véleményéért, biztatásáért és a több mint egy évtizede zajló folyamatos párbeszédért.

A szakmai észrevételeikért és segítségükért konzulensemnek Készman Józsefnek és Aknai Tamásnak, továbbá kollégáimnak, barátaimnak: Füzesi Heierli Zsuzsának és Rezsonya Katalinnak.

A lelki támogatásért, tartalmi hozzászólásaiért és legfőképp, mert ebben a nehéz időszakban is elviselt: Rádóczy Lászlónak.

Azoknak a számomra ismeretlen kuratóriumi tagoknak, akik pályázataimat és ezzel szakmai tevékenységemet támogatták, amely számos alkalommal lehetőséget biztosított több hazai és külföldi ösztöndíj elnyerésében.

Varga Ritának és Doboviczki Attilának, mint a Közelítés Művészeti Egyesület vezetőinek, akik számos munkám és kiállításom megvalósulásában közreműködtek és támogattak.

John Reardonnak a szakmai hozzászólásaiért és az évek óta tartó szakmai párbeszédért.

Szüleimnek, családomnak és barátaimnak, akik az értekezés megírásában is mindvégig támogattak.

IRODALOMJEGYZÉK

- Abramovic, Marina (2010): *The Artist is Present*, MoMA, New York,
http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic/marina_exhibition.html
- Ai Weiwei (2010): *Sunflower seeds*, The Unilever Series, Tate Media, London
<http://www.youtube.com/watch?v=PueYywpk JW8&NR=1>
- András Edit (2009): *Kulturális Átöltözés – Művészet a szocializmus romjain*, Argumentum kiadó, Budapest
- Andrási Gábor: *A gondolat formái, "Érzéki konceptualitás" a kortárs magyar képzőművészetben*, 75-87.o. In: Keszler Katalin (1994): *A Modern Poszt-jai, Esszék, tanulmányok, dokumentumok a 80-as évek magyar képzőművészetéről*, ELTE Bölcsészettudományi Kar, Budapest
- Angel Judit (2001): *Szerviz című kiállítás katalógusa*, Műcsarnok kiadó, Budapest
- Bálint Mónika (2008): *Köz-tér; Köz-ügy; Várostervezési folyamatok és public art*. In: Bálint Mónika, Kálmán Rita, Polyák Levente, Katarina Sevic szerk. (2008): *Köztes terek, In-between Zones*, IMPEX, Budapest
- Benjamin, Walter (1980): *„A második császárság Párizsa Baudelaire-nél”*, ford. Bence György, In: *uő.: Angelus Novus, vál., jegyzetek: Radnóti Sándor, utószó: Papp Zsolt*, Magyar Helikon, Budapest
- Bishop, Claire (2006): *Participation, Documents of Contemporary Art*, The MIT Press, Whitechapel London
- Bishop, Claire (2004): *Antagonism and Relational Aesthetics*, *October Magazine* 2004, p: 51-79
- Bishop, Claire (2006): *“The Social Turn: Collaboration and Discontents”*, *Artforum International*, February
- Bishop, Claire (2005): *Installation Art, A Critical History*, Tate Publishing, London
- Bourriaud, Nicolas (2007): *Relációesztétika*, Műcsarnok Kiadó, Budapest
- Bourriaud, Nicolas (2007): *Utómunkálatok*, Műcsarnok Kiadó, Budapest
- Carnevale, F. and Kelsey, J. (2007): *Art of the Possible in conversation with Jacques Rancière* *Artforum International* March 2007, p: 256
- Cuahtémoc Medina, Russell Ferguson, Jean Fisher 2007: *Francis Alys*, Phaidon
- Ethridge, Roe (2007): *Regime Change*, Jacques Rancière and Contemporary Art *Artforum International* March 2007, p: 254
- Duchamp, Marcel (1957): *„The Creative Act”*, In: *Session on the Creative Act, Convention of the American Federation of Arts*, Houston, Texas
- Frieling, Rudolf (2008): *Toward Participation in Art*. In: Frieling, Rudolf (2008): *The Art of Participation 1950 to Now*, SFMOMA, Thames & Hudson

- Gillick, Liam (2006): Contingent factors: A Response to Claire Bishop's "Antagonism and Relational Aesthetics" In: October 115, Winter p: 95-107.
- Groys, Boris (1993): A szenvedő kép, Balkon, 2.sz. 16-18.old.
- Groys, Boris (2008): A Genealogy of Participatory Art. In: Frieling, Rudolf (2008): The Art of Participation 1950 to Now, SFMOMA, Thames & Hudson
- Godfrey, Mark (2010): Francis Alÿs, A Story of Deception, Tate Publishing, London
- Hegyí, Dóra szerk. (2004): Moszkva tér (Gravitáció), Ludwig Múzeum, Budapest
- Hock, Bea (2005): Nemtan és pablikart, Praesens, Budapest
- Hushegyi, Gábor (1997): Németh Ilona, Kalligram kiadó, Pozsony
- Kester, Grant H (2006): Another Turn, Artforum International, 2006/5.
- Kester, Grant H (2004): Conversation Pieces. Community and Communication in Moderne Art University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London
- Készman József (1999): Az elrendezés esztétikája – Adalékok az installáció műfajának keletkezéstörténetéhez. In: Új Művészet (1999) Június 10 – 16.o.
- Kosuth, Joseph (1969): Filozófia utáni művészet In: Művészeti tanulmányok, Texte über Kunst, Knoll Galerie, Wien-Bp. 1992, 112-113.
- Krauss, Rosalind E. (1985): The Originality of the Avant –Garde and Other Modernist Myths, The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology Cambridge, Massachusetts
- Krauss, Rosalind E. (1999): A szobrászat kiterjesztett tere, In: Enigma, 22.sz.96-105 o.
- Kwon, Miwon (2004): One Place After Another, site –specific Art and Locational Identity. The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology
- Lacy, Suzanne (1995): Cultural Pilgrimages and Methaphoric Journeys. Pp. 19-50, In: Lacy, Suzanne (1995): Mapping the Terrain, Bay Press, Washington
- Lakner Antal (2009): Téreltérítés – akciós építészeti modellek a nyilvános térben. Terepmunka tapasztalatok 1991 – 2008. In: Készman József szerk. (2009): Üzenet a tér(b)en, Szobrászat és nyilvánosság – A Műcsarnok és a Magyar Szobrász Társaság közös szobrászati szimpóziumának (2008. december 9.) dokumentáló kiadványa, Műcsarnok, Budapest
- Medina, C., Ferguson, R., Fisher, J.(2007): Francis Alÿs, Phaion Press Limited, London, New York
- Mészöly Suzanne szerk. (1993): POLIFÓNIA A társadalmi kontextus mint médium a kortárs Magyar képzőművészetben, SCCA, Budapest
- Morgan, Jessica (2003): Common Wealth, Tate Publishing, London
- De Oliveira, N., Oxley, N., Petry, M. (2003): Installation Art in the new Millennium, Thames & Hudson, London
- Obrist, Hans Ulrich (2003): Interviews, Volume 1, Edizioni Charta, Milan

- O'Doherty, Brian (1976): Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London
- Pfaff, Lilian (2006): Art becomes Architecture becomes Art, (Beszélgetés Vito Acconci és Kenny Schacherrel), Springer Wien, New York
- Platt, Edward (2010): Francis Alÿs, Tate Etc. Visiting and Revisiting Art, eetera Issu 19 – Summer 2010, p.:48, Tate, London
- Ranciére, Jacques (2009): Esztétika és politika, Műcsarnok Kiadó, Budapest
- Ranciére, Jacques (2011): A felszabadult néző, Műcsarnok Kiadó, Budapest
- Ranciére, Jacques (2007): The Emancipated Spectator, in: Artforum International, March 2007, p.: 271-280
- Reardon, John (2009): Ch-ch-ch-changes: Artists Talk About Teaching, Ridinghouse, London
- Roche, Jennifer (2006): Socially Engaged Art, Critics and Discontents: An Interview with Claire Bishop, CAN/API publication July 2006
- Süvecz Emese (2004): Fogalomtár a Moszkva tér - Gravitáció című kiállítást előkészítő szemináriumhoz In: Hegyi, Dóra szerk. (2004): Moszkva tér (Gravitáció), Ludwig Múzeum, Budapest
- Székely Júlia (2009): Köztér és művészet viszonya, A public art (át)értelmezése Magyarországon, szakdolgozat ELTE BTK művészettörténész szak
- Tatai Erzsébet (2005): Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években, Praesens, Budapest
- Tillmann, J. A. (1999): Valódi művészet, Trafó, Budapest
- Yinghua Lu, Carol (2010): Ai Weiwei, Tate Etc. Visiting and Revisiting Art, eetera Issu 20 – Autumn 2010, Tate, London
- Weibel, Peter (2007): User Art – Nutzerkunst
http://www02.zkm.de/youuser/index.php?id=16&option=com_content&task=view&lang=en

SZAKMAI ÖNÉLETRAJZ

Név: Orosz Klára
e-mail: a.klaraorosz@gmail.com
weboldal: www.klaraorosz.hu

Tanulmányok

2006-2007 University of London, Goldsmiths, Posztgraduális Képzés
2001-2004 Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Képzőművészeti
Mesteriskola Művészeti Doktorandusz Képzése (DLA)
témavezető professor: Bencsik István
1999 Erasmus ösztöndíj, Staatliche Akademie der Bildenden Künste,
Karlsruhe
1996–2001 Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar, Szobrász szak

Szimpóziumok, workshopok

2010 artschooluk, London
2009-2010 Kunstunternehmen, Karlsruhe
2005 TIPP Nemzetközi Posztgraduális Kurzus, Tihany
2004 DLA szimpózium, Krapanj, Horvátország
Kőszobrász szimpózium, Landek, Csehország
2003 DLA szimpózium, Krapanj, Horvátország
2002 Kőszobrász szimpózium, Lucky, Szlovákia
1997 Kensington and Chelsea College, London

Díjak

2011 Római Magyar Akadémia Képzőművészeti Ösztöndíja
2008 Moholy-Nagy László Formatervezési Ösztöndíj
2007 Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj
2005-2007 Derkovits Gyula Képzőművészeti Ösztöndíj
2003 PTE MK képzőművészeti Mesteriskola Díja

Egyéni kiállítások

2010 Nikki Diana Marquardt, Párizsi magyar Intézet, Place des Vosges,
Párizs
2008 Relax, Park Galéria, Budapest
2007 Tenderpixel Galéria, London
2003 Meat Channel Installáció, Pécsi Galéria Pincegaléria
2001 Közelítés Galéria, Pécs
1999 Közelítés Galéria, Pécs

Válogatott csoportos kiállítások

2011 Tükén innen, Dunán túl – KME dosszié, Kortárs Művészeti Intézet,
Dunaújváros
2010 Kijárat, Alfred Knecht Galéria, Karlsruhe

	KunstUnternehmen, Schlosspark, Karlsruhe
	KME 15, Nádor Galéria, Pécs
	Trust / Bizalom, Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros
	OSTRALE'010 Drezda, Katowice, Brüsszel
	Bencsik István – Életmű, kontextus, kisugárzás, KME Hattyúház galéria, Pécs
2009	Pixelek, Ernst Múzeum, Bp. Moholy-Nagy László Formatervezési Ösztöndíjasok Kiállítása, Iparművészeti Múzeum, Bp. „Spatial Illusion/ Women Illusion” Grassereins Galéria, München
2008	Modellek és formák, Pécs 2010, Berlaymont Palota, Brüsszel „Pécsi DLA” Nádor Galéria, Pécs Contemporary Art Projects, 00 Nature Part 2, London Derkovits Gyula Képzőművészeti Ösztöndíjasok Kiállítása, Ernst Múzeum
2007	Sumukha Galéria, Bangalor, India AAF The Affordable Art Fair, London Posztgraduális hallgatók kiállítása Goldsmiths College, London Monarchi@ Kortárs Művészeti Kiállítás, Művészet és Kultúra Háza, Moszkva Derkovits Gyula Képzőművészeti Ösztöndíjasok Kiállítása, Ernst Múzeum, Bp.
2006	Bencsik Mester 75 éves, Hattyú Ház Galéria, Pécs Derkovits Gyula Képzőművészeti Ösztöndíjasok kiállítása a Stuttgarti Magyar Kulturális Központban, Stuttgart, Németország Derkovits Gyula Képzőművészeti Ösztöndíjasok Kiállítása, Ernst Múzeum
2005	Tíz éves a képzőművészeti doktorképzés a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karán, Ernst Múzeum, Budapest
2004	Budapesti Őszi Fesztivál, Zöld Szél program Mecseki Anzix c. kiállítás, Hattyúház Galéria, Pécs Sveti Kresevan Galéria, Sibenik, Horvátország DLA kiállítás, Pécsi Galéria, Pécs
2003	DLA Mestermunka kiállítás, Múzeum Galéria, Pécs Sveti Kresevan Galéria, Sibenik, Horvátország DLA kiállítás, Pécsi Galéria, Pécs
2002	KME kiállítás, Hit Galéria, Pozsony, Szlovákia KME kiállítás, Likovni Suset, Szabadka, Szerbia KME kiállítása, Zalaegerszeg DLA kiállítás, Pécsi Galéria, Pécs
2001	Table Network, tematikus kiállítás, Pécs
2000	Trapp Projekt, Kaposvár, Balatonboglár, Pécs
1998	Allúziók 2000., Balatonboglár
1997	Vajda Lajos Stúdió, Szentendre
1996	Reflexiók a „Cobra” csoportra, Közelítés Galéria, Pécs Kensington and Chelsea College, London

Építészeti projektek, pályázatok

2010	Paks Táncsics Park Területének Fejlesztése – vázlattevé, generál építészeti tervező: Pécsépterv Stúdió, képzőművészeti munkarész: 444m Alkotócsopórt (vázlattevé)
2008 - 2010	Pécs, Tette közterület rekonstrukciója. generál tervező: S73 Kft. képzőművészeti munkarész: 444m Alkotócsopórt (megvalósult)
2008	Art Universitas Program – PTE Pollack Mihály Műszaki Kar Kollégiuma, szabadtéri műalkotás, 444m Alkotócsopórttal (tervpályázat)
2007	Paks, Központi tér és park interaktív térplasztikái. Építészeti tervezés: Pécsépterv Stúdió, képzőművészeti munkarész: 444m Alkotócsopórt (terv)
2006	Art Universitas Program – SOTE Fogorvostudományi Kar Aula, Bp. (tervpályázat)
Tagság	Közéltés Művészeti Egyesület Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület Magyar Szobrász Társaság Bázis Szobrász Egyesület MAOE