

# A RÉSZVÉTELEL KAPCSOLATOS MŰVÉSZETI PROJEKTEK ALAPKOORDINÁTÁI\*

Jelen tanulmány célja, hogy röviden bemutassa a „részvétellel” kapcsolatos művészeti projektek („participative art”) elméleti-módszertani kereteit, legfontosabb tartalmi kérdésfelvetéseit, röviden kitérve az együttműködésen alapuló közösségi művészet („collaborative art”) magyarországi megjelenésének és elterjedésének történetére is.<sup>1</sup> Mivel alapvetően társadalomkutatóként közelíték e problématerülethez, ezért a tanulmány középpontjában nem egyes művészeti projektek, munkák elemzése áll, hanem az a kérdés, mennyiben kapcsolódnak „részvétellel” kapcsolatos művészeti projektekben tematizált kérdésfelvetések általánosabb, a kultúra más területein is megjelenő problémákhoz.

## 1) A „részvételi művészet” fogalma

Bevezetesként szükséges néhány szót szólni a „részvételi művészet” fogalmáról.<sup>2</sup> A művészettörténészek már az 1960-as évektől kezdve beszélnek különböző participatív törekvésekről a művészeti világon belül, ám igazából az 1990-es évektől használatos ez a terminus egy új művészeti ág/

műfaj megjelölésére.<sup>3</sup> Ebben az időszakban szaporodtak meg azok a művészeti törekvések, amelyek kiléptek az autonóm művészet területéről és saját tevékenységükre úgy tekintettek, mint valamifajta – akár politikai relevanciával is rendelkező – társadalmi gyakorlatra.<sup>4</sup>

A művészet és a társadalom közötti viszony újragondolása a művészet termelését és fogyasztását is érintette: fontos új szempontként jelent meg ezekben a projektekben a korábban leginkább befogadóként számításba vett publikum/közönség aktivitásának felkeltése, a részvétel preferálása. Azaz a korábbi művészeti gyakorlatra jellemző, egydimenziós, hierarchikus kommunikációs struktúrák helyett ezek a kezdeményezések előnybe részesítették a kölcsönösségen (dialóguson) alapuló, dinamikus

kommunikációs szituációkat. Legalább ennyire fontos változást jelentett, hogy a tisztán vizuális tapasztalaton alapuló művészeti gyakorlatok helyett egyre nagyobb szerepet kaptak a test aktiválására, a fizikai involváltság tapasztalatára – s egyáltalán, a cselekvésre – építő kezdeményezések.

A „részvétel” gondolkörének felbukkanása az 1990-es évek közepén nem véletlen: összefügg a későmodern társadalmak jellemzőivel. Így azzal, hogy az „új áttekinthetlenség” korszakában (Habermas) erősen beszűkültek a politikai folyamatokban, a döntéshozatalban való részvétel lehetőségei, az állampolgári aktivitás mozgásterai. Mintegy erre való reakciót jelentettek azok a kezdeményezések, amelyek a politika szféráján túllépve, a társadalom különböző területein – így a szociális ellátórendszerrel kezdve, a gazdaság és a kultúra szféráján keresztül egészen a művészetvilágig – próbálták megteremteni a társadalom kisebb-nagyobb csoportjai számára is a szervezett együttműködés kereteit. Ebben az összefüggésben jelenik meg, s válik fontos hivatkozási ponttá a „társadalmi részvétel” fogalma.

A fogalom a szociológiából és a politikatudományból – nagyjából a médiatudományos karrierjével<sup>5</sup> egyidőben – átkerült a művészeti projektek területére.<sup>6</sup> NATO THOMPSON kurátor egyik sokat hivatkozott tanulmánya már a terület intézményesülését, széleskörű beágyazottságát mutatja: „A társadalmilag elkötelezett művészet egyre növekszik, átformálja a művészeti diskurzus alapjait (...). De avantgárd elődjével – mint a konstruktivizmus, a futurizmus vagy a dadaizmus – ellentétben a társadalmilag elkötelezett művészet nem művészeti mozgalom. Ehelyett ezek a kulturális gyakorlatok olyan új életformák jelei, amelyek hangsúlyozzák a részvételt, kihívást jelentenek a hatalom számára, s számos területre kiterjednek a

5 Egy meghatározó jelentőségű – a „demokrácia lelkeréről” szóló – cikkben fogalmazta meg Ulrich Beck 1997-ben azt a javaslatot, hogy a politikai részvétel redukált lehetőségét a polgárok saját, önkéntesen vállalt tevékenységeik révén tudják kompenzálni, s ezzel a demokráciát életbe tartani. (Beck, Ulrich: Die Seele der Demokratie. *Die Zeit*. 49. 1997. nov. 28. 7-8.)

6 Az amerikai médiakutató, Henry Jenkins egy nagyhatású médiakutatói tradícióit épített fel a „részvételi kultúra” – általa megalkotott – fogalma köré. Lásd: Jenkins, Henry: *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York – London, New York University Press, 2006.

7 A fogalomtörténetet feldolgozta Silke Feldhoff disszertációja. Lásd. Feldhoff, Silke: *Zwischen Spiel und Politik. Partizipation als Strategie und Praxis in der bildenden Kunst*. Berlin, PhD-Diss. Universität der Künste Berlin, 2009, 29-34.



Berecz Zsuzsa, Sarah Günther, Szabados Luca  
20 forintos operett, 2012

várostervezéstől és a közösségi munkától a színházig és a vizuális művészetekig.»<sup>8</sup>

Gyors népszerűvé válását, viharos elterjedését jól mutatja, hogy alig egy évtizeddel később, SUZANA MILEVSKA művészettörténész már paradigmaváltást emleget,<sup>9</sup> mások pedig egyenesen egy participatív korszak eljövételét vizionálják,<sup>10</sup> ahol számtalan területen – csak a médiakutatásnál maradvá: a televíziós műsorformátumoktól kezdve a közösségi médiumokig – jelen vannak, s fontos szerepet játszanak a különböző részvételi formák.<sup>11</sup> A hirtelen támadt népszerűség nem véletlen, hiszen a részvételi formák első látásra mindenkinek csupa jót ígérnek: a korábbi hierarchikus viszonyok demokratizálását, a passzivitásra épülő individuális befogadási formák átalakítását aktív, közösségi kooperációvá, a tudástermelés kizárólagosságának, exkluzivitásának megszüntetését.

Pedig kezdetekben korántsem ígérkezett könnyűnek e művészet-felfogás elfogadtatása: az 1990-es években intenzív viták<sup>12</sup> folytak arról, hogy ezek az önmagukat társadalmi-kulturális gyakorlatokként definiáló, az aktív részvételt preferáló projektek egyáltalán művészetnek tekinthetők-e? NINA FELSHIN 1995-ös, a területtel foglalkozó átfogó monográfiájának címe még kérdésként fogalmazódott meg: *But Is It Art? The Spirit of Art As Activism*.<sup>13</sup> Ugyanakkor egy évtizeddel később körbetekintve a területen, szinte már alig számbavehető az a sokféle irányzat, amely ehhez a területhez sorolható. Nem egyetlen művészeti mozgalomról van szó, mint inkább

8 Thompson, Nato (2011): Living as Form. Online: [http://creativetime.org/programs/archive/2011/livingasform/curator\\_statement.htm](http://creativetime.org/programs/archive/2011/livingasform/curator_statement.htm) (utolsó letöltés: 2017. december 2.)

9 Milevska, Suzana: Partizipatorische Kunst. Überlegungen zum Paradigmenwechsel vom Objekt zum Subjekt. *springerin. Hefte für Gegenwartskunst*, Band XII. - 2006, 18-23.

10 Így az építész Miessen, Markus: *Albtraum Partizipation*. Berlin: Merve, 2012. vagy legújabban a filozófus Terkessidis, Mark: *Kollaboration*. Frankfurt: suhrkamp, 2015.

11 A változás egyik fontos ösztönzője maga a művészeti piac volt: a műkereskedésben és a múzeumokban mindinkább keresetteké váltak az e területen tevékenykedő művészek.

12 A kezdeti ellenállás azért is érdekes, mert az a probléma, amit ezek az irányzatok is tematizálnak – tulajdonképpen az élet és a művészet körüli megkülönböztetés felszámolása, a művészet átültetése a praxisba – mind a klasszikus avantgarde, mind a neoavantgarde mozgalmak fontos követelése volt. Ugyanakkor ezek a részvétel alapú új irányzatok másfajta térbeli-időbeli koordináták közé helyezik el önmagukat: a hosszú időtartalmú beavatkozásokat preferálják, érdekeltek a fenntarthatóságban, lépésenként építkezve valószínűleg társadalmi intervenciókat.

13 Felshin, Nina: *But Is It Art? The Spirit of Art As Activism*. Seattle. WA: Bay Press, 1994.

1 Természetesen e művészeti kezdeményezések magyarországi megjelenésére és elterjedésére – elsősorban terjedelmi okokból – csak utalhatunk. Egy bővebb bemutatás során az itt csak felvillantott példák részletesebben tárgyalhatók. (A korábban már sok szerző által bemutatott előzmények – a *Polifónia* [1993] és a *Moszkva tér projekt* [2003] – tárgyalásától most eltekintek, egy részletesebb feldolgozásban természetesen ezeknek is van helye.)

2 Wege, Astrid: Partizipation. In: Butin, Hubertus (Hg.): *DuMonts Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln: DuMont, 2006, 236-240.

\* A tanulmány elkészítését a *Collaborative Arts Partnership Programme – Művészeti Együttműködési Program* támogatta.

A tanulmány illusztrációi a 2012 végén a Magyar Alkotóművészeti Közhasznú Nonprofit Kft.-be (MANK) beolvasztott Képző- és Iparművészeti Lektorátus 2008 és 2012 között futó public art programjának utolsó évéből származnak. A képeken: Berecz Zsuzsa, Sarah Günther, Szabados Luca: *20 forintos operett* (Budapest VIII. kerület) Ld. még: <http://pneumasov.org/hu/mokus-maxi-a-tolnai-lajos-utcan>





Berecz Zsuzsa, Sarah Günther, Szabados Luca  
20 forintos operett, 2012

családi hasonlósági viszonyok mentén elrendezhető projektekről, amelyek középpontjában a fizikai mű helyett inkább a gyakorlat szféráját áll. Így kerül egymás mellé a SUSANNE LACY-féle új típusú public art és NICOLAS BOURRIAUD relációesztétikája, GRANT KESTER dialogikus esztétikája, valamint CLAIRE BISCHOP részvétel-alapú művészet-felfogása, hogy csak a legalapvetőbb megközelítéseket említsük.

## 2) A részvételi művészet és a társadalmi közeg

Az együttműködésen alapuló, közösségi művészeti gyakorlatok kapcsán megkerülhetetlen az a kérdés, hogy milyen kapcsolat áll fenn e művészet és a (széles értelemben felfogott) politika szférája között? A választ nem könnyíti meg, hogy eltérő nézetek forognak közközeen arról, mit is takar a „politika” fogalma? Az intézményesített hatalom területét, pártokkal, érdekképviseletekkel, különböző szervezetekkel? Vagy a mindennapi élet szituációban alkalmazott, az együttélést lehetővé tevő stratégiákat, lazán összekapcsolódó nézetrendszereket? A fogalom tisztázása érdekében a belga politikatudós, CHANTAL MOUFFE különbséget tesz<sup>14</sup> az ontológiai értelemben felfogott, antagonizmusokkal jellemezhető – általa „politikai”-nak nevezett – terület és az emberi együttélést megszervező intézményesült szféra, a „politika” között.<sup>15</sup>

Mouffe e kiterjesztett „politika”-fogalmát alkalmazzák azok a társadalmilag elkötelezett, részvételen alapuló, közösségi művészeti gyakorlatok, amelyek „politika” és „művészet” szétválasztását ontológiailag tartják lehetetlennek. Álláspontjuk szerint a művészet – a társadalmi kapcsolatok fenntartását biztosító, szimbolikus rend létrehozójaként (vagy megkérdőjelezőjeként) – alapvető „politikai” vonatkozással bír, mint ahogyan

<sup>14</sup> „A 'politikai' alatt az antagonizmus dimenzióját értem és ezt az emberi társadalmak szempontjából konstitutívnak tekintem. A 'politikával' viszont azokat a gyakorlatokat és intézményeket fedem le, amelyeken keresztül a rend létrejön, és amelyek az emberi együttélést szervezik a politikai által létrehozott konfliktusos kontextusban.” Mouffe, Chantal: A politika és a politikai. *Századvég*, 16:(60) 2011, 25-47, 26.

<sup>15</sup> Ugyanerre az alaphelyzetre reflektálva vezeti be Gilles Deleuze és Felix Guattari Kalkáról szóló könyvükben a „mikro-politika” fogalmát, amely alatt a kisebbségek által alkalmazott individuális taktikák jellegzetes formáját értik, (Deleuze, Gilles - Felix Guattari: *KAFKA. A kisebbségi irodalomért*. Budapest, Qadmon Kiadó, 2009), de ugyanerre utal Oliver Marchart is a „minimális politika” fogalmával. Marchart, Oliver: *Democracy and Minimal Politics: The Political Difference and Its Consequences. South Atlantic Quarterly* 110 2011/ 4: 965-973.

a „politika” (mint a társadalmi kapcsolatok szimbolikus rendszere) is rendelkezik egy-fajta esztétikai dimenzióval.

Ezzel szemben vannak olyan, elsősorban az elemzői, kurátori praxis felől érkező megközelítések, amelyek szerint hasznos fenntartani a különbségtételt a „politikai intenciójú művészet” – amely esztétikai módszerekkel beavatkozik a társadalmi viszonyokban, s ezzel az adott szimbolikus rendet megkérdőjelezi – s azon művészeti gyakorlatok között, amelyek nem rendelkeznek ilyen ambícióval. Egy jól használható értelmezési keretet kínál MARTIN KRENN kurátor a művészet és a társadalom közötti összefüggésrendszer megragadásához.<sup>16</sup> Noha minden művészet definiálható eleve politikailag, ugyanakkor a művészetben belül, elkülöníthető módon létezik a társadalmi kérdések irányt érzékeny művészet területe. Itt található az a társadalmilag elkötelezett művészeti gyakorlatok, amelyek autonóm esztétikai eszközökkel művészeti kísérleteket folytatnak egy olyan – politikailag is értelmezhető – „cselekvési tér” kialakítására, amely különbözik a fennálló kommunikációs terektől. Azaz a társadalmilag elkötelezett művészet egy háromszatú rendszer különböző modalitásai mentén értelmezhető, amely – Mouffe felosztását követve – a „politika”, a „politikai” és az „esztétika” pólusai között oszcillál. Ezek a művészeti gyakorlatok egyszerre tartoznak a „politika” területéhez, hiszen ontológiai szinten beavatkoznak a társadalmi viszonyokba, meg akarják azokat változtatni, ugyanakkor tevékenységük „politikai”-ként jellemezhető, mivel valamilyen formában intézményesítik aktivitásaikat, társadalmi mozgalmakat hoznak létre (vagy már létező mozgalmakhoz kapcsolódnak). Ugyanilyen fontos jellemzőjük e művészeti gyakorlatoknak, hogy ragaszkodnak a művészeti autonómiához, az „esztétika” pólusához, hiszen az általuk teremtett dialógus-alapú/esztétikai cselekvési terek egyetlen megvalósulási módja ként a művészet kínálkozik.

A társadalmi kérdések iránt nyitott, együttműködésen alapuló, közösségi jellegű művészeti gyakorlatokat ebben az értelmezési keretben – némileg ideáltípusosan – a következő dinamika jellemzi: tevékenységük társadalmilag releváns problémák, tartalmak

<sup>16</sup> Martin Krenn: *Das Politische in sozialer Kunst. Intervenieren in soziale Verhältnisse. p/art/icipate – Kultur aktiv gestalten* 2016/07, <http://www.p-art-icipate.net/cms/das-politische-in-sozialer-kunst/> (utolsó letöltés: 2017. december 2.),

felismerésével, azonosításával kezdődik. Majd ezeket a problémahelyzeteket, az érintettekkel együttműködve – a művészet eszköztudásával – átfogalmazzák különböző dialógikus-esztétikai projektek formájában, amelyek egy esztétikailag autonóm teret hoznak létre. Ebben a művészeti gyakorlatok által megteremtett térben, mint valamiféle laboratóriumban, olyan társadalmi-közösségi folyamatok jöhetnek létre, amelyek azután konkrét társadalmi javaslatokra, modellekre, policykre futhatnak ki. Természetesen ez csupán egy általános értelmezési keret, az egyes projektek nagyon egyedi módokon vetik fel az alapkérdéseket: mennyire játszik domináns szerepet az adott participatív projektben a „politika”, valóban a tényleges társadalmi/politikai szituációk megváltoztatását célozzák-e ezek az aktivitások, avagy ezek tudatosítását, megfogalmazását, milyen kapcsolat áll fenn a projektben megteremtett esztétikai tér és a közvetlen társadalmi tér között.

## 3) Lehetséges értelmezési keretek

Több nézőpontból kiindulva értelmezhetjük a társadalmi kérdések iránt nyitott, együttműködésen, részvételen alapuló művészeti projektek elterjedését. Tekinthetünk rájuk úgy, mint az autonóm művészet körül korábban létrehozott határok lebontásának tudatos kísérleteire, de megpróbálhatjuk elhelyezni őket a (társadalom)tudomány aktuális folyamatai között is. Így ANNA SPOHN művészettörténész 2016-ban megjelent tanulmánya<sup>17</sup> egyértelműen a társadalomtudományokban a kilencvenes években végment, a „praxis” területét felértékelő fordulat<sup>18</sup> (az un. 'practice turn') kontextusában értelmezi a „részvétellel” kapcsolatos művészeti projekteket. Érvélese szerint ezen irányzathoz tartozó munkák, illetőleg a vonatkozó elméleti koncepciók felértékelik a cselekvés területét, s a művészetre mint egy alapvető társadalmi gyakorlatra tekintenek. Olyan projektek sorolódnak e címke alá, amelyek a személyes szerzőség helyett a kollektív cselekvéseket preferálják, s amelyek a mű megalkotása helyett/mellett különböző interszjektív szituációk létrehozását is fontos feladatnak tartják.

<sup>17</sup> Spohn, Anna: *Die Idee der Partizipation und der Begriff der Praxis*. In: Kauppert, Michael – Heidrun Eberl (Hg.): *Ästhetische Praxis*. Wiesbaden, Springer: 2016, 37-55.

<sup>18</sup> Ehhez lásd: Schatzki, Theodore R. – Knorr-Cetina, Karin – von Savigny, Eike. (ed.): *The Practice Turn in the Contemporary Theory*. Abingdon, Routledge, 2001.

Csatlós Judit művészettörténész 2016-ban, a *Replikában* megjelent tanulmánya<sup>19</sup> azt az utat mutatja be, ahogyan a művészettörténetben, különböző lépéseken keresztül – a képzőművészek önleírásában, önértelmezésében, de a szélesebb nyilvánosság számára is látható módon – megjelenik a „részvételi művészet” fogalma. Két, egymással szoros kapcsolatban álló folyamatot vázol fel, főként a témával foglalkozó művészettörténeti koncepciókat, kurátori manifesztumokat vizsgálva. Egyrészt bemutatja a – művészet és a társadalom közötti kapcsolatokat talán legelőször tematizáló – „köztéri művészet” területének fokozatosan átalakulását, mely során a tér fizikamentális-diszkurzív meghatározottságai helyett mindinkább az adott hely társadalmi dimenzióra (a különböző lokális közösségekre, szociokulturális problémákra) való reflexió válik fontossá.<sup>20</sup> A másik – ezzel szorosan összefüggő – változás a „közönség” fogalmának differenciálódása, a részvétel különböző formáinak meghatározása, mégpedig a művész és a közönség közötti kapcsolatok formáit, intenzitását, mélységét vizsgálva. Jelen írásban amellet szeretnék érvelni, hogy három egymással is összefüggő fogalom – a „köztér/hely”, a „nyilvánosság” és a „részvétel/együttműködés” – segítségével felvázolható a részvételi/participatív művészet kialakulása és – bármilyen furcsa is ezt a fogalmat ebben az összefüggésben használni – „intézményesülése”. A fogalmak részletes elemzése természetesen túlnőne ezen írás terjedelmi határain, ám néhány olyan aspektus, tendencia talán így is jól bemutatható, amely fontos szerepet játszott ezen művészeti gyakorlatok elterjedésében.

A három fogalmat összekapcsolja fejlődésük, átalakulásuk hasonló dinamikája: mindegyikre jellemző, hogy a kezdetben absztrakt, általános

<sup>19</sup> Csatlós Judit: *Részvételi gyakorlatok szerepe a kortárs művészetben. Replika* 100, 2016/5., 151-167. A magyar nyelvű szakirodalomhoz ld. még: Horváth Csaba Árpád: *Public art, avagy a köztéri művészet demokratizálódása. Balkon* 2012/9., 22-28. [https://issuu.com/elntfree/docs/balkon\\_2012\\_9](https://issuu.com/elntfree/docs/balkon_2012_9); illetve <http://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/14630/horvath-csaba-arpad-dla-2012.pdf>

<sup>20</sup> Az átalakulást mutatja az a terminológiai változás, amely az elmúlt évtizedekben a szociokulturális vonatkozásokat felmutató köztéri művészet kapcsán végbement. Míg korábban ezekre a művészeti gyakorlatokra a „public art” terminus volt használatos, a későbbiekben ezt először felváltotta az „új típusú köztéri művészet” (new genre public art) elnevezés, majd – az un. „részvételi forradalommal” párhuzamosan – mind hangsúlyosabbá válik a „részvételi művészet” fogalma.

Berecz Zsuzsa, Sarah Günther, Szabados Luca  
20 forintos operett, 2012





nézőpontokat fokozatosan felváltották a konkrét, kontextusérzékeny megközelítések. Így

- a tér kapcsán: a diszkurzíván létrehozott tértől a társadalmi tér irányába zajlik ez az átrendeződés;
- a nyilvánosság kapcsán: a normatív, konszenzus-kereső modellt felváltja az egymással vitatkozó résznyilvánosságok elképzelése;
- a részvétel/együtműködés kapcsán: az általános társadalmi kapcsolatoktól, viszonyok helyett mindinkább a konkrét részvételi gyakorlatok kerülnek középpontba.

#### 4) A tér fogalma

Annak a folyamatnak az értelmezése, amely során a köztéri művészet fokozatosan közösségi művészetté alakult át, kiemelt helyet foglal el a dél-koreai-amerikai művészettörténész, MIWON KWON életművében. 2002-ben megjelent könyve azóta is az irányzattal foglalkozó írások egyik fontos hivatkozási pontja.<sup>21</sup> Ebben Kwon – nem függetlenül a társadalomtudományokban nagyjából ekkortájt végbement ún. „térbeli fordulattól”<sup>22</sup> – a „hely”-fogalmát felhasználva tematizálja a köztéri művészet területén végbemenő folyamatokat.

E folyamat kezdőpontja nagyjából az 1960-as évekre tehető: ekkor jelentek meg olyan újfajta szobrászati kezdeményezések, amelyek a nyilvános helyeket használták fel egy demokratikusabb, a közönséggel szorosabb kapcsolatot ápoló művészet-felfogás meghonosítására. Itt a cél már nem annyira a nyilvános tér feldíszítése volt autonóm műalkotásokkal, hanem olyan helyspecifikus beavatkozások megtervezése és megvalósítása, amelyek már számot vetettek a hely építészeti, kulturális adottságaival. Egy további szakaszban a művészeti beavatkozások számára egyre fontosabbá váltak az adott hely szociális vonatkozásai is, így került középpontba a lokális csoportokkal, közösségekkel való együtműködés.<sup>23</sup>

21 Kwon, Miwon: *One place after another: site-specific art and locational identity*. Massachusetts Institute of Technology, 2002.

22 Erről lásd: Szijártó Zsolt: Tér, kultúra, kommunikáció – kultúrakutatás a „kulturális fordulat” után. *Tabula* 8. 2005/2., 311–327.

23 Kwon megközelítése ugyanakkor jól mutatja a térbeli fordulat egyik sajátos következményét, a „tér”-fogalmának abszolutizálását. Kezdetben a tér-fogalom fontos szerepet játszott abban, hogy végbemenjen az emancipáció az üres „konténerként” megragadott tér-elképze-

**Berecz Zsuzsa, Sarah Günther, Szabados Luca**

20 forintos operett, 2012



A társadalmi térre reflektáló művészeti gyakorlatok felértékelődését – és egyben újradefiniálását – az 1990-es évek második fele hozta el. Az ekkor jelentkező új művészeti műfajok érzékenyek voltak a mindennapi valóságban jelenlévő, a térbeli viszonyokban artikulálódó hatalmi struktúrák, egyenlőtlenségek iránt. Ezeket próbálták tematizálni, az érintettekkel közösen megfogalmazni, majd olyan tereket létrehozni, amelyekben a résztvevőkkel közös kommunikációs folyamatok generálhatók a társadalmi-kulturális problémákról. Ezek a művészeti gyakorlatok túllépnek az autonóm művészetvilág felfogásán, s éppen azokra a kérdésekre fókuszálnak, hogy miként viszonyul a művészet a különböző (társadalmi, gazdasági, ökológiai) kontextusokhoz.

CHRISTIAN KRAVAGNA bécsi művészettörténész 1998-ban megjelent tanulmánya<sup>24</sup> több szempontból is megpróbálja a részvételi művészet megjelenését művészet- és társadalomtörténetileg elhelyezni. Az írás egy sajátos kordokumentumnak is tekinthető, hiszen középpontjában a participatív művészet akkori zászlóshajójának tekinthető *New Genre Public Art* áll, ezt mutatja be részletesebben<sup>25</sup> – és meglehetősen kritikus hangon –, illetőleg vázol fel ehhez képest másfajta, szintén participatívnak tekinthető gyakorlatokat.

léstől egy konstruktivista felfogás irányába. Eszerint a tér nem egy semleges tartály, amely helyként kínálkozik különböző társadalmi, politikai kulturális folyamatok (és művészeti objektumok...) számára, hanem pontosan ezek a folyamatok hozzák létre a tereket, s együttes tevékenységük felel a tér éppen adott minőségéért. Ugyanakkor – éppen a tér-metafóra sikeres és széleskörű elterjedése következtében – végbemegy egy ellenkező irányú folyamat is. Ennek során a konkrét, társadalmi-fizikai jellemzőkkel rendelkező helyekből diszkurzív módon egy általános, absztrakt tér-fogalom jön létre. A tér egy mindent átfogó metaforává válik, amely mindenfajta társadalmi jelenség leírásához alkalmazható – az irodalom terétől egészen az internet teréig (s azon is túl) terjed ez a használati kör. A művészeti gyakorlatokban is tettenérhető ez a metaforizált használat, így például az olyan esetekben, melyekben a szándéka szerint „hely-specifikus” mű valójában nem a társadalmi térre próbál reflektálni, hanem létrehoz, megkonstruál egy – a szociokulturális környezettel semmilyen viszonyban nem álló – helyet.

24 Kravagna, Christian: *Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis*. In: Babias, Marius – Achim Könncke (Hg.): *Die Kunst des Öffentlichen*. Dresden: Verlag der Kunst, 1998. Ld. <http://eipcp.net/transversal/1204/kravagna/de> (utolsó letöltés: 2017. december 2.)

25 Ez természetesen nem véletlen, ezekben az években (konkrétan 1995-ben) jelenik meg az irányzat két fontos elméletalkotójának az egész mozgalom létrejöttét megalapozó szövege. Lásd: Mary Jane Jacob: *Culture in Action*, Seattle: Bay Press, 1995; Lacy, Suzanne: *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle-Washington: Bay Press, 1995.

Az 1990-es évek közepén megjelenő, SUSANNE LACY és MARY JANE JACOB nevéhez kapcsolódó irányzat szerencsés csillagzat alatt jött létre. Ha megnézzük az ide sorolható munkákat – s Lacy programadó könyvében rengeteg szerzőt megemlít –, akkor látható, hogy itt nem igazán újfajta művészeti gyakorlatokról van szó, hiszen ezek már az 1970-es évek óta léteznek, viszont az is tény, hogy a mainstream, tárgy-központú művészetvilág nem igazán vett róluk tudomást, periférikus létre kárhajtotta őket. Lacy szerencsés időpontban, jó érzékkel megfogalmazott programja – a „nyilvános művészet”, az „új típusú public art” – végre felkínált számukra egy megfelelő értelmezési keretet, amely segítségével képesek voltak önmaguk megszervezésére és megjelenítésére. Susanne Lacy programjának háttérben egy új típusú köztér-értelmezés áll, amely a köztér körüli vitákból, a köztérhasználattal kapcsolatos konfliktusokból indul ki, s e folyamatokra reflektáló művészeti gyakorlatokat próbálja számbavenni.

Ez a megközelítés érvényesül Magyarországon a KÉPZŐMŰVÉSZETI LEKTORÁTUS által 2008-ban, 2009-ben<sup>26</sup> valamint 2011-ben és 2012-ben megvalósított pályázatokban, amelyek célja kifejezetten az új típusú public art meghonosítása volt. Már a pályázati kiírások hangsúlyozzák a lokális/tágabb közösség problémáira való reflektálás fontosságát, a kommunikációs folyamatok demokratizálásának szükségességét, s ezen keresztül egy problémaorientált, demokratikus köztéri művészet létrehozásának esélyét.<sup>27</sup>

#### 5) A „nyilvánosság”-fogalma

A részvétellel kapcsolatos művészeti projektek esetében fontos hivatkozási pont az emancipáció eszméje és a demokratizálás gyakorlata: olyan társadalmi csoportok láthatóságának, társadalmi-politikai részvételi

26 [http://www.balkon.art/ballon/2010/ballon\\_02\\_2010.pdf](http://www.balkon.art/ballon/2010/ballon_02_2010.pdf); [http://www.balkon.art/ballon/2010/ballon\\_03\\_2010.pdf](http://www.balkon.art/ballon/2010/ballon_03_2010.pdf); [http://www.balkon.art/ballon/2010/ballon\\_04\\_2010.pdf](http://www.balkon.art/ballon/2010/ballon_04_2010.pdf)

27 A kezdeményezéshez két katalógus készült, további irodalom ezekben található: Kertész László – Leposa Zsóka (szerk.): *Té itt áll. A Magyar Művelődési Intézet és a Képzőművészeti Lektorátus public art programja*. Budapest, Magyar Művelődési Intézet – Képzőművészeti Lektorátus 2008; Kertész László – Leposa Zsóka (szerk.): *A mi kis falunk. A Magyar Művelődési Intézet és a Képzőművészeti Lektorátus 2009. évi public art programja*. Budapest, Magyar Művelődési Intézet – Képzőművészeti Lektorátus 2010. Ld. még: Kertész László: *Mi itt áll – a lektorátusi public art program (2008–2012)*. Szubjektív kurátori rekonstrukciós vázlat, *Új Művészet* 2017/9.. Ez nem kunszt. Az Új Művészet elméleti melléklete – *Köztér*, 36–41.



**Berecz Zsuzsa, Sarah Günther, Szabados Luca**

20 forintos operett, 2012

fókának növelése, akiknek korábban nem volt hozzáférésük a nyilvánosság területeihez. Sokszor előkerülő hivatkozási pont a művészeti cselekvés átalakítása társadalmi cselekvéssé, a tudáshoz, művészethez való hozzáférés megkönnyítése, a művészet közönségének átformálása aktív, társadalmilag tudatos közönséggé.

Az együtműködésen alapuló közösségi művészet háttérben egy sajátos „nyilvánosság”-fogalom áll, amelynek kimunkálását szintén a politika-elmélet végezte el, s főleg ROSALYN DEUTSCHE, Chantal Mouffe és ERNESTO LACLAU<sup>28</sup> írásait kell itt megemlíteni. E különböző tradíciókhoz tartozó szerzőket egy közös törekvés, a „nyilvánosság”-fogalom újragondolása kapcsolja össze. Az újragondolás átmenetet jelent a nyilvánosság JÜRGEN HABERMAS által megfogalmazott konszenzuális felfogásától egy agonisztikus nyilvánosság-elképzelés irányába. Ahogyan ez ismert, Habermas számára a nyilvánosság egyszerre volt egy mindenki számára nyitott társadalmi tér, s egy ideális helyszín az ellentétes nézetek közötti viták lefolytatására, a felek között valamifajta konszenzus előállítására. Deutsche, Mouffe és Laclau már arról beszélnek, hogy ez a modern nyilvánosság-felfogás egyet jelent a konfliktusok tekintélyelvű elfojtásával, egy meghatározott nyilvánosság-forma intézményesülésével, az alternatív nyilvánosságokat létrehozó társadalmi csoportok szisztematikus elfojtásával. A radikális demokrácia-elméletek a nyilvánosság „újra-politizálását”, a különböző érdekcsoportok közötti küzdelmek láthatóvá tételét tekintették a demokrácia előtt álló legfontosabb feladatnak.

A nyilvánosság (köztér) megítélésének ezen kettőssége érvényes a köztérrel foglalkozó művészeti alkotások esetében is: amíg a hagyományosabb köztéri munkák inkább a nyilvánosság konszenzuális felfogása mellett köteleződtek el – hiszen egyetemes, (állítólag) az egész társadalomra érvényes (esztétikai) értékeket próbáltak közvetíteni –, addig az új típusú munkákra sokkal inkább a nyilvánosság agonális felfogása jellemző. Főleg a köztérhez kapcsolódó, ott megjelenő konfliktusokat, eltérő köztér felfogásokat, egymással szembeálló használati módokat tematizálják, s próbálnak számukra megfelelő fórumokat felkínálni.

28 Chantal Mouffe: *Művészeti aktivizmus és agonisztikus terek*. (2007). [exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=954](http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=954) (utolsó letöltés: 2017. december 2.); Mouffe, Chantal – Ernesto Laclau: *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. London, Verso, 1985.





Berecz Zsuzsa, Sarah Günther, Szabados Luca  
20 forintos operett, 2012

Ez a fajta megközelítésmód érhető tetten, a 2010 után jelentkező olyan, elsősorban aktivista irányultságú művészeti törekvésekben, amelyek fontos politikai-művészetpolitikai kérdésekkel foglalkoztak, gyakran napi szintű történésekre reagálva próbáltak különböző ellen-nyilvánosságokat létrehozni.<sup>29</sup>

A helyzet ugyanakkor itt is nehezen megítélhető. Miközben a participatív művészeti gyakorlatok hangsúlyozzák a demokratizálódás, az emancipáció melletti elköteleződésüket, a nyilvánosság újrapolitizálásának szükségességét, a korábban kizárt csoportok mobilizálásának fontosságát, felvetődik az a kérdés is: mennyiben tehető egyenlőségjel a participáció és a valódi demokrácia közé? Valóban a participáció volna a záloga az igazi demokráciának, a nyilvánossághoz való hozzáférésnek? Ezzel kapcsolatban komoly kételyek merülhetnek fel: hiszen számos olyan – nevében kollaboratív – projektet ismerünk, ahol a nézők, a nyilvánosság megszólítása inkább egy paternalista módon, előzetesen kiosztott szerepkészlet alapján történik, s így az előzetesen meghatározott térbeli/hatalmi struktúrák változatlanok maradnak. Számos példát látunk arra is, hogy a kollaboratívnak nevezett művészeti gyakorlatok az emancipációhoz sem igazán járulnak hozzá, hiszen fenntartják a nyilvánosság egyenlőtlen hatalmi struktúráit: a résztvevők sok esetben a művészetkedvelők elitista köreiből kerülnek ki, kísérlet sem történik a korábban leosztott szerepek újragondolásához.

## 7) A „részvétel” fogalma

A participatív fordulat kapcsán megváltozott a művészet befogadásának célközönsége, mégpedig oly módon, hogy háttérbe szorul a szubjektum művészet-tapasztalata, s előtérbe kerül a közösségre gyakorolt hatása, közösségi befogadása. Az aktivitás egyet jelent a megvalósítható, egy közösségre irányuló cselekvésekkel, ahol már nem az a kérdés, hogy milyen hozadéka van a művészetnek a szubjektum számára, hanem az, hogy milyen hatása van egy közösségre.

A „részvétellel” kapcsolatos művészeti projektek egy elméletileg meg lehetőségek kimunkált területen fogalmazódnak meg. Az 1960-as évektől

<sup>29</sup> Egy jellegzetes kordokumentum ebből az időből: Krasztev Péter – Jon Van Til (szerk.): *Tarka ellenállás. Kézikönyv rebelleseknek és békéseknék.* Budapest, Napvilág Kiadó, 2013 (Benne különösen: Nagy Gergely: Egyre radikálisabb intervenciók. A politikai művészet új hulláma Magyarországon 378-411.)

kezdvé számos teoretikus foglalkozott a befogadói aktivitás szerepével a mű létrehozását illetően, s ezt a problémát állította középpontba több, művészetelméletileg releváns nézetrendszer. Elég csak UMBERTO ECO nagyhatású elméletére gondolni a nyitott műről,<sup>30</sup> HANS-GEORG GADAMER koncepciójára a művészet játék-karakteréről, illetve ROLAND BARTHES jelentős karriert befutó nézetrendszeréről a szerző haláláról és az olvasó hatalmáról.

Ugyanakkor érdemes különbséget tenni a „részvétellel” kapcsolatos korai művészeti koncepciók és a jelenlegi projektek között. A legfontosabb eltérés abban áll, hogy mást gondolnak a művészet társadalmi státuszáról: amíg az „előfutárok” ragaszkodnak a társadalmon belüli önálló, autonóm művészet elképzeléséhez, addig a participatív művészet koncepciói tudatosan kritizálják ezt. Jól látható a különbség (amelyet összefoglalóan az aktivitás és a cselekvés szembeállítására vezethetünk vissza), ha ütköztetjük Umberto Eco nyitott műről szóló elképzelését NICOLAS BOURRIAUD relációista esztétikájával. Eco szerint a műalkotások egyik legfontosabb szerepe abban áll, hogy az egyes korszakokban láthatóvá teszik azt a módot, ahogyan a tudományok, a kultúra a valósághoz viszonyul. Ez a „láthatóvá tétel” egyúttal reflexiót is jelent a valóság bevett, hagyományos megközelítéseire, lehetőséget kínál arra, hogy a műalkotások segítségével, a befogadók aktív részvételével megkérdőjelezzék ez az egységes világnézet. Azaz az aktív részvétel valószínűleg meg tulajdonképpen a művet, s ennyiben (de csak ennyiben) a művészet határain túli jelentőséggel rendelkezik – ugyanakkor ez nem kérdőjelezi meg a művészet autonómiájának a feltevést.

Nicolas Bourriaud szerint az 1990-es évek néhány, a részvételre, a befogadói aktivitásra hangsúlyt helyező művészeti projektjében egy ettől gyökeresen eltérő művészetfelfogást lehet tetten érni, amelyekben megváltoztatták a részvétel – vagy nála: az „interaktivitás” – helyiértékét.<sup>31</sup> Az általa tárgyalt művészek számára az (inter)aktivitás első-

<sup>30</sup> Eco, Umberto: *A nyitott mű. Válogatott tanulmányok.* Budapest, Gondolat, 1976; Gadamer, Hans-Georg: *A szép aktualitása.* In: Gadamer, Hans-Georg: *A szép aktualitása.* Budapest, 1994, 11-85.; Barthes, Roland: *A szerző halála.* In: Barthes, Roland: *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások.* Budapest – Osiris, 1996, 50-55.

<sup>31</sup> Bourriaud, Nicolas: *Relációesztétika.* Budapest, Múcsarnok, 2007.; Bourriaud, Nicolas: *Útómunkálatok.* Budapest, Múcsarnok, 2007.

sorban nem elméleti szinten fontos, s nem a művészeti gyakorlat kiterjesztésének lehetőségét hordozza, hanem ez jelenti munkáik középpontját. Ezek a művek ugyanis nem csupán aktív befogadást követelnek, hanem konkrét cselekvésre – szociális kapcsolatok kiépítésére – hívnak fel, s ezzel a művészet közvetlenül a társadalmi világot alakító eszközzé vált. Ebben a felfogásban a művészet autonómiája (a társadalmi gyakorlattól való megkülönböztetése) is eltűnik, hiszen közvetlenül a társadalmi területen gyakorolt emancipatorikus hatása a fontos. Főleg GRANT KESTER számára fontos kérdés, miképpen tartható fenn ebben a részvételi művészet dialógus-alapú gyakorlataiban a „közösség” sokszor rossz hírbe keveredett, a jelen individuális társadalmában anakronisztikusnak tűnő fogalma. Hiszen a példaként felsorolt művészeti gyakorlatok megegyeznek abban, hogy egy közös kommunikációs (nyelvi, verbális, fizikális) mátrixra támaszkodhatnak, amely megteremt egy – hangsúlyozottan átmeneti jellegű – közösséget. Kestner szerint a „közösség” nem esszencialista módon, valamilyen egység mentén definiálódik, nem végleges, nem írja felül tagjai egyedi identitását. Ez a közösségi identitás hangsúlyozottan ideiglenes, a másokkal való szolidaritáson keresztül konstruálódik, s a társadalmi különbségek dialogikus, reflektált megragadásán keresztül jön létre.<sup>32</sup>

## 8. Összefoglalás

Jelen írásban amellet próbáltam érvelni, hogy a részvételt preferáló, társadalmilag érzékeny művészeti gyakorlatok leginkább három fogalom – a „tér”, a „nyilvánosság” és a „részvétel” – mentén ragadhatók meg. Fontos része volt az argumentációnak, hogy mindhárom fogalmi terület esetében ugyanaz a dinamika érhető tetten, az absztrakt struktúráktól mindinkább a konkrét, társadalmi kontextusok irányába tart az érdeklődés. Ugyanakkor megjelenik ezzel párhuzamosan egy új probléma: mihelyt elértük a konkrét kontextusok szintjét, hogyan lehet innét újra „visszakapaszkodni” a nagyobb

<sup>32</sup> Ezt a megközelítést képviselik a Ludwig Múzeum által nemzetközi együttműködésben megvalósított *Collaborative Arts Partnership Programme (CAPP)*-hoz kapcsolódó kezdeményezések is a magyar művészeti szcénán belül: mind a kiírásban megfogalmazott elvek, mind a létrejövő munkák kifejezetten interakció-központúak, minél szélesebb társadalmi részvételt próbálnak létrehozni. Bővebb információk a honlapon találhatóak: <http://www.ludwigmuseum.hu/site.php?inc=0&menuId=429&tartalom=txt>



Berecz Zsuzsa, Sarah Günther, Szabados Luca  
20 forintos operett, 2012



Berecz Zsuzsa, Sarah Günther, Szabados Luca  
20 forintos operett, 2012

egység, a társadalom felé, hogyan lehet általánosítani ezeket a kontextuális tapasztalatokat? A részvétel alapú művészeti projektek által felvetett probléma sok szállal kapcsolódik a kulturális antropológiai megismeréssel kapcsolatban gyakran felmerülő kérdéshez, a mikro és a makro szint közötti kapcsolathoz: ahhoz a jelentős ismeretelméleti problémához, hogy az egyes eseteleírások és értelmezések mennyiben általánosíthatók, s ezek alapján levonhatóak-e más területekre is érvényes szabályok.

Sokan – így a dialógus-esztétika egyik létrehozója, Kester is – szkeptikusak ebben a tekintetben: álláspontjuk szerint a dialógusközpontú projektek sok esetben személyre szabott közegében érvényes technikák, s ezek a problémamegoldási minták általában nem érvényesíthetők társadalmi szinten. Ugyanakkor ezek a részvétel alapú projektek mégiscsak létrehozhatnak egy olyan „köztes teret”, amely mintaként, viszonyítási pontként képes szolgálni a társadalomban zajló kommunikációs folyamatok számára.