

Csatlós Judit

## Részvételi gyakorlatok szerepe a kortárs művészetben

### Bevezetés

A kortárs művészek és a civil társadalom kapcsolatát a 2000-es évektől vizsgáló művészet-történeti és művészetkritikai kutatás során olyan kezdeményezéseket tanulmányoztam, amelyekben nem csak témaként jelent meg egy társadalmi vagy politikai kérdés, hanem az alkotók a társadalmi folyamatok alakítására is törekedtek. A művészek aktív társadalmi szerepvállalását jelezte, hogy kiléptek a jól kontrollált intézményi közegeből a nyilvános térbe, a kiállítóterekben megjelentek az aktivista csoportokat és szubkultúrákat mozgósító projektek, a társadalomtudósokkal és építészekkel közös kezdeményezések születtek. Az évtized közepétől a társadalmilag elkötelezett művészek tevékenységében egyre nagyobb teret kaptak a közönség aktív bevonására építő módszerek. Az elmozdulást kitűnően szemlélteti az ezredforduló időszakában a különböző globalizációkritikus és környezetvédelmi célokat felvállaló csoportokhoz köthető művészek tevékenysége.

A HINTS institute for public art csoport 2001-ben alakult Bálint Mónika szociológus és Szövényi Anikó, Bitter Brúnó, Ilauszky Tamás, Szabó Eszter Ágnes, Pál Rebecka képzőművészek részvételével, hogy fórumot teremtsen a városi térhasználat szociális aspektusaihoz köthető köztéri művészetnek ([artportal.hu](http://artportal.hu)). Az események szervezése mellett 2001–2002-ben *Fénymásolt könyvtár* címmel a köztéri művészet nemzetközi szakirodalmát gyűjtötték össze, ami jelenleg az Artpool Művészetkutató Intézetben kutatható. 2003-ban a dunaújvárosi ICA-D *Demo* című kiállításán a helyi foltvarró kör idősödő hölgyeivel közösen készített patchwork takarót és a munka során elhangzott beszélgetések dokumentációját mutatták be. 2008-ban a városi térszervezés negatív példáit kezdték dokumentálni a [praktikusvaros.hu](http://praktikusvaros.hu) oldalon, hogy közvetítsék a várost használó csoportok (elsősorban a keresek székések, kerékpárosok, gyalogosok) szempontjait és elvárásait az urbanisztikai szakemberek és döntéshozók felé. A következő évben pedig a Szigony Alapítvány pszichiátriai rehabilitációs

programjának keretében a hulladékmolinók újrafelhasználását oktatták. A táskák tervezése és készítése a mai napig alkalmazott terápiás eszköz, és az alapítvány egyik bevételi forrása a termékek értékesítése.<sup>1</sup>

A mozgalmi szektorban 2001-től aktív Zöld Fiatalok Egyesület rendszeresen dolgozott együtt képzőművészekkel. Kezdetben a nem konvencionális tiltakozási és figyelemfelkeltő formákkal tűnt fel (*Autóirtó kampány, Radikális Gyalogos flashmob – Tollasoztál már az alagútban?* akciók keretében), 2006-tól azonban a lokális közösségfejlesztésre koncentráltak. 2007-ben a Magdolna-negyed Szociális Városrehabilitáció Program keretében Szabó Ildikó és Tesch Katalin *Utca-popup* köztéri munkáját valósították meg. A művészek a helyi lakosokat kérdezték meg a lakókörnyezetük problémáiról, majd a legjellemzőbb megszólalásokat stencillel a negyed járdáira festették. Azt feltételezték, hogy a rossz szociális kapcsolatokról, az együttélés nehézségeiről és a közösségi interakciók hiányáról szóló üzenetek megfogalmazása elősegíti az érintettek közötti párbeszéd kialakulását (Székely 2008).

Kaszás Tamás és Lóránt Anikó 2003-ban a Stúdió Galéria terét egy elképzelt aktivista helyé alakították. Az utcáról nyíló helyiség fogadószobaként, a mögötte elhelyezkedő iroda raktárként, a nagy kiállítótér nappaliként, a legbelső helyiség intim térként funkcionált. Az üvegfelületeket emberi jogi és környezetvédelmi ismeretterjesztő anyagok, szórólapok, fanzinok, matricák, poszterek borították, melyek a művészek saját propagandaanyagaival és személyes hangvételű rajzaival keveredtek.<sup>2</sup> Saját megfogalmazásuk szerint az érdekelte őket, hogy „mik lehetnek a művészek feladatai ma, milyen eszközökkel alakíthatjuk hatékonyan környezetünket, sőt hogyan használhatnánk a művészi gondolkodásmódot konkrét problémák, illetve feladatok megoldására” (Kaszás és Lóránt 2003). Néhány hónappal később a Gerilla Propaganda Kollektíva és a Ruganegra csoportokkal folytatott tevékenységük adta meg az egyik lehetséges választ: a graffiti-, stencil- és matricakészítés elméleti és gyakorlati fortélyaira oktatták az aktivistákat, és a csoport számos köztéri beavatkozást hajtott végre (AK 57 és Ruganegra). Az aktivista időszak 2006-os lezárását követően Kaszás és Lóránt az alternatív gazdasági és létfenntartási rendszerek létrehozásával kezdtek kísérletezni, és a lakhatás, a szükséges ivóvíz biztosítása, az élelem megszerzése került művészeti gondolkodásuk középpontjába.

A kiragadott példák jól szemléltetik a társadalmi kérdésekre fogékony művészek új alkotói stratégiáit, melyek a hosszú távú kísérletekre, a fenntartható megoldásokra és a másokkal folytatott együttműködésre, illetve részvételre építettek. Mind a művészek, mind a kritika a társadalmi-kulturális rendszer kritikus megközelítésére alkalmas eszközként értékelte a közönség aktív bevonását az alkotói folyamatba. Ennek kapcsán a legfontosabb kérdés számomra: a részvétel és az együttműködés mennyiben és milyen módon képes betölteni ezt a kiemelt szerepet? Az egyénnel és csoportokkal folytatott közös munka milyen hatással lehet a kulturális és társadalmi folyamatokra? Azaz: a művészet hogyan hoz létre változásokat a művészeteken kívüli valóságban? Tanulmányomban tehát a részvétel szerepét vizsgálom a kortárs képzőművészetben: megkísérlem a részvételi művészet definiálását, majd az új művészeti törekvéseket értelmező művészetelméleti diskurzusokon keresztül bemutatom a

---

<sup>1</sup> 2008-ban már számos csoport működött, melyek az újrafelhasználást és az oktatási tevékenységet kötötték össze, mint a Recycle Mission Hungary, Retextil Alapítvány, Medence Csoport, Cellux Csoport. Ezekben a csoportokban a művészek, dizájnerek és civilek együtt gondolkodtak, alkottak, pályáztak, kiállításokat és nyitott műhelyeket szerveztek.

<sup>2</sup> *Csináld úgy, hogy jó legyen – Gyermek-fogalatház makett 1:1, Budapest, Stúdió Galéria, 2003.*

részvételnek tulajdonított társadalmi szerepeket. Ezt követően művészeti példák segítségével érvelek amellett, hogy a részvételre építő alkotói stratégiák közvetlen hatást gyakorolnak a résztvevőkre, és ez a művészet terén kívül is képes hozzájárulni a változásokhoz.

### Társadalmilag elkötelezett részvételi művészet

A rendszerváltást követően több intézményi próbálkozás született a művészet és a társadalom kapcsolatának újraírására, melyek összekapcsolódtak a köztéri művészet új formáinak bevezetésével. 1992-ben Mészöly Suzanne, a Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ vezetője kezdeményezte a *Polifónia – A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben* című programot. A pályázati felhívást olyan helyspecifikus művek létrehozására írták ki, melyek „a művészet tágran értelmezett illetékessége jegyében reflektálnak a Magyarországon és a kelet-közép-európai térségben az elmúlt években lezajlott és jelenleg folyamatban levő változásokra, az e változások által felvetett kérdésekre és konfliktusokra” (Mészöly és Bencsik 1993: 18). A megvalósult munkák többsége csak áttételesen jelenített meg társadalmi kérdéseket és aktuális problémákat. A kortárs művészet képviselői egyhangúan sikertelennek ítélték a kezdeményezést (Hock 2005: 103–105), ami már az eseményhez kapcsolódó szimpóziumok során megfogalmazódott.

A katalógusban közölt szerkesztett beszélgetésekben a résztvevők közötti konfliktus a politika fogalma kapcsán artikulálódott: eltérő „politika” értelmezések, valamint a művészet politikai szerepének különböző elképzelései kaptak hangot. A helyi művészek és művésztörténészek a politika kérdését egyértelműen az intézményesített formákhoz kapcsolták, és nem értették bele azokat a kérdésfeltevéseket, amelyek a hétköznapi élet keretei között fogalmazták meg kritikát a társadalmi rendszerről. Ezzel összefüggésben a „politikai szerepvállalástól” elhatárolódtak, és egy autonóm művészeti mező létezésében gondolkoztak. Ezzel szemben a külföldön élő magyar meghívottak – Szántó András, Sükösd Miklós és Mészöly Suzanne – értelmezésében a politika fogalmának határai kitágultak, és olyan új érzékenységet fedtek le, „amelyek az új típusú társadalmi mozgalmakhoz kapcsolódó tudatosságot hoztak létre” (Sükösd 1993: 312, 316). A beszélgetésben kifejtetlenül hagyott utalás a kritikai elméletek ismeretének hiányában<sup>3</sup> kevésbé lehetett érthető a hazai művészeti szereplők számára. Amikor a *Polifónia* nemzetközi résztvevői a politika fogalmának kitérítéséről beszéltek, a mindennapok valóságát átjáró, szervező hatalmi rendszerek feltárását kérték számon a művészeken. Ellenben a művészet társadalmi szerepvállalásának 90-es évek eleji megítélése továbbra is a Konrád György által antipolitikának nevezett magatartáshoz illeszkedett, és a hatalommal való szembenállás a kívülmaradásban fejeződött ki, ami a tudományban és művészetben a politikai és társadalmi témáktól való távolmaradást jelentette (Tatai 2005; András 2009; Horváth 2014).

A „társadalmi kérdések iránti érdeklődés” (Tatai 2005: 81) a 90-es évek második felében jelent meg hangsúlyosan a fiatal művészgenerációnál, és az állásfoglalást is magában hordozó társadalmilag elkötelezett művészet fogalma a 2000-es évektől van jelen a magyar nyelvű szakirodalomban (Hock 2005: 99). A kifejezés alatt elsősorban olyan hozzáállásokat értünk,

3 András Edit és Hornyik Sándor (2013: 276) még 2013-ban is sporadikus előzményekről beszéltek a Művészet-történeti Kutató Intézet *Ars Hungarica* folyóirat „Kritikai teóriák és lokalitás” című tematikus lapszámának bevezetőjében.

amelyek érzékenyen reagálnak a mindennapi valóságot szervező kényszerek, hatalmi viszonyok, ideológiák működésére, és számolnak a művészet (ökológiai, társadalmi, gazdasági, kulturális) környezetre gyakorolt hatásával. Az elköteleződés állásfoglalást jelent, ugyanakkor megoszlanak a nézetek arról, ennek milyen módon, illetve mértékben kell megjelennie egy alkotásban. Tehát elég-e, ha a reprezentáció területén történik a hatalmi viszonyok ki egyenlítése, vagy a társadalmi térben kell ezt megtenni?

Kürti Emese azt állítja Nemes Csaba festményeiről írt kritikájában, hogy a hagyományos műfaji keretek között nem lehet társadalmilag elkötelezett művet létrehozni (Kürti 2013). Kétséges, hogy egy társadalmilag elkötelezett alkotó életvilágáról és közéleti aktivitásáról leválasztható-e a művészeti tevékenysége, hiszen éppen a művészet, a politika és a társadalmi folyamatok összekapcsolására törekszik. Arra sem lehet egyértelmű választ adni, hogy ez az összekapcsolás miként válik láthatóvá az egyes művek esetében, tehát az intenzív aktivista tevékenysége tetten érhető-e egy festményen. A kérdések felmerülését indokolja, hogy a társadalmilag elkötelezett művészet számos olyan új formát integrált, mint az esemény, a séta, az oktatás, a fórum vagy a közösségi munka. Ezek többnyire olyan művészeti gyakorlatokhoz kapcsolódnak, melyek a művész és a közönsége közti távolság felszámolására törekednek, és nyitottak a szokatlan (nem művészeti) helyszínek és a köztér használatára.

A közönség lehetséges új szerepeit jelzi a nemzetközi és magyar diskurzusban egyaránt kialakult fogalmi diverzitás (Bishop 2007).<sup>4</sup> A *Tranzit.hu* blogja (mely a művészettörténeti megközelítéstől a kritikai elméletek felé elmozduló, a kortárs művészetet társadalmi közegben vizsgáló csoportok fóruma) számos címkét használ a részvételi művészethez köthető jelenségek megnevezésére, mint a köztéri művészet, a kollaboráció, a közösségi művészet, a public art, az újrarájátszás, a kritikai pedagógia, a részvételi művészet, a relációsztétika.<sup>5</sup> Ezt a sort még kiegészítik *A kurátori gyakorlat és diszkurzus szótárában* (Szakács 2012) található, az „együttműködésen alapuló művészeti gyakorlatok” és a „részvételen alapuló művészeti gyakorlatok” szócikkek.

A megnevezések közt két csoport különíthető el, aszerint, milyen értelmezési keretet használnak. Az egyik a művek köztéri kötődéséből indul ki, a másik a közönség és művész közötti viszonyra helyezi a hangsúlyt. Az angol nyelvű szakirodalomban a köztéri művészet kifejezés egyaránt magába foglalja a tradicionális köztéri alkotásokat, a nyilvános helyeken megjelenő művészetet, a köztéri dizájnt és a street art formáit (bővebben Kertész 2008: 9). A magyar terminológia a „köztéri művészet” kifejezést megőrizte a hatalmi elvárásokhoz igazodó, reprezentatív műfajok (szobrászat) számára, és a kritikai megközelítésű művek megnevezéseként a „public art” vagy az „új típusú public art” műfaji megjelölés terjedt el Kertész László javaslatára (Kertész 2008: 9).

4 Claire Bishop (2006) szerint a következő megnevezések megközelítően ugyanazt a művészeti gyakorlatot írják le: „társadalmilag elkötelezett művészet” (*socially engaged art*), „közösségen alapuló művészet” (*community based art*), „kísérleti közösségek” (*experimental communities*), „párbeszéd művészet” (*dialogic art*), „részvételi (participatory), beavatkozó (interventionist), kutatás alapú (research-based), kollaboratív művészet”.

5 A fogalmak használata időben is megoszlik, a „public art” 2010 márciusa után már nem szerepel az oldalon. A „társadalmilag elkötelezett művészet” címkét csak 2014 óta használják, miközben az indulástól kezdve rendszerek a politika és a művészet kapcsolatát tematizáló bejegyzések.

A másik megközelítés a részvételi és az együttműködési formákon keresztül értelmezi az új jelenségeket. A használt megnevezések sokszor más szakterületekkel kötik össze a képzőművészetet, mint az újrájátszás a színházzal, a kritikai pedagógia az oktatással, de említhetnénk még a szociális dizájnhoz, az építészethez, a társadalomtudományhoz és a közösségfejlesztéshez vezető kapcsolódási szálakat is. A részvételi művészet mindezeket a műfajokat magába foglalhatja, habár a művészetelmélet Claire Bishop nyomán igyekszik különbséget tenni a részvétel foka és minősége alapján. *A kurátori gyakorlat és diskurzus szótára* eszerint az együttműködést (vagy kollaborációt) egyenrangú felek viszonyaként határozza meg, melyben művészek, művész és kurátor, vagy művész és más szakmák képviselői alkotnak csoportokat. Ezzel szemben a részvétel során a művész a közönséget vonja be az alkotófolyamatba, és ő határozza meg a közös munka kereteit, valamint a résztvevők lehetséges szerepeit (Erőss 2012).

Túl a terminológián a részvételi művészet rendszerezése számos nehézségbe ütközik, hiszen a hosszabb közös munkafolyamat során megváltozhatnak a szerepek és a módszerek. Bishop a részvételi művészetben belül két típust különböztet meg. Egyfelől azokat a műveket (delegált performanszok), amelyekben a felkértek saját társadalmi osztályuk, generációjuk, etnikai, nemi vagy szakmai stb. csoportjuk képviselőjeként jelennek meg, és a művész kérésére egy egyszerű feladatot hajtanak végre; vagy egy adott szituációban önmagukat kell alakítaniuk. Ezeketől elkülöníti a pedagógia eszközeit használó kezdeményezéseket, melyek az oktatás demokratikus feltételeinek biztosításával vagy a kritikai pedagógia módszereivel egy kollektív tudás létrehozásán dolgoznak (Bishop 2012: 220–229).

Egy rétegzettebb rendszerezést javasol Claire Doherty, aki háromféle művet különböztet meg: 1. olyanokat, amelyekben a művész elkötelezett a felkért résztvevők mellett és mindvégig erősen kontrollálja a művet, 2. olyanokat, amelyekben egy közösségi akció egyszeri beavatkozást hoz létre egy város szövetében, továbbá 3. olyanokat, amelyekben a művész az aktív alanyok megteremtésével közvetlen társadalmi változtatásokra törekszik (Doherty 2012: 312). Bishop és Doherty csoportosítása a kreatív folyamat eredményét attól teszi függővé, hogy a művész miként határozza meg a saját és a többi résztvevő szerepét. Ha a művész teljes egészében lemond a szerzőségről, akkor a munkafolyamatot tekintik a műnek. Ha a művész megtartja irányítói szerepét, és a közös munka kimenetele többé-kevésbé előre meghatározott, akkor az alkotófolyamat csak a mű létrehozásának eszköze.

A részvételi művészetben három elképzelés kapcsolódik össze, ami meghatározza a társadalomhoz való kritikai viszonyt. Az első a nézői passzivitással szembehelyezi az aktív részvételt. Eszerint az alkotói folyamat arra irányul, hogy a résztvevők kialakítsák a közös cselekvés kereteit és képessé váljanak a felmerülő konfliktusok megfogalmazására, a problémák megszokottól eltérő kezelésére, valamint megtapasztalják a kollektív cselekvés örömét. A második elképzelés szerint a közönség bevonása alkalmas eszköz a művészet társadalmi struktúrában betöltött kiemelt pozíciójának a felszámolására, ezáltal a kultúrához való demokratikus hozzáférés valósulhat meg. A harmadik elképzelés pedig, hogy az egyén vagy a csoport a mű keretében elsajátított képességeket és tudást kamatoztatni tudja a társadalmi valóságban is (Bishop 2006: 12).

## Köztértől a közösség felé

A képzőművészetben az 1960-as évektől jelentkezett egy demokratizálási igény, amely képviselői a művészet és a külvilág kapcsolatának hiányát, a művészeti termelés és a befogadás mechanizmusában jelentkező kizáró és elitista formákat vizsgálták. A művészek annak érdekében, hogy szorosabb kapcsolatot építsenek ki közönségükkel és szélesebb hozzáférést biztosítsanak a művészeti és kulturális értékekhez, előnyben kezdték részesíteni az olyan nyilvános helyszíneket, mint az utca, az iskola, a lakótelepek, később a média és az internet tereit. A hagyományos köztéri művészet mellett megjelentek előbb a hely fizikai adottságaira építő, majd a társadalmi és történeti adottságokra érzékeny kezdeményezések, végül azután a közönség különböző csoportjaival kialakított együttműködések. A művészet látványos térfoglalása számos diskurzust indított el, melynek során a köztér fogalma fokozatosan a középpontba került, és összekapcsolódott a nyilvánosság fogalmával, valamint a társadalmi és művészeti részvétel kérdésével.

A művészetelméletben karakteresen jelentkezett az új törekvéseket a hely fogalmán keresztül értelmező irányzat, ami többek között Miwon Kwon művészettörténész és Suzanne Lacy aktivista művész munkásságához köthető. Miwon Kwon hagyományos művészettörténeti keretbe illesztette a művészek új típusú köztérhasználatát: folytonosságot állított fel az 1960-as évek új utakat kereső szobrászati kezdeményezései és a kortárs művészeti projektek között (Kwon 2012: 108). Felfogásában a művészeti és intézménykritikai tendenciák egyaránt a hely fogalmára építettek, ami számos különböző, de egymással összefüggő teret és gazdasági viszonyt kezdett magába olvasztani (Kwon 2012: 111–112).

Ez az elképzelés egybevágott azokkal a törekvésekkel, amelyek a helyspecifikus művészetet a helyi társadalommal folytatott együttműködés felé orientálták. Ha Kwon művészettörténeti példáit a befogadói szerepek felől olvassuk újra, akkor a folytonosság a részvételi művészet történetére is érvényesíthető: a korai helyspecifikus művek visszaadták a befogadónak a fizikai testét, az intézménykritika pedig az osztályhelyzetét, etnikai hovatartozását és a társadalmi nemét, az új típusú köztéri művek pedig számítottak a befogadók közreműködésére és döntési képességére. Kwon nézete szerint a kortárs helyspecifikus művek legfontosabb jellemzője az a mód, ahogyan a hely társadalmi meghatározottsága alárendelődik a diszkurzivitásnak. Meglátása szerint a különböző kulturális viták, egy elméleti koncepció, egy társadalmi kérdés, egy politikai probléma, egy intézmény, egy esemény, egy történelmi adottság, de még a vágy bizonyos alakjai is felfoghatók helyekként (Kwon 2012: 113).

Kwon elméletében a hely egy olyan konstrukcióvá vált, amit maga a mű hív életre, ami azonban gyengíti a művészet érvényességét a társadalmi tér alakításában. Emiatt Kwon szembekerült az aktivista háttérű, gyakorlatorientált művészekkel és írókkal. Így például Gregory Sholette felveti, hogy a helyspecifikusság történeteként bemutatott művészettörténet elfedi az intézménykritika és a köztéri művészet politikai szerepét (Sholette 2012: 142), és teljes mértékben figyelmen kívül hagyja az 1960-as évek társadalmi mozgalmainak szerepét a társadalmilag elkötelezett művészet történetében. Sholette amellett érvel, hogy a baloldali politikai és feminista aktivista művészcsoportok tevékenységében a hely valós társadalmi és politikai térként kapott jelentőséget, amikor lokális csoportokkal és közösségekkel dolgoztak együtt (Sholette 2012: 154). Suzanne Lacy művészeti és kritikai programjában a

köztér társadalmi szerepét az új típusú – elsősorban részvételi – művészeti gyakorlatok felől értelmezi, és jelentőségét abban látja, hogy képesek létrehozni a politikai küzdelem és a vita nyilvános terét (Lacy 2008: 18).

A köztéri művészet társadalmi szerepét feszegető elméleti diskurzusok és művészeti állásfoglalások számára fontos referenciát jelent Habermas nyilvánosságfogalma. Habermas megfogalmazásában a nyilvánosság egyszerre a vélemények kommunikációs hálózata, és egyszerre egy mindenki számára nyitott társadalmi tér, ahol a közvélemény alakul (Habermas 1993 [1962]: 9, 115). Ez az összekapcsolás biztosítja a társadalmilag elkötelezett művészet számára, hogy a közteret politikai térként határozza meg. Ehhez ugyanakkor szükség volt a hely fogalmának jelzett kiterjesztésére is. Az aktivista elképzelés a helyet nem eleve adott és megváltozhatatlan területként értelmezte, hanem társadalmi, gazdasági és politikai folyamatok eredményének, azaz társadalmi konstrukciónak fogta fel. A művészetelméleti megközelítés a helyet magát is társadalmisította, amikor azt állította, hogy a társadalmi diskurzusok és a művészeti termelés hívja életre.

A köztérben megjelenő művészet politikai-társadalmi szerepének vizsgálata nem választható le azokról a demokráciaelméletektől sem, amelyek a nyilvánosság eltérő működését és struktúráját veszik alapul. Ezek kiindulópontja – szemben a véleménykülönbségek kiegyenlítése felé törekvő habermasi elképzeléssel – a nyilvánosság megsokszorozódása, s az egyes érdekközösségek egymáshoz való viszonyát, működését, átjárhatóságát, határait és a részvétel különféle módjait vizsgálják. Oliver Marchart a kortárs demokráciaelméletekre rezonáló álláspontot képviseli, amikor amellett érvel, hogy a művészeti gyakorlatok elhomályosítják a nyilvánosság politikai töltetét, és az érdekképviselő helyébe a szociális munkát helyezik (Marchart 2010: 284). Szerinte a társadalmilag elkötelezett művészeti projektek esetében elsősorban azt a kérdést kell tisztázni, hogy a mű folyamatában a konfliktusok exponálódnak-e, vagy inkább felszámolódnak. Marchart alapvetően Rosalyn Deutsche gondolatmenetét követi, aki a radikáisdemokrácia-elméletek felől mutatja be a köztéri művészet időbeli alakulását. Deutsche Chantal Mouffe nyomán a modern demokráciát a politikai konfliktusok küzdőtereként határozza meg, melynek sajátossága, hogy elutasítja a konfliktusok tekintélyelvű elfojtását (Mouffe 1994). Deutsche nyomán rámutat arra, hogy a hagyományos köztéri művészet azáltal, hogy egyetemes (esztétikai) értékeket és ösztársadalmi igényeket kívánt közvetíteni (közös emlékezet, közös identitás), a társadalom egységét reprezentálta, és elfedte a köztérben jelentkező konfliktusokat, hatalmi kizárási folyamatokat és az eltérő használatmódokat. A társadalmilag elkötelezett művészet lehetséges szerepét a demokrácia újratermelésében találja meg, amely „azáltal teremt nyilvánosságot, hogy embereket von be a politikai vitába, vagy önmaga folytat politikai küzdelmet” (Marchart 2010: 184–186).

Jóllehet a művészettörténeti és az aktivista értelmezések egyaránt megegyeznek abban, hogy az új típusú köztéri művészet megvizsgálja a nyilvános terekben megnyilvánuló erőviszonyokat és megkérdőjelezi a működő kizárási mechanizmusokat, a hely fogalmának eltérő értelmezéséből adódóan máshova helyezik a lehetséges változásokat. Kwon ugyanis arra a következtetésre jut, hogy a mű fizikai helye másodlagos a diszkurzív módon létrehozott helyhez képest (Kwon 2012: 114–115), így a helyspecifikusság inkább reprezentálja, mintsem megvalósítja a kritikai hozzáállást. Ezzel szemben az aktivista megközelítés nem mond le a lokalitás és a mű szerves kapcsolatáról, és a helyet köztérként használja.

## Találkozástól a részvételig

A kortárs művészetelmélet másik vonulata a közönség és a művész viszonyára építi az új művészeti tendenciák értelmezését. Ezeket a megközelítéseket összekapcsolja, hogy az együttműködést és a részvételt érvényes művészeti formának tekintik, és a közös munkaformát képezi az esztétikai elemzés tárgyát (szemben a kreatív folyamat végeredményével). Az egymással vitatkozó szerzők, mint Nicolas Bourriaud, Grant H. Kester és Claire Bishop, egyaránt kapcsolatot feltételeznek a művészeti és társadalmi részvétel között, bár ennek módját és jelentőségét eltérően értelmezik. Bourriaud átfogó keretet igyekezett adni a társas együttlétre építő művek értelmezéséhez, míg Kester és Bishop kifejezetten a részvételi művészetre fókuszálnak.

Bourriaud megfigyelése alapján az új művészeti gyakorlatok kiindulópontjában az emberi kapcsolatok összessége és társadalmi kontextusa áll (Bourriaud 2007: 93). Példaként a szolgáltatásokat, megbeszéléseket és a közösségi események különböző formáit sorolja fel, melyek megnevezésére a „relációs művészet” kifejezést javasolja (Bourriaud 2007: 93). Ezeket a műveket egy kommunikációs folyamatnak tekinti, melyben a résztvevők egymáshoz képest határozzák meg magukat, és a különböző döntések, egyeztetések, tapasztalatok során az emberi kapcsolatok olyan tere jön létre, „ahol felborul a munka és pihenés viszonya, ahol mindenki kapcsolatba léphet a másikkal, ahol újra megtanulhatnánk, mit jelent a baráti viszony és az osztozkodás” (Bourriaud 2007: 58). Az ilyen művek jelentőségét abban látja, hogy a társadalom számára hasznosítható modelleket kínálnak, amelyek többé-kevésbé beilleszkednek a fennálló társadalmi rendbe, de mégis azon kívül álló minták érvényesek bennük (Bourriaud 2007: 14). Ezek a „mikroutópiák” váltak a relációsesztétika legvitatottabb elemévé.

Claire Bishop rámutatott Bourriaud példáiban a részvételt akadályozó mechanizmusokra, és ezáltal felfedte, hogy a létrejött terek nem magától értetődően demokratikusak (Fehér 2010: 118). A társadalmilag elkötelezett művészet perspektívájából a relációsesztétika problémája, hogy a közösségi élményként definiált kapcsolatok, jelentések, tapasztalatok, érzelmek nem vezetnek a társadalmi hierarchia felismeréséhez. Bourriaud ugyanakkor nem is akart politikai programot kapcsolni az elmélethez, és a kortárs képzőművészet funkcióját az egyéni és kollektív menekülési útvonalak kitalálásában határozta meg (Bourriaud 2007: 26). A relációsesztétika azonban termékeny táptalaja a vitáknak: mind Kester, mind Bishop erre reflektálva alakította ki saját álláspontját.

Grant H. Kester a közösségek közötti párbeszéd létrehozására törekvő műveket kívánja értelmezni. Az általa elemzett példák közös kiindulópontja, hogy a részvételt alapvető demokratikus értéknek tekintik, és a művek a politikai és társadalmi közösségek működésére kérdeznek rá. A kommunikatív cselekvés habermasi elmélete alapján a művészetet diszkurzív térnek definiálja, amelyben:

az anyagi és társadalmi különbözőségek (hatalom, vagyon, tekintély) háttérbe kerülnek, s a beszélőt egyedül a kifejtett érvek meggyőzőereje mozgatja (...) [A] szóbeli érintkezés ilyen önreflexív (jóllehet időigényes) formái nem kívánnak általános érvényű megállapodásokra kifutni, inkább csak egy adott közösség tagjai közötti átmeneti megegyezésre törekednek (ami ugyanakkor a döntéshozás szükséges előfeltétele) olyan esetekben, amikor a normális társadalmi vagy politikai konszenzus valamiért megbomlik (Kester 2012: 133).



Az alkotás résztvevői nem politikai szereplőként, hanem saját történettel, szubjektivitással rendelkező személyekként lépnek kapcsolatba egymással, ennek eredményeként képesek elmozdulni a bejáratott, szerepkövetelményeiknek megfelelő álláspontoktól, ami lehetővé teszi egy kollektív cselekvési mező létrehozását (Kester 2012: 128).

Kester két módon is megkérdőjelezi Habermas nyilvánosságról és társadalmi kommunikációról alkotott elméletét. Egyfelől amikor azt vizsgálja, hogy mi készíti az embereket a dialógusban való részvételre, a feminista ismeretelméletre alapozva a közösen létrehozott és elismert tudás összekötő szerepét hangsúlyozza (Kester 2012: 136), amely a megértés szubjektív és érzelmi vonatkozásaira helyezi a hangsúlyt, szemben a racionális érveléssel. Másfelől műelemzése rámutatnak a különböző csoportok közötti érdek- és egzisztenciális ellentétekre, ami miatt nehézségekbe ütközhet az ellenérdekeltek együttes bevonása a művészeti projektekbe, illetve az ebből adódó feszültségek a közös munkát nagymértékben akadályozhatják. Kester szerint a művészek leginkább azokban az esetekben képesek eredményeket elérni a dialógusalapú módszerekkel, amikor politikailag koherens közösséggel vagy kollektívakkal dolgoznak együtt, amelyek már elérték egy bizonyos fokú szervezettséget, és felismerték érdekeiket, valamint egyenrangú félként képesek belépni egy sokszereplős diszkurzív térbe (Kester 2012).

A részvétel társadalmi hatása szempontjából a dialógusalapú megközelítések legkritikusabb momentuma, hogy a személyes kapcsolatok terében működőképes technikák és identitásminták nem feltétlenül érvényesíthetők társadalmi szinten. Hiszen a művészeti projektekben elsősorban személyükkel vesznek részt az egyes tagok, még akkor is, ha a státusuk vagy pozíciójuk miatt kapták a felkérést. A nyilvánosság terében ezek a szereplők újra ki vannak téve a csoporttagok vagy az általuk képviselt intézmény kontrolljának, és a politikai és piaci érdekek nyomása is fennáll. Emiatt gondolom azt, hogy ezek a projektek politikai vagy társadalmi hatásait tekintve inkább a nyilvánosság színpala mögött zajló lobbitevékenységgel rokoníthatók, amikor az érdekelt felek igyekeznek a döntéshozókat informális keretek között a saját ügyeik mellé állítani. A projektek hosszú távú hatása mégis azáltal lehetséges, hogy az egyének elsajátíthatják a részvétel, az egyeztetés, a közös döntéshozatal technikáit, amit más ügyekben és nyilvánosságokban is alkalmazhatnak.

Bishop a részvétel társadalmi szerepét attól teszi függővé, hogy a művészet milyen funkciót tölt be a társadalmi munkamegosztásban. Megfigyelése szerint Angolszász területen a baloldal<sup>6</sup> a leszakadó csoportok integrációjában kulcsfogalomként használta a (társadalmi) részvétel fogalmát, mely csökkenti az izolációt, segíti az egyéni kapcsolatépítést, fejleszti a közösségi kohéziót és a szociabilitást. Az állam ennek megvalósításában potenciált látott a társadalmilag elkötelezett művészeti törekvésekben, amit pályázatokkal ösztönzött (Bishop 2012: 13–14). Bishop néhány integrációs programot ismertetve rávilágít arra, hogy a művészeti projektek elsősorban a résztvevőket segítették a helyzetük elfogadásában (Bishop 2012: 15–16).

A leghatározottabban talán Boris Groynál körvonalazódik a politika és a művészet közös összeesküvése, ahol mindkét fél számára előnyösek a társadalmi beavatkozásra épülő

---

6 Claire Bishop a „New Labour” kifejezést használja. A fogalom Tony Blaire „New Labour, New Life For Britain” című 1994-es programszövegéből származik, melyben a baloldal megújítását tűzte ki célul. 1997 és 2010 között a kormányon lévő Munkáspárt szlogenjeként vált széles körben ismertté.

projektek. Egyik oldalon a politikai intézményrendszer állandó legitimációs deficittel küszködik, mert a „képviselési rendszer megkívánja, hogy az égvilágon mindent reprezentáljanak” (Groys 2014). A modern társadalmakban a művészetre hárul az a szerep, hogy mindazt reprezentálja, ami politikailag nem képviselt vagy nem képviselhető. A másik oldalon pedig általában kevésbé érdekesnek tekinti azoknak a csoportoknak a művészeti reprezentációját, amelyek politikai szempontból már érvényesültek (Groys 2014).

A társadalmilag érzékeny művészet diskurzusát így a határok és hatókörök vizsgálata sűrűn átszövi, és egyaránt alapot szolgáltat a különböző művészeti kezdeményezések relevanciájának és kritikájának. Ez az összjáték persze nem zárja ki, hogy olyan művészi formák jöjjenek létre, amelyekkel adott csoportok azonosulni tudnak, és amelyek révén a politikai nyilvánosság tereiben is hasznosítható tapasztalatok birtokába juthatnak.

Bishop részben ennek alapján arra a következtetésre jut, hogy az esztétikát nem szükséges feláldozni a társadalmi változás oltárán. Kester művészetelméletével vitatkozva állítja, hogy ha a művészetet pusztán a politikai nyilvánosság részeként értékeljük, az esztétikai dimenzió (vizuális, konceptuális, kísérleti összetevői) észrevétlenné válásával párhuzamosan a művek politikai-társadalmi dimenziója is gyengülhet. Amellett érvel, hogy a nem etikusnak tartott formák, mint az abszurditás, a szélsőségeség, a kétség vagy a pusztá élvezet, döntő szerepet játszhatnak a mű esztétikai hatásában és nélkülözhetetlenek a társadalmi viszonyok újszerű látásmódjához. A kritikai gyakorlat elbizonytalanodásának következményeként pedig számtalan esztétikai élményt nem teremtő, szociális kezdeményezés legitimizálódik etikai alapon a művészeti szférában (Bishop 2007).

### A részvételi művészet gyakorlata

Amint a művészetelméleti viták is mutatják, a részvételi művészet társadalmi hatása két alappilléren nyugszik. Az egyik pillér a művészet és politika kapcsolata, miszerint a részvétel nem önmagában bír értékkel, hanem a társadalmi-politikai kontextussal együtt. A másik pillért pedig a megvalósítás részletei képezik, azaz hogy a művész kérdésfeltevése releváns-e az adott társadalmi közegben, milyen célokat jelöl ki, kik a résztvevők és milyen kapcsolat jön létre közöttük, milyen cselekvési és döntési folyamatok játszódnak le a munkafolyamat során. A következőkben néhány kortárs képzőművészeti példán keresztül igyekszem bemutatni, hogy a részvételre építő alkotói stratégiák közvetlen hatást gyakorolnak a résztvevőkre, és ez a művészet terén kívül is képes hozzájárulni a változásokhoz.

A részvételi művészeti kezdeményezések között a Tehnica Schweiz művészcsoport 2008 és 2010 között megrendezett Garázsfesztiválja a lokális közösségépítés rétegzett példája. A művészek Dunaújváros egy kevésbé ismert részét, a Volán Garázsözvegyezet 1970-es években épült telepét választották helyszínnek. Első lépésben a telep kognitív térképét kívánták elkészíteni: felvették a kapcsolatot a garáztulajdonosokkal, igyekeztek megismerni a helyiségek használati szokásait, majd dokumentálták a feltáruló műhelyeket, próbatermeket és a legkülönbözőbb hobbiknak otthont adó személyes tereket. A következő lépésben maguk is béreltek egy helyiséget, ahol felkért művészek installációkat készítettek a helyben talált tárgyakból. A garázs megnyitásával ezek az alkalmak társadalmi eseménnyé is váltak, melyhez bárki csatlakozhatott. A rendszeres ottlét és a személyes kapcsolatok során megismert telephasználati attitűdök alapján született meg a fesztivál koncepciója. Az első fesztiválon

mozit és múzeumot rendeztek be az üresen álló garázsokban, és az itt próbáló zenekarok mutatkoztak be. A következő évben a fesztivál önkéntes, kalákajellegű szerveződésére összpontosítottak, ami a fellépő csoportok számát is megnövelte az ismerősök mobilizációjával. Sor került báb-, illetve pantomim-előadásokra, biciklis és gördeszkás bemutatókra és a helyi kulturális csoportok bemutatóira. A fesztivál kiemelt eseményeként pedig felvonulást rendeztek a dunaújvárosi Városházától a garázssorra.

A fesztivál esetében a megismerés módszerei és a helyi társadalmi csoportok bevonása az alkotófolyamatba szorosan összekapcsolódott. A művészek és a garázstulajdonosok együttműködése több szakaszra bontható. Az első fázisban nyilván számos alku és megegyezés során született meg a bizalom, hogy a művészek beléphettek a személyes terekbe és fényképeket készíthettek. Ezt követően a művészek rendszeres jelenlétükkel részt vettek a „telep” életében, és szorosabb kapcsolatot tudtak kialakítani a helyi csoportokkal, amire a későbbi mobilizáció épülhetett. Végül az együttműködés nyilvánosságot kapott, amikor a tulajdonosokkal és a helyi fiatalokkal közösen megszervezték a fesztivált.

A Garázsfesztivál a helyi közegben releváns választ adott a kutatási szakaszban megfogalmazódott közösségihiányra. Ugyanis a perifériális közegbe kiszorult hobbik és szabadidős tevékenységek kulturális értéként tudtak megjelenni, és erre épült a közösségépítés folyamata, melynek célja a telep önszerveződésének és szociális kapcsolatainak erősítése volt. A nyilvános térben megvalósuló közösségi és szociális művészeti kezdeményezések közvetlen kontextusát a rendszerváltáskor elindult lokális fesztiválok jelentik, melyek a köztérhasználat új formáit hozták létre és a helyhez kötődő kapcsolatok megerősítése irányába hatottak (jóllehet ma már a folklorizáció, a kommercializálódás, turisztizálódás megfosztotta ezeket identitás szervező erejüktől). A tágabb kapcsolat pedig a kulturális ellenállás területéhez vezet, a Negyedik Köztársaság (4K) olyan közösségi utcai játékaihoz, mint a plázafoglalás, utcai grundfocizás, zászlófoglaló játékok és a különösen nagy népszerűsége szert tett párnacsaták. A szervezők a városi terek közösségi eseményeken keresztül visszafoglalásával a városfejlesztésben összefonódó politikai és gazdasági érdekekre reflektáltak, amelyek nagymértékben befolyásolják a közösségek kialakulását és fennmaradását (Mikecz 2013).

A művészeti projektek esetében fontos kérdés, hogy a művészet sajátos eszközei miként integrálódnak a részvételi folyamatban. A Garázsfesztivál esetében ebben kulcsszerepet kapott a fotográfia sokoldalú használata. A garázshasználók számára a fotózás hozzájárult a telepen végzett szabadidős tevékenységek társadalmi elismertetéséhez. A művészek a fényképkészítéssel olyan kommunikációs szituációt hoztak létre, melyben a másik fél az identitásának egy meghatározó elemét tudta mozgósítani. Az elkészült fotográfiák inspirációs forrásként szolgáltak, amikor a művészek kijelölték a munkafolyamat tárgyát, célját és szereplőit. A fotográfiák feltárták ugyanakkor a művész változó pozícióját is a telep társadalomban: a megfigyelőt, a telep életében otthonosan mozgó művészt és a közösségszervezőt. A projekt lezárása után a személyes tereket bemutató fotográfiák, a vendégművészek installációi önmagukban is képesek voltak „műtárgyként” megjelenni a képzőművészeti intézményrendszerben. Tehát a fotográfia kiemelt szerepet kapott a részvételi mű képzőművészeti bemutatása során: egyrészt a folyamat átláthatóvá tette, másrészt lehetőséget adott a reflexivitás megteremtésére.

A részvételi projektek kapcsán felmerülő kételyek ugyanakkor kitermelték azokat a művészeti kezdeményezéseket is, amelyek szembehelyezkednek a nyilvánossághoz köthető politikai közösségekre alapozott vagy közösségfejlesztő elképzelésekkel. A Collective Plant (CP)

olyan nyitott és lehatárolhatatlan közösséget kezdett létrehozni, amelyben egy életmód preferálása, egzisztenciális tényezők és a művészeti tevékenység elválaszthatatlanok. Az Illés Zsófia Szonja és Klima Gábor *Indíték Tématéka* című kiállítására készült műve indította el a több éves együttműködést. A művészek 2013 augusztusában heti 3-4 órában Budapest területén rendszeresen gyűjtötték az ehető növényeket, majd a kiállításon a befektetett időt ábrázoló grafika, egy fotódokumentáció és a szárított növények kerültek bemutatásra. A művészeti projekt ezt követően egészült ki a gyűjtögetés, mint életforma propagálásával és vett aktivista irányt; ennek részeként népszerűsítő és oktató kiadványokat készítettek és közösségi események keretében végezték a gyűjtögetést. A szervezett közösségi gyűjtések egyszerre irányultak speciális ismeretek, tapasztalati alapon szerveződő tudások kitermelésére, közösségi tudások előállítására és egy közösségi hálózat megszervezésére. Ebben a vonatkozásban a Collective Plant olyan pedagógiai projektnek tekinthető, melyben a csatlakozók alkotótársakká váltak, és a művész nem kontrollálta a közös tudásként előállt végeredményt. A tudás létrejötte és megosztása az önszerveződés mintáit követte, azaz nem volt előre adott struktúrája, hanem kollektíven és folyamatában jött létre a tartalom. Ennek során az alkotói folyamat a megosztásra épült, ugyanis a tudás birtokosai (gondolok a meghívott szakértők bevonására), a szervező művészek és a többi résztvevő szerepei sem különültek el.

Ezzel párhuzamosan társadalomkritikai attitűd is hangsúlyos a folyamatban. A projekt alapja a rendszeres, napi tevékenységként végzett gyűjtögetés, valamint a befektetett idő és a megtérülés pontos nyilvántartása. Az idő határozott és ismétlődő felosztása valósul meg a gyűjtögetés és az egyéb tevékenységek elválasztásával, ugyanígy a tér is felosztásra kerül a „terep” és az „otthon” között. Ehhez társul a megtérülés pontos kiszámítása (egységnyi idő alatt hány kilogramm gyümölcsöt vagy növényt sikerült szüretelni). A gyűjtögetés nem csak a tér és az idő szervezése által vált munkává, hanem a munka hagyományos értelmében is, hiszen fizikai megterheléssel, fáradtsággal, verejtékkel és kosszal járt (legalábbis ezt sejteti a gyűjtésről készített dokumentumfotók egy része). Ez a termelő tevékenységként megjelenő munka szemben áll a ma egyre nagyobb teret nyerő immateriális eredménnyel járó vagy szolgáltatástípusú munkavégzéssel.

Az ehető növények gyűjtése művészeti gyakorlatként láthatóvá tette, hogy léteznek a megélhetésnek az egyenlőségen és kölcsönösségen alapuló alternatív modelljei, melyek a fogyasztói társadalom peremén élők – a munkanélküliek, a hátrányos helyzetűek, a bevándorlók, a szegénységben élők stb. – túlélésének is alapvető módjai. Ennek a praxisnak a részei a városban termő és a kidobott élelmiszerek felkutatása mellett a szemét kiválogatása, szelektálása, újrafelhasználása, javítása, eladása, így a meglévő társadalmi és gazdasági rendszer működéséből adódó túlfogyasztás és túltermelés közvetetten kitermeli a saját logikájának elmentmondó életformákat, tereket és közösségeket. A művészek eredeti szándékát továbbgondolva a projekt a fogyasztásból kiszorult csoportok megélhetési stratégiáinak elismerésével az érintettek társadalmi létét is legalizálta mint aktív, tevékeny munkavégzőkét.

Ahogy a kritikusok, úgy a művészek sem feltétlenül mondanak le az esztétikai vonatkozásokról vagy a saját speciális tudásuk mozgósításáról a részvételi projektek esetében. Ennek példája a Virágbolt, amit Bogyó Virág három hónapon át üzemeltett. A szakköröknek, eseményeknek (bábelóadás, kiállítás, zenedoboz, filmvetítés, infoshop, szabadbolt) teret adó helyszín a művész születésnapján nyílt meg, és az ajándékba kapott virágok képezték a működés

alaptökéjét. A Virágbolt a Claire Bishop által leírt részvételi és együttműködő gyakorlatok kategóriáiban értelmezhetetlen, hiszen nyilvánvalóan se nem delegált performansz, se nem pedagógiai projekt. Ugyanakkor a Virágbolt *En kicsi farmom* rendezvényéről készült egyik fényképalírás tanúsága szerint a kritika kölcsönös: „Miközben Orsival a permakultúráról<sup>7</sup> és a házi dohánytermesztésről gondolkozunk, a háttérben megjelenik Claire Bishop szelleme.”

A mű politikai és társadalmi vonatkozásokkal bír, épít a részvételre, ugyanakkor a formája sok tekintetben meglepő: „egy játékos, mondhatni dadaista reflexió azokra a dolgokra, amelyek körülöttünk történnek. A humor és az ironia sokaknak a rémálma, és mi épp erre játszunk rá, amivel a kizökkentés a célunk. Az itt szervezett események egy része szimbólumok, hagyományok, társadalmi konstrukciók rekontextualizált, kaotikus egyvelegéből áll össze” (Bogyó: 2013). A társadalmilag elkötelezett művészet nyelvétől és formájától idegen megszólalási módok (rekontextualizálás, ironia), a nem kijelölt keretek, a dokumentumok alapján olykor kaotikus és véletlenszerűen szerveződő események tudatosan ellenállnak mind a kategorizálásnak, mind a felelősségteljes vagy társadalomtudatos művészről alkotott elképzeléseknek, ahogy a művész a vele készült interjúban is próbál távol maradni kritikai szerepének megfogalmazásától. Ugyanakkor nem lehet pusztán „felforgató” műnek sem tekinteni a Virágboltot, mivel a szabályozott, kevés interakciót generáló társadalmi tér (jelen esetben a nyilvános tér) működésében okozott zavar, az elvárt logikától eltérő működési módok alternatív élet- és megélhetési modelleket kínáltak fel a résztvevőknek. Az események által létrejött közösség a véletlen szabályai szerint szerveződött az arra járó „kutyasétáltatók, anyukák, apukák, gyerekek, nyugdíjasok” mellett a művész barátaiból és az odavetődő művészekből, kurátorokból. Az egyes kapcsolatok és a közösség egésze nem formális (formálisnak értem a művész által kemény munkával szervezett csoportokat is) keretekhez kötött, ezáltal a felelősség és elkötelezettség a személyes viszonyokon alapult.

A felsorakoztatott művészeti példák alapvető kérdése, hogy mennyiben képesek betölteni az alkotók és a művészettörténészek által nekik tulajdonított társadalmi szerepet. Ha a részvételt mint gyakorlatot nézzük, akkor mindenképpen szembehelyezkednek a formális politikai rendszerrel és a rend hierarchikusan szerveződő formáival. A résztvevők köre igen képlékeny, melyet a különböző művészeti kezdeményezések eltérően értelmeznek. A Garázsfesztivál esetében a szomszédsági viszonyok szerint szerveződött lakóhelyi csoportokkal dolgoztak a művészek. A kapcsolatépítés folyamata sikeres példa arra, hogy társadalmi alkuk sorozata előzte meg a művészek jelenlétét bizonyos személyes terekben. A művészi munka második fázisa pedig olyan kollektív cselekvési folyamat létrehozására irányult, melynek eredményeként a közös identitás megfogalmazása, megformálása zajlott. Ezzel szemben a Collective Plant egy nyitott és lehatárolhatatlan közössége bizonyos szemléleti és egzisztenciális tényezők alapján alakult ki, és szerveződése hálózati mintákkal írható le. A Virágbolt határozottan szembehelyezkedett a nyilvánossághoz köthető politikai közösség vagy az oktatásra építő közösség elképzelésekkel. Működése azt a kérdést vizsgálta, hogy mi állhat szemben a szabályozott formákkal, és hogyan lehet kívül helyezkedni a rendszeren. A művészek válasza a személyes kötelekekre és szolidaritásra alapozott közösség, olyan hívószavakkal, mint a „spontaneitás”, az „improvizáció”, az „önszerveződés”, az „organikus”.

7 Az esemény társszerzője: Bajusz Orsolya. Az idézetben szereplő „permakultúra” egy ökológiai formája.

## Zárszó

Amikor a művészek a különböző közösségi érdekek védelmében használják a létező művészeti struktúrákat, kapcsolatokat, valamint mozgósítják saját speciális tudásukat és képességeiket, akkor a rendelkezésre álló társadalmi tőkájüket aktiválják és a művészet funkcióit teljesítik be. A hatékonyság mind a társadalmi mozgalmak, mind a művészet területén kevésbé megfogalmazható vagy mérhető. Sokkal inkább tetten érhetjük a célokat. Cél lehet a hatalmi viszonyok átrendezése olyan ügyeken keresztül, ami elsősorban a közösség tagjainak személyes életében eredményez változást, vagy a reprezentáció szintjén rendezi át a viszonyokat, mégpedig a kevésbé reprezentált csoportok esetében. Cél lehet a bizonyos témák iránti érzékenység vagy az eltérő csoportok közötti szolidaritás felkeltése, megerősítése. Cél lehet az élet és a politikai részvétel keretfeltételeinek teljes átalakítása. Az egyes kísérletek lehetnek egy rendszerszintű változást célzó küzdelem lépcsőfokai, ahogy lehetnek a művészeti képzés kiterjesztései.

Ha a hatékonyság ennyire kétséges, felmerül a kérdés, hogy mi motiválja a tiltakozó és alternatív rendszerekkel kísérletező társadalmi és művészeti projektekből való részvételt. Talán a Kate Soper (2009: 454) által alternatív hedonizmusnak megnevezett jelenség, amely a „jó élet” fogalmát alkotja újjá, s ezáltal meghaladja az amerikai-európai fogyasztási módokat idealizáló elképzeléseket. Az alternatív hedonista felismeri saját szerepét a modern társadalom kockázatainak kitermelésében, de nemcsak a fogyasztás káros környezeti és társadalmi hatásainak mérséklése érdekében változtat fogyasztási szokásain, hanem mert a másként fogyasztás számára belső örömforrás is.

## Hivatkozott irodalom

- András Edit (2009): *Kulturális átöltözés. Művészet a szocializmus romjain*. Budapest: Argumentum.
- András Edit és Hornyik Sándor (2013): Bevezető. Kritikai teóriák és lokalitás. *Ars Hungarica* (3): 273–278.
- Bishop, Claire (szerk.) (2006): *Participation. Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel – Cambridge: The MIT Press.
- Bishop, Claire (2007): A szociális fordulat. A kollaboráció és elégedetlenei. *Exindex*. Interneten: <http://exindex.hu/print.php?page=3&id=531> (letöltve: 2014. október 23.).
- Bishop, Claire (2012): *Artificial Hells*. London: Verso.
- Bogyó Virág és Muskovits Gyula (2013): „Van a Bajza utca sarkán egy kis palota”. *Tranzit.blog.hu*. Interneten: [http://tranzit.blog.hu/2013/06/25/\\_van\\_a\\_bajza\\_utca\\_sarkan\\_egy\\_kis\\_palota\\_bogyo\\_virag\\_viragboltja](http://tranzit.blog.hu/2013/06/25/_van_a_bajza_utca_sarkan_egy_kis_palota_bogyo_virag_viragboltja) (letöltve: 2013. június 25.).
- Bourriaud, Nicolas (2007): *Relációesztétika*. Budapest: Műcsarnok.
- Fehér Dávid (2010): Relációesztétika és deejaying. *Buksz* 22(2): 117–120. Interneten: <http://buksz.c3.hu/1002/05feher.pdf> (letöltve: 2014. október 23.).
- Groys, Boris (2014): *A demokrácia művészete*. Interneten: <http://ujnautilus.info/demokracia-muveszete> (letöltve: 2016. május 16.).
- Habermas, Jürgen (1993 [1962]): *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*. Budapest: Századvég – Gondolat.
- Hock Bea (2005): *Nemtan és pablikart*. Budapest: Praesens.
- Horváth Györgyi (2014): *Utazó elméletek. Az angolszász politizáló elméletek kelet-európai kontextusban*. Budapest: Balassi.
- Kaszás Tamás és Loránt Anikó (2003): *Csináld úgy, hogy jó legyen. Gyermekek-foglalthat-makett 1:1. (Kiállításismertető)*. Interneten: <http://studio.c3.hu/arch/csinald-ugy-hogy-jo-legyen-gyermek-foglalthat-makett-11-kaszas-tamas-lorant-aniko/> (letöltve: 2017. január 3.).

- Kertész László és Leposa Zsóka (szerk.) (2008): *Te itt áll. A Magyar Művelődési Intézet és Képzőművészeti Lektorátus public art programja*. Budapest: Magyar Művelődési Intézet és Képzőművészeti Lektorátus.
- Kester, Grant (2012): Életképek. A dialógus szerepe a társadalmilag elkötelezett művészetben. In *Gyakorlattól a diskurzusig. Kortárs művészeti szöveggyűjtemény*. Kékesi Zoltán, Lázár Eszter, Szoboszlai János és Varga Tünde (szerk.). Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem, 128–141.
- Kürti Emese (2013): Kilátások a zsakutcából. *Magyar Narancs* (17): 40 (2017. április 25.). Interneten: <http://magyarnarancs.hu/kepzmuveszet/kilatasok-a-zsakutcabol-84499> (letöltve: 2016. október 23.).
- Lacy, Suzanne (2008): Time in Place. New Genre Public Art a Decade Later. In *The Practice of Public Art*. Cameron Cartiere és Shelly Willis (szerk.) New York: Routledge, 18–33.
- Kwon, Míwon (2012): Egyik helyet a másik helyett. Megjegyzések a helyspecifikusságról. In *Gyakorlattól a diskurzusig. Kortárs művészeti szöveggyűjtemény*. Kékesi Zoltán, Lázár Eszter, Szoboszlai János és Varga Tünde (szerk.). Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem, 108–127.
- Marchart, Oliver (2010): Művészet, tér és nyilvánosság(ok). Néhány észrevétel a public art, az urbanizmus és a politikai elmélet bonyolult viszonyához. In *Köz/tér. Fogalmak, nézőpontok, megközelítések*. Szijártó Zsolt (szerk.). Budapest: Gondolat – PTE BTK Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 306–323.
- Mészöly Suzanne és Bencsik Barnabás (szerk.) (1993): *Polifónia. A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben*. Budapest: Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ.
- Mikecz Dániel (2013): Köztér és köztársaság: 4! In *Tarka ellenállás. Kézikönyv rebelleknek és békéseknek*. Kraszter Péter és Jon Van Til (szerk.). Budapest: Napvilág Kiadó, 352–377.
- Mouffe, Chantal (1994): A politikum visszatérése. *Eszmélet* (23): 65–77.
- Sholette, Gregory (2012): Hírek Seholországból: Aktivistá művészet és ami utána van. In *Gyakorlattól a diskurzusig. Kortárs művészeti szöveggyűjtemény*. Kékesi Zoltán, Lázár Eszter, Szoboszlai János és Varga Tünde (szerk.). Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem, 141–158.
- Soper, Kate (2009): Alternatív hedonizmus, kultúraelmélet és az esztétika szerepe az új jövőképben. In *Oikosz és po-lisz. Zöld politikai filozófiai szöveggyűjtemény*. Jávor Benedek és Scheiring Gábor (szerk.). Budapest: L'Harmattan, 450–472.
- Székely Júlia (2008): „Tesz-vesz városban mindig történik valami” – de mi is? *Tranzitblog.hu* [http://tranzitblog.hu/tesz-vesz\\_varosban\\_mindig\\_tortenik\\_valami\\_de\\_mi\\_is/](http://tranzitblog.hu/tesz-vesz_varosban_mindig_tortenik_valami_de_mi_is/) (letöltve: 2016. július 2.).
- Tatai Erzsébet (2005): *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*. Budapest: Praesens.

## Egyéb internetes források

- Collective Plant (2013–). Interneten: <http://collectiveplant.com/>, <https://www.facebook.com/collectiveplant/> (letöltve: 2017. január 3.).
- HINTS institute for public art. Artportal.hu. Interneten: <http://artportal.hu/lexikon/intezmenyek/hints-institute-for-public-art> (letöltve: 2017. január 3.).
- Szakács Eszter (szerk.) (2012): *A kuratori gyakorlat és diskurzus szótára*. Interneten: <http://tranzit.org/curatorialdictionary/> (letöltve: 2016. szeptember 1.).
- Virágbolt (2013). Interneten: <http://viragbolt.tumblr.com/> (letöltve: 2017. január 3.).

## Gyűjtemények

- Artpool Művészetkutató Központ. Az archívumában található művészekre és művészcsoportokra vonatkozó gyűjtemések közül: AK 57, Ruganegra, Hints.
- Magyar Művelődési Intézet és Képzőművészeti Lektorátus (MMIKL) által 2008–2012 között megrendezett public art program dokumentációja. (letöltve: 2017. január 3.).

## Szexuális másság és kirekesztés

Takács Judit:

Homoszexuálisok listázása a 20. századi Magyarországon

Szegedi Gábor:

Az onanista alakja a 20. századi Magyarországon

Bokor Zsuzsa:

Női páciensek: a kolozsvári Női Kórház története a két világháború között

Borgos Anna:

„A házaséletem férje mellett megszokta vagy legalábbis eltűri, de néha még élvezi is.” A lesbikusság képei a Kádár-korszak pszichiátriai irodalmában

Bálint Petra:

Többszemélyesség és/vagy ruhacsere: egy 18. századi ál-hermafrodita esete

Perényi Roland:

„Beteg szerelem” – a szexuális másság a rendőri és a sajtódiskurzusban a 20. század első felében

Hanzli Péter:

„A rendszerváltás előtt titokként kellett megélni.” Meleg férfiak, hideg diktatúrák

Bolgár Dániel:

Páriakapitalizmus

Lévai Csaba:

Egy társadalomtörténeti klasszikus genezise: Paul Boyer és Stephen Nissenbaum „Salem Possessed” című könyvének keletkezéstörténete

### A Korall szerkesztőségének elérhetőségei:

*terjesztes@korall.org, korall@korall.org, www.korall.org*

1113 Budapest, Valkói u. 9.

Előfizetési szándékát kérjük, jelezze a szerkesztőségnek, és valamennyi idejű számunkat postázzuk Önnek. Az éves előfizetés ára: 4500 Ft, egy szám ára 1250 Ft.

**A Korall Társadalomtörténeti Folyóirat soron következő 2017. évi első tematikus száma:**

67. Felejtés