

Bálint Mónika

**A participáció fogalma a művészetben és a
társadalomtudományokban.**



Magatartástudományi és Kommunikációelméleti Intézet

Témavezetők:

Kovács Éva Judit PhD.

Wessely Anna egyetemi docens PhD.



Társadalmi Kommunikáció Doktori Iskola

**A participáció fogalma a művészetben
és a társadalomtudományokban.**

Ph.D. értekezés

Bálint Mónika

Budapest 2015.

Köszönetnyilvánítás:

Tartalomjegyzék:

I. Bevezető.....	2
II. Kutatás.....	5
II.1. Módszerek, kutatási kérdések.....	5
A diskurzuselemzés.....	5
II.2. A művészeti projektek elemzése – a részvétel szintjei és a bevonás eszközei	14
A problémamegoldó ágens – a részvétel fogalma és a PTC	14
A részvétel fogalma, dimenziói.....	15
III. Előzmények.....	22
III.1. fogalmi háló a művészeti diskurzusban	22
Elméleti megközelítések:	33
III. 2. A részvétel fogalma a társadalomtudományokban.....	36
A művész mint kutató	36
Részvétel és társadalomkutatás	39
Tudományos fordulatok	51
IV. Lengyel esettanulmányok.....	60
IV. 1. Paweł Althamer	60
IV.2. Joanna Rajkowska	73
IV.3. Artur Żmijewski	96
V. Jegyzetek a lengyel kontextus értelmezéséhez	124
VI. Konklúzió.....	139
Elemzett diszkussziók jegyzéke:.....	150
Bibliográfia	151

I. Bevezető

Vizsgálatom tárgya a részvételi művészet (a „participáción” alapuló művészeti alkotások). *Részvételinek* nevezem azt az alkotói tevékenységet, amelyet a művész másokkal, elsősorban nem művészekkel együtt, a műbe az ő cselekvésüket is beépítve valósít meg. A részvételre (együttműködésre, bevonásra) építő művészet példáival először a kilencvenes évek végén, illetve az ezredfordulón találkoztam. A részvételi művészet (*participatory art*) vagy *részvételre épülő művészet (participation based art)* kifejezés az elmúlt 20 évben terjedt el a nemzetközi (elsősorban angol nyelvű) művészeti diskurzusokban. Olyan alkotói eljárás megnevezésére szolgál, amelyhez hasonlóak már évtizedek óta léteznek, és amelyekre a különböző szempontú leírásokban számos megjelölést alkalmaztak az alkotók és a műkritikusok: *participáció, bevonásra épülő alkotás, kollaboratív alkotás; interaktív, interszubjektív, relációra épülő, dialogikus műalkotás*. Ezek a művek különböző irányzatokhoz, és műfajokba sorolhatóak, amelyek nem különülnek el mindig egymástól, úgyhogy az elnevezésükre alkalmazott kifejezések néha egymás szinonimáiként is előfordulnak. Az elemzési szemponttól függően egy-egy alkotás rendszerint több műfajba (*genre*) is beilleszthető, mint amilyen a *neo-konceptualizmus, a közösségi művészet, a public art* vagy *new-genre public art, a társadalmilag és/vagy politikailag elkötelezett művészet, aktivista művészet, kritikai művészet* stb. Kísérletet teszek ezeknek a fogalmaknak a leírására, értelmezésére, viszonyaik feltárására a fontosabb művészettörténeti előzmények és a fontosabb művészetelméleti magyarázatok bemutatásával.

A részvételre, együttműködésre épülő művészeti alkotások bevonják a közönséget, illetve a művészek megfigyelésének tárgyát képző társadalmi viszonyokban élő egyéneket, társadalmi csoportokat az alkotási folyamatba. Az esetek jelentős részében a művész, mint egy kutató, társadalomtudományi ismeretekre, elméletekre támaszkodik, sőt gyakran olyan megfigyelési/ kutatási módszereket alkalmaz, amelyeket a pszichológia, a szociálpszichológia, az antropológia vagy a szociológia művelőitől kölcsönöz – bár a megfeleltetés néha csak utólagos, amikor a társadalomtudományi kérdésekre érzékeny kritikusok, társadalomtudósok figyelnek fel szakmájuk bevett módszereinek alkalmazására. A társadalmi témák konceptualizálásában a művészek gyakran dolgoznak együtt társadalomtudósokkal. Mivel társadalomtudományos módszerekkel készülnek az alkotások, bizonyos megszorításokkal társadalomtudományos tárgyként is leírhatók. Az egyik leggyakoribb, társadalomtudományos magyarázatot igénylő tény az, hogy az alkotók elképzelései a művészet társadalmi szerepéről, illetve az alkotási folyamattal szemben támasztott

módszertani és etikai követelmények rendszerint a művész, illetve a műalkotás autonómiájáról vallott nézetek átértelmezését követelik meg.

A kommunikáció participációra alapozott felfogása (PTC) esetében a „participáció kifejezés a közösségben való részvétel módjára és feltételére utal” (Horányi 2007: 112). A közös, kommunikatív cselekvés célja a csoportos probléma-felismerés és problémamegoldás, ami függ a résztvevők felkészültségétől. A kommunikáció participációra alapozott felfogása alapján (PTC) minden műalkotás lehet „participatív”, az is, amelyet alkotója mások bevonása nélkül valósít meg. A részvételi művészeti projektek egyes elemei ugyanakkor leírhatók a kommunikáció participációra alapozott elmélete segítségével. E projekteket az ágensek szerepeinek sajátos mintázata jellemzi. Általánosságban elmondható, hogy a részvételi projektekből a művészek a bevont egyénnel együtt olyan csoportot képeznek, amelynek rendelkezésére áll a művészeti megismerés és kommunikáció, valamint a nyilvánosság egyes csatornáihoz való hozzáférés, mint a problémák felismerésének, értelmezésének és újfajta megoldásainak eszköze. Kiváltképp igaz ez az olyan alkotásokra, amelyeket Grant H. Kester (2006) dialógikusnak nevez.

Kutatásomban elsősorban magyar és lengyel példákat kerestem, amelyeken keresztül bemutathatom a részvételen alapuló alkotási folyamatokat, az ilyen művészeti projektek jellemzőit az ezredfordulón. Jelen kötet a kutatás első felét, a lengyel esettanulmányokat tartalmazza. Terjedelmi okokból a magyar esettanulmányok nem képezik jelen disszertáció részét. Az egyes alkotók tevékenysége nem érthető meg az őket körülvevő művészeti mezőben bevett fogalomhasználat feltárása nélkül, e művészeti mezők diskurzusait is megvizsgálom a művek kritikai befogadásának kontextusát meghatározó szövegek elemzése segítségével. A művészet „nemzeti sajátosságainak” értelmezése során a részvételi művészet helyi hagyományait, a nemzetközi hatásokat, illetve az alkotók egyedi innovációit tárom fel. Vizsgálódásom kérdései a következők:

- Milyen részvétel-fogalom érvényesül az alkotói tevékenység során?
- Milyen hivatkozásokat találunk a kortárs művészeti közegben zajló diskurzusokra?
- Milyen művészeti hagyományokra találunk hivatkozásokat? Hogyan viszonyul az alkotó ezekhez a hagyományokhoz?
- Milyen hivatkozásokat találunk a részvétel fogalmának társadalomtudományi megközelítéseire?
- Milyen részvétel-fogalmak fordulnak elő a diszkussziókban?
- Milyen művészeti hagyományokra találunk hivatkozásokat?

- Milyen kölcsönhatás van a részvétel fogalmának művészeti, művészetelméleti és társadalomtudományi értelmezései között?

Dolgozatom művészettörténeti tényekre és fogalmakra támaszkodik, de sem a művészettörténet, sem az esztétika vonatkozó téziseivel, elméleteivel nem kíván vitázni. Írásom olyan elméleti hagyományokra épül, amelyek a művészetszociológia, a kommunikációelmélet és a kultúrakutatás határterületén jöttek létre. Kutatásom célja volt, hogy feltárjam a kortárs művészetben a részvétel fogalmának elterjedtségét, illetve azt, hogy erről a területen alkotó művészek hogyan gondolkodnak, és melyek ennek a művészeti gyakorlatnak a sajátosságai. A kutatási kérdések tehát a részvétel fogalmának konceptualizációjára és alkalmazására vonatkoznak. Ezt diskurzuselemzéssel vizsgálom. Esettanulmányaim a műveket leíró szövegekre, kritikákra és a művészekkel készített interjúkra épülnek, de interjúkat készítettem más, az irányzatot ismerő alkotókkal és kurátorokkal is. Továbbá kigyűjtöttem a részvételi művészettel közvetve vagy közvetlenül, illetve az e területen alkotó művészek munkáival foglalkozó szövegeket, amelyeket ugyancsak diskurzuselemzésnek vetek alá. A projektek és a szövegek elemzése során a következőket vizsgálom:

1. *Részvétel fogalma:* Hogyan fordul elő a részvétel fogalma, és a bevonódás milyen szintjén manifesztálódik? Kinek a részvételére helyeződik a hangsúlyt? (A részvétel fogalmának három dimenzióját különítem el, mely dimenziók konceptualizációját a II.1. fejezet tartalmazza). Milyen műfaji megnevezésekkel kapcsolódik össze a részvétel fogalma, és milyen szinonimái fordulnak elő? Milyen a művészek és a résztvevők szerepeinek leírása, megnevezése?
2. *Hagyomány:* Milyen művészeti hagyományokra hivatkoznak a szerzők/ művész/ elemzők? Hogyan mutatják be a szerzők az egyes művek viszonyát a hazai és a nemzetközi művészeti előzményekkel?
3. *Politikum:* Hogyan jelenik meg a művészet és a politikum kapcsolata?
4. *Társadalmi szerepvállalás (művésze):* Milyen társadalmi cél vagy probléma fogalmazódik meg a művekben? Milyen politikai cél vagy probléma fogalmazódik meg a szövegekben?
5. *A művészet és a megismerés kapcsolata:* Melyek a világ, azon belül a társadalom megismerésének a lehetőségei a művészet eszközeivel?
6. *Művészet és tudományok kapcsolata, kölcsönhatása.*
7. *Művészek/ képzőművészet, művészeti intézményrendszer társadalmi státusza.*
8. *A művészet helye a társadalmi nyilvánosságban.*
9. *A művész és a műalkotás autonómiájának kérdése.*

II. Kutatás

II.1. Módszerek, kutatási kérdések

Kutatásom tárgyát a *részvételi műalkotások* fogalmával írtam le. A fogalomhasználat sokfélesége miatt ennek meghatározása pontosítást igényel. A kutatásom tárgya a *részvétel* fogalma a következő szűkítésekkel:

- A fogalom használatát művészeti mezőben vizsgálom (milyen műalkotásokkal kapcsolatban alkalmazzák, milyen alkotói eljárásokkal kapcsolódik össze).
- A fogalom használatának vizsgálatakor elemzem annak kontextusait (lengyel, magyar; nemzetközi; történeti; politikai); a fogalom használatát a művészeti mezőben párhuzamba állítom azzal, ahogy a társadalomtudományi mezőben előfordul, és ezek kölcsönhatásait is igyekszem feltárni.

A fogalomhasználatot elsősorban szövegeken keresztül vizsgálom. Fontosnak tartom elemezni, hogy az adott fogalom milyen cselekvés (alkotói eljárások) megjelölésére szolgál, ugyanakkor ennél fontosabb célnak látom a fogalomhasználat kontextusainak feltárását, elemzését. Ezért kutatásom elsődleges eszközének a diskurzuselemzést választottam.

A diskurzuselemzés

A diskurzuselemzés olyan interdiszciplináris kutatási terület és módszer, amely a beszélt és az írott nyelvhasználatot vizsgálja diskurzusok (írott vagy beszélt szövegek) elemzésével. A diskurzuselemzők abból az előfeltevésből indulnak ki, hogy a nyelvhasználat és a társadalmi valóság kölcsönösen hatnak egymásra. A szöveg tükrözi a társadalomról kialakított képünket (*szövegvalóság*), és formálja azt.

A diskurzus fogalmának egységes meghatározása nem egyszerű, hiszen hétköznapi értelemben az egységnyi szövegeket (levél, tanulmány, újságcikk) és egymással kapcsolatban álló, egymásra referáló szövegeket (szövegciklusokat) egyaránt tekinthetjük diskurzusnak. Sőt, a mindennapi nyelvhasználatban olyan is előfordul, mint „baloldali diskurzus” vagy „művészeti diskurzus”; amelyben egy ideológia vagy egy társadalmi szféra/mező területén zajló párbeszédnek összességét értik diskurzus alatt. Teun A. van Dijk, a kritikai diskurzuselemzés kognitív irányzata képviselőjének összefoglalása nyomán (van Dijk 1997) mutatom be a diskurzus fogalmát, és azt, hogy milyen jelenségek vizsgálatával foglalkozik a diskurzuskutatás.

A diskurzuskutatók számára a diskurzus a nyelvhasználat egy módja, amelynek vizsgálatakor fontos megállapítani, hogy *ki* beszél, *kinek*, *hogyan* beszél, *miért* és

mikor? Ebből adódóan érdemes a diskurzust *kommunikatív eseményként* felfogni. Az elemzések a megszólalást, kommunikatív eseményt minden esetben *kontextusban* vizsgálják. Ez jelentheti a szövegegységek szintjén a szöveg belső kontextusát, a szövegek közti kontextust, illetve a megszólalás társadalmi, kulturális és történelmi kontextusát (utóbbit a társadalomtudományi orientáltságú diskurzuselemzések kiemelt területüknek tekintik). Az elemzés másik fontos eleme az *interakció*. A diskurzuselemzés ezért elsősorban a *nyelvi interakciók* vizsgálatára korlátozódik. A fentiek alapján a *diskurzus* fogalmának három fő dimenziója van:

- nyelvhasználat
- gondolatok közlése (*communication of beliefs*)
- interakció (társas helyzetekben).

A diskurzuskutatások során a fenti dimenziók viszonya a következő kutatói kérdések formájában jelenik meg:

- Hogyan befolyásolja a nyelvhasználat a kognitív tartalmakat és interakciókat?
- Hogyan befolyásolják az interakció egyes tényezői a beszédmódot?
- Hogyan befolyásolják a kognitív tartalmak a nyelvhasználatot és az interakciókat?

A diskurzusok lehetnek szóbeliek vagy írottak. A diskurzuselemzők a beszélt vagy írott szövegeket azok nyelvi, kulturális és társadalmi kontextusában vizsgálják. A diskurzus fogalmának konceptualizációját bonyolítja, hogy az egyedi szövegeket, és egy adott párbeszéd-folyamatot, vagy egy több szövegből álló vitát is jelölhetünk ezzel a terminussal. Érdemes lehet ilyenkor elkülöníteni a diskurzus elemeit, darabjait illetve azok rendszerét. Egymással referenciálisan összekapcsolódó szövegek halmazát nevezhetjük diskurzusok kompozíciójának vagy többbelemű (*compound*) diskurzusnak. A fogalomhasználat leegyszerűsítése céljából én a különálló szövegeket *diskusszióknak*, az egymással referenciális vagy kontextuális kapcsolatban álló szövegek halmazát pedig *diskurzusnak* nevezem.

A diskussziókat a társadalmi térben vizsgálva, mint cselekvést és interakciót, a következő irányok rajzolódnak ki az elemzés számára: *A diskurzusok pragmatikai* vizsgálatakor a diskurzust a kommunikatív cselekvés egy formájának tekintjük. A beszédaktus-elmélet terminusai segítségével a kijelentések igazságfeltételeit vizsgáljuk, a beszélő tudását, véleményét és intencióit értelmezzük az adott kontextusban. *A diskurzus mint párbeszéd* elemzése a szövegek interakcionális elemzését jelenti, azt vizsgálva, hogy a beszélők hogyan reagálnak egymás megszólalásaira, hogyan válaszolnak, szabályozzák a hozzászólás sorrendjét, szólnak közbe, fejezik ki egyetértésüket vagy egyet nem értésüket, stb. Az interakcionális elemzés előfeltevése,

hogy a beszélgetések a résztvevők közös cselekedetei nyomán formálódnak. *Az aktuális nyelvhasználat vizsgálatakor* a megszólalások társadalmi funkcióját, célját tárjuk fel. *A diskurzus, mint kognitív folyamat* vizsgálatakor a diszkussziókban érvényesülő tudást, elképzeléseket kutatjuk a különböző mentális folyamatok és reprezentációk feltárásával, amelyek eredete lehet egyéni vagy társas. Az egyének a különböző szövegek létrehozásakor és azok felidézésében modelleket használnak. *A diskurzusok vizsgálata a társadalomban - kontextusok*: A társas eredetű tartalmak vizsgálata már a cselekvés, interakció, aktuális nyelvhasználat és a kogníció vizsgálatának szintjén is megjelenik. Azonban külön kutatási irányt jelöl ki a diszkussziók társadalmi meghatározottságának vizsgálata. Hogyan befolyásolja a szövegek létrehozását a kontextus (kulturális, társadalmi, történelmi), és hogyan alakítja egy-egy megszólalás a kontextust?¹ A társadalmi diskurzuselemzés (*Social Discourse Analysis*) területén tevékenykedő kutatók azt vizsgálják, hogy mik egy megszólalás társadalmi funkciói a társadalom strukturális sajátosságainak figyelembevételével.

A kritikai diskurzuselemzők (*Critical Discourse Analysis – CDA*) a szövegek kritikai vizsgálatát végzik, ami azt jelenti, hogy az objektivitásra törekvő tudományos álláspont helyett, egy ideológiailag elkötelezett álláspontra helyezkedve az elemzéseken keresztül társadalmi viszonyok megváltoztatására törekednek. A kritikai diskurzuselemzések célja a szövegekben megjelenő hatalmi viszonyok feltárása, és végső célként ezeknek a hatalmi viszonyoknak a megváltoztatása. „A kritikai diskurzuselemzés a diskurzust a társadalmi gyakorlatok egy formájának tekinti. Amennyiben egy diskurzust társadalmi gyakorlatnak tekintünk, dialektikus kapcsolatot feltételezünk bizonyos diszkurzív események és az azokat meghatározó helyzetek, intézmények és társadalmi struktúrák között. (A diskurzusok társadalmilag konstitutívak és társadalmilag formáltak).” (Fairclough és Wodak 1997: 258). A CDA fontos területe a hatalom kutatása, mivel „a diszkurzív gyakorlatoknak ideológiai hatásuk lehet: hozzájárulhatnak az egyenlőtlen hatalmi viszonyok létrehozásához és újratermeléséhez” (u.o.). A kritikai diskurzuselemzés a nyugati marxizmus hagyományára épül, Antonio Gramsci, a Frankfurti Iskola alkotói, Jürgen Habermas vagy Louis Althusser elméleteire. Egyes szerzők ezeknek az elméleteknek a hatásait próbálják ötvözni Michel

¹ Fontos megjegyezni, hogy Van Dijk értelmezése szerint ezek a külső befolyásoló tényezők objektíve nem meghatározhatóak, hanem az adott interakcióban résztvevők mindig szubjektív módon határozzák meg. A kontextus „a társas helyzetek diskurzusreleváns tulajdonságainak együttese”, a relevancia pedig szubjektíve meghatározott: „Nincs tehát önmagában vett relevancia, valami mindig valaki számára releváns. Mindezt figyelembe véve a kontextus meghatározása így hangzik: az interakció résztvevőinek szubjektív konstrukciója vagy definíciója arról a társas helyzetről, amelyben diszkurzíve részt vesznek” (van Dijk 2004 nyomán Zombory 2008: 421)

Foucault diskurzussal kapcsolatos elképzeléseivel. Foucault diskurzussal kapcsolatos programjában két kutatási irányt jelölt ki (Foucault 1998). Az egyik a *kritikai* irány, a másikat pedig *genealógiainak* nevezi. A kritikai irány a diskurzusok sajátos létmódjára hívja fel a figyelmet és a kisajátító és kizáró eljárások (*külső eljárások*: a tilalom, megosztás és elutasítás, igaznak vagy nem igaznak nyilvánítás, *belső eljárások*: kommentár, szerző, diszciplína, és *használat/hozzáférés*) feltárására törekednek, illetve azt, hogy ezek milyen hatalmi érdekeket szolgálnak. Ruth Wodak és a diskurzuselemzés bécsi iskolája a kritikai diskurzuselemzésen belül kidolgozta az úgy nevezett diskurzustörténeti megközelítést (*Discourse-historical Approach – DHA*), mely egy-egy diskurzus történeti kontextusára helyezi a hangsúlyt, bemutatva, hogy hogyan változott egy társadalmi illetve közéleti diskurzus történetileg, a hatalmi viszonyok változásával. Kutatásomban elsősorban a részvétellel kapcsolatos diskurzus társadalmi meghatározottságára próbálok rámutatni, egyes pontokon pedig – a megszólalás tétjét és céljait vizsgálva – a művészeti és tudományos mezőkben, illetve ezen mezők képviselői között fennálló hatalmi törekvések elemzésére is kitérek.

A diskurzuskutatás alapelvei

Bár a diskurzuskutatás nem tekinthető önálló tudománynak, mégis szükséges megfogalmazni bizonyos alapvető tudományos követelményeket (mindegyik képezheti tudományelméleti vita tárgyát). A diskurzuselemzés alapelveinek van Dijk (van Dijk 1997: 29-31) a következőket tartja: 1. *A szövegek (beszélt és írott) vizsgálata azok valós („természetes”) megjelenési formájában.* A vizsgálni kívánt szövegeket az eredeti megjelenésükhöz legközelebbi formában, mindenféle szerkesztés nélkül kell vizsgálni. 2. *Kontextus vizsgálata.* Az egyes szövegeket, diszkusziókat mindig azok lokális és globális társadalmi és kulturális kontextusának figyelembevételével kell vizsgálni. A kutatás olyan elemek vizsgálatára terjedhet ki, mint a szöveg helye (megjelenés helye), a kommunikatív eseményben résztvevők és azok szerepei, céljaik, a szöveg megfogalmazását és megértését megalapozó társas tudás, normák és értékek, intézményes és szervezeti struktúrák, stb. 3. *A diskurzus, mint beszéd.* A kortárs diskurzuselemzések az írott szöveg dominanciájával szembehelyezkedve elemzésük tárgyának gyakran teszik meg a beszélt, informális vagy formális kommunikatív eseményeket. Ugyanakkor fontos, hogy – a mérleget visszabillentve – az írott szövegek vizsgálatára is hasonló hangsúly helyeződjön, vagyis hogy a beszélt és az írott nyelvet a valóság megismerésére tett kísérletünkben egyformán fontosnak tekintsük.

4. *A diskurzus a benne résztvevők társas viselkedésének a gyakorlata.* Az írott és a beszélt diskurzus egyaránt egy bizonyos szociokulturális környezetben gyakorolt társadalmi/társas cselekvésnek tekinthető. Az egyes szereplők bizonyos társadalmi csoportok, intézmények, kultúrák képviselőiként jelennek meg és vesznek részt, és a kommunikáció révén lehetőségük van arra, hogy a fennálló társadalmi és politikai struktúrákat megkérdőjelezzék, megváltoztassák.
5. *A résztvevők által használt kategóriák.* Elfogadott gyakorlattá vált, hogy az elemzéseket ne előre definiált fogalmak és kategóriák alapján végezzük el, hanem olyan módon, hogy a megszólalók fogalomhasználata, kategóriái, az a mód, ahogyan a valóság egyes elemeit leírják, minél pontosabban jelenjen meg. Természetesen az elemzés használhat olyan absztrakt kategóriákat, amelyek a hétköznapi nyelvhasználatban nem jelennek meg, de pontosan meg kell határozni azok viszonyát a valós kommunikatív cselekvés során megjelenő tartalmakhoz, amely a konkrét nyelvhasználó ágens sajátvilágának feltárására tett törekvést jelenti.
6. *Szekvencialitás.* Az elemzések kövessék az eredeti szövegben található lineáris gondolati struktúrát, mivel a fogalmak megjelenésének, egymásra épülésének, és a szövegben megjelenő hivatkozásoknak jelentésformáló hatása van.
7. *Konstruktivitás.* A formák, jelentések és interakciók egy meghatározott struktúrában, gyakran hierarchikus szerkezetben jelennek meg, funkcionális szerepük van. A funkciók, az egyes szövegrészek viszonyának feltárása az elemzés részét képezi.
8. *Szintek és dimenziók.* Az elemzés részét képezheti a szövegek különböző részeinek és összetevőinek dekonstrukciója. A hangok, formák, jelentések és cselekvések elkülönítve is elemezhetőek, ugyanakkor a valós kommunikatív eseményben, megszólalásokban ezek együttesen jelennek meg.
9. *Jelentés és funkciók.* Az elemzők többségét elsősorban a jelentések érdeklik. Mit ért a megszólaló „ez” alatt? Mi ennek az értelme az adott kontextusban? A jelentéseknek ugyanakkor funkcionális szerepe is lehet: *Miért szerepel itt ez az állítás?*
10. *Szabályok.* A diskurzusok vizsgálatakor az elemzés tárgyát képezik azok a normák, nyelvtani, szövegalkotási, kommunikatív vagy interakcionális szabályok, amelyek az egyes megszólalásokat alakítják. Ugyanakkor az egyes diszkussziók vizsgálatának részét képezi az is, hogyan mennek szembe a megszólalók ezekkel a normákkal, szabályokkal. Milyen módon jelennek meg a törekvések e normák megváltoztatására?
11. *Stratégiák.* A szabályok mellett a nyelvhasználók bizonyos stratégiákat követnek a megszólalásaikban ahhoz, hogy céljaikat elérjék. Ezek a stratégiák nagymértékben befolyásolják a nyelvhasználatot és a diszkussziók felépítését.

12. *Társas tudás.* Nem láthatunk a megszólalók agyába, ugyanakkor a diszkussziók kognitív vonatkozásairól sokat megtudhatunk annak feltárásával, hogy milyen szociokulturális reprezentációk határozzák meg azokat (tudás, attitűdök, ideológiák, normák, értékek).

Az empirikus anyag

Kutatásomban olyan műalkotásokat és alkotói tevékenységeket elemzek, amelyekkel kapcsolatban a *részvételi* jelző alkalmazható, illetve amelyekre az alkotók vagy kritikusok ezt a fogalmat alkalmazzák. Kilenc művészt és azok műalkotásait választottam ki, melyek 2000 és 2010 között születtek Magyarországon és Lengyelországban.² A projektek dokumentációin, és művészekkel készített interjúkon keresztül bemutatom, hogy a részvétel fogalma ezekben az esetekben milyen művészeti gyakorlatra utal, hogyan valósul meg a „részvétel” és a „bevonás” a cselekvés szintjén.

A kutatás során született elemzések nagyobb hányada ugyanakkor nem a részvételre (és bevonásra) mint cselekvésre vonatkozik, hanem a részvétel fogalmának használatára, a részvétel fogalmához kapcsolódó diskurzusokra. Ezért az empirikus anyag nagyobb részét írott szövegek képezik: interjúk, műleírások, kritikák, elméleti szövegek. A szövegeken keresztül a részvétel fogalmának használatát és annak különböző kontextusait vizsgálom. Lehetőség nyílik a különböző diskurzusok kontextusainak összehasonlító elemzésére is. A kontextusok lehetnek diszciplinárisak (művészeti, közéleti vagy tudományos), kulturálisak (nyelvi/kulturális – magyar és lengyel) és történetiek. Minden egyes projekt, illetve alkotó munkáinak elemzésekor a következő sorrendben dolgozom fel az azokhoz kapcsolódó szövegeket:

1. projektek bemutatása,
2. projektek kísérőszövegeinek és a közvetlen kritikáknak az elemzése a részvétel fogalma és a kontextus szempontjából,
3. interjúk és egyéb kapcsolódó szövegek elemzése a részvétel fogalma és a kontextus szempontjából.

A projekteken túl néhány olyan szöveget is elemzek, amelyek a nyelvi, kulturális (vagy nemzeti), történeti, diszciplináris kontextusok megértését árnyalhatják. Az elemzés fontosabb egységei: diszkussziók (egy-egy szöveg), párbeszéd (diskurzusok) – egymással referenciális kapcsolatban álló szövegek, diskurzus mezők (egymással

² Varsói tanulmányutam során művészekkel, a művészeti élet szereplőivel találkoztam, illetve a kiválasztott projektek és alkotók tevékenysége nyomán szövegeket, irodalmat gyűjtöttem. Néhány alkotóval és kurátorral interjút készítettem, viszont voltak olyan alkotók, akiket sajnos nem tudtam személyesen elérni, mert külföldön tartózkodtak. Őket e-mailben kerestem meg később.

konkrét referenciális kapcsolatban nem álló, de a fogalmak és a kontextus szintjén egymással kapcsolatba állítható szövegek).

Diskurzuselemzés – elemzési szempontok

A diskurzuskutatás van Dijk által definiált alapelveit munkámban a következőképpen igyekeztem követni:

- A gyűjtött anyagot mindig eredeti megjelenési formájában, eredeti nyelven elemzem (lengyel, magyar vagy angol), és a disszertáció függelékében a fordítások olvashatóak.
- Az elemzések fontos részét képezi a szöveg megjelenési helyének, a beszélők pozíciójának, az intézményes struktúráknak és egyéb kulturális sajátosságoknak a bemutatása. Ezek a kontextus elemei közt szerepelnek.
- Az interjúkat, videó- és hangfelvételeket az elemzés egységessége miatt írott szöveggént elemzem, ugyanakkor fontosnak tartom az átirat elkészítésekor a beszélt nyelv minél több sajátosságának megőrzését, jelölését, és egyes esetekben a nem nyelvi szignifikációkat is feltüntettem, elemzem.
- A megszólalások elemzésének részét képezi azok társas/társadalmi funkciójának feltárása az adott kontextusban.
- Az elemzések több lépcsőben történnek. Először a szövegeket strukturálisan és a fogalomhasználat szempontjából elemzem. Kísérletet teszek annak feltárására, hogy azok miként konceptualizálódnak a megszólaló sajátvilágában.
- Minden egyes szöveg elemzése lineáris, az új gondolatok és fogalmak elemzésekor vizsgálom azok kapcsolatát a korábbiakkal, a megelőző mondatokkal. Az egyes projektek, szövegek feltárásától, vagyis az egyedi kommunikatív eseményektől haladok a kontextus feltárásáig, bemutatásáig és elemzéséig.
- Az egyes szövegrészek elemzésével kísérletet teszek a szöveg belső struktúrájának felrajzolására (témák, fogalmak összekapcsolódása, referenciális kapcsolatok).
- Bemutatom a fogalomhasználatok funkcióját.
- Példákat keresek a szövegekben bizonyos műfaji normák követésére vagy azok megkérdőjelezésére.
- Bemutatom, hogy a megszólalásoknak mi lehet a célja és a megszólalók milyen stratégiákat használnak azok elérésére.
- Az egyes fogalmak használatának elemzésekor, a szövegek tartalmi elemzésekor és a kontextusok vizsgálatakor feltárom, hogy milyen társas tudás szükséges azok értelmezéséhez, alkalmazásához.

A kutatás során mindvégig igyekszem azonos szerkezetben elemezni a különböző szövegeket függetlenül azok műfajától. Az általam készített interjúk szövegét ugyanolyan szövegnek tekintem, mint a gyűjtött kész szövegeket, azonos eszközökkel és kérdések segítségével elemzem őket, miközben saját alakító helyzetemre is reflektálok. A szövegek elemzése során választ keresek a következő, azok sajátosságaira vonatkozó kérdésekre:

- Mik a médium sajátosságai, mi a megszólalás (számomra elérhető formájának) műfaja, mi lehet a médium (pl. folyóirat vagy katalógus) társadalmi pozíciója? Betartja-e a megszólaló a műfaji szabályokat?
- Ki a megszólaló? Milyen pozícióból beszél?
- Kikhez beszél?
- Milyen szándékot feltételezünk róla? Mi a megszólalás közvetlen célja?
- Mi a megszólalás közvetett célja, tétje? (Itt elsősorban a hatalmi pozicionálást vizsgálom; milyen módon közelít a szerző a művészeti vagy tudományos mezőkhöz, hogyan próbálja alakítani azokat illetve kijelölni saját helyét ezekben a mezőkben?)
- Fogalomhasználat: Mik a szöveg „központi fogalmai”? Mi ezen fogalmak használatának funkciója? Milyen műfaji megnevezések jelennek meg a megszólalásban? Milyen fogalmak jelennek meg, amelyek segítik a részvétel fogalmának leírását?
- Mi a szöveg belső struktúrája (témák, témák összekapcsolódása, referenciális kapcsolatok)?

A megszólalás tétje ismeretelméleti és tudásszociológiai problémákat vet fel. Az általam elemzett szövegek visszatérő témája a társadalmi problémákkal kapcsolatos ismeretek megszerzésének, értelmezésének és továbbadásának monopóliuma. Milyen a viszonya a művészeti tudásnak és megismerésnek a tudományos tudáshoz és megismeréshez? Ennek a kérdésnek vannak bizonyos strukturális, hatalmi implikációi: mi a következménye annak, ha a művészek és a tudósok kölcsönösen átlépnek saját tevékenységi területükről a másik szakma „felségterületére”? Egy nyilvános megnyilatkozásnak általában tulajdoníthatunk (tudatos vagy nem tudatos) hatalmi szerepet. Heller, Rényi és Némédi két évtizedet átívelő, a népesedésről szóló vitákat vizsgáló kutatásukban a közéleti vitákban való szereplésnek a következő sajátos jellemzőit találták: „A közéleti vitákban általában, de a népesedési vitákban különösen szembetűnő az a tény, hogy a nyilvános megszólalásnak tétje van. A megszólalók igényt

formálnak egy adott téma legitim birtoklására, vagyis annak elismertetésére, hogy a kérdésben kompetensek, s hogy méltóan képviselik az adott témával kapcsolatos álláspontot. A téma birtokbavétele révén, közvetve különböző nyereségekre lehet szert tenni. E nyereségek az értelmiségi mezőben elfoglalt hely, presztízs, tekintély, illetve intézményes pozíció biztosítását szolgálják” (Heller – Némedi – Rényi 1990: 69)

A képzőművészet területén, illetve a képzőművészet és a társadalomtudományok kölcsönhatásában a nyilvános megjelenéseknek, véleménynyilvánításnak hasonló jelentősége van. Nem csak annak van tétje, hogy a művészek hogyan járulnak hozzá a társadalmi kérdésekről szóló nyilvános vitákhoz, hanem annak is, hogy a nem művészeti, tudományos mezőben tevékenykedőknek milyen lehetőségük van a művészeti világ jelenségeinek nyilvános értelmezésére. Ki határozza meg a művészet fogalmát? Értékelhető-e egy mű a társadalomtudományok eszközeivel?

A kutatási kérdések (K) kapcsán a következő témák megjelenését keresem a szövegekben található fogalmak (szóhasználat) és kijelentések szintjén:

K1. Részvétel fogalma (Hol és milyen formában fordul elő a részvétel fogalma, és a bevonódás milyen szintjén manifesztálódik, illetve kinek a részvételére kerül a hangsúly.)

K2. Hagyomány (Milyen művészeti hagyományokra hivatkoznak a szerzők/ a művész/ az elemzők?)

K3. Politika (Megjelenik-e a művészet és a politika kapcsolata, és milyen módon?)

K4. Társadalmi és politikai szerepvállalás – K4A. Milyen társadalmi cél vagy probléma fogalmazódik meg a szövegben? – K4B. Milyen politikai cél vagy probléma fogalmazódik meg a szövegben? K4.C. Milyen kijelentések találhatók a művész társadalmi és politikai szerepével és szerepvállalásával kapcsolatban?

K5. A művészet és a megismerés kapcsolata: Milyen kijelentések találhatók a világ, a társadalom megismerésének a lehetőségeivel kapcsolatban a művészet eszközeivel?)

K6. Hogyan jelenik meg a művészet és tudományok kapcsolata?

K7. A képzőművészet intézményrendszere - K7A. Művészek elismertsége, sikere, társadalmi státusza. K7B. Művészeti intézményrendszer kritikái

K8. Művészet helye a társadalmi nyilvánosságban

K9. Művészi én és identitás megjelenítése – művész és a műalkotás autonómiája

K10. A művészek és a résztvevők lehetséges szerepeinek leírása, megnevezése

II.2. A művészeti projektek elemzése – a részvétel szintjei és a bevonás eszközei

A társadalomtudományi elméletek között, ahogy azt a III.2. alfejezet bemutatja számos olyan szociológiai, antropológiai, szociálpszichológiai, kommunikációelméleti, politológiai elmélet található, amely a részvétel fogalmát és a részvétel, illetve a bevonás megvalósulásának módjait, feltételeit, szabályszerűségeit elemzi.

A problémamegoldó ágens – a részvétel fogalma és a PTC

Horányi Özséb kommunikáció-felfogása több elméleti irányzatot egyesít, nem különálló kommunikációelmélet, hanem egy szemléletmód, amely a kommunikációt a problémamegoldás irányából értelmezi. Ennek a szellemi munkának az állomásait a megközelítés újabb és újabb leiratai képezik (szinopszisok) amelyekben mind az alapfogalmak definíciója, mind azok kapcsolatainak meghatározása újra és újra megújul, pontosításra kerül.³ „A kommunikáció itt bemutatandó felfogása – nevezzük ezt a kommunikáció participációs felfogásának – abból indul ki, hogy a kommunikáció voltaképpen a probléma felismeréséhez és a problémamegoldáshoz szükséges releváns felkészültség elérhetőségét jelenti egy (problémamegoldó) ágens számára. Ez egy állapot: az ágens világának egy lehetséges állapota” (Horányi 1999: 7). A megközelítés fenti értelmezése egy olyan hipotézis köré épül, amely szinte bármilyen műalkotás létrehozása és befogadása kapcsán bizonyítható, a részvételi művészeti alkotások esetében pedig igen jól szemléltethető. A *kommunikáció participációra épülő megközelítése* a kommunikációt *állapotnak* tekinti a felkészültségek elérhetősége szempontjából, és a *részrtvevő ágens (participátor)* szempontjából tekint rá (*a megfigyelő – spektátor* szempontjából nem). Több fontos terminusra épül, a fenti idézetben a következőket találjuk: *problémafelismerés (identifikálás)*, *problémamegoldás (vagy probléma eliminálása)*, *felkészültség, elérhetőség, ágens*. A 2007-ben megjelent *A kommunikáció mint participáció* című kötet az *intézmény, színtér* és az *agens* fogalmak használatát elemzi. A szinopszis további kulcsfogalmai: *szignifikatív és szignifikáció, kommunikatív és kommunikáció, aktor és a sajátvilág* (az ágens két konstituense), *magányos ágens, kollektív ágens, koalíció* (az ágens típusai). A

³ "A jelen diszkusszió célja a participációra alapozott elméletalkotás bemutatása az előzőekben említett témákkal kapcsolatban. Ez egyrészt kategorizálást (kategorialis szerkezetek megállapítását, mint például a kommunikáció jelenségei mellett a kommunikatív jelenségeinek kategorizálását) vagy éppen újrakategorizálást jelent (vagyis korábban kialakult és konszenzus övezte kategorialis szerkezetek megváltoztatását, mint például a kommunikáció jelenségeinek állapotként való kategorizálását az eseményként való helyett és/vagy mellett). Az újrakategorizálásban a kategóriák újraértelmezése is benne foglaltatik. Másrészt pedig skálázást jelent." (Horányi 2009, szinopszis 7.3, SO2)

részvételre épülő művészeti alkotások elemzésében a következő fogalmakat vonom be: probléma (felismerése és eliminálása), felkészültség, elérhetőség, ágens (típusai és szerepei), színtér. Ebben a fejezetben a PTC-t arra alkalmazom, hogy általa a részvétel dimenzióit az *ágensek* sajátos viselkedésének és szerepeinek megkülönböztetésével értelmezzem. (A szerep szó itt utal az interakcióban “játszott” társadalmi szerepekre – a szerep fogalom Goffman-i értelmezése – és az interakció ellenőrzése szempontjából betöltött pozíciójára is).

A részvétel fogalma, dimenziói

A projektek elemzése kapcsán fel kell tennünk a következő kérdést: kinek a szempontjából tekinthető részvételinek a projekt? Ezek a szempontok hozzák létre a részvétel dimenzióit. A három szempont három ágens, vagy ágens csoport elkülönítését jelenti (a_1 ; a_2 ; a_3). Érdekes ugyanakkor a megszerezhető ismeretek szempontjából elkülöníteni azt, amit a külső megfigyelők látnak, tapasztalnak a cselekvő ágensből (az aktor ($\langle \hat{a} \rangle$) jellemzői) és azt, amit az ágens tapasztal, lát, érzékel, vagyis azt, ami az ágensek sajátvilágának ($\langle \hat{w} \rangle$) szeleteire vonatkozik.

A projektek elemzése részben a művész és az általa bevont résztvevők interakciójának elemzésére vonatkozik, ugyanakkor az interakcióval kapcsolatos kérdésekre nem minden esetben tudunk választ adni az esettanulmányok alapján, a válaszadás lehetőségét az elérhető dokumentációk tartalma korlátozza. A legkevesebb ismerettel a második dimenzióról, a bevontak dimenziójáról (és perspektívájáról) rendelkezem, ezek elérésének lehetősége korlátozott volt. A pontos elemzéshez a szereplők személyes elérése és az interakciók pontos megfigyelése révén szerezhettem volna meg a megfelelő ismereteket, de erre csak egy esetben és korlátozott mértékben volt lehetőségem. A harmadik dimenzió (x, y, z) esetében pedig legtöbbször a saját nézői pozícióból tudom feltárni. A részvétel dimenzióinak elemzési lehetőségei:

1.(x) A részvétel a művész dimenziójában – a művész mint résztvevő

A művész pozíciójának vizsgálata ebben a dimenzióban arra vonatkozik, hogy a művész miként közelít a közönségéhez, a művében bemutatott társadalmi problémákhoz, alkotása tárgyához. A művész aktív cselekvővé válik, részt vesz, a műalkotás részét képezi. A részvétel eme dimenziója a társadalomtudományokban alkalmazott *résztvevő megfigyelő* szerephez hasonlatos. Az ágens – a_1 a mű alkotását kezdeményező művész – az őt megfigyelők számára ebben a pozícióban a passzív megfigyelői szereptől közelít egy aktív cselekvő szerep felé. A résztvevő megfigyelő

szerep sajátossága (lásd 40. oldal) az, hogy a kutató a kutatott csoport megismerését úgy végzi, hogy részt vesz annak mindennapjaiban, tehát a *másik sajátvilágát* tárja fel, az abba való belehelyezkedésre tesz kísérletet. Ebben a folyamatban mégis érvényesül egyfajta távolságtartás, a kutató sajátvilágába való betekintésre a másinak kevés lehetősége van. A problémák megfogalmazásában és a megoldás keresésében a „megfigyelteknek” csak az „adatszolgáltatói” szerep jut. A XX. század második felében kialakult részvételi kutatások, részvételi akciókutatás ebben a tekintetben hoz változást. A megfigyelő és a megfigyelt, az „én” és a „másik” közt csökken a távolság és a megismerés folyamatában mindegyik szereplő részt vesz. Ennek biztosítására irányulnak a bevonás eszközei, amikre a második dimenzió elemzésekor térek ki. A kortárs részvételi alapú művek tekintetében érdemes vizsgálni, hogy az egyes projektekben a művészek a megismerés folyamatáról hogyan vélekednek, arról miképpen nyilatkoznak meg, mi a kapcsolatfelvételnek a célja (a kapcsolatfelvétel történhet a helyspecifikus alkotási mechanizmuson és/vagy a bevonáson keresztül).

A részvétel eme dimenziója a performansz műfajában a leghangsúlyosabb, ahol a művész a nézőkkel a kapcsolatot cselekvésein keresztül, jelenlétével hozza létre. A részvételi művek egyik fő sajátossága, hogy érvényesülnek a személyközi kommunikáció sajátosságai. Erre helyezi a hangsúlyt Claire Bishop (Bishop 2012), amikor a részvételi műalkotásokat a performansz és az akcióművészet hagyományára vezeti vissza, és ez teremti meg a kapcsolatot a képzőművészet és a színház között a részvételi alkotások területén. A hagyományos performansz és akció esetében az alkotó közvetlen kapcsolatot keresve a közönséggel saját cselekvését és testét a mű részévé teszi, és sok esetben a nézőket is cselekvésre, testük bevonására készíti. Ezekben a helyzetekben az alkotó teste és cselekedetei médiummá válnak, a művészeti kommunikáció szignifikatívjainak színtereivé. A test képpé válik.

A művész sajátvilágának feltárásáról a másik megismerésére a közösségekben születő (helyspecifikus, közösségi, public art) műalkotások esetében kerül a hangsúly. Minél nagyobb lehetősége van a bevontaknak a mű alakításába, annál több lehetőségük van sajátviláguk egyes elemeinek feltárására. A művész és a bevont résztvevők közötti kapcsolatfelvétel és interakció elemezhető az interakció során betöltött szerepek, illetve a résztvevők én-megjelenítései alapján. A művész minden esetben tudatosan irányítja az interakciókat a szerint, hogy milyen cselekvésre kívánja készíteni a bevont ágenseket. Alapesetben a cél lehet maga az interakció létrejötte, de az általam elemzett művekben általában további célok feltételezhetőek. Bár Erving Goffman interakció-elmélete elsősorban a hétköznapi életben létrejövő személyközi kommunikáció helyzeteinek

elemzésére szolgál, mégis egy nem hétköznapi interakciós típus és szintér, a színház fogalomrendszerére épít. A dramaturgiai modell a részvételi projektek nem hétköznapi interakciós szituációinak értelmezéséhez is hozzájárulhat. Az interakciót kezdeményező személy viselkedése azért speciális, mert míg általában saját én-megjelenítése és a partnerek (másik) elvárásai szerint a *művész* szereppel kapcsolatos társadalmi elvárásokat teljesíti, gyakran lép át más szerepekbe. Ilyen szerepek lehetnek a *tanár*, a *kutató* az *újságíró* vagy a *segítő* szerepek. A művész részben tudatosan keveri ezeket a szerepeket, vagy tudatosan mutatkozik meg a művész szerep helyett más szerepben, hogy ezzel a partnerek cselekedeteit és az interakció kimenetelét befolyásolja. A szerepek keveredése a társadalmilag elkötelezett, részvételi alapú művek műfaji sajátosságának tűnik. A művek létrehozásának céljai és a megvalósítás módjai is eltérnek más művészeti alkotásokétól, és ezek a sajátosságok is a szerepek módosulását eredményezik. „Ha az egyén olyan feladatot vállal el, ami nemcsak számára jelent újdonságot, hanem a társadalomban sem rögződött még, vagy ha megpróbálja más megvilágításban szemlélni feladatát, akkor valószínűleg rá fog jönni, hogy már számos, jól meghatározott homlokzat létezik, s ezek közül kell választania. Ezért ha egy feladatot új homlokzattal látnak el, ritkán fordul elő, hogy maga a homlokzat is új lenne” (Goffman 2000: 32). Goffman gondolatai segítenek megérteni, miért tapasztalható keveredés az én-megjelenítés, és annak percepciója szintjén a különböző szerepek között. Mivel az általam vizsgált művek elsősorban a társadalomtudományok területére jellemző kérdésekkel foglalkoznak, és gyakran azokra jellemző eszközöket használnak, az én-megjelenítésben is a kutató szerep keveredik a művész szereppel.

Egy konkrét műalkotás, alkotói folyamat jellemzésekor a következő kérdések nyomán írhatjuk le a részvétel jellemzőit annak első dimenziójában:

Az intern perspektíva ($\langle \hat{w}_I \rangle$) feltárását segítő kérdések:

kx1 Mi a (művész részéről) a kapcsolatteremtés célja?

kx2 Mi az interakció célja?

kx3 Milyen problémákat fogalmazhat meg az ágens?

Az extern perspektíva ($\langle \hat{a}_I \rangle$) feltárására szolgáló kérdések:

kx4 Milyen szerepbe helyezkedik a művész?

kx5 Hogyan definiálja saját szerepét a résztvevők felé? Mik az én-megjelenítés eszközei?

kx6 Miként percipálják a résztvevők a művész szerepét?

2. (y) A részvétel az alkotásba bevont személyek szempontjából:

Ebben a dimenzióban a részvétel fogalma az alkotásba bevont egyénekre vonatkozik, ezért a bevonás mértékét és módszereit érdemes vizsgálni. Ez az a dimenzió, ahol az elemzés lehetőségei a leginkább korlátozottak. Ahhoz, hogy a „bevont” ágensek a dimenzióját megismerjük, megfelelő tudást szerezhessünk velük kapcsolatban, a projektek dokumentációi nagyon kevés segítséggel szolgálnak. Az általam vizsgált projektek esetében csak egy alkalommal volt lehetőségem arra, hogy résztvevő megfigyeléssel és interjúk segítségével ismereteket szerezhessenek a mű ezen dimenziójáról. Arra, hogy milyen mértékben volt lehetősége a bevont ágenseknek a közös cselekvés alakítására, és milyen lehetőségeik voltak az én-megjelenítésre, a dokumentációkból következtetni tudunk, de azon a szűrőn keresztül, amit a művész a nézők számára biztosít. Erről a szűrőről a harmadik dimenzió bemutatásakor lesz szó.

A mű alkotásába bevont ágensek olyan interakcióba kerülnek, amelynek számos részletét a művész határozza meg. A részvétel mértéke attól is függ, hogy ezeknek a tényezőknek a meghatározásában a bevont ágenseknek milyen választási vagy változtatási lehetősége van. Dönthetnek-e az interakció környezetének (helyszín, berendezés, többi résztvevő) megválasztásáról? Vannak-e az interakcióban számukra direkt vagy indirekt módon felajánlott szerepek? Dönthetnek-e ők maguk arról, hogy milyen szerepben vesznek részt? Mennyire van szabadságuk az én-megjelenítés területén? Ha többen vesznek részt a programban elkülönülve, egyedül álló ágensekként jelennek-e meg vagy csoportként (koalíciós vagy kollektív ágensként)?

Az interakciókban szereplő ágensek direkt és indirekt módon befolyásolják egymás cselekedeteit, megnyilvánulásait, helyzetértelmezéseit. Bár a részvételi művekben a művész és az általa bevont egyének együttműködése nem mindig azzal a céllal valósul meg, hogy valamilyen közös alkotás szülessen, vagy közös ismeretszerzési folyamat jöjjön létre (a részvétel célja néha nem több mint hogy a bevontak egy időben és egy térben tartózkodjanak), ennek a dimenzióknak az értelmezésében érdemes olyan elméleteket bevonni, amelyek a csoportos személyközi kommunikáció, a csoportokban létrejövő együttműködés feltételeit elemzik. Kurt Lewin csoportdinamika elmélete (Lewin 1975) rámutat a csoportot vezető személy viselkedésének (vezetési stílusának) hatására. A részvételi művek esetében a közös tevékenységet kezdeményező művész szerepe értelmezhető a csoport és a csoportot alkotó ágensek szempontjából vezetői szerepnek.⁴ Magatartása befolyásolja, hogy

⁴ Viselkedése lehet autoriter, demokratikus vagy *laissez-faire* a tevékenység támogatása és a hozzászólások moderálása szempontjából.

milyen normákat követnek az egyének viselkedésükben (bizonyos elvárásokat, szabályokat meg is fogalmazhat a találkozás alkalmával), hogyan alakul a csoport tagjainak viszonya egymáshoz. A bevonás nem mindig jár valódi csoportformálódással, és egyes esetekben nem is cél az, hogy együttműködés jöjjön létre. Az is előfordulhat, hogy a művész céljai között szerepel a csoport formálódása és csoportos interakciók létrejötte, ehhez viszont a közös tér kevésnek bizonyul.

A bevontak dimenziójával kapcsolatban érdemes vizsgálni, hogy milyen módon alakíthatják a szereplők a projekt (mű) végkimenetelét. Suzanne Lacy (Lacy 1994) felhívja a figyelmet arra, hogy a médiaművészetben népszerűvé vált *interaktivitás* fogalma nélkülözi a valódi kölcsönösséget és a bevont ágensek számára csak választási lehetőségeket ad, ami viszont a bevonódásnak egy alacsonyabb szintjét jelenti. Az egyén ilyenkor csak kész forgatókönyvek közül választhat, vagyis az interakcióban megmutatkozó problémára a művész által felkínált megoldások egyikét. Ezzel szemben az olyan műalkotásokban, amelyeket Grant H. Kester dialogikusnak nevez (Kester 2004), az ágensek között valódi párbeszéd alakul ki, amely kölcsönösséget és együttműködést feltételez. Az interakció kimenetele ebben az esetben nem előre meghatározott, nincsenek olyan zárt forgatókönyvek, amelyek közül választani lehetne. Kester elméletében Habermas kommunikatív cselekvés elméletére és a beszédaktus elméletre támaszkodik. A dialógusban Habermas elmélete szerint az ágensek (*aktorok*) szimmetrikus (hatalmi) viszonyban állnak. Ez az idealizált helyzet azonban nehezen teljesül egy művészeti projektben, de az ágensek törekedhetnek rá. Az interakció során, a dialógusban szereplő ágenseknek két veszélyforrást kell elkerülniük. Ezek a megghiúsult kölcsönös megértés (egyet-nem-értés vagy félreértés), és a megghiúsult cselekvéstervezet (sikertelenség) kockázata (Habermas, 1986: 188). A gyakorlatban azonban ezek a veszélyforrások nem jelentenek egyenlő mértékben fenyegetést minden ágens számára. A művészeti projektek esetében megfelelő szintű bevonódás és elkötelezettség hiányában az alkotásba bevontak számára sem a félreértés lehetősége, sem a cselekvés sikertelensége nem annyira fenyegető, mint a tervei megvalósításában érdekelt művész számára, valamint ritka a teljes egyenrangúság a projektekben és ez a Habermas-i hatalommentes diskurzus fogalmát korlátozza, illetve a gyakorlatban nem tud megvalósulni olyan művészeti projekt, amely teljes mértékben meg tudna felelni a Habermas-i hatalommentes diskurzus feltételeinek. Sherry R. Arnstein részvételi létra elmélete (lásd 44. oldal), melyet az állami döntéshozatal részvételiségének megítélésére hozott létre (Arnstein 1969), elsősorban azzal a tanulsággal szolgál a bevonással kapcsolatban, hogy mindaddig, amíg a bevont ágensek nem válnak aktívvá egy

probléma megfogalmazása és a megoldások keresése területén, nem tekinthetünk egy folyamatot részvételinek. Megfordítva, a bevonás eredménye lehet a bevont ágensek aktív részvétele, ha a bevont személyek szerepet vállalnak egy helyzet alakításában, értelmezésében. A közös cselekvés során az ágensek különállóan is értelmezhetőek, de a problémafelismerés és problémamegoldás szempontjából alkothatnak koalíciót is. A koalíció kialakulásával az ágensek közösen tudják meghatározni az alkotás során felismerhető problémákat és együttműködnek a megoldások megtalálásában.

A második dimenzióval kapcsolatban megfogalmazható kutatói kérdések:

Extern perspektívából (a bevont aktorok ($\langle a_2 \rangle$)) bemutatása szempontjából):

ky1 Mik a bevonás eszközei? (Milyen környezetben és helyzetben valósul meg az interakció?)

ky2 Milyen szinten valósul meg a bevonódás, milyen cselekedetekre terjed ki?

ky3 Hogyan definiálja a művész a résztvevőket szerepük és identitásuk szerint?

ky4 Milyen szerepben mutatkoznak meg az ágensek?

ky5 Létre jön-e koalíció a résztvevők között?

Az ágensek sajátvilága ($\langle w_2 \rangle$), vagyis az intern perspektíva feltárása szempontjából:

ky6 Milyen lehetőségük van a bevontaknak arra, hogy alakítsák én-reprezentációjukat, szerepeiket és bemutassák identitásukat?

ky7 Milyen az ágensek viszonya a problémák identifikálása és eliminálása kapcsán?

ky8 Amennyiben a művész az interakció által a műalkotásba beépíthető ismereteket kíván szerezni, mennyire nyitott ez a folyamat, milyen előfeltevésekből indul ki és mennyire épít a partnerek sajátvilágára?

ky9 Milyen témákat jelenítenek meg a bevont ágensek (sajátviláguk mely szeleteit tárják fel)?

3. (z) *A részvétel a társadalmi nyilvánosság szempontjából:* A részvétel eme dimenziója leginkább a műről szól, és nem az alkotóról illetve a mű létrehozásába bevont egyénokről. Ebben a dimenzióban érdemes vizsgálni a mű hatását a befogadókra, a művészeti közönségre és a szélesebb társadalomra, illetve azt, hogyan jelenik meg a társadalmi nyilvánosságban, kivált-e vitákat, eredményez-e közvetlenül vagy közvetetten bármilyen változást. A folyamat alapú részvételi művészeti projektek esetében a mű a szélesebb nyilvánosság számára, a művészeti mezőben általában az interakció dokumentációja révén kerül bemutatásra, fényképeken, videofelvételeken, visszaemlékezéseken keresztül; azaz közvetített művészeti kommunikáció valósul meg.

A dokumentáció az eredeti interakciónak csak azon elemeit tartalmazza, amelyeket a szerkesztés során a művész kiválasztott. Az ő sajátvilágának elemei válnak elérhetővé, a többieké csak az ő szűrőjén keresztül. A részvételnek ezen dimenziója nehezen vizsgálható. Ahhoz hogy tudást szerezzünk az sajátvilágukról, befogadásvizsgálatokra, befogadói hatásvizsgálatokra lenne szükség. Jelen kutatás ilyen területekre nem terjed ki. Ami megismerhető: Milyen általános ismereteink lehetnek a művek közönségéről? Kikhez szólnak ezek a munkák? Ha magunkat tekintjük nézőnek, be tudunk számolni arról, milyen üzeneteket tartalmaz felénk a mű, a valóság milyen szeleteire vonatkozik, annak milyen képe születik a sajátvilágunkban, esetleg milyen cselekvéseket vált ki belőlünk?

Nehezen leküzdhető az az ellentmondás, amely művek nyilvánosságával kapcsolatban megmutatkozik. Míg a társadalmilag elkötelezett művekkel kapcsolatban az alkotók és a kritikusok egy része is azt az elvárást fogalmazza meg, hogy azok hatást gyakoroljanak a bennük reprezentált társadalmi kérdésekre, a művészeti nyilvánosság, vagyis a galériákba járó közönség által alkotott nyilvánosság korlátozott, szűk. E mellett sokszor olyan nézők ismerkednek meg ezekkel a művekkel, akik maguk is a művészhez hasonló társadalmi, politikai elkötelezettséget mutatnak. A rétegnyelvénység ilyen jellegű korlátozó jellegét hivatottak leküzdeni például a *public art* alkotások. A részvétel politikai fogalma annyiban áll közel a részvételiség ezen dimenziójához, amennyiben lehetségesnek tartjuk, hogy az alkotás összekapcsolja a bevont ágenseket (egyéneket, csoportokat) és a társadalmi nyilvánosságot. A harmadik dimenzióval kapcsolatos kérdések:

Extern perspektívából (néző, mint aktor ($\langle \hat{a}_3 \rangle$)) sajátosságai):

kz1 Mik annak a közönségnek, nyilvánosságnak a sajátosságai, amelyek számára a mű láthatóvá, megismerhetővé válik?

kz2 Milyen formában válik megismerhetővé a folyamat és annak eredményei a szélesebb nyilvánosság számára? (Mik a használt médiumok, és milyen cselekvésen keresztül válik elérhetővé a mű a közönség számára?)

Intern perspektívából (a néző sajátvilágára ($\langle \hat{w}_3 \rangle$), vonatkozó kérdések):

kz3 Milyen problémák mutatkoznak meg a néző számára? A műben megismerhető problémák milyen nagyobb társadalmi problémákra irányítják a figyelmemet?

kz4 Milyen ismereteket szerezhettek a műben szereplő, különböző ágensek sajátvilágáról?

kz5 A valóság konstruálásának a folyamatában mely ágensek perspektívája válik hangsúlyosabbá, kinek az értelmezései válnak hozzáférhetővé számomra?

III. Előzmények

III.1. Fogalmi háló a művészeti diskurzusban

A részvételi művészet fogalmának konceptualizációjához szükséges a hozzá kapcsolódó fogalmi keret feltárása, művészetelméleti előzmények bemutatása. A *részvételi művészet* kifejezés a művészetelméleti diskurzusban más fogalmakkal együtt vagy akár azok alternatívájaként jelenik meg, alkalmazása függ a szerzők szakmai szocializációjától. A nemzetközi művészeti diskurzusban a részvételi művészet (*participatory art*) fogalmának népszerűvé válásához hozzájárulnak Claire Bishop brit művészetkritikus írásai és kurátori tevékenysége (Bishop 2006 és 2012). A részvétel fogalma, mint leíró kategória, és mint eszme korábban is használatban volt (*participatory practice*), de a kétezres évek első évtizedében szinte már egy különálló műfaj megjelölésévé szilárdul. Claire Bishop a participáció eseményét lényegében a *bevont egyének jelenlétére* redukálja. Ez lehetőséget teremt számára arra, hogy a részvétel fogalmának megjelenését visszavezesse az avantgárd művészetre és a performativitásra. Peter Bürger elmélete alapján Bishop (Bishop 2006) úgy véli, a részvétel és együttműködés momentuma a művészetben visszavezethető az avantgárd illetve a neoavantgárd hagyományaira, mely az alkotás és a befogadás közösségi jellegét hangsúlyozza, elutasítva ezzel a polgári – individualista művészetfelfogást. Három elemet emel ki Bishop, amelyek a participatorikus munkákban megtalálhatóak:

1. aktiváció (a passzív néző aktív résztvevővé tétele)
2. a szerzőség kérdése (ki alkotja a művet, a kezdeményező művész és a résztvevő közönség szerzőségének kérdése),
3. közösség (a társadalom és a közösségek átszerveződésének vizsgálata, hogyan változott meg az egyének, kisebb társadalmi csoportok esélye arra, hogy sorsukat alakítsák, az azokat alakító döntésekben részt vegyenek) (Bishop 2006: 10-17). Claire Bishop átfogó műve a témában e disszertáció létrejöttének idején jelent meg *Artificial Hells* (Mesterséges poklok) címmel (Bishop 2012). Előzménye a *Participation* (Participáció) szöveggyűjtemény (Bishop 2006). Olyan művészek, művészettörténészek, kritikusok szövegeit találhatjuk a kötetben, akik tevékenységükkel a részvételen alapuló műalkotások születéséhez és alakításához járultak hozzá (Roland Barthes, Joseph Beuys, Nicolas Bourriaud, Peter Bürger, Graciela Carnevale, Lygia Clark/Hélio-Oiticica, Collective Actions Group, Eda Cufer, Guy Debord, Umberto Eco, Hal Foster, Edouard Glissant, Felix Guattari, Thomas Hirschhorn, Carsten Höller, Allan Kaprow, Lars Bang Larsen, Group Material, Jean-Luc Nancy, Molly Nesbit, Hans-

Ulrich Obrist, Adrian Piper, Jacques Rancière, Rirkrit Tiravanija). Bishop a kötethez írt előszavában hasonlóságokra mutat rá e szerzők munkássága között. Szerinte a szociálisan elkötelezett művek alkotói részben azért választják témáikat a társadalmi jelenségek világából, hogy a művészetet közelebb hozzák a mindennapi élethez. Azt gondolom, hogy ez csak részben igaz, illetve ahogy azt Nicolas Bourriaud is kifejti (2006) az elérhetővé, „hétköznapivá” tétel elve az ezredfordulóra már széles körben elterjedt és részben közhellyé válik. A művészet „hétköznapivá tétele” helyett sokak számára inkább az a kérdés, hogyan válhat a művészet a (társadalmi) valóság megismerésének és akár megváltoztatásának eszközévé. Az 1990-es években elterjedt irányzatok (melyek kezdetét kifejezetten a vasfüggöny lehullását követő időszakra teszi) művészettörténeti hagyományait Bishop az 1920-as évekre visszamenően keresi. Előzményeit kimutatja a dadaizmusban, Walter Benjamin és Brecht írásaiban, és a hatvanas évek kritikai írásaiban illetve a szituacionistáknál.

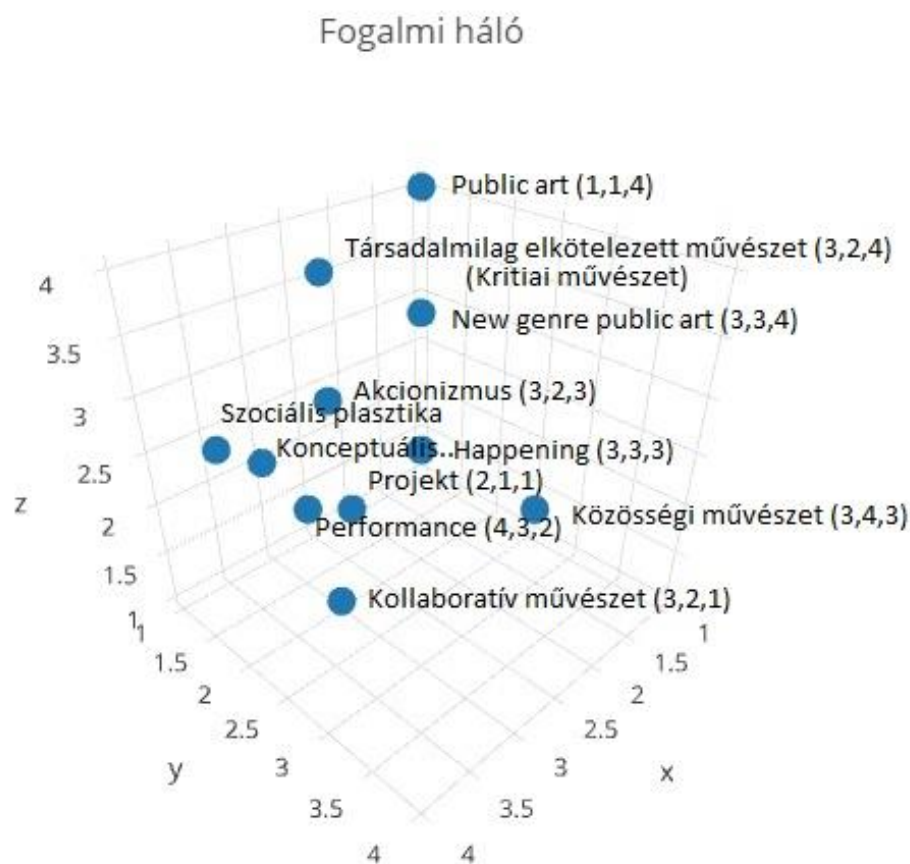
Párhuzamosan nagyon sok kifejezés él a hasonló művészeti tevékenységek jellemzésére. Ezek közül szeretnék az alábbiakban bemutatni néhányat. A kortárs művészet angol nyelvű diskurzusából indulok ki. Ezek a fogalmak, illetve az értelmezésüket célzó elméletek a részvétel fogalmának más-más szintjére és dimenziójára teszik a hangsúlyt. A fogalmak közti eltérések a részvétel fogalma szempontjából akkor írhatóak le, ha elkülönítjük a részvétel különböző szintjeit (illetve színtereit) aszerint, hogy kinek a szempontjából beszélünk részvételről. Ezeket a szinteket a részvétel dimenzióinak nevezem (lásd II. fejezet). Bár a gyakorlatban a részvételt legtöbbször cselekvésként írjuk le, érdemes arra, mint állapotra tekinteni.

A részvételre, mint állapotra három irányból tekinthetünk:

- a projektet kezdeményező művész szempontjából;
- a projektbe bevont szereplők, nézők szempontjából;
- és a projekttel a galériák vagy más médiumon keresztül találkozó nézők szempontjából, a társadalmi nyilvánosság irányából.

Ezek a dimenziók nem kizáróak, egy-egy mű és műfaj leírásában az elemzés részét képezi, hogy mely dimenzió milyen módon jelenik meg. „Egydimenziós” mű nem létezik. A következőkben olyan művészetelméleti terminusokat és hagyományokat mutatok be, amelyek a részvételen alapuló műalkotások esetében a művek leírásakor, műfaji vagy stílusbeli behatárolásakor az alkotók vagy elemzők alkalmazzák. Ez a fogalmi keret összetett, a gyakorlatban a műalkotások egyszerre több megközelítést is érintenek, és nem feltétlenül férnek bele tisztább az alábbi kategóriákba, amelyeknek az elemzők szeretnék megfeleltetni őket. A részvétel dimeziói az egyes műalkotások

esetében válnak vizsgálhatóvá, ugyanakkor az egyes megközelítésmódok, műfajok rendelkeznek általános jellemzőkkel ezen dimenziók vonatkozásában.



Kutatásom empirikus anyagához tartozó műleírásokban a legtöbbször a *projekt* és a *folyamat* kifejezések szerepelnek formai meghatározásként. A projekt kifejezés elsősorban a *konceptuális művészet* (vagy a magyar nyelvhasználatban konceptművészet) elterjedése kapcsán vált a képzőművészetben használatos fogalommá. A konceptuális művészet alapvető vonását örököelve egy ötlet, koncepció és annak megvalósítása képezi az alkotás magját, a „műalkotás” gyakran nem materiális, illetve az maga a folyamat és annak dokumentumai. A magyar művészetelméletben a projekt fogalma a kilencvenes években terjedt el, elsősorban a nyugat-európai kortárs szóhasználat átvételével. Az ezredforduló konceptuális művészeti alkotásait elemzi Tatai Erzsébet *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években* című könyvében. Tatai a projekt jellemzőit a következőképpen határozza meg: „A projekt a 60-as 70-es években leginkább csak a (meg nem valósult) tervet jelentette (...) a 70-es évek második felétől egyre több projektet kiviteleznek, a 90-es években pedig már

szinte kizárólag megvalósított terveket értenek rajtuk. A 90-es évek projektjei gyakran igen összetett – a művészekől tervezői és menedzseri feladatokat is kívánó – nagylélegzetű, többszereplős munkák” (Tatai 2005: 39). A terv, a megvalósított terv és megvalósításának folyamata csak a pontos leírás és dokumentálás segítségével válik láthatóvá. A dokumentáció (feljegyzések, fotók, interjúk készítése a folyamatról) fontos részévé vált a projekteknek, ugyanakkor a célok és eszközök sok vitát is kiváltanak (pl. a kanonizálhatóság és az eladhatóság rejtett célja, projekt és dokumentum kapcsolata, hitelesség kérdése stb.). Sok esetben a dokumentáció a műalkotás megjelenésének egyetlen, a szemlélő számára is érzékelhető formája. A kilencvenes évek konceptuális művészetére, melyet Tatai neokonceptualizmusként definiál, a korábbiakkal szemben az jellemző hogy „az idea, a gondolat, a tartalom ’testet ölt’ akár látványos képben, akár pontosan kidolgozott, megvalósított projektekben” (Tatai 2005: 18). A konceptuális művészet alkotásaival szemben megfogalmazódó kritikák egy része nem eredeztethető többé az esztétikai hagyományból. Az esztétikának „háttat fordító” művészet más tudományokkal keresi a kapcsolatot, ilyenek a szociológia, antropológia, pszichológia. Míg Tatai szerint a konceptuális művészet nem műfaj, nem határozható meg stílussal és médiummal, hiszen számos területen és formában megjelenik, mégis mintegy kettéválasztja a műalkotásnak nyilvánított jelenségek világát. A művészet, amióta szakított saját formalizmusával (értve ez alatt a teljes dematerializálódás lehetőségének elvetését) olyan területekre vándorol, amelyekkel a hagyományos művészetkritika keveset tud kezdeni. A nem materiális, piacon nehezen értékesíthető művekkel szemben gyakran megjelenő elvárás a bennük felvetett kérdések aktualitása. A neokonceptuális művek jelentős része társadalmi kérdéseket jár körül, melyek eredete a művész saját státuszának, identitásának, a műalkotás szerepének felülvizsgálata. A konceptuális művészetben nem a művész által létrehozott műtárgy, hanem a mögötte álló gondolat válik fontossá, ezáltal a művésznek nem a tárgyalkotói, hanem szemlélői és gondolkodói szerepe kap hangsúlyt. A gondolat és a cselekedet szétválasztása az alkotói folyamatban lehetőséget teremt a reflexivitásra. A konceptuális művészetben kérdéssé válhat, hogyan vesz részt a művész a világban, és milyen módon veszi fel a kapcsolatot az őt körülvevő környezettel, legyen az természeti, vagy társadalmi. Ez az érvelés a művész résztvevői szerepére, a részvétel első dimenziójára tereli a figyelmünket.

Ha elfogadjuk Claire Bishop megközelítésmódját, akkor az avantgárd kezdetéig visszavezetve vizsgálhatjuk a részvétel fogalmát. Az *akcionizmus*, *happeningek* és *performansz-művészet* referenciát jelentenek a részvétel fogalmának művészeti téren való értelmezéséhez. A magyar és a lengyel diskurzusban is ez a művészeti hagyomány

ad lehetőséget az új részvételi művészeti projektek helyi beágyazottságának bizonyítására. Hegyi Lóránd művészettörténész a következőképpen definiálja az akcióművészetet: „A tízes évektől jelen lévő kifejezőmód, amely a cselekvésre, az időben zajló, a művész személyes közreműködésén alapuló akcióra helyezi a hangsúlyt.” (Hegyi 1989: 75.old.). Ezek a művészeti tevékenységek összekapcsolják a képzőművészetet a színházzal. A részvétel eseményére két irányból érdemes rámutatni: a művész szempontjából – a *performansz* során a művész (és itt most elsősorban a képzőművészre gondolok, aki hagyományosan a műalkotástól elszakadva jelenik meg a kiállítóterben, ha egyáltalán megjelenik) maga válik résztvevővé, az alkotása részévé. A másik irányból a nézők, befogadók válnak résztvevővé, hiszen a *performansz*, *happening*, *akció* csak az ő fizikai és szellemi jelenlétükkel, bevonódásukkal valósulhat meg. Az ezredfordulón a különböző aktivista mozgalmak tevékenysége folytán az akciók, események (vagy pl. a *flash mob*) a művészeti mezőn kívül is egyre gyakrabban megvalósulnak, építve a művészeti előzmények során kanonizálódott vizuális kifejezőmódokra.

A *társadalmilag elkötelezett művészet* jelzős szerkezet arra utal, hogy a művészek alkotásaik témájaként társadalmi jelenségeket választanak, amelyeket „társadalmi problémaként” vagy „társadalmi konfliktusokként” aposztrofálunk a közbeszédben. Az alkotás (illetve az alkotó) az adott témáról folyó társadalmi vitába kapcsolódik be, alakítja azt. A leggyakrabban hangoztatott formalista érv, hogy eme művek alkotói azért választják témáikat a társadalmi jelenségek világából, hogy a művészetet közelebb hozzák a mindennapi élethez, és egy olyan világképhez, melyben a művészet nem egy szűk társadalmi vagy szellemi elit szolgálatában áll. Claire Bishop a *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents* (Bishop 2006.a) című cikkében elemzi, hogy milyen lehetőségei vannak egy műkritikusnak az ezredforduló társadalmilag elkötelezett művészeti alkotásainak elemzésekor. Szerinte három megközelítési mód körvonalazódik a társadalmilag elkötelezett művészeti projektek elemzésével kapcsolatban. Morális/etikai, esztétikai és egyfajta módszertani/társadalomtudományos megközelítés. Az esztétikai szempontú elemzést szerinte háttérbe szorítja a másik kettő, főként a morális szempontokat előtérbe helyező elemzések, amiért elsősorban a kurátorokat teszi felelőssé és ezzel párhuzamosan a művészetkritikai szövegek háttérbeszorulását nehezményezi. A „*társadalmilag elkötelezett*” jelzős szerkezet a művészek témaválasztására utal, illetve a témaválasztásban megvalósuló társadalmi felelősségvállalásra. Nem műfaji megnevezés, hanem leíró fogalom, amely a részvételnek a harmadik dimenziójára, a társadalmi részvételre helyezi a hangsúlyt.

A társadalmilag vagy politikailag elkötelezett művészet fogalmak mellett a kétezres évek második felére egyre inkább elterjedt a nemzetközi művészetkritikában és művészetelméletben a *kritikai művészet* fogalma. A kritikai művészet olyan – az avantgárd hagyományaira építő – társadalmilag és/vagy politikailag elkötelezett művészeti alkotó tevékenység, amely az egyenlőtlen társadalmi hatalmi viszonyokra és azok hatásaira reflektál. Az ilyen alkotásoknak releváns olvasatai születhetnek a baloldali művészet- és társadalomelméletek felhasználásával, ezekre gyakran az alkotó is hivatkozik. A *kritikai művészet* és *kritikai művészetelmélet* kifejezésekben a *kritikai* jelző abban az értelemben szerepel, ahogy a Frankfurti Iskola és a hagyományait követő baloldali társadalomelmélet kontextusában használatos. A fogalom bevezetéséhez és elterjedéséhez nagymértékben hozzájárultak Irit Rogoff (Rogoff 2003 és 2006) és Jacques Rancière írásai (magyarul megjelent Erhardt Miklós fordításában *A felszabadult néző* című kötete, Rancière 2011.)

Társadalmilag elkötelezett folyamatok/ művek egyik nagy hatású alkotója Joseph Beuys, aki saját tevékenységét a *Szociális Plasztika* fogalommal írta le. 1982-ben Joseph Beuys meghívást kapott Kasselbe a Documentára. Köztéri szobor vagy installáció helyett 7000 tölgyfa elültetését kezdeményezte öt év alatt. Ez felfogható egy alternatív köztéri szobrászati alkotásnak és egy környezetvédő akciónak is, cselekedetével az ökológiai pusztulás, a környezetszennyezés hatásaira kívánta felhívni a figyelmet és egyben „teremtő erővel” irányt mutatni azoknak, akik készek pozitív változásokat generálni. A fák ültetését „nonprofit vállalkozásként” valósította meg, melynek bevételei közszerepléseiből és reklámötleteiből származtak. A mű az általa létrehozott *szociális plasztika* (vagy társadalmi szobrászat) fogalom egyik legtisztább kifejeződése. Bár ez a fogalom összekapcsolódik Beuys politikai szerepvállalásaival is, általános elvnek tekinthető, aminek csak egy szelete a művészet fogalmának és gyakorlatának megváltoztatása. Az embert, mint teremtő lényt állítja a középpontba, „a szociális művészet szellemi talajára, melyen minden ember teremtő, a világot meghatározó lényként éli és ismeri meg magát. ” (Beuys, idézi Bunge 2000 b: 4) Beuys a művészetet, a művészeti alkotást is az emberi elmélkedés és alkotói folyamat egyik formájának tartja. Ebből ered az elhíresült „minden ember művész” kijelentése, amelyben nem arra utal, hogy bárki művésszé válhat, hanem arra, hogy bármilyen kreatív gondolat és annak terméke művészetnek tekinthető. „A ’minden ember művész’ képlet a szociális test átformálására vonatkozik, melyben nemcsak hogy minden ember részt vehet, hanem egyenesen részt kell vennie, hogy minél gyorsabban véghez vihessük az átalakítást.” (Beuyst idézi Bunge 2000 b: 5)

A *public art* kifejezés hagyományosan a köztéri művészetet jelenti, azonban a hatvanas évektől kezdve fokozatosan alakul ki új jelentése, mely a *public* szó „nyilvános” értelmezéséhez kötődik, és amely a műalkotás közösségi térben való megjelenésére utal. Ehhez a jelentésváltozáshoz kapcsolódik a fogalomhasználat körüli vita, amely az angol nyelvterületen az *Art in Public*, majd a *New Genre Public Art* fogalmak megjelenését eredményezi, melyek a hagyományos köztéri művészettől való elszakadásra utalnak. A *public art*-ról folyó diskurzus gyakori elemeit foglalja össze Sara Selwood, aki a brit kultúrpolitika állomásait elemezte a köztéri művészet vonatkozásában: „A *public art* rendszeresen esik áldozatául félreértelmezéseknek. A nyolcvanas évekig leggyakrabban a köztérben megjelenő műalkotás szinonimájaként fordult elő, bár a kritikusok gyakran képviselték azt az álláspontot, hogy ahhoz, hogy egy műalkotás „köz-”(nyilvános/ public) legyen, több kell, mint a szabad téren való megjelenés. Lehet a helye olyan nehezen megközelíthető helyszín is, mint egy irodaház, iskola, kórház de lehet a helye a *társadalmi nyilvánosság* képzelt tere. Létrejöhet egy közösségért a közösség tulajdonában, akár részt vesz a létrehozásában, akár nem. Lehet egy támogatási (finanszírozási) kategória is, amennyiben megkülönbözteti a köztéren létrejövő műalkotásokat a köztéri bútoroktól. Lehet az állam beavatkozásának terméke, tőkebefektetés, művészeti gerillaakciók eredménye vagy akár pártok politikai eszköze. Összekapcsolhatja az öntudatos avantgardizmust a kulturális örökség létrehozásával és őrzésével, lehet érzéketlen a környezetére vagy helyspecifikus; efemer vagy állandó; időben változó vagy statikus; és valamilyen mértékben környezettudatos. Kifejezheti azt a harcot, ami a művész alkotói szabadsága és a közönség (közösség) választási szabadsága között dül.” (Selwood in. Jones 1992: 11) A hetvenes-nyolcvanas években terjedt el az a szemlélet, amely a művészetre, illetve a köztéri művészetre, mint a városi terek és városi közösségek megújításának egyik eszközére tekint, a *public art* kifejezés a képzőművészet és az építészet egyik határterületévé válik. A közpénzek ilyen célú felhasználása hangsúlyosabbá teszi azt az érvelést, hogy a köztéri művészet nem lehet fizikai és emberi környezetétől elidegenült, így az alkotási folyamatban mindinkább érvényesülnek a helyi közösségek szempontjai, sőt az alkotásba egyre több esetben bekapcsolódnak a közösségek tagjai is. Hock Bea így ír erről *Nemtan és Pablikart* című 2005-ös tanulmánykötetében: „A művészet eleinte csak önnön hagyományos kereteinek feloldására törekedett a művészetet a mindennapi élethez közelítve, majd innen tért át fokozatosan a társadalmi felelősség felvállalásához. Idővel megtörtént állami oldalról is annak felismerése, hogy a művészet felhasználható lehet a különböző társadalmi rétegekkel való kapcsolatfelvételre és megoldások keresésére, amivel a public art

elérkezett legtagabb jelentéséhez: ennek értelmében a társadalom tagjainak kölcsönösségen alapuló kommunikációja volna a művészet, mint közvetítő eszköz segítségével” (Hock 2005: 99). 1989 után a nyilvánosságot, nyilvános és közösségi tereket újragondoló és újraélő volt szocialista országok művészetében is megjelenik ez a tematika, sajátos helyi kontextusban. Ugyanakkor az is egyértelművé válik, hogy a művészet ilyen formája mindig különböző érdekeket szolgál, és ezek között gyakran hangsúlyos a művek születését támogató államé vagy magánbefektetőé. A kilencvenes évek a köztéri műalkotásokat érintő viták egy újabb hullámát hozta el, melyek egy része ezeket az érdekviszonyokat érinti. A *public* szó összetettsége miatt a *public art* fogalma gyakran szinonimája a társadalmi elkötelezettségnek, de eredeti jelentéséből kiindulva itt nagyobb hangsúly helyeződik a mű megjelenésének helyére, formájára, a szerző és a nézők viszonyára.

A *public art* fogalmának változására mind a teoretikusok, mind az alkotók reflektálnak, alternatív elnevezéseket ajánlva. Suzanne Lacy amerikai képzőművész már a nyolcvanas években új kritikai megközelítést javasol a társadalmi témákat reprezentáló, általa *new genre public art*-ként megnevezett irányzat számára, amely összekapcsolja a művészeti és a társadalmi diskurzust, megkötéseket keres az olyan fogalmak használatára, mint az interakció, közönség, művészi intenciók, hatásosság (*interaction, audience, artists' intentions, effectiveness*). A hetvenes-nyolcvanas években egyre elterjedtebbé és népszerűbbé váló médiaművészet egyik kedvenc kísérletezési terepe az *interaktivitás*. Ez a fogalom eszközközpontú, és közvetített kapcsolatfelvételre utal a nézővel, ugyanakkor erősen irányított, korlátozott. Lacy szerint az interakció nem mérhető olyan jellemzőkkel, mint a technika használata, így az interaktivitás nem válhat (technikai értelemben) a közönséggel való kapcsolatfelvétel és ezáltal a *public art* alkotások „publikusságának” (közösségiségének, nyilvános jellegének) fokmérőjévé. „Azok a kortárs kezdeményezések, amelyek a *public art* új formáinak kritikus megközelítésére tesznek kísérletet, gyakran egy olyan kapcsolatot feltételeznek a nyilvánossággal (közönséggel), amely nem képezte eddig vizsgálat tárgyát, és a középpontjában az interaktivitás gyengén meghatározott fogalma áll. Valójában az interaktivitást nem lehet kizárólag a művész módszerein vagy az általa használt médiumon keresztül mérni, sem olyan gyakran használt kritériumok alapján, mint a közönség mérete.” (Lacy 1994: 172). Lacy más szerzőkhöz hasonlóan a *new genre public art* területén alkotó művészek alkotói attitűdjét, attitűdváltozását különböző szerepek analógiájával írja le. Nála is megjelenik a *művész mint antropológus* hasonlat. E szerint az alkotók egy csoportjának munkáiban fontos szerepet

kap a tapasztalás (*experience*), a *Másik életvilágának* megtapasztalása. Az alkotók igyekeznek *beszámolni* arról, amit megtapasztaltak. Ekkor, a *riporterekhez* hasonlóan, a begyűjtött információt elérhetővé teszik mások számára. Az információkat azonban nemcsak közzétenni lehet, hanem *elemezni, értelmezni* is kell. A művész elemzővé válik (*analyst*), aki magyarázatokat keres az általa megfigyelt jelenségekre. „A beszámolástól, illetve reprezentációtól az elemzésig csak egy kis lépés kell, mégis a változás, amit ez a lépés a művész szerepének szempontjából eredményez, hatalmas. Az alkotói tevékenység első két módjában – tapasztalás (*experience*) és beszámolás (*reporting*)- a művész intuitív, kísérletező és megfigyelő képességeire helyeződik a hangsúly. Amint a művészek társadalmi helyzeteket kezdenek elemezni a munkáikkal, olyan készség megszerzésére van szükségük, amelyekkel a társadalomtudósok, oknyomozó újságírók vagy a filozófusok rendelkeznek” (Lacy 1994: 174). A művész a probléma felismerésétől a megértésen át eljut a megoldáskereséshez, *konszenzusokat* próbál létrehozni, *mint egy aktivista*. A közönség aktív résztvevővé válik.

Sokszor a részvételi művészeti alkotásokat a művészetkritikusok *kollaboratív* alkotásokként definiálják. Igaz, hogy az együttműködés fontos eleme ezeknek a projekteknek, de a „kollaboratív” alkotás megnevezés tekinthető tágabb kategóriának, hagyományosan inkább használatos azokra az esetekre, amikor több művész alkot közösen alkalmilag, vagy akár hosszabb távon művészeti csoportokban, illetve művészek és más területen dolgozó szakemberek szakmai együttműködésére. Az alkotói pozíció és az alkotói autonómia ebben az esetben is problematizálható. A csoportos alkotás ténye elsősorban a művész pozícióját kérdőjelezi meg. A részvétel szempontjából annak első dimenziójára irányítja a figyelmet. Ugyanakkor a megvalósított műalkotás és a megvalósítás formája már a másik két dimenziót is hangsúlyossá teheti. A hatvanas évektől kezdve a nyolcvanas-kilencvenes évekig a nyugat-európai és a szocialista országok művészcsoportjainak működésére jellemző volt valamilyen politikai, társadalmi elköteleződés, illetve olyan célkitűzések, amelyek az aktuális művészeti normák, intézményes keretek megváltoztatásához kötődtek. Már önmagában a csoportos alkotás jelensége szembemegy a piaci normákkal. Gregory Sholette, a művészeti kollaboráció, művészcsoportok (kollektívák) és aktivista művészet kutatója, ezen csoportok működésének történetét és kortárs jellemzőit foglalta össze *Collectivism after Modernism* című szöveggyűjteményében (Stimson és Sholette 1997). A kötet megjelenése előtt is számos cikkben foglalkozott ezzel a témakörrel.⁵

⁵ Gregory Sholette aktivista attitűdje megmutatkozik a kulturális javakhoz fűződő viszonyában, amit jól tükröz az alkotó honlapja, ahol írásai évek óta szabadon elérhetőek, kivéve teljes kötetes könyveit.

Elsősorban az Amerikai Egyesült Államok művészeti életére jellemző jelenségekről ír. „*Whistle This Tune With Me Herr Adorno?*” című cikkében⁶ (Sholette 2006) a művészeti kollektívizmus megváltozására mutat rá, ami a múlt század kilencvenes éveiben és a kétezres évek elején következett be, amikor több olyan művészcsoporthoz is megjelent a kortárs képzőművészetben, melynek a tevékenysége nem volt köthető politikai mozgalmakhoz, és célkitűzései sem tartalmaztak társadalmi változtatást célzó elemeket. Ezek a „galériák által támogatott csoportocskák” (*art gallery-sponsored groupettes*) a késői kapitalista társadalom vállalkozói kultúráját tükrözik, amelyben olyan jelenségek is privatizálódnak, amelyek korábban szemben álltak a piaci logikával.⁷ A korábbi évtizedek művészcsoporthoz (a hatvanas évektől az kilencvenes évekig) vonatkozóan két közös jellemzőre mutat rá. Tevékenységük mögött felfedezhető a hit abban, hogy a művészet, mint kommunikatív eszköz feltárhatja a hatalom és az elnyomás rejtett struktúráit, és valamilyen mértékben az „új baloldal” mozgalmaihoz kapcsolódtak.

A *közösségi művészet* fogalma a műalkotás „közösségre orientált” vagy mondhatnánk „közösség-specifikus” jellegére utal, vagyis egy olyan művészeti tevékenység eredményére, amely egyének egy csoportjának társadalmi sajátosságaira reflektál, és az adott csoport tagjait bevonja a műalkotás koncepciójának létrehozásába és/vagy a mű megvalósításába. Ezen csoportok gyakran közösségnek tekinthetők, a közösség tagjait lakóhelyük vagy társadalmi helyzetük, esetleg más szociológiai sajátosságuk köti össze. A közösségi művészet fogalmához gyakran az amatőrizmus képzete kapcsolódik, hiszen a fogalom tágabb értelmezésébe a helyi foltvarró körök tevékenysége ugyanúgy belefér, mint a képzőművészek vagy színházi rendezők által irányított professzionális alkotások. Nagy-Britanniában és az Egyesült Államokban a hetvenes évektől vált népszerűvé, majd egy idő után államilag támogatottá. Sokak által ideologikusnak és instrumentálisnak tekintett irányzat, alkotási mód. A tágabb közösség (település) szolgálatába álló művész tevékenységétől egy szűkebb csoportot bevonni

www.gregorysholette.com

⁶ A cikk eredetileg a Trafó galériában 2006-ban megtartott On Collaboration / A kollaborációról című szimpózium kapcsán jelent meg. A program szervezője Somogyi Hajnalka kurátor volt. http://www.trafo.hu/hu-HU/program_647

⁷ A kollaboratív alkotói tevékenység privatizálódásának folyamatát így látja Sholette: „Amint a társadalmi vonatkozású művészet művészettörténeti tényként elismerést nyert (hiszen a MOMA is kiállította, vagy nem?), és amint a múzeumok és galériák kiválasztottak néhány a jó ízlésnek megfelelő politikai művészt hogy jelezzék ezt aényt, a sok művészcsoporthoz, akik a paradigmaváltást előidézték, mindenféle ünneplés nélkül el lettek nyomva részben vagy egészben a normatív művészettörténet hullámai alá. A tevékenységük bizonyítékai visszakerültek az árnyékba, a sötét archívumokba összekapcsolva más anonim történetekkel, kollektivisták alkotási folyamatokkal, és a kreativitás el nem ismert válfajaival. Ugyanakkor ezek a sötét archívumok napjainkra kétségtelenül kikerülhetetlenné tették a kollektívizmust a művészeti intézményrendszer piaci hálózatában.” (Sholette 2006: 7.old.)

kívánó művészeti tevékenységig terjedhet, ezért válik a tevékenység megnevezésének alternatívájává a kilencvenes évekre a részvételi művészet – illetve a *community arts* ideológiai és történeti megköötöttségét (ez elsősorban Nagy-Britanniában és Írorszáiban jellemző, ahol az állami szerepvállalás erőteljes volt a közösségi művészet elterjesztésében). Az ideológia háttérében a hatvanas évek társadalmi változásai, a baloldali eszmék álltak, melyek a művészetet eszköznek tekintik a társadalmi kohézió megteremtésében. Owen Kelly így ír a közösségi művészet fénykoráról az Egyesült Királyságban: „A közösségi művészet három különböző szálból formálódott. Először is azok szenvedélyes érdeklődéséből, akik új, felszabadító kifejezőmódok után kutattak, mely kutatásokat a Művészeti Laborok (Arts Labs) szolgálták és támogattak. Másodszor ott volt azoknak a művészeknek a mozgalma, akik ki akartak lépni a galériák falai közül az utcákra. Harmadszor pedig egy újfajta politikai aktivizmus volt kialakulóban, melynek képviselői hittek abban, hogy a kreativitás mindenféle radikális törekvés megalapozója lehet.” (Kelly, idézi Dickson 1995: 115). „A hozzáférés és a részvétel központi fogalmakká váltak. A művészeti 'munkások' szerepe az volt, hogy facilitáljanak és 'képesítsenek', hogy segítsék a résztvevőket saját készségeik és tehetségük érvényesítésében, ahelyett, hogy tanítsák őket. A foglalkozásokat olyan helyszínekre tervezték, ahol az emberek általában találkoznak, a résztvevők kis távolságból érkeztek. A művészeti formákat a szerint választották ki, hogy az mennyire felel meg az adott csoportnak, vagy a szerint, hogy milyen eredményt vártak.” (Lee Corner, idézi Dickson 1995. 117). A közösségi művészet állami támogatottsága Nagy-Britanniában és Európa területén az ezredforduló után csökkent, a jóléti állam hanyatlásával. Az állami szerepvállalástól vagy az ideológiai befolyásoltságtól magukat függetlenítő alkotók a kilencvenes évekre új fogalmakat keresnek tevékenységük megnevezésére. Ilyenek a *művészet a köz érdekében*⁸ vagy a *részvételi művészet*, de a *New Genre Public Art* és általában a *Public Art* vagy az *aktivista művészet* is előfordulnak a megnevezések közt. A *közösségi* jelző a mű megvalósulásának és a mű koncepciójának a kialakítására egyszerre vonatkozhat. A részvétel szempontjából itt mindenképpen a bevonásra, vagyis a második dimenzióra helyeződik a hangsúly.

⁸ A Képzőművészeti Egyetem Intermédia tanszékének fogalomtára a következő definíciót tartalmazza, Süvecz Emese tollából: „Művészet a köz érdekében (Art-in-the-Public-Interest ill. New Genre Public Art): A helyspecifikusság jelenségén belül a közösség specifikusság irányában történt elmozdulást képviseli. A hely fogalom, e szerint a felfogás szerint elsősorban nem a mű fizikai környezetére vonatkozik, hanem egy mentális teret jelöl, amely emberi és történeti tartalmak gyűjtőhelyét képviseli. Ez az új típusú köztéri művészet megkérdőjelezi a hagyományos művészeti rendszer-funkciókat a művészi autoritás, a kultúra és a művészet társadalomban betöltött hagyományos szerepét. A művészet elitista felfogásával ellentétben olyan struktúrák kiépítésére törekszik, melyek a kultúráteremtéssel együtt járó hatalmat a lehető legtöbb emberrel megosztják.” <http://www.intermedia.c3.hu/pst/public.html>

Elméleti megközelítések:

A kilencvenes években az európai képzőművészetben jellemzővé váló *folyamatalapú* műalkotások értelmezéséhez vezette be Nicolas Bourriaud a *relációesztétika* fogalmát (Bourriaud 2002). Bourriaud elsősorban az elméleti diskurzus hiányosságaira kíván reflektálni és egy új elméleti keretet kidolgozni. Mint írja, a „kritikusok és a filozófusok többsége ódzkodik attól, hogy megbirkózzon a kortárs művekkel: ezek tehát lényegében »olvashatatlanok« maradnak, hiszen eredetiségük és találó mivoltuk nem érhető meg oly módon, hogy az előző generációk által megoldott vagy függőben hagyott problémák felől elemezzük őket” (Bourriaud 2006: 7). Az általa tárgyalt műalkotások jellemző formájának a folyamatot tekinti, melynek eredetét egy globális városi kultúrában keresi: „A reláció művészetének lehetősége (egy olyan művészeté, amely elméleti horizontjának az emberi interakciók világát és azok társadalmi kontextusát tekinti, semmint egy független és privát szimbolikus tér meghódítását) a modern művészet által bevezetett esztétikai, kulturális és politikai célok felemelkedését mutatja. Hogy a szociológiai vonatkozásaira rámutassunk, ez a fejlemény egyenes következménye egy globális városi kultúra létrejöttének és ezen városi modell elterjedésére szinte minden kulturális formára” (Bourriaud 2002: 14). „egyfajta tevékenység, amely abban áll, hogy jelek, formák, gesztusok és tárgyak segítségével kapcsolatokat hozzunk létre a világgal.” (Bourriaud 2006: 92).

A reláció esztétikája tehát az emberek közötti kapcsolatok értelmezésén, reprezentálásán alapul, így *interszubjektív*, és *interaktív*, mivel emberek közötti játékokra, kreált szituációkra épül. „Az interaktivitás egyáltalán nem új fogalom [...] Az újdonság másutt keresendő. Abban a tényben rejlik, hogy ez a generáció az interszubjektivitást és az interakciót nem divatos ötletként vagy a hagyományos művészet segédanyagaként (alibijeként) használja. Hanem kiindulópontként és végcélként tekinti mint tevékenységének legfőbb formaadóját.” (Bourriaud 2006: 38). Ez az értelmezés kicsit félrevezető, hiszen szinte minden műalkotást lehet interszubjektívnek tekinteni, minden műalkotásnak fontos eleme az alkotó és a néző „kapcsolatfelvétele” az alkotáson keresztül.

Bishop kissé formalista megközelítésével vitatkozik Grant H. Kester, akinek a politikai és társadalmilag elkötelezett művészet értelmezése terén rendkívül fontosnak tartott kötete a *Conversation Pieces, Community and Communication in Art* 2004-ben jelent meg. A társadalmi kommunikáción alapuló, vitafolyamatokra koncentráló műalkotások elemzésére vállalkozik, megalkotva a *dialógikus művészet* fogalmát.

Kester a habermasi kommunikációelméletre támaszkodó *Littoral Arts* koncepciót fejleszti tovább elméletében. A „partszéli”, tehát határterületen mozgó művészeti tevékenység a társadalmilag elkötelezett művészet fogalmának alternatív megnevezése, Ian Hunter és Celia Lerner nevéhez kötődik, akik a művészetet és a kreativitást eszköznek tekintik a társadalmi problémák feltárásában, megoldások keresésében és társadalmi párbeszéd generálásában. Vizsgálatának tárgyát Kester a könyv elején a következőképp jelöli meg: „Számos kortárs művész és művészcsoport éppen a különböző közösségek közti dialógus elősegítésében határozta meg tevékenységének lényegét. Ezek a művészek, elszakadva a tárgyalkotás hagyományaitól, performatív, folyamatalapú szemléletet tettek magukévá. Az angol Peter Dunn szavaival élve, ők inkább ’kontextusszolgáltatók’ (*context providers*), mint ’tartalomszolgáltatók’ (*content providers*)” (Kester 2004). „(...) közös ezekben a projektekben a dialógus és az eszmecsere kreatív előmozdításának fontossága. Bár nem ritka, hogy egy műalkotás párbeszédet indítson a nézők között, ez általában egy kész tárgyra való reakció. Ezekben a projektekben azonban a párbeszéd a műalkotás integráns részévé válik, amely ez által új keretet kap: aktív, generatív folyamattá alakul, ami elősegíti, hogy a rögzült identitás, a hivatalos diskurzus, és az elkerülhetetlen, elfogult politikai konfliktus korlátait áttörve beszélhessünk és gondolkodhassunk” (Kester 2004: 8. old.). „A »dialógikus« kifejezést fogom használni ezeknek a munkáknak a jellemzésére. A dialógikus művészeti gyakorlat fogalma Mihail Bahtyin orosz irodalomtudóstól ered, aki szerint a műalkotás tekinthető egyfajta párbeszédnek, eltérő jelentések, értelmezések és nézőpontok gyűjtőhelyének” (Kester 2004: ugyanott). Ezen műalkotások hagyományait ugyanakkor Kester a 20. század elejéről eredezteti. A dialóguson alapuló műveket a neoavantgárd hagyományába illeszkedőnek tartja, bár több olyan jellemzőjükre is rámutat, amelyek az avantgárddal ellentmondásban állnak, sőt több olyan szerzőt vagy művészt is említ, akik elítélték volna azt a közérthetőségre törekvő álláspontot, amelyet az új irányzatok képviselnek. Lyotard írásaira utalva bírálja az avantgárd művészeinek tevékenységében az elitista attitűd megnyilvánulásait, a populáris kultúra és a hagyományos kommunikációs eszközök és nyelvezet elutasítását. A párbeszédén túlmenően fontos hasonlóság az említett műalkotások között, hogy demokratikus értékekre kérdeznek rá, a politikai és társadalmi közösségek működésének feltételeire. Ilyen értelemben ideologikusak, hiszen a *részvételt* nemcsak feltételnek tekintik, a művek létrehozásakor, de eszmének és alapvető jognak is, amit a gyakorlatban gyakran nem mindenki tud érvényre juttatni. A fő kérdések, amiket ezek a munkák általában felvetnek Kester számára, a következők: Hogyan alkossunk kollektív vagy közösségi identitásokat

anélkül, hogy bűnbakot csinálnánk azokból, akiket kihagyunk? Lehetséges-e kultúrák közötti párbeszédet kialakítani az egyéni beszélők egyedi identitásának feláldozása nélkül? Mit jelent a művész számára az önkifejezés biztonságának feladása a kockázatos interszubjektív bevonódás kedvéért? Kester a részvételi projektek esetében azt javasolja, hogy azok sajátosságait *kommunikatív* szempontból vizsgáljuk, és a művek „dialogikus” tartalmát tárjuk fel: „Az a tendencia, hogy pusztán a műalkotás fizikai állapotában vagy formájában keressük ezt a határozatlansági elvet, megakadályozza, hogy a performatív, kollaboratív művészeti gyakorlat egy lényeges oldalát megragadjuk. Egy alternatív megközelítés megkívánná, hogy lokalizáljuk a határozatlanság, a nyitott és felszabadító lehetőség pillanatát, magát a kommunikációs folyamatot, amit a műalkotás katalizál. Ehhez két fontos nézőpontváltásra van szükség. Először is szükségünk van a kommunikatív élmény részletezőbb elbeszélésére, amely képes különbséget tenni a beszélő alanyok identitására érzéketlen absztrakt, tárgyiasító beszédmód (amelyet olyan személyiségek céloztak meg, mint Lyotard), és a kölcsönös nyitottságon alapuló dialogikus eszmecsere között. Ez a különbségtétel a között, amit Jürgen Habermas ’instrumentális’, illetve amit ’kommunikatív’ racionalitásnak nevez, rendszerint elenyésszik a modern és posztmodern művészetelméletben. A másik fontos nézőpontváltás azt igényli, hogy úgy értelmezzük a műalkotást, mint egy kommunikatív eszmecsere folyamatát, és nem mint fizikai tárgyat. Ugyanis épp ellenkezőleg, ez a fajta művészet a világ megváltoztatásában való részvétel lehetőségeivel kapcsolatos reflexiókból, interszubjektív kommunikációból ered.” (Kester 2004: 90)

A 68-as ifjúsági mozgalmak, a párizsi diáklázadások mögött több baloldali ideológiai elképzelés állt és olyan társadalomkritikai írások, mint például Guy Debord *A spektákulum társadalma* című könyve. A Szituacionista Mozgalom, melynek Debord tagja volt, a kapitalista társadalom negatív hatásait kívánta feltárni a mindennapi élet, a városi lét területén. A Szituacionista Internacionálé (SI) 1957-ben jött létre a Lettrista Internacionálé (*Lettrist International*) francia szárnya, a Nemzetközi Mozgalom Egy Elképzelt Bauhausért (*International Movement for An Imaginist Bauhaus*) és a Londoni Pszichogeográfiai Társaság (*London Psychogeographic Association*) összeolvadásából. A szituacionisták elméleteinek és gyakorlati tevékenységének központi fogalmai: a *konstruált szituáció*, *egységes urbanizmus*, *détournement*, *pszichogeográfia*.

A *Spektákulum társadalma* magyarul csak 2006-ban jelent meg Erhardt Miklós fordításában, mely kötet célja a „látványelvű” kapitalista társadalom kritikája. A szöveg első mondata *A tőke* első mondatának parafrázisa. A könyv lényegében azt a bevégeztnek tekintett folyamatot tárgyalja, ahogyan az „önmagáért fejlődő” gazdaság

kisajátítja az emberi lét valamennyi aspektusát, amelyeket „képek” formájában juttat vissza a társadalomnak, amelyeket az pusztán szemlélhet, illetve „mágikus módon” azonosulhat velük. Erhardt Miklós szerint amit Debord a látványelvűség elemzésében nem vett számításba, „illetve egyenesen elvetett, a ’képi fordulatnak’ az a mozgása, amelynek során az imbecillis ’néző’ egyszerre többé-kevésbé imbecillis statisztává”, illetve képtermelővé válik (Erhardt 2009). Ez a részvétel fogyasztáson alapuló, marketing szempontú fogalma. A Szituacionista mozgalom hosszú távú hatása olyan alkotóknak köszönhető, mint a mindennapi élet tanulmányozásával foglalkozó Michel de Certeau, Deleuze vagy Guattari, Raoul Vaneigem. Hazánkban az építész Kotányi Attila munkássága járult hozzá a mozgalom gondolatainak terjedéséhez. Művészetkritikájuk egyik alaptétele hogy a kapitalista társadalom minden művészeti megnyilvánulást és magatartást kisajátít, majd a maga számára hasznosítván azt, a spektakulum társadalmi hegemoniáját építi vele. A „Szituacionista művészet” következésképp paradox fogalompár. Ennek ellenére a kortárs művészetben sok olyan alkotó van, aki munkáiban a Szituacionisták írásaira épít és hivatkozik a mozgalom tevékenységére.

III. 2. A részvétel fogalma a társadalomtudományokban

A művész mint kutató

Suzanne Lacy az új típusú köztéri művészet kapcsán különböző művész-attitűdökről, illetve szerepekről ír *Debated Territory* című cikkében (Lacy 1994).⁹ A művész az antropológushoz hasonlóan a másik megismerésére törekszik, majd erről beszámol a nyilvánosságnak mint egy riporter, utána elemezni és értelmezni próbálja az ismereteket, végül pedig valamilyen problémát felismerve megoldást keres.

<i>Cél (attitűd)</i>	megismerés	beszámolás	elemzés	konszenzuskeresés
<i>szerep</i>	antropológus	riporter	elemző	aktivista

A művész antropológusi szerepének gondolata a művészetelméletben nem Suzanne Lacy nyomán, hanem Hal Foster, *The Artist as Ethnographer?* (1996) című cikke hatására válik elterjedtté. Foster nem analitikusan közelít a művészszerp megváltozásához, hanem egy kritikai, posztkolonialista szemlélettel, így az antropológus szerepet is annak korlátaival együtt mutatja be. Cikkének címével Walter

⁹ A cikk részletesebb bemutatását az első fejezet tartalmazza.

Benjamin *Der Autor als Produzent (A művész mint termelő)* című cikkére utal, Benjamin a baloldali művészeket a proletariátus és a proletárforradalom melletti tevékenységre szólította fel (Benjamin 1934). Foster az ezredforduló művészetében egy hasonló baloldali megközelítésmódot vél felfedezni, de ebben a megismerés és változtatás igénye az etnográfia jellemző kérdésfeltevésekhez hasonlóan merül fel. Ezek a társadalmilag elkötelezett, „etnográfus” művészek általában nem kizárólag a proletariátus érdekében foglalnak állást munkáikban – ahogy azt mondjuk Benjamin értelmezése szerint Brecht tette –, hanem a *kulturálisan és /vagy etnikailag más* mellett állnak ki. Foster a következő hasonlatosságokat látja a Benjamin-féle teremlői szerep és a maga által definiált etnográfusi szerep között: a művészi változtatás terepe egyben a politikai változtatás terepe is. A *másik* (proletárok vagy kisebbségek) mindig kívül van a művészhez képest, ezért a változtatás lehetősége akkor érhető el automatikusan a művész számára, ha ő is a másik szociális vagy kulturális identitáshoz van sorolva. Amennyiben mégsem, akkor ez az elérhetőség korlátozott. A művész etnográfusként való koncipiálásának Foster szerint az a veszélye, hogy munkája „ideológiai patronálássá”: a másik képét az ideológia dimenziójába helyezi és a valós problémáktól eltávolítja (filozófiai nárcizmus). Ez önreflexióval kerülhető el.

Mark Hutchinson a *public art* négy lépcsőjéről írt tanulmányában (Hutchinson 2002), Hal Foster (Foster 1996) korábbi gondolatmenetét folytatva az antropológus tevékenységéhez hasonlította a *public art* területén alkotó művész munkáját. Ez jelenthet különböző művészeti gyakorlatokat, a részvételt a művész szempontjából értelmezve (milyen a művész bevonódásának, részvételének mértéke, módja, hogyan kerül kapcsolatba az általa a műben megjelenített és vagy bevont egyénnel, és mennyire tudatosulnak benne munkája során tevékenységének hatásai), illetve művészettörténeti „fejlődési” állomásokat is. A négylépcsős átalakulás gondolatát Roy Bhaskar négy szakaszos dialektikájára építi¹⁰. A szakaszok röviden a következők: elkülönültség (*non-unity*), tagadás (*negation*), teljesség (*totality*), és végül a cselekvő/közvetítő szerep (*agency*). A társadalmilag elkötelezett művész először „objektív” megfigyelővé válik, s mint egy kutató megfigyeli és leírja a társadalmi jelenségeket. A következő lépcsőben önreflexívvá válva a saját szerepét is figyelembe veszi, majd végül az utolsó két szakaszban aktív cselekvővé válik, és kölcsönös

¹⁰ „Ebben az esszében Roy Bhaskar négyszintű dialektikája került alkalmazásra, hogy a public art négy szintjét elkülönítsük. Ezek nem időbeli szintek (lépések) abban az érelemben, hogy az első lépés véget ért volna, mielőtt a második megkezdődik stb. Történetiek abban a tekintetben, hogy a public art transzformációjának folyamatát vázolják fel (és annak általában a művészetre gyakorolt hatását). Hogy a bhaskari nyelvet használjuk, a *public art*-ot elemezni kívánom mint nyitott rendszert, emergens tulajdonságokkal.” (Hutchinson 2002: 430.old.)

kapcsolatot épít ki a munkájában érintett/megfigyelt emberekkel. A *kezdő lépés*, a különállás (*non-unity*), Bhaskar szerint minden változáshoz szükséges. Lennie kell egy különbségnek, amely a cselekvés, változtatás gondolatát indukálja. Ez a fázis egy olyan kutatói hozzáállásnak felel meg, amilyen a kezdő néprajzkutatóké és antropológusoké volt, akik egy objektívnek vélt leírás érdekében külső megfigyelői álláspontjukból igyekeztek megismerni és műveikben bemutatni egy számukra idegen kultúrát. Különállásukból adódóan elsősorban azt láthatták, amiben a saját kultúrájuktól eltér a megfigyelt kultúra. Ami nem merül fel ebben a megfigyelői pozícióban, az a kutatónak és a megfigyeltnek a viszonya és egymásra hatása. A *public art* tekintetében ez az első lépés a műalkotás köztéri elhelyezése, olyan módon, hogy az alkotó nem veszi figyelembe a műtárgy környezetét, hogyan illeszkedik az a természeti, épített és főleg a társadalmi környezetbe, hogyan kapcsolódik a helyi közösséghez. Ez a hagyományos köztéri művészet fogalmával írható le, a köztéri szobrok esetével.

A második szakasz a tagadás (*negation*), melynek során megkérdőjeleződnek az első lépésben fennálló viszonyok, az objektívnek feltüntetett eredmények mellett felmerülnek a miért?-ek és a folyamat önreflexívvé válik. A kutató tudatában van annak, hogy cselekedetei hatással vannak azokra, akiket megfigyel. Az antropológus egy olyan megfigyelői pozícióra vált, amikor jobban integrálódik az általa megfigyelt közösségbe (*résztevéő megfigyelővé* válik). A képzőművészet, illetve a *public art* tekintetében felmerül a mű és környezetének kapcsolata, megkérdőjeleződik a művészet kívülálló szerepe a társadalomhoz képest, és ez a problematika a műalkotásokban is megjelenik. A művész a speciális tudását felajánlva a közösség alkalmazottjává válhat – a műalkotások így létrejövő csoportja a „*közösségi művészet*”, amely egy közösség tagjainak ad lehetőséget az önkifejezésre a művész pedig támogató, szinte pedagógusi szerepbe helyeződik. Hutchinson erős kritikát fogalmaz meg ezzel a művészet-megközelítéssel szemben: „A prekoncepció az, hogy csak egy közösség tagjai képesek olyan kulturális termékeket létrehozni, amelyek jelentéssel bírnak a közösség számára és érzékenyek a közösség igényeire. Miközben tagadjuk a *public art* (köztéri művészet) első változatát, ezek a stratégiák egy esszencialista és leegyszerűsítő elképzelést visznek tovább arról, hogy mi a művészet, és milyen vagy milyennek kéne lennie a *public art* közönségének. Ez egy olyan ellentét, vagy megfordítás, amilyen ellenpólusa a nacionalizmusnak a kolonializmus”¹¹ (Hutchinson 2002: 434.old.).

¹¹ „A mögöttes alapelv az, hogy csak a közösség tagjai képesek olyan kulturális javak létrehozására, amelyek jelentéssel bírnak és érzékeny választ adnak a közösség igényeire. Miközben a közéri művészet korábbi formái formáinak kolonializmusa elutasításra kerül, ezek a stratégiák tovább viszik azokat a

A harmadik szakasz a teljesség (*totality*). Mint minden dialektikus filozófiában, ez a lépés az első kettőnek a szintézise. Ez az állapot az antireflexivitás felismerését jelenti. A másik cselekedeteinek tudatosulását feltételezi, dialógikus és kölcsönös. Talán a részvételi kutatás tekinthető ilyen tevékenységnek az antropológiában.

A negyedik lépés Bhaskar elméletében az ágencia, cselekvő/ közvetítő szerep (*agency*). Ebben a lépcsőben a cselekvésre és a változtatásra helyeződik a hangsúly: „Míg a totalitás az elmélet és a gyakorlat egyesülése, az ágencia az elmélet és a gyakorlat egyesülése a gyakorlatban. Több, mint reflexív tudatosság, ez reflexív átalakulás.” (Hutchinson 2002: 437) Olyan gyakorlatról van szó, amely önmagát is megváltoztatja. Az antropológiában nem tud rámutatni ilyen kezdeményezésekre, megközelítésmódra, mivel az az antropológiát valószínűleg teljesen megváltoztatná, illetve az aktivizmus és a politikum dimenziójába helyezné. Úgy gondolom, hogy a részvételi akciókutatás vagy a közszociológiai, „közantropológiai” kezdeményezések ilyen irányba mutathatnak. A művészetben is nehéz példákat találni ilyen tevékenységre, hiszen az magának a művészetnek az értelmezését is megváltoztatja¹².

Részvétel és társadalomkutatás

Milyen hatások és kölcsönhatások vannak a művészet és a társadalomtudományok között? Milyen elgondolások alapján lehet párhuzamot vonni a társadalomtudomány és a művészet közt? Kaphatnak-e szerepet a valódi társadalomtudósok az ilyen művészeti projekteknél? Az általam kiválasztott projektek közül némelyikben az előkészítés és a dokumentálás folyamatában is aktívan részt vettek antropológusok vagy szociológusok. Ezeknek az együttműködéseknek köszönhetően a műalkotások lehetőséget teremtenek többféle tudásszerzésre, a műalkotásokról és a témájukat adó társadalmi jelenségekről egyaránt. A társadalomtudományokban közel egy évtizednyi alkotói tevékenység után kezd aktív érdeklődés mutatkozni az ilyen műalkotások iránt, talán annak is köszönhetően, hogy azóta a részvétel fogalma ezekben a tudományokban többször ártérteleződött és fontossá vált. Dolgozatom ezen részében azon társadalomtudományi kérdéseket veszem végig, amelyek a részvétel fogalmához köthetők. Hutchinson az

differentiálatlan és eszencialista elképzeléseket, amelyek a művészet mibenlétére és a köztéri művészet nézőközönségének sajátosságaira vonatkoznak. Ez ugyanolyan megfordítás, mint ahogy a nacionalizmus is a kolonializmus inverze.” (Hutchinson 2002: 434)

¹² „...ez a negyedik dimenzió azé a köztéri művészeté (*public art*), amely lehetőleg megváltoztatja önmagát, megváltoztatja a közönségét, engedi hogy megváltoztassa a közönsége, és engedi hogy ezek a viszonyrendszerek és definíciók is meg legyenek változtatva. Bizonytalanná teszi (mivel az ágencia radikálisan bizonytalan), hogy milyenek a különböző művészetek és közönségek (és a kapcsolat közöttük). Egy radikálisan nyitott rendszerben sosem tudhatod, mivé válsz (sőt azt sem, hogy mivé váltál).” (Hutchinson 2002: 435)

antropológus és kutatásának alanyai közt változó viszony mintáján mutatja be a *public art* változását. Ez a viszony leírható a részvétel mértékének és szintjeinek változásával is. Mint azt korábban vázoltam, hasznos lehet, ha elkülönítjük a részvétel különböző dimenzióit aszerint, hogy kinek a szempontjából beszélünk részvételről:

1. A részvétel a művész dimenziójában – a művész mint résztvevő.
2. A részvétel a közönség, az alkotásba bevont személyek szempontjából – „részvételi alkotás”.
3. A részvétel a társadalmi nyilvánosság szempontjából – a részvétel mint társadalompolitikai dimenzió.

Ez a három dimenzió a társadalomtudományokra is alkalmazható. A következőkben olyan elméleti és módszertani megközelítéseket mutatok be, amelyek a részvétel értelmezése tekintetében párhuzamba állíthatók a képzőművészetben előforduló részvétel-fogalmakkal.

- A résztvevő megfigyelő
- A részvételi kutatás fogalma, bevonás kérdése az antropológiában és a szociológiában
- Az önreflexív és az aktivista tudós: akciókutatás a szociológiában, akcióantropológia, közszociológia.

A megfigyelő pozíciójának megítélése és a megfigyelés gyakorlata sokat változott a társadalomtudományok – az etnográfia, antropológia, szociológia – közel két évszázados történetében. A résztvevő megfigyelő módszere kezdetektől az etnográfus védjegyévé vált. A modern természettudományok kutatási szemléletét tükröző megfigyelői pozíció – amely hasonlatos egy biológus aktivitásához, aki a természetben megfigyeli és leírja az állatfajok életét – az objektivitás illúziójával kecsegtetve sokáig távolságtartásra készítette a néprajzkutatókat, antropológusokat. A részvétel igénye abból a felismerésből származik, hogy a külső megfigyelő álláspontjából nem értelmezhető az a különbség, ami a megfigyelő saját világa és a megfigyelt saját világa között fennáll. A megfigyelték saját világának megértéséhez szükséges az élethelyzetükbe való belehelyezkedés, mindennapjaikban való részvétel és azok megismerése. Ehhez természetesen az első lépcsőfok az volt, hogy a megfigyelők elfogadják az „idegen kultúrákat” az európai kultúra alternatívájaként, felismerjék saját etnocentrikus világképük korlátait, illetve fel kellett adni annak igényét, hogy a vizsgálatok alapot adhatnak az emberiség, a civilizáció általános fejlődési fokainak felállításához – ahogy azt az evolucionizmus ígérte. Ilyen általános igazságok kutatásával foglalkoztak a korai, nagy információhalmazokat elemző „karosszék-antropológusok”. (Vörös és Frida 2006:

400) A 20. század első felére elterjedt nézetté válik, hogy a tudományos munka fontos eleme a terepmunka, amit magának a kutatónak kell végeznie. *A résztvevő megfigyelés* módszertana a lokalitások vizsgálatára ad lehetőséget. Megalkotója Bronisław Malinowski volt. Előtte más etnográfusok is (pl. *Lewis Henry Morgan, Frank Hamilton Cushing, Franz Boas, Baldwin Spencer*) sikeresen végeztek olyan kutatásokat, amelyek során hosszabb távon beilleszkedtek egy-egy népcsoportba, illetve annak valamely törzsébe, részt vettek azok mindennapi életében. Malinowski, aki *William H. Rivers* pszichológus és etnográfus tanítványa volt, a korábbi rövidebb kutatások korlátait felismerve, „elszigetelődve” éveken át kutatta a Trobriand-szigetek lakosságát, *intenzív terepmunkát* végzett. (Vörös és Frida 2006: 408). „Úgy vélem, hogy csak azok az etnográfiai leírások tekinthetők megkérdőjelezhetetlen tudományos értékűeknek, amelyekben világosan megkülönböztethetők egyfelől a közvetlen megfigyelés, valamint a benszülöttek állításai és értelmezései, másfelől pedig a szerző beavatkozásai, melyek a józanés alkalmazásán és a pszichológiai meglátás képességén múlnak (Malinowski 2000: 44). A kutató részvételének és bevonódásának folyamatáról Malinowski így ír: „Hatalmas különbség van a benszülöttek társaságában való alkalmankénti elmerülés és az igazi kapcsolat között. Mit jelent ez utóbbi? Az etnográfus részéről azt, hogy a faluban töltött élete, mely először furcsa, néha kellemetlen, néha izgalmas érdekes kalandként kezdődik, hamarosan természetes medrébe terelődik, s környezetével összhangban folyik tovább.” (u.o. 46.) A résztvevő megfigyelő szerepének jelentősége, hogy az *én* és a *másik*, a kutató és a megfigyelt szerepei közti határok rekonstruálására tett kísérletek kezdetét jelenti a „belehelyezkedés” gondolatán keresztül. A közös nyelv ismeretének követelménye a megértés egyik alapfeltétele. A dokumentálás, amelynek egyik eszköze a terepnapló (a későbbiekben kiegészül a fotográfiával), a mindennapi élet jelenségeinek szinte egymásra halmozott leírásához vezet, ami később többféle feldolgozási módot tesz lehetővé.

Az első, majd a második világháború hatására a humán tudományokban és a filozófiában a kulturális relativizmus szemléletmódja általánosan elfogadottá válik, ezek mellett alapvető normává erősödik az egyének autonómiájának és személyes szabadságjogainak tisztelete a kutatásban is. Elméleti viták sorozata alakul ki a kutatások módszertanával és etikai vonzataival kapcsolatban. Ezek a viták vezetnek el egy reflexív szemléletmódhoz, amely a kutató és a kutatás tárgyának egymásra hatását, a kutatás tárgyát alkotó személyek jogait és a kutató által megvalósuló beavatkozás mikéntjét és miértjeit segít újraértelmezni. Az antropológiai terepmunka egyik fontos sajátosságának tartja Gupta és Ferguson azt, hogy általa „hangot lehet adni” gazdasági

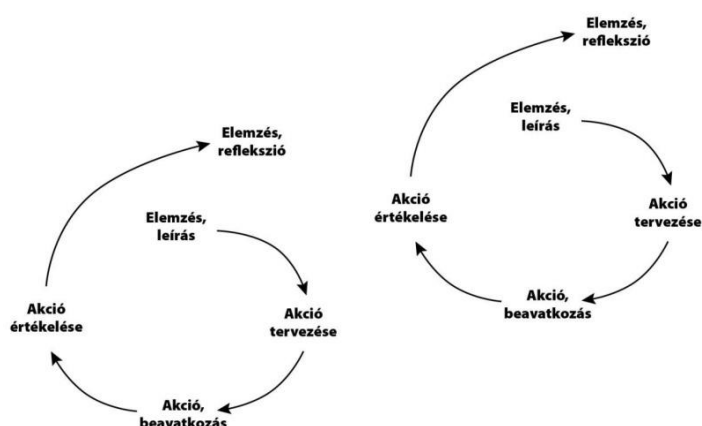
és politikai szempontból marginalizált embereknek, társadalmaknak illetve az ő történeteiknek (Feischmidt 2007: 226).

Peter Reason a *Three Approaches to Participative Inquiry* című cikkében a kollaboráción és részvételen alapuló kutatási módszerek kialakulásának háttérében a modern tudomány és a kutató szerepével kapcsolatban hasonló kritikákra mutat rá, mint amelyek a művész szereppel kapcsolatban is felmerülnek. A legközismertebb a kívülálló értelmiségi magatartásra vonatkozik. E mellett a társadalomtudományok és az államigazgatás kapcsolataira építve Reason rámutat arra, hogy a politikai rendszerek átalakulása a velük együttműködő tudomány átalakulását is feltételezi: „Egy olyan világnézet, amely egalitáriánusabb, és eredendően feltételezi a részvétel elvét, másfajta tudományos hozzáállást igényel. A valóságot minden résztvevő, mint annak társalkotója hozza létre, amibe tapasztalataik, képzeletük, gondolataik és cselekedeteik egyenlő mértékben épülnek be.” (Reason 1994: 324) Kiemeli a dialógus szerepét a kvalitatív kutatásban, mely megvalósulhat verbális és nem verbális eszközökkel is.

Mind a kutatásba, mind a művészi alkotásba való bevonás a résztvevőknek lehetőséget teremt arra, hogy saját élethelyzetüket, sajátviláguk egyes szeleteit azokon kívül helyezkedve szemléljék, újraértelmezzék, megértsék. Ez már önmagában is változást jelent, de az új perspektíva és tudás további változtatásokra is lehetőséget ad.

Arjun Appadurai, *A kutatáshoz való jog* című cikkében arra tesz javaslatot, hogy tekintsük a kutatást az egyetemes emberi jogok egyikének: „A kutatás az a készség, hogy módszeresen szélesítsük tudásunk határait valamilyen feladat, cél vagy törekvés alapján” (Appadurai 2011: 74). A kutatás a mai világban a mindennapi élet része azoknak az életében, akik felismerik annak fontosságát, hogy hol és hogyan érhető el számukra a legjobb információ, mennyi információra van szükségük a jó döntés meghozatalához, és ki segítheti őket a lényeges elemek kiszűrésében. Az indiai felsőoktatási rendszer átalakulását és globális vonatkozásait elemezve arra jut, hogy a társadalomnak csak egy nagyon szűk szeletét alkotják azok, akik azon túl, hogy diplomát szereznek, arra is lehetőséget kapnak, hogy megfelelő tudást, képzettséget és forrásokat találjanak új kutatások elvégzésére. A társadalomnak az előző csoportnál szélesebb rétege a diplomagyárak útvesztőiben bizonytalan értékű, önálló ismeretgyarapításra kevésbé alkalmas végzettséget szerez. Appadurai alapítója egy szervezetnek, amely különböző végzettségű fiatalokat fog össze, hogy segítse őket önálló kutatáshoz szükséges készségek elsajátításában. „Ha valaki képes kutatni, azzal megszerzi a demokratikus állampolgárság egyik alapvető készségét” (Appadurai, 2011: 74).

A szociológiában és az antropológiában is a huszadik század közepére az önreflexív, a kutatói cselekvés hatásaival és a kutatásban megvalósuló kölcsönhatásokkal számoló tudományos álláspontok terjedésével egyre gyakrabban felmerül annak igénye, hogy a kutató ne csak leírja a társadalmi jelenségeket, hanem értelmiségi szerepéből adódó felelősségének tudatában aktívan segítse társadalmi változások generálását, a kutatás során fókuszba kerülő problémák megoldását is.



1. ábra

Kurt Lewint tartják sokan az akciókutatás atyjának. A Gestalt-pszichológiai iskola egyik fontos alakjaként a szociálpszichológiával, azon belül is a csoportdinamikával foglalkozott. Az előítéletesség kutatása kapcsán kidolgozott olyan csoportdinamikára, csoportos vitákra és közös cselekvésre épülő módszereket, amelyek segítik az attitűdök és a viselkedés megváltozását. Akciókutatásainak a módszertanát az 1946-os *Action Research and Minority Problems* című könyvében összegzi. Az akciókutatásokat spirális szerkezetűnek mutatja be (lásd 1.ábra). A kutató először megpróbálja leírni és elemezni a fennálló helyzetet, a problémát, utána megtervezi a beavatkozást (akciót), végrehajtja az akciót, majd kiértékeli ennek a hatását és végül újra elemzi az egész folyamatot, annak eredményeit.

Bodorkós Barbara (2010) doktori disszertációjában részletesen foglalkozik a részvételi akciókutatás (RAK) módszertanával. A módszer lényegét a következőkben összegzi: „A részvételi akciókutatás a társadalmi rendszerek változási folyamataira, hatékonyabb működésére kidolgozott, ciklikusan ismétlődő, kutatásra és akciókra egyaránt építő kutatási megközelítés, amely az elmélet és a gyakorlat közötti szakadék áthidalására törekszik” (Bodorkós 2010: 9) „A részvételi akciókutatás célja pozitív társadalmi változások előidézése. Egy akciókutató a kutatás alanyainak partnerséget ajánl fel, sőt a kutatás kialakítása és annak folyamata is tárgyat képez a kutatásnak. Az

akciókutató számára mindez azt is jelenti, hogy a konvencionális kutatások során kizárólag a kutató által elvégzett kutatási feladatokat, valamint a fejlesztési kezdeményezések megtervezését és végrehajtását részben a helyiek valósítják meg; a stafétabot a helyiek kezébe kerül” (uo.) „A kutató így új helyzetben találja magát: ötleteivel, kérdéseivel, kritikáival a megszokottól eltérően sokkal inkább a háttérben marad. A kutató facilitátori szerepkört tölt be; folyamatosan figyel és önmaga is tanulóvá válik azáltal, hogy lényegében a saját kutatási folyamatát és annak eredményeit is kutatja.”(uo.) Témám szempontjából az akciókutatás esetében a módszertannál fontosabb a szemléletmód, illetve az, hogyan definiálódik a részvétel fogalma: „A részvétel mellett ugyanis számos érv szól, amelyek különböző elméleti alapokon nyugszanak. Ezeket a megközelítéseket alapvetően két csoportra bonthatjuk. Az egyik szerint a részvétel önmagában is értéknek tekinthető: a részvétel állampolgári jog, így maga a részvételi folyamat a lényeges. A második csoport mögött a részvétel racionális például gazdasági, műszaki, társadalmi, személyes stb. indokai húzódnak meg (Bela et al., 2003). A társadalmi részvétel ugyanis számos érintett tudását és szempontjait képes integrálni a döntéshozatali folyamatokba” (Bodorkos 2010: 29). A részvételi kutatás a részvétel fogalmának két dimenziója szempontjából is fontos: a „kutatottak” részvétele szempontjából a saját életüket érintő kérdések közös feltárásában, ami az egyének sajátvilágainak integrálását biztosítja, másrészt pedig egy demokratikus ideál, a cselekvő és résztvevő állampolgár ideáját tükrözi a gyakorlatban, lehetővé téve az egyének számára a változtatásban való részvételt. A társadalmi részvétel fogalma kapcsán Bodorkós bemutatja Sherry Arnstein (Arnstein 1969) elméletét a részvétel lépcsőiről, vagy létrájáról. A létra fokai a következők (fölről lefelé haladva a részvétel mértékének egyre csökkenő szintjeit találjuk, az állam vagy intézmények és az egyének viszonyában):

- 1. Állampolgári ellenőrzés
- 2. Átadott döntési hatalom
- 3. Partnerség (1, 2, 3 – az érdemi részvétel fokai)
- 4. Kompenzáció
- 5. Konzultáció
- 6. Tájékoztatás (4, 5, 6 – a színlelt részvétel fokai)
- 7. Terápia
- 8. Manipuláció (7, 8 – nincs részvétel)

A részvétel feltételeiről gondolkodva Bodorkós idézi Webler (Webler et al. 2001)

és munkatársai kutatásainak eredményeit arról, hogy mikor tartanak az emberek egy folyamatot a részvétel szempontjából jónak.

1. Legitim (A folyamatot az abban résztvevők legitimnek fogadják el és hajlandók alávetni magukat a folyamat eredményeinek.)

2. Közös értékek keresése (A folyamatban résztvevők közös értékeket próbálnak meg keresni, és erre a döntéshozatali folyamat is bátorítja, ösztönzi őket.)

3. Fair play és egyenlőség (A döntéshozatali folyamat az egyes szereplők számára egyenlő hozzáférést és bánásmódot biztosít.)

4. Egyenlőségre törekvő hatalmi viszonyok (A döntéshozatali folyamatban az egyébként nem egyenlő hatalommal, társadalmi státusszal rendelkezők is azonos módon tudnak hatni.)

5. Felelős vezetés (a döntéshozatali folyamat élén egy felelős vezető, a „leader” áll, aki bár kezében tartja, de nem dominálja a folyamatot.) (Bodorkos 2010: 32)

Bár az Arnsteini fokozatok elsősorban az állam, a hatóságok és az egyének viszonyát ábrázolják a döntéshozatali folyamatokban, és a Webler és társai által megfigyelt feltételek is intézmények és egyének közötti együttműködésekre vonatkoznak, a modell más részvételi együttműködések elemzéséhez is felhasználható.

Az előző pontokban olyan megközelítéseket mutattam be, amelyek tudatosan kezelik a (kölcsonös) viszonyt a kutató és kutatásának „tárgya” között. A résztvevő megfigyelő szerepétől eljutottunk az akciókutatásig ahol már a változtatásra kerül a hangsúly a közösség érdekében. De milyen hatással lehetnek ezek a kutatások a társadalom egészére nézve? Az alábbi állásfoglalások a szociológia felelősségére és a szociológusok közszerepléseiben rejlő lehetőségekre mutatnak rá: Alain Touraine francia szociológus az általános cselekvésemélettel foglalkozó kutatásai nyomán dolgozta ki az *racionalista szociológia* koncepcióját, amelynek gyakorlatát, melyet *szociológiai intervenciónak* nevez, a társadalmi mozgalmak vizsgálatában valósította meg. „A szociológus feladata – mondja ekkor már Touraine –, hogy elméleti felkészültsége és elemző kategóriái segítségével bekapcsolódjon a szerveződő társadalmi mozgalmakba, és ezek aktivistáit összegyűjtve – és segítségükkel ön-analíziseket készítve a mozgalmról – feltárja-tudatossá tegye elképzeléseiket, majd szigorúbb elméleti keretbe illesztve ezeket, erősítse tudatosságukat, amely alapján aztán magasabb szintre léphet szerveződésük” (Pokol 1996: 43).

Pierre Bourdieu szellemi munkássága nagy hatással volt a hetvenes évek óta a magyar társadalomtudományra, a kilencvenes évek elejétől erősödő közéleti és politikai szerepvállalásáról mégis csak kevés információ vált elérhetővé hazánkban. Pedig ennek

hatása a francia társadalomra ugyanolyan jelentős, mint írott műveié. A kilencvenes évekig Bourdieu munkáját a Weberi tudós szerep mintájára folytatta. Értékkritikákkal és politikai állásfoglalással óvatosan bánta a nyilvánosságot csak ritkán megszólítva kutatta a társadalmi egyenlőtlenségek okait (Weber 1995)¹³. Politikai aktivitást Bourdieu a kilencvenes években vállalt. Tudományos munkásságát és az akadémiai élet területén elért teljesítményét, az ott kivívott társadalmi pozícióját a nyilvánosság előtti megjelenés és politikai állásfoglalás előfeltételének tekintette. Bourdieu politikai szerepvállalása összekapcsolódik a „tudományos mező”, illetve az értelmiség szerepének megváltozásával a nyolcvanas, kilencvenes években. A francia közéletet a kilencvenes évek végére a politika és az újságíró „média értelmiség” dominálta, egymással kölcsönhatásban meghatározva a nyilvánosság elé kerülő témákat. Ezzel a hagyományos értelmiség, főleg a baloldali kritikai értelmiség szerepe háttérbe szorult. Részben ezen változásokról és a média működéséről írta *A televízióról* című kritikai elemzését Bourdieu 1995-ben, ugyanabban az évben, amikor sztrájkoló vasúti dolgozók mellett állt ki Lyon pályaudvarán. Politikai aktivizmusát a globális gazdasági és hatalmi struktúrák szerkezetének a leleplezése és a neo-liberális gazdasági és politikai rendszer kritikája dominálta. A jóléti szociális állam leépülését látva az általa korábban támogatott baloldali kormányok döntései ellen is élesen kiállt. A szociológiával kapcsolatban már korábban megfogalmazta azon elvárást, hogy annak eredményei befolyásolják a politikai döntéshozatalt, kijelölve azokat a témákat, ahol az állam beavatkozására szükség van. Olyan műveket igyekezett létrehozni, amelyek feltárják a társadalom illetve a társadalmi egyenlőtlenségek struktúráit és kijelölhetik a döntéshozók számára a politikai döntések irányait. Csalódást jelentett számára, hogy az oktatási rendszerről írt elemzései nem váltottak ki hatékony változtatásokat az oktatáspolitikában még a baloldali kormányok idejében sem. Közéleti szerepvállalásának elméleti hátterét a „kollektív értelmiségi” szerepének leírásában fogalmazza meg, elsősorban a művészek társadalmi szerepvállalásával kapcsolatban a *Les Regles de l'art* (A művészet szabályai) című 1992-ben született könyvében. „A tudományos értelmiség olyan aktivista szerepét írja le, amelynek hagyományait Émile Zola tevékenységében mutatja fel (a Dreyfus ügy kapcsán). Az értelmiségiek kollektív

¹³ „A tudományban csak annak van „személyisége”, aki kizárólag az ügyet szolgálja” - mondta Weber *A tudomány mint hivatás* című előadásában. Weber nem támogatja a tudományos munka keveredését a politikával, legalábbis arra szólít fel, hogy az egyetem falai között a tudós tartózkodjon mindenféle értékkritikától, „mert a próféta és a demagóg nem való az előadóterem katedrájára. A prófétának és a demagógnak megmondatott: „Menj ki az utcára és szólj nyilvánosan.” Vagyis az értékkritikák és a politikai állásfoglalások a nyilvánosság terepén zajlanak, itt a tudósból pedig próféta, demagóg vagy vezér lesz, de Weber szerint ezek mind tudósi, mind tanári szerepétől távol állnak. A nyilvánosságot Bourdieu még akkor is távolságtartással kezelte, amikor egyre gyakoribb szereplőjévé vált.

összefogására szólít fel, egy olyan felhívásban, mely szerint lehetséges egy kollektív cselekvés tervének megfogalmazása a kulturális termelés logikájának ismerete alapján” (Swartz 2004: 351)

A Bourdieu-i típusú közéleti tevékenység az ezredfordulón sok szociológust kényszerített állásfoglalásra azzal kapcsolatban, hogy tevékenységükben miként viszonyulnak egymáshoz a felelős kutató, a közéleti szereplő, és a közösség életét befolyásoló értelmiségi szerepek. Ezen az állásfoglalások egyike Michael Burawoy *Közzociológia* programja. Burawoy épít Bourdieu elképzeléseire a szociológusok és tudósok közéleti szerepvállalásával kapcsolatban. A *public sociology* a szélesebb társadalmi nyilvánosságot célozza meg, olyan nyelvezetet keres, amely révén az általa előállított ismereteket és eredményeket a társadalom szélesebb rétegei számára is elérhetőbbé teheti, sőt azt céloz meg, hogy ez a tudás, a társadalomról szerzett ismeretek a közösség életére is hatással legyenek, befolyásolják a politikai döntéshozatalt. Ahogy a *public art* gyakorlói a galériák falai közül lépnek ki és ezáltal a korlátozott nyilvánosság és szűk társadalmi rétegek számára elérhető művészeti intézményrendszer által megszabott korlátokat bontják le, a közzociológus a tudományos intézmények falain kívül lép, és az intézményrendszer korlátait feszegeti.

A magyar nyelvbe átültetve mind a *public art*, mind a *public sociology* terminusok tekintetében fordítási nehézségekkel találkozunk. A *public art*, tekintettel arra, hogy az eredeti angol kifejezés egyszerre vonatkozik a hagyományos és az újabb típusú (*new genre*) köztéri művészetre, szokás egyszerűen köztéri művészetnek nevezni, de fordítható a nyilvánosság művészeteként is. Ez a dilemma mutatkozik meg a Hock Beáta által bevezetett *pablikart* terminusban (lásd I. fejezet). A *public sociology* fordításával kapcsolatos dilemmáiról Huszár Ákos a következőket írja: „Végül szükséges röviden kitérni a fordításra. Az angol public szó sokrétűségét meglehetősen nehéz visszaadni egyetlen magyar kifejezéssel. Főnévként utalhat a nyilvánosságra, valamilyen közösségre vagy közönségre, jelzőként pedig felveheti a nyilvános, a köz, a közérdekű, a közösségi, a közéleti jelentését, s még további fordulatokat is lehetne találni. A *public sociology* kifejezésre ráadásul nincs bevett magyar terminus, s az imént említett jelzők közül szinte mindegyik adekvát lehet. Mi a magunk részéről a „közzociológia” mellett tettük le a voksot. Ennek az oka elsősorban az, hogy talán ennek segítségével lehet a leginkább megőrizni a public kifejezés gazdagságát, az összes többi lehetőség valamilyen irányban leszűkíti a szó jelentését, s talán túlzott mértékben konkretizálja. A fordításokban tehát rendszerint a közzociológia kifejezést használtuk, azokban az esetekben azonban, amikor egyértelműen valamilyen más jelző

használata volt indokolt, természetesen eltértünk ettől” (Huszár 2006: 32). Burawoy javaslata a szociológia és a szociológusok számára a tudomány céljainak és eszközeinek újraértelmezése, amely egyszerre teheti népszerűbbé (közérthetőbbé) a szociológiát és felhasználhatóbbá az általa generált ismereteket a társadalom számára. „Egy évszázadot töltöttünk azzal, hogy szakszerű tudást hozunk létre, hogy a hétköznapi gondolkodást lefordítsuk a tudomány nyelvére, most azonban legfőbb ideje nekilátni a szisztematikus visszafordításnak: visszavinni a tudást azokhoz, akiktől származik, közügyet teremteni a magánproblémákból, egyszerűen újraszöni a szociológia morális szálát. Ebben rejlik a közszociológia (*public sociology*) ígérete és kihívása, amely kiegészíti, nem pedig tagadja a professzionális szociológiát” (Burawoy 2006: 36). Burawoynak sok kritikusa akadt (lásd Huszár 2006 és Hadas 2006). Huszár ezt a közszociológia programjának különböző értelmezési lehetőségeivel magyarázza: „Ha a szociológusok a civil társadalom talaján állva, szociológiai tudásukat felhasználva bátrabban és gyakrabban vesznek részt a nyilvános vitákban, az megóvhatja a diszciplínát a teljes irrelevanciába süllyedéstől, és megoldást jelenthet a világ problémáira is. Ez a feladat abszurdnak, kivihetetlennek és igazolhatatlannak tűnik, ahogy ezt a vita több hozzászólója is megállapította /lásd pl. Fleck 2006; Némedi 2006; Tittle 2006/. Létezik azonban Burawoy programjának egy olyan jóindulatú olvasata, amelyet, azt gondolom, ideológiai ellenlábasai /Bognár 2007/ is elfogadhatónak, sőt támogathatónak tarthatnak. Eszerint – egyszerűen fogalmazva – a szociológusoknak sokkal élénkebben és érzékenyebben kellene foglalkozniuk az aktuális társadalmi problémákkal, és határozottabban kellene törekedniük arra, hogy eredményeiket a szélesebb nyilvánosság is megismerhesse” (Huszár 2008: 1). Mi lehet a *közszociológus* szerepe a társadalomban? „Párbeszédet teremt a szociológia és a nyilvánosság különböző terepei között – nyilvánosságon a párbeszédben érintett embereket érve” (Burawoy 2006: 39). Ez a szerep hasonlatos annak a (köz) művésznek (ahogy Hock írja, *pablikartistának*) a tevékenységéhez, aki munkáiban a Leko által javasolt első etikai pont szerint jár el, tehát „diskurzusokat kezdeményez, erősít, moderál és oszt meg”. Szembetűnő a párhuzam a közszociológus és a társadalmilag elkötelezett művész tevékenysége között, ha a közszociológia Burawoy által megkülönböztetett speciális megjelenési módját az organikus közszociológiát szemléljük: „a szociológus egy látható, sűrű, aktív, helyi, és gyakran ellenálló közösséggel áll kapcsolatban. (...) Az organikus közszociológiát művelő szociológus és valamely közösség között párbeszéd folyik, kölcsönös tanulási folyamat zajlik” (Burawoy 2006: 39).

A művészre tekinthetünk úgy, mint a közéleti ember egyik archetípusára (Sennett

1998). Állásfoglalásai hatással lehetnek a közösség önismeretére, és saját magáról formált képére. Claire Bishop a részvételi alapú művészeti alkotás egyik előfutárának tekinti Brechtet. Első hallásra ellentmondásosnak találhatjuk, hogy pont az elidegenítést (V-effektus) hangsúlyozó színházi gondolkodót kapcsoljuk össze a közösség aktív bevonásával. Akkor válik mégis érthetővé Bishop érvelése, ha a részvételt mentális cselekvésként képzeljük el, illetve akkor, ha a társadalmi részvétel reprezentációjának tekintjük. Brecht az elidegenítést az érzelmi bevonódás korlátjaként javasolja az elgondolkodtatás érdekében, aktív szellemi munkát, mentális bevonódást vár a nézőtől. A cél a társadalmi viszonyok megértése, újraértelmezése, Brecht – munkássága egy jelentős szakaszában – a színház nevelő funkcióját hangsúlyozza, Marxista, dialektikus és didaktikus színházat javasol. Tevékenységét ilyen értelemben tekinthetjük társadalmilag és politikailag is elkötelezettnek. (A művész) „álláspontja, amit elfoglal, társadalomkritikai álláspont. A folyamatokat úgy állítja be és a figura jellemzésében azokat a vonásokat dolgozza ki, amelyek társadalmi vonatkozásúak. Játéka így (a társadalmi állapotokról szóló) disputává válik a közönséggel, amelyhez fordul. Ráveszi a nézőt, hogy - osztályhelyzete szerint - helyeselje vagy helytelenítse ezeket az álláspontokat”(Brecht 1969: 164). A kortárs képzőművészetben a Brechthez hasonló didaktikus irány párhuzamosan van jelen egy olyan megközelítéssel, amely révén a művész önálló állásfoglalásai helyett közvetítői pozícióba helyezkedik és különböző társadalmi csoportoknak, marginalizált társadalmi helyzetben lévő egyéneknek „ad hangot” olyan témákon keresztül amelyek „közérdekűek, relevánsak és hasznosak a terepnek/ közösségnek ahol zajlik”, ahogy azt Leko a második etikai pontjában megfogalmazza. Ennek egyik indoka – erre vonatkozik Leko kilencedik szabálya – a képzőművészeti élet finansziális felépítése, amely – elsősorban Európában – jelentős mértékben mozgat közpénzeket, a közösség pénzét. Ez a párhuzam szintén felmutatható a tudomány és a művészet között. A demokrácia és az állam működésének jelenleg elfogadott elvei mellett ezeknek a közpénzeknek a felhasználása minden esetben felügyelhető és számon kérhető kell, hogy legyen a közösség részéről. Így az ebből finanszírozott tevékenységeknek is sokak szerint közérdekűeknek kell lenniük. “a köztudomány eszméje azt mondja ki, hogy a tudomány közjószág, amelynek termelését és elosztását nem lehet pusztán részérdek mentén megszervezni. Mert ha így történne, akkor épp azok rekesztődnének ki eredményeiből, akik sohasem kerülhetnek a megrendelő pozíciójába, és akiket nem képvisel senki” (Huszár 2008: 10). A művészet területén hasonló logika mentén, a közpénzek elköltésének számonkérhetősége révén olyan alkotások támogatásának igénye merül fel, amely elvben a közösség/ társadalom

bármely tagja számára elérhető, és amelyből az esztétikai élményen túl más módon is profitálhat. A művészetelmélet számára kérdést jelent, hogy utóbbi elvárás mennyiben változtatja meg a műalkotások ontológiáját.

A tudósok közéleti szerepvállalásaival kapcsolatban felmerül a kritika, hogy veszélyeztetik a tudomány autonómiáját. A társadalmilag elkötelezett műalkotásokkal kapcsolatban szintén gyakran felmerül az autonómia, a művész illetve a műalkotás autonómiájának problematikája. A kollaboratív műalkotások egyik jellemzője, hogy az alkotó csoportként jelenik meg, kollektív identitásként, alkotói autonómiáját feladva. A *dialógikus*ként definiálható projektek esetében is a szerzőség autonómiája korlátozott. Kester erről így ír: „A dialógikus esztétika merőben más képet rajzol a művészről. Olyat, amelyet nyitottság, hallgatás jellemez (...) és hajlandóság a függő pozíció, a nézővel vagy művésztárssal szembeni interszubjektív sebezhetőség elfogadására.” (Kester 2004: 11) Peter Bürger szerint az avantgárd és a neo-avantgárd hagyományának fontos eleme, hogy az alkotás és a befogadás közösségi jellegét hangsúlyozza, elutasítva ezzel az alkotói autonómiát, illetve a polgári – individualista – művészetfelfogást. (Peter Bürger 1974, in Bishop 2006). Az európai művészet történetét három fő korszakra osztja. A szakrális művészetre, udvari művészetre és a polgári művészet korszakára.

	Szakrális művészet	Udvari művészet	Polgári művészet
Ok vagy funkció	Kultikus tárgy	Reprezentációs tárgy	A polgári önkép portréja.
Előállítás	Kollektív, mesterség	Egyéni	Egyéni
Befogadás	Kollektív, szakrális	Kollektív, társasági	Egyéni

Az avantgárd nem csak az individuális alkotást (alkotói autonómiát) kérdőjelezi meg, hanem a befogadás individuális jellegét is, így az alkotó és a befogadó közötti távolság átalakítására törekszik. Amennyiben elfogadjuk, hogy a művészet az avantgárd megjelenésével megkérdőjelezi saját autonómiáját, és tevékenységét a közösség felé irányítja, ennek logikus következménye, hogy témáit is a közösség számára fontos témák közül válassza, illetve olyan területeken jelenjen meg, ahol a hétköznapi ember számára is elérhető. Ennek ellentmond a követelmény, hogy az avantgárd elkülönüljön a populáris kultúrától, és így a fogyasztói társadalom világától, mely az 50-es évek óta a politizáló művészet egyik lehetséges célkitűzése. Ez a harc és önkritika jelenik meg köztéri művészet (*public art*) körül.

Horányi Attila doktori értekezésében a művészeti autonómia fogalmátá párhuzamba állítja a tudomány autonómiájával, illetve az erről folyó tudományos diskurzus különböző elképzeléseivel. Az autonómia a modernitás óta a művészetről való

gondolkodás egyik fontos fogalma, ugyanakkor a fogalom használata és értelmezése területén nagyon nagy különbségek mutatkoznak. Hasznos gondolatnak tűnik azon felvetése, hogy az autonómia fogalmát (annak színtereit) a *művész*, a *művészet* (mint személy feletti szervezet), és a *műalkotás* vonatkozásában külön érdemes vizsgálni. Elképzelhető, hogy míg egy alkotó a bevonás aktusával feladja alkotói autonómiáját, a műalkotás autonómiája mindemellett megmarad. Sőt az alkotó a bevont egyénnel közösen eljuthatnak a közös cselekvés által egy olyan állapotba, hogy kollektív ágensként szintén autonómiára tesznek szert. Karl Popper tudományelméletét és Bourdieu mezőelméletét egy elméleti keretbe rendezi. Az autonómia-koncepció kritériumának a *másodrendű reflexió*, az *autentikus döntés* és az *elszámoltathatóság* igényét választja (Gerald Dworkin, Sarah Buss és John Christman írásai alapján). Az autonómia ugyanis a döntést hozó ágenssel, döntéseinek motívumaival, habitusának jellegével függ össze. Az autonómia a probléma és a személy/iség viszonya.

Mark Hutchinson a *public art* műfaját elemezve több ponton is érinti az autonómia kérdését: „A *public art*¹⁴ fogalma meglehetősen sajátos. Egyeseknek ez egy oximoron: A művészet distinktív és relatív autonómiája látszólag összeegyeztethetetlen a „köz” distinktíven nem autonóm elvárásaival. Mások számára ez annak a kifejezését jelenti, hogy hiszünk abban, hogy a művészet demokratikusabb és hozzáférhetőbb, amikor nyilvános (köz) térben jelenik meg. A public (köz) és az art (művészet) szavak összekapcsolása úgy tűnik igazolást kíván, és az igazolások, amelyeket kap vagy nem kap meg, nagyon eltérőek.” (Hutchinson 2002: 330)

Tudományos fordulatok

Artur Żmijewski a Krytyka Polityczna című folyóirat 18. számának előszavában írja: „A Krytyka Polityczna ezen száma lényegében csak képekből áll. eltöröljük egy percre a szöveg hegemoniáját és nézőkké válunk. A dolgok lényegét érzük el a vizualitáson keresztül. A szemünkkel gondolkodunk, a tekintetünkkel elmélkedünk. Tudom, hogy a szöveg hegemoniájának pillanatnyi eltörléséről beszélve tévedek – a szöveg már rég elvesztette hegemoniáját és maga is képpé vált, amely a számítógépeink képernyőjén fut. Sokféle képpel találkozunk és tehetetlenek vagyunk velük szemben, nem tudjuk megvédeni magunkat csábító erejüktől.” (Żmijewski 2009: 1) Żmijewski számára (mint azt látni fogjuk IV. fejezetben) a vizualitás és a tudomány a tudásszerzés egyenrangú eszközei. Megkérdőjelezi a tudományos szöveg „felsőbbrendűségét” a

¹⁴ Itt érdemes a közszociológia mintájára köz-művészetnek fordítani, ami érthetővé teszi, miért nevezi Hutchinson oximoronnak.

vizualitáshoz képest, ezzel pedig a képi fordulat mellett teszi le a voksát. Közhellyé vált, hogy a világunkat, hétköznapijainkat egyre jobban meghatározzák a képek. A tudásunk képek által felépített részének leírására és értelmezésére W. J. T. Mitchell és Gottfried Boehm, egymással párhuzamosan – részben Panofsky elméleteire építve – egy új képelmélet, képekkel foglalkozó tudomány létrehozása mellett érveltek. Mitchell a *Pictorial Turn* című programadó írásában bemutatja, hogy miként alakítják világunkat és identitásunkat a bennünket körülvevő képek. A képek egyre fontosabb szerepet játszanak társadalmi valóságunk konstrukciójában. Mi sem bizonyítja jobban ezt a tényt, mint a rengeteg képalkotó és felismerő eszköz terjedése. Ezzel párhuzamosan a humán tudományokban is megnövekedett a képek, illetve a képekről való gondolkodás szerepe. A képek újfajta elemzési módjának kidolgozása segíthet abban, hogy megértsük, azok miként konstruálják tudásunkat; a képek tudatos alkalmazásával pedig ezek az ismeretek hitelesebben adhatóak vissza. A vizuális szociológia kortárs vonulata szerint ezek az eszközök nem csak arra teremtenek lehetőséget, hogy a kutató illusztrálja vagy dokumentálja megfigyelése tárgyát, hanem új vizuális nyelvet teremtve új tudományos nyelvet is teremtenek (*new literary forms*), ezzel az ismeretszerzés területén is új megközelítésmódokat generálnak. Elisabeth Chaplin (Chaplin 1994) szerint a *vizuális szociológia* nem képszociológia és nem is művészetszociológia, hanem egy a vizualitásra építő, a vizuális reprezentációkat tudatosan alkalmazó szociológia. Felülírja azt az elképzelést, mely szerint az írott szöveg az elemzés eszköze, a kép pedig az elemzés tárgya. Véleménye szerint a szociológia tudománya a huszadik század végére került abba a helyzetbe, hogy képes a vizuális paradigmaváltásra nem csak elméleteivel, kutatásaival, de akár módszertanával is reflektálni.

Ahogy Hornyik Sándor írja a képi fordulatról írt esszéjének bevezető mondatában „Az angolszász teória mindig is szerette a fordulatos történeteket, s ha teheti maga is efféléket gyárt” (Hornyik 2002). A filozófia, társadalom- és humán tudományok ennek értelmében a huszadik században sok másik fordulatot is megérttek, annak eredményeképpen, hogy ki milyen jelenséget, fogalmat állít a saját elméleti konstrukciójának (világképének vagy paradigmájának) középpontjába. Az elemzett diszkussziók kapcsán még két „fordulat” bemutatása válik szükségessé, amelyek bizonyos terminusokon keresztül megjelennek, és hozzájárulhatnak a projektek és a megszólalások értelmezéséhez. Az egyik a *performatív fordulat* (*performative turn*) a másik pedig a *részvételi fordulat* (*participatory turn*). Ezeknek a fordulatoknak a központi fogalmai (performativitás/beszédaktus vagy beszéd tett, akció, részvétel) kapcsolódnak a *cselekvés* fogalmához.

A performatív vagy performansz fordulat esetében két fogalom találkozik, ami sajnos sok esetben félreértelmezések és félreértések forrása lehet. Míg a *performatív* elsősorban egy nyelvelméleti (szemiotikai) és arra épülő filozófiai kategória, a *performansz* a nyelvi megnyilatkozás (performatívum) és az azzal együtt megjelenő, azt kiegészítő vagy helyettesítő cselekvések megvalósítására (alakítás) vonatkozik (maga a cselekvés), 'eset' jellegű (térben és időben meghatározott, Jeffrey C. Alexander színházi modelljében dramatikus társadalmi gyakorlat - Alexander 2009). A művészet területén, ez a félreértés tovább bonyolódik, hiszen a szó eredeti, színházi értelmezésére, a színházi szerepalakításra épül, illetve a performansz szó egyben műfaji megnevezés is. Ugyanakkor a félreértelmezéseknek a tisztázása és a két fogalom közötti kapcsolat feltárása úgy tűnik a kortárs humán és társadalomtudományokra, színház- és művészetelméletre termékenyítő hatást gyakorol (lásd Morison & Macleod 2013). A színházelméletet sok egyetemi tanszéken a performansz-elmélet kutatása és oktatása váltotta fel az ezredfordulóra és a társadalomtudományokban a performativitás fogalma megkerülhetetlenné válik. Ezeknek az írásoknak az alapját John L. Austin és az ő elméletét értelmező, tovább gondoló Judith Butler szövegei teremtették meg. Társadalomtudományi szempontból a performatívok azon sajátossága vált fontossá, ahogy azok a különböző társadalmi identitások (és szerepek) konstrukciójához (és folyamatos rekonstrukciójához) iteratívan (ismétlődő idézéseken keresztül) hozzájárulnak. Austin híres 1955-ben tartott előadásában (a Harvard egyetemen, magyar nyelven megjelent 1990-ben), a nyelvfilozófia egy új felismerését taglalta, amely bizonyos állításokra vonatkozik. Ennek értelmében megkülönböztette a leíró (konstatív) és a performatív (beszédaktus jellegű) állításokat. A performatívok a leíró állításokkal szemben nem valamilyen tény megállapítására szolgálnak, ezért nem lehet igazságtartalmukat eldönteni. Ezek a kijelentések, azonban sajátosak abban az értelemben is, hogy állításukkal egyben valamilyen cselekvést is végrehajtunk (szimbolikusan), illetve valamilyen cselekvéssel egészülnek ki. Ezeket a megnyilatkozásokat Austin *performatív mondatoknak*, *performatív megnyilatkozásoknak*, röviden *performatívumnak* nevezi el. „Az elnevezés természetesen a *perform* szóból származik, amely az 'akció' ('cselekvés') főnév igei megfelelője” – írja Austin (Austin 1990: 32) A performatív állítások azonban nem függetlenek más cselekvésektől: „A szavak kimondása rendszerint az egyik vagy egyenesen a legfontosabb eseménye annak az aktusnak (a fogadásnak és másnak), amelynek lejátszódása egyben a megnyilatkozás tárgya is, ám többnyire nem ez az *egyetlen* dolog, amely a cselekvés kivitelezéséhez szükséges, amennyiben az valóban

elvégeztetett. Magyarán szólva: mindig szükséges, hogy azok a *körülmények*, amelyek közepette a szavak elhangzanak, valamilyen módon vagy módokon *megfelelők* legyenek, s a közönséges esetekben az is szükséges, hogy maga a beszélő vagy valaki más még *egyéb* cselekvéseket is elvégezzen, legyenek azok fizikai vagy 'szellemi' aktusok, vagy akár további szavak kimondásai." (u.o. 35) Ezek a körülmények társadalmilag, kulturálisan meghatározottak, más helyen és időben eltérőek lehetnek.

Ha a nyelvi konstrukciók sajátosságaitól elvonatkoztatunk, láthatóvá válik, hogy létezhetnek olyan megnyilatkozások, amelyek első hallásra ténymegállapításnak tűnnek, ugyanakkor kimondásukkal sok más kijelentés igazságtartalmát implikálja. Az ilyen állítások is lehetnek teremtető erejűek, performatívak abban az értelemben, hogy ezeknek a feltételeknek az újraértelmezésére vagy szimbolikus megalkotására tesznek kísérletet. Jacques Derrida és Judith Butler újraértelmezték Austin elméleteit, és a performativitás fogalmát illetve elméletét. Butler javaslatai a poszt-strukturalista és a konstruktivista elméletek terén a mai napig nagy hatást gyakorolnak. „a nyelv produktív, konstituáló, hogy ne mondjuk performatív annyiban, amennyiben ez a jelölő aktus kijelöli és behatárolja a testet, amiről azt állítja, hogy mindenféle jelölést megelőzően talált rá” írja Butler a *Jelentős testek* című kötetben (Butler 2005: 42). A butleri elmélet elsősorban a nemi kategóriák (sex/ gender) performatív jellegét világítja meg. Ennek értelmében a (nemi) identitás (társadalmi vagy biológiai kategóriák egyaránt) performatív módon konstituálódnak, a társadalmi szabályok, normák, szimbolikus cselekvések rendszeres ismételésén keresztül. A megnevezés/ névadás kifejezetten fontos az identitás konstruálása szempontjából. A név a jelölt dolgot megkülönbözteti más dolgoktól, meghatározva azon tulajdonságok, jellemzők sorozatát, amelyek igazak rá és egyúttal azokat is, amelyek nem. Ugyanakkor ez a körülhatárolás nem stabil, és a jelölők rossz, téves, eltérő használata olyan beszédaktus lehet, amely az eredeti állításokat meghatározó tényezők formálására is alkalmas. Az eltérés (a 'más') „*a rendszeren belül, mint inkoherencia, felforgatás, a rendszerszerűséget fenyegető elem jelenik meg*” (u.o. 50.old.). A nemi kategóriák idézése az eltérések révén visszahat a rendszerre, feltárja annak kényszerítő jellegét. Butler a *Jelentős testekben* és azon belül a *Lángol a nem: az elsajátítás és a szubverzió kérdései* (Butler 2005: 121-138) című írásában a drag-performanszokat elemzi. Utóbbi esszéjének kiindulópontját a drag performanszok elemzése (illetve Jennie Livingston *Paris is Burning* című dokumentumfilmjének elemzése) adja. Butler bemutatja, hogy a drag bálók során megvalósult performanszok mennyiben járulnak hozzá a heteroszekszuális többség által meghatározott társadalmi szerepek (hegemón nemi szerepek) újratermeléséhez, idealizálva azokat: „A

performansz ebben az értelemben egyfajta feleselés, de olyan, aminek a terminológiája jobbra belül marad az eredeti támadáson: ha a fehér homofób hegemon szemében a fekete *drag* bákirálynő nő, akkor ez a nő, lévén eme hegemon terméke, a hegemonia feltételeinek ismétlődő artikulálódására ad alkalmat csupán; a *drag* királynő aki nem más, mint az ilyen nő előállítása során fellépő felesleg megtestesülése, nőbb lesz a nőknél, s a folyamat során azt a közönséget zavarja meg és csábítja el, akinek a tekintetét bizonyos mértékben eleve a hegemon normák strukturálják, azt a közönséget, aki a jelenet hiperbolikus színrevitele alkalmával maga is bűnrészes lesz abban a kiszakításban, mely ellen a *drag* éppen hogy küzdene, s amit legyőzni szeretne.” (Butler 2005: 131)

Jeffrey C. Alexander 2006-ban megjelent 'kulturális pragmatista' megközelítésű írásában (magyarul Alexander 2009) a színházi performansz-elméletet Turner és Goffman mintájára a színház világán kívülre, a társadalmi szerepalakítások eseményeire terjeszti ki. Bár példái elsősorban a szélesebb nyilvánosság előtt létrejövő szimbolikus aktusok (a politikai kommunikáció és a tömegmédia területéről) érkeznek, modelljének célja, hogy a *társadalmi performansz* fogalmát tágabb értelemben alkalmazhatóvá tegye. A modern és kortárs társadalmi performanszokat a korábbi, kevésbé szegmentált társadalmak rítusaival hasonlítja össze. „Ha van olyan kulturális minőség, amely megkülönbözteti a mai, nagyléptékű és komplex társadalmakat a korábbi társadalmi szerveződésektől, az a rítusok központi szerepének megváltozása. A kortárs társadalmak olyan konfliktusok körül forognak, amelyek kimenetele nyitott, résztvevőiknek nem feltétlenül azonosak a hiteik, gyakran nem fogadják el egymás szándékainak érvényességét, és sokszor nem értenek egyet cselekedeteik leírásában sem.” (...) „Mindezek ellenére, a reflexív és fragmentált társadalmakban is tapasztaljuk, hogy a racionalizáló folyamatok nem arattak teljes győzelmet. Továbbra is létezik egy megismételt és egyszerűsített kognitív és morális kereteken alapuló szimbolikus telítettség, amely ezentúl is meghatározza az egyéni és privát kapcsolatokat. Még az olyan nyilvános és kollektív folyamatok is, mint a társadalmi mozgalmak, a háborúk és a forradalmak, sőt akár a tudományos közösségek létrejötte is, valójában a szimbolikus kommunikáció egyszerű struktúráira és az azokat megalapozó kulturális interakciókra épülnek, és bizonyos mértékig képesek az intuitív és reflektálatlan bizalmat felélénkíteni”(Alexander 2009: 26-27). Azt vizsgálja, hogy a modern társadalmi performanszok, milyen eszközökkel válhatnak hasonlóan integratív hatásúakká, mint a rítusok (nem minden preformansz rítus, de minden rítus „magja egy performatív aktus” u.o. 33). Ennek feltétele az érvényesség (a beszédaktusokra vonatkozó szabályok

értelmében) és autenticitás. A rítusok mintájára a társadalmi performanszok sikerességének a feltétele a nézők pszichológiai azonosulása és a kulturális kiterjesztés (kulturális jelentések közvetítése a néző felé). A társadalmi performanszok elemeiként a következőket különíti el:

- háttérszimbólumok és előtér-forgatókönyvek
- szereplők (színészek)
- megfigyelők/közönség
- a szimbólumteremtés eszközei
- rendezés/ színrevitel (mise-en-scène)
- hatalom

Tézise a következő: „Minél kisebb a közösségi szervezet, minél kevésbé szegmentált és differenciált a társadalmi és kulturális tagozódás, annál valószínűbb a társadalmi performansz egyes elemeinek *fúziója* (összekapcsolódása). Vagyis minél inkább komplex, szegmentált és differenciált a közösség, annál kevésbé valószínű ez a fúzió: a performansz elemei annál inkább szétartanak. Ahhoz, hogy egy komplex társadalomban hatékonyá váljanak, a társadalmi performanszokat "re-fuzionálni" kell. Minél inkább sikerül ez, annál meggyőzőbb és hatékonyabb lesz az adott cselekvés, vagyis annál rítusszerűbb. Minél kisebb a fúzió, és ennek nyomán minél kevésbé hatékony az adott cselekvés, annál kevésbé hat rítusként, ehelyett inkább mesterséges performanszként. A sikertelen cselekvések azok, amelyekben a cselekvő, legyen az egyén vagy közösség, nem képes úgy összekötni a performansz elemeit, hogy azok maguktól összetartozónak tűnjenek. Ez a sikertelenség sokkal nehezebbé teszi a cselekvő számára, hogy szándékait keresztülvigye.” (u.o. 28.)

A közönségről gondolkodva a résztvevő közönséget a performansz elemeinek fúziójának elérésében (a közönség bevonódása által) kedvezőnek tartja: „Ahhoz, hogy a kulturális szöveg meggyőzően hangozzon, a kulturális kiterjesztés folyamatára van szükség, a szövegtől a szereplőn át a hallgatóságig. A kulturális kiterjesztést követheti a pszichológiai azonosulás folyamata, amely során a közönség tagjai a színpadon játszó karakterekbe vetítik ki magukat. A gyakorlatban a kulturális kiterjesztés és a pszichológiai azonosulás mértéke változó. A közönség lehet fókuszált vagy szétszóró, figyelmes vagy szórakozott. (...) Megtörténhet azonban az is, hogy nem a mai értelemben vett közönségről kell beszélnünk, hanem olyan résztvevőkről, akik saját magukat és társaik viselkedését kísérik figyelemmel. Az utóbbi eset kedvez a kulturális kiterjesztésnek és a pszichológiai azonosulásnak, de a mai komplex társadalmakban ritkán fordul elő.” (u.o. 30) A rítusokkal összehasonlítva a társadalmi performanszokban

a szerepek gyakran leválnak a szereplőkről, mert nem a valódi társadalmi pozíciójuk, hanem egyéni választások, és a társadalmi tényezők befolyása határozza meg azokat. (u.o. 35) Ennyiben hasonlóakká válnak az Austin által a performativitás szempontjából „komolytalannak” tartott színészi játékhöz (fiktív beszédaktusok). Alexander performansz elméletében ugyanakkor mind a színházi, mind a társadalmi performanszok szereplői valódi beszédaktusokban vesznek részt és cselekvésük rituális jellege a megszólalás autenticitásától függ. A Batleri performativitás koncepcióhoz hasonlóan, Alexander szerint is az „eljátszott” performanszok társadalmi szempontból hasonló szerepet tölthetnek be, mint a hétköznapi beszédaktusok, amennyiben rávilágítanak a társadalmi struktúra, kultúra által meghatározott keretekre (a színházi modellben háttérszimbólumok és előtér-forgatókönyvek), amelyek az identitáskonstrukciókat és az egyének, illetve csoportok közötti viszonyokat meghatározzák feltáró, alakító hatással bírnak. Alexander részletesen elemzi a hatalom szerepét a társadalmi performanszok megvalósulásában. A hatalom kiterjesztéséhez a szegmentáltabb társadalmak létrejöttékor szükséges volt annak szimbolikus projekciója. Ebből adódóan a hatalmi pozíciókat birtoklók befolyásolják a szövegek és azok megjelenítéséhez szükséges eszközök elosztását, a szövegek legitimitását, a hozzáférést a performanszok megvalósulásához szükséges helyhez és térhez (a kívánt időben), és ellenőrzik a szimbólumok terjesztését. A performanszok elemeinek a differenciálódása azt eredményezi, hogy egyre több összetevő autenticitásának a megítélése válik kritika tárgyává, és ezen keresztül a hatalomgyakorlás eszközévé. Alexander modelljéből az következik, hogy az olyan (részvételi alapú) performanszok, amelyek sikeresen közelítik egymáshoz a közönséget és a színészeket, újra egyesítik a rítusok elemeit, egyben olyan tulajdonságokkal is rendelkeznek, hogy a performansz létrehozásához szükséges körülményeket és eszközöket újra elérhetővé teszik a résztvevők számára, hozzásegítve őket ahhoz, hogy a performansz kontextusát maguk is alakítsák (ismétléssel, vagy transzformációval). A Batleri elméletet követve ugyanakkor a sikeres performansz nem lehet emancipatórikus amennyiben nem tartalmazza az eltérést az utánzott/ ismételt szereptől.

A performativitással kapcsolatos elméletek két szempontból is fontosak az elemezett részvételi alkotások esetében. Egyrészt az elemzett diskurzusokban a „performativitás” terminus megjelenik a cselekvések leírásakor. Másrészt a műalkotások műfaji besorolásánál és a művészettörténeti előzmények tárgyalásában megjelenik a performansz-művészetre és a happeningekre való hivatkozás. Az, hogy a művek műfaji besorolásakor milyen viszonyt mutatunk fel a performansz, mint műfaj

hagyománya és a részvételi művek között, az esettanulmányok szempontjából másodlagos jelentőségű. Ugyanakkor a performativitás fogalma a művek értelmezése során kulcsfontosságúvá válhat, hiszen a művek többségében a résztvevők valamilyen társadalmi szerepükben jelennek meg, ennek a szerepnek, identitásuknak az újrarájátszására (ismétlésekre) kényszerülnek. Ezeknek a cselekvéseknek a szimbólum jellegét erősíti a dokumentálás folyamata, a videófelvételek. A résztvevők és a művészek közös cselekvése által egy-egy pillanatra olyan performansz valósul meg, amely rítusnak tekinthető, bár sok esetben a néző megkérdőjelezheti azok autenticitását, ezzel megszüntetve azt a fűziót, amely a rítusra Alexander szerint jellemző:

A korábban már részletesen bemutatott részvételi akciókutatás gyakorlata mögött egy olyan elméleti megközelítés áll, amely a nyolcvanas évek óta egyre nagyobb hatással van a társadalomtudományi kutatásokra és az alkalmazott társadalomtudományi gyakorlatokra. A megközelítést propagáló szerzők a részvétel fogalmát kulcsfontosságúnak tekintik és az arra épülő tudományos megközelítést új paradigmaként kezelik (Heron és Reason 1997). Ez a paradigma szoros összefüggésben áll a huszadik század második felében kibontakozó társadalmi mozgalmak társadalomkritikai felvetéseivel (részvételi demokrácia, antiglobalizációs társadalmi mozgalmak). Ez a világkép (paradigma) tükröződik a részvétel fogalmának a művészetekben, a tudományban és a politikában való egyre hangsúlyosabb megjelenésében. A pragmatikus, konstruktivista megközelítésből kiinduló Peter Reason a részvételi paradigmát a társadalomtudományokban a konstruktivizmusra épülőnek tartja. Ugyanakkor az új részvételi paradigma meghaladja a konstruktivizmus korábbi individualista szemléletét (ilyen értelemben a részvételi megközelítés tekinthető poszt-konstruktivista, vagy kollektivista-konstruktivista megközelítésnek). A különböző tudományelméleti tagolások közül Heron és Reason (1997), Guba és Lincoln felosztásából indulnak ki (1994), akik négy meghatározó paradigmát különítettek el a társadalomtudományi kutatások (elsősorban szociológia) területén ontológiai, episztemológiai, és módszertani szempontok alapján: pozitivista, posztpozitivisták, kritikai és konstruktivista. Bár a részvételi kutatások bizonyos elemeikben mind a kritikai (önreflexió), mind a konstruktivista (a valóság társadalmi konstruáltságának hangsúlyozása) paradigmába illeszkednek, Reason és Heron szerint ez a megközelítés új paradigmát alkot. A paradigma a tapasztalati tudást állítja a középpontba, amely a részvétel révén születik, tranzakción keresztül: „Hogy bármit tapasztaljunk, részt kell vennünk benne, és a részvétel egyszerre felbomlás és találkozás, a valóság megtapasztalása mindig szubjektív-objektív” A részvételi paradigma ontológiája tehát

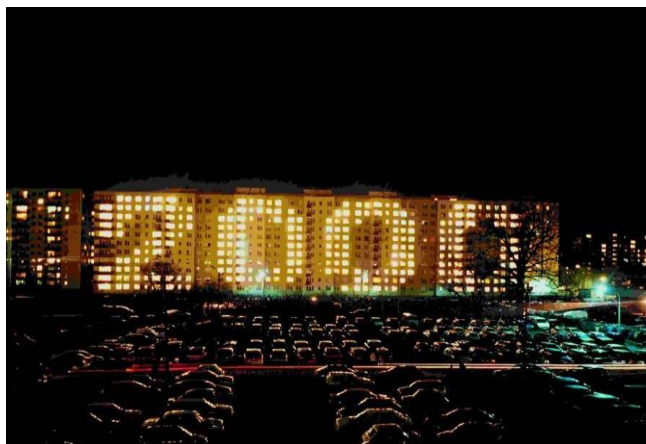
szubjektív-objektív jellegű (és interszubjektív). „Az elme aktívan részt vesz a kozmoszban, és az aktív részvétel által találkozunk azzal, ami a Másik: Világokkal és emberekkel találkozunk, de a találkozásokat a saját fogalmaink formálják (...) Ez a találkozás tranzakcionális, interaktív.” (u.o. 279) A részvételi paradigma episztemológiája kritikai szubjektív, amelyben a különböző tudásformák (tapasztalati, re-prezentációs, propozicionális és gyakorlati) közötti kapcsolat tudatos.

A performatív fordulat és a részvételi fordulat olyan világképeket tükröznek, amelyben az aktív cselekvés és az interszubjektív valóságkonstrukció áll a középpontban. Ezeknek a konstrukciós folyamatoknak a tudatosítását célozzák meg egyes részvételi művészeti alkotások és a részvételen alapuló kutatási tevékenységek is. A társadalmi változások generálása, a konstrukciós folyamat tudatosításával és reflexív, (ön)kritikus elemzésével érhető el (ezt hangsúlyozza Butler amikor a nemi szerepek performatív alakításában ismétlésbe beépített eltérés hiba jelentőségéről ír, és ezt teszik a részvételi paradigma hívei a társadalomkutatásban, amikor saját szerepüket és cselekvéseik hatásait önreflexív módon kezelik¹⁵). A performativitásra és részvételre épülő megismerési folyamatok összekapcsolják a művészetet a társadalomtudományokkal. Az aktív cselekvés és változtatás igénye, illetve a részvétel performatív konstrukciójának gyakorlata tükröződik abban a gyakorlatban, ami a konceptualizmustól a részvételi művészetig (és neo-konceptualizmusig) vezet, amely felfogható aktív cselekvésre, performativitásra épülő művészeti tevékenységként.

¹⁵ Mint láthattuk, ezt az önrefleksiót keveslik a Luxusvacsora projekt kritikusai Schneemeier Andrea tevékenységében.

IV. Lengyel esettanulmányok

IV. 1. Paweł Althamer



Paweł Althamer: *Bródno 2000*

A kétezres évek első évtizedének képzőművészeti alkotásai között kutatva az ember nem találhat megfelelőbbet a részvételi projektek bemutatására, mint Paweł Althamer, *Bródno 2000* című művét. Ez az egyszerű ötletre és rengeteg befektetett emberi energiára épülő efemer műalkotás akár a részvételi alapú *public art* projektek egyik prototípusa is lehetne. Paweł Althamer szobrász, Varsó Bródno negyedében lakik, egy lakótelep egyik tömbjében. A 2000-es év kezdetét egy nagy közös ünneppel, „a bródnoi csodával” („cód na Bródnie”)¹⁶ akarta emlékeztetessé tenni maga és szomszédjai számára. 2000 januárjában rávette a háztömb lakóit, hogy egyik este a lakásaikban a lámpák le vagy felkapcsolásával a 2000 számot vetítsék ki az épületre. A szervezésben a Zachęta galéria és egy helyi cserkészcsapat segítettek. Az alkalomra a szervezők útmutatót nyomtattak, amelyből minden lakó személyre szólóan megtudhatta, hogy az esemény alkalmával (2000 január 27.) a lámpák felkapcsolásával vagy leoltásával tud részt venni a felirat megalkotásában. A ház előtti parkolóban és parkban zeneszó kíséretében együtt szórakoztak a lakók. A közösség megmutatta magát és egyben formálódott is, Althamert pedig a közösség egyik központi alakjává (rendezőjévé) tette. A „Bródno 2000” után egyre gyakrabban jelenítette meg lakóhelyét, vont a szomszédait közös munkákba. Tudatosan kezdte formálni a városrészt. Tevékenysége felfogható folyamatként. Ezért elemzésemben nem egy projektet választottam ki, hanem a Bródnoval kapcsolatos tevékenységei közül többet. A művekhez kapcsolódó

¹⁶ Althamer a műről készült dokumentumfilmben ezzel a kifejezéssel jellemzi az eseményt.

szövegekben a különböző projektek egymással összekapcsolódva jelennek meg. Althamer számára Bródno egyszerre lett a társadalmi jelenségek megfigyelésének terepe, műhely és múzsa.

Althamer a kilencvenes évek közepétől dolgozik együtt egy terápiás csoporttal Bródnoban, akikkel maguknak a *Nowolipie Csoport* nevet választották. A csoport tagjai szklerózis multiplexben vagy hasonló pszichiátriai betegségekben szenvednek. Szellemi leépülésük folyamatos, az alkotó tevékenység azonban hozzájárulhat ennek a folyamatnak a lelassításához, a csoport pedig megvédi a betegeket az elszigetelődéstől. Althamer egy hagyományos kerámia műhelyből szobrászati alkotóműhelyt alakított ki, ahol különböző anyagokat és technikákat ismerhetnek meg a résztvevők, és támogatást kapnak az alkotásban. Althamer többször vonta be a csoport tagjait projektjeibe, illetve közös kiállítást is szervezett velük. Az egyik ilyen alkalom 2009-ben az *Álmodozó (Marzyciel)* című közös munka kiállítása volt a Heppen Transfer galériában. Althamer kezdeményezésére jött létre a *Bródnoi szoborpark*. Bródno egy kevésbé gazdag és a központtól távol eső városrész, az itt található park korábban csak ritkán volt turisztikai utak állomása. A 2009-ben alapított szoborpark két lépcsőben jött létre: Althamer a kerület felkérésére megvalósította azon régi álmát, hogy a parkot „földi Paradicsommá” alakítsa. Helyi tanulókat kért meg arra, hogy rajzolják le, szerintük hogyan néz ki az Édenkert, majd ezeket a képeket használva egy tájépítésszel együtt elkészítették a park tervét, különleges „növényoszobrokkal”. A parkban közös fénykép is készült helyi lakosok részvételével, mint „szentkép” a helyi templom parókiája részére. Később nemzetközi művészeket kértek föl, hogy a parkban helyezték el munkáikat. Althamer, Monika Sosnowska, Olafur Eliasson és Rirkrit Tiravanija egy-egy társadalmilag érzékeny köztéri munkáját helyezték el, azóta a park folyamatosan újabb műveket fogad be, illetve művészeti események helyszíne.

Az egyik ilyen többállomásos projekt a *Közös ügy (Wspólna Sprawa)*. A projektsorozatban Althamer lakótelepi szomszédjait hívja különleges utazásokra. A művész 11 éves korától 2009-ig, 42 éves koráig lakott ugyanabban a lakásban, a Krasnobrodzka 13. alatt. Spirituális beállítottságú emberként, gyakran tett valódi és mentális utazásokat (például kábítószeres kipróbálásával¹⁷) távoli tájakra, más dimenziókba, mígnem egyszer, egy afrikai út során rájött, hogy azt a „másik világot”, amit utazásai során keres, megtalálhatja otthon, Bródnoban is. Korábbi munkáiban

¹⁷ Ilyen mentális utazás dokumentációja az Artur Żmijewskivel közösen készített „LSD” című video film (2003), amiben Althamer egy erdőben tesz sétát egykori tanárával, Grzegorz Kowalskival, és LSD-t fogyasztanak, majd annak hatásaira vizsgálják meg a világot, a természetet maguk körül.

gyakran dolgozta fel azt a furcsa elidegenedettség érzést, amelyet gyakran átél, mintha űrhajósként lépkedne egy idegen világban (pl. *Astronaut 2*, Documenta X, Kassel, 1997). A *Közös ügy* során szomszédjait is szkafanderbe öltözteti, arany védő overálban járják a világot Bródnótól Brazilián és Belgiumon át Afrikáig.



Althamer, *Közös ügy* 2009.

Nem csak ilyen távoli helyeket és célokat érhetnek el a közös munkával, hanem gyakorlásképpen elmennek a közeli élelmiszerboltba, és sétát tesznek a bródnoi parkban. Az utazásoknak és sétáknak elsődleges célja, hogy szomszédjaival is megossza azt a felismerést, ami Afrikában érte: az ember azáltal, hogy beleéli magát a távolról érkezett utazó szerepébe, kívül helyezkedik saját mindennapjain, más perspektívából lát rá lakóhelyére, függetlenül attól, hogy a képzeletében vagy a valóságban tette meg az utat. Ez segíthet abban, hogy az ember jobban megismerje, megértse, elfogadja, sőt megszeresse az otthonát, akkor is, ha az adott esetben az csupán egy szürke paneltömb. A közösség élménye, a közös tapasztalatszerzés megerősíti ezeket az érzéseket.

IV.1.1. Az Althamer műveit bemutató kritikák és interjúk elemzése

Mivel Althamer bródnoi projektjei a városrész lakosaival történő folyamatos együttműködésre épülnek, olyan szövegeket választottam, amelyek erre az együttműködésre koncentrálnak és több projektet is bemutatnak.

Sebastian Cichocki: *O projekcie* (1. diszkusszió)

A projektről címmel (*O projekcie*) jelent meg a bródnoi Szoborpark kurátorának, Sebastian Cichockinak írása. Szakmai szöveg, sajtóanyag, amely a szélesebb művészeti közönségnek és a szakma képviselőinek szól. Jelenleg a szöveg már csak a városrész honlapján érhető el, tehát nem szakmai fórumon, de a megnyitó előtti időszakban ez a szöveg szolgált a projektet népszerűsítő sajtótermékek számára elsődleges forrásul. Ez a

szöveg lehet az egyik alapja annak, hogy Althamer munkáit a később megjelenő szövegekben Joseph Beuys munkásságához hasonlítják, a projektjeit a *szociális plasztika* kortárs példáinak tekintik, Althamert „lengyel Beuys”-ként emlegetik. A cikk alcíme játék a definíciókkal: *Kollektív szobor, társadalmi park*. Keverednek benne az olyan műfaji megnevezések, mint a szociális plasztika (ami fordítható társadalmi szobrászatként) a kollektív művészet, és a közösségi művészet, a társadalmi park pedig értelmezhető közparkként (amely a park eredeti funkciójának elterjedt jelzője).

A diszkusszió elsődleges célja a projekt leírása és értelmezése, hangsúlyt helyez a művész és a városrész kapcsolatára, a korábban itt megvalósult munkák bemutatására, és ismerteti a megvalósulás lépcsőit és szereplőit. Feltűnően nagy hangsúlyt kap a projekt létrejöttének hatalmi kontextusban történő bemutatása, de ez az elemzés semmiképpen sem kritikai jellegű. Célja a kurátor és a megvalósulást lehetővé tevő intézmények hatalmi szerepének pozicionálása. Erre utal az, hogy „résztevőkként” és „együtműködőkként” nem a lakók jelennek meg, és nem is a parkban kiállító művészek, hanem a projektet szervező intézmények: a Varsói Modern Művészeti Múzeum (*Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie*), Targówek kerület és annak alpolgármestere, akinek a projektet méltató sorait idézi a szerző. A *Bródnoi szoborpark projekt* úgy jelenik meg, mint a városrész, a benne élő művész és a városban a kortárs művészetet megjeleníteni kívánó művészeti intézmény együttműködésének gyümölcse: „A Bródnoi szoborpark projekt (...) különösen érdekes példája a hivatalnokok, a művész és a múzeum együttműködésének”. Talán ez indokolja, hogy a szöveg még mindig elérhető a városrész honlapján. A diszkusszió másodlagos céljának tekinthető a projekt és a szervezésében részt vevők (köztül a szerző) pozíciójának kijelölése a kortárs művészet mezőjében, hatalmi helyzetének erősítése. A bevezető témája a kortárs művészeti intézmények viszonya a köztérhez, a köztéri művészet terjesztése mögött álló intézményi motivációk. A diszkusszió első számú alanya, mint hatalmi szereplő, a Modern Művészeti Múzeum. A mű mögött álló alkotók ebben a bevezetőben nem jelennek meg.¹⁸ A szöveg központi fogalmai a szerző által felépített kontextusból adódóan az *intézmény* (illetve a különböző intézményeket és azok cselekvését jelölő és leíró fogalmak) és a *köztér* (és a köztéri művészettel kapcsolatos fogalmak). Míg más

¹⁸ „A kortárs művészeti intézmények vágyakoznak „az igazi közterek” (*publikus terek*) után és a nézővel való közvetlen kapcsolat iránt – a nézőnél, „helyben”: a város peremén, stadionokban, parkokban. Örököelve a köztéri és közösségi művészet több évtizedes tradíciót, galériák, és múzeumok próbálják integrálni a művészetet a helyi építészetbe, úgy tekintenek a műalkotásokra, mint a helyi társadalom aktiválásának eszközeire. A varsói Modern Művészetek Múzeuma szintén arra törekszik, hogy kilépjen a Pańska utcai átmeneti helyiségeiből. A kalandozások következő helyszíne, Henryk Steżewski tavalyi, Felvonulás-téri (*Plac Defilad*) munkájának megvalósítása után, a Bródnoi lakótelep Targówek kerületben.”

szövegekben Althamer a projekt kapcsán elsősorban a „földi Paradicsom” megalkotását jelöli ki a projekt céljául, ebben a szövegben a cél a múzeum szempontjából kerül megfogalmazásra, mint kísérlet arra, hogy az intézmény segítsen újraértelmezni, milyen társadalmi funkciói vannak a köztéri szobroknak, és milyen az emberek viszonya a köztéri művészethez, illetve, hogy közelebb kerüljön a művészet közönségéhez. Olyan célokat jelöl meg tehát, amelyek minden köztéri alkotás esetében feltételezhetőek, és nem specifikusak. A művészettörténeti hivatkozások azt a célt erősítik, hogy a projekt a köztéri művészet (illetve a „*land art*” és „*public art*”) nemzetközi történetének kontextusában jelenjen meg.¹⁹ A célok mellett megjelennek az intézmények motivációi: „a galériák és múzeumok igyekeznek integrálni a művészetet a városi épített környezetbe, és eszköznek tekintik a helyi társadalom aktivizálásában.” Ebben a kontextusban (és a szöveg egészében) a projektben részt vevő lakók személytelen módon, mint „helyi lakosság”, „helyi társadalom” jelennek meg. A résztvevők a hatalmi szereplők, a művész, a galéria és a hivatal.

Agnieszka Kowalewska: *Althamer: Wybralem to Bródno* (2. diszkusszió)

A *Közös ügy (Wspólna Sprawa)* című projekt Brüsszeli állomásához érve készült interjú Paweł Althamerrel (*Althamer: Bródnot választottam – Althamer: Wybralem to Bródno*) egy varsói lokálpatrióta weboldalon (*Tedd Varsóban! – Zrób to w Warszawie*), amelynek célja a város kulturális életének bemutatása és népszerűsítése. A portré jellegű interjú megjelenésének formája „jegyzet” („*Jegyzetek egy sétáról Paweł Althamerrel a bródnoi parkban*”) a beszélgetés nem kérdés-felelet formában jelenik meg, hanem töredékesen, különböző témákra tagolva, így a kérdéseket nem ismerhetjük meg, csak Althamer válaszait. Althamer, egyes szám első személyben beszél az életéről és kapcsolatáról Bródnoval, ahol felnevelkedett, él és dolgozik. Arra, hogy az interjú apropója a Brüsszeli utazás (ami pedig a rendszerváltás huszadik évfordulóján került megszervezésre) csak az utolsó előtti bekezdésben lévő egyszavas mondatból következtethetünk („Évforduló?”). A színtér sajátosságaiból adódóan a cikk célja a művész és a városrész kapcsolatának bemutatása, ami hozzájárul az internetes oldal céljaihoz, vagyis, hogy a kulturális tevékenységén keresztül magát a várost tegye szerethetőbbé, vonzóbbá. A hely és az alkotó viszonyának feltárására utalnak a bekezdések előtti egyszavas alcímek is (háztömb, park, templom, Éden, kozmosz, Brazília, Brüsszel, Bródno) amelyek mind helyszínek, helyek megnevezései.

¹⁹ A szövegben idézett köztéri művek és alkotók: Alan Sonfist: *Time Landscape* (1965-1978), Herman de Vries: *Sanctuary* (1997), Joseph Beuys: *7000 tölgy* (1982), Richard Serra: *Tilted Arch* (1981).

Mivel az elbeszélő maga a művész, a projekteket (*Bródnoi szoborpark, Közös ügy*) a saját motivációinak és élményeinek feltárásán keresztül mutatja be, amelynek fontos eleme a szomszédokkal közös cselekvés. Ebből adódóan a résztvevőket megnevező fogalmak változatosak és gyakoriak a szövegben (emberek, akikkel együtt dolgozom; szomszédok; pasi). A tervezett brüsszeli út kapcsán részletesen bemutatja, kik az útitársai: „A csoport magját azok alkotják, akik már Braziliában is együtt voltak: szomszédok a háztömbből, akiket gyermekkoruk óta ismerek, emberek a lakótelepről, család, nagypapa, fivér, emberek a *Nowolipie*-ből, a kerületi hivatal tagjai, a *Czas Fantastyki* szerkesztője a szomszédos lépcsőházból, idősök klubjának egy csoportja, bioenergia-terapeuták. Megkértem a szomszédokat, hogy építsenek alcsoportokat, tehát néhány embert először a reptéren látok majd.” A szövegnek ez a része mintegy feloldja a projektben használt szkafoanderek elszemélytelenítő hatását.

Egyik kulcsfogalma a szövegnek az *alkotás*, illetve ahhoz kapcsolódóan az alkotási folyamatot, cselekvést kifejező fogalmak (aktivitás, cselekvés, kreativitás), amelyek a művész egyik fontos motivációját tárják fel: hogy megmutassa a kreatív cselekvés eszközeit és értelmét azok számára, akikkel közösen dolgozik egy helyen lakik. Az alkotói cselekvés mint a valóság átalakításának vagy újraértelmezésének eszköze jelenik meg: „Igyekszem szenvedélyt kifejezni a cselekvésemmel, kreativitásommal.” „Ezen kívül közel akarok lenni azokhoz az emberekhez, akikkel évek óta együtt dolgozom, mert ennek van értelme, jobbak az eredmények.” Műfaji megnevezések: köztéri projekt (projekt publiczny), performansz, előadás/spektákulum (spektakl), film.

A narratívát erősen alakítják azok a fogalmak, amelyek a hithez, metafizikához, testen és földön kívüli léthez és a valláshoz kötődnek (és amelyek az ezotéria és a *New Age* regisztereit idézik). A park megalkotásának céljaként egy olyan helyet jelöl meg Althamer, amely a lehetőséget ad a relaxációra, „ahol az ember képes megtalálni a harmóniát a világgal”. A művész motivációi a racionalitástól elszakadó tapasztalatszerzés megismertetéséhez kötődnek (elsősorban a résztvevőkkel, és másodsorban a nézőkkel): „Szeretném népszerűsíteni a természethez való visszatérés gondolatát, önmagunkhoz és mélyebb kapcsolatunkhoz a kozmossszal.” „Hogy kerültek az úrutazók Bródnoba? Egyszerű metafizika. Arra gondoltam, hogy ha nekem ennyire fontos volt az utazás és a dogonokkal²⁰ való találkozás, akkor egy ilyen utazás érdekes tapasztalat lesz mindenki számára, akik velem együtt itt élnek. Igyekszem szenvedélyt

²⁰ Afrikai törzs, akik magukat a Sírusról érkezett földön kívüliek leszármazottainak tekintik.

kifejezni a cselekvéssel, kreativitással. Energiát adni, harcolni a stagnálás ellen, a konzervativizmus ellen. Ilyen energiahullámokkal rendelkeznek a gyerekek, a felnőtteket viszont fal veszi körül. Összetart minket az idea, de elválaszt a félelem – az élettől és a mély tapasztalásoktól. Michael Harner antropológus, aki sámánisztikából vezet kurzusokat, azt írja, hogy nagyon jó, ha nem racionális cselekvésekkel kezdjük a napot, például elmegyünk a parkba és fákra mászunk, mert különben a tested kasztrálódik, sterilizálódik. Szeretném javasolni azt, hogy térjünk vissza a természethez, magunkhoz, mélyebb kapcsolathoz a kozmosszal. Talán ezek az aranyszínű szkafanderek ilyen szabadságot adnak az embereknek.”

Stach Szabłowski: *Polski Beuys w akcji* (3. diszkusszió)



Az álmodozó 2009.

A Cichocki által megalapozott Althamer – Beuys párhuzamra építve a szoborpark megnyitója után jelent meg Stach Szabłowski, *A lengyel Beuys akcióiban* című kritikája, amely elsősorban a Nowolipie csoport és Althamer egy közös kiállítását hivatott bemutatni. *Az álmodozó* (*Marzyciel*) című alkotás egy fekvő, egyik karjára támaszkodó, merengő emberi alakot ábrázol, egy busz fém külsejének felhasználásával készült alumínium szobor. Testrészeit más-más alkotó készítette.

A kritika (és ajánló) egy jogi, gazdasági és közéleti napilap (*Gazeta Prawna*) kulturális mellékletében jelent meg. Szerzője kritikus, és kurátor (a Kortárs Művészeti Központ, *Zamek Ujazdowski* egyik kurátora). A cikk egyik központi fogalma a *mágia*. A művészet, mint „fehér mágia”, a gyógyítás és az álmok megvalósításának eszköze jelenik meg, a művész (Althamer) pedig mágus, sámán, és gyógyító, aki képes a valóság megváltoztatására, „az archaikus kultúrák sámánjaihoz hasonlóan felveszi a kapcsolatot egy másik dimenzióval”. Althamer és a *Nowolipie* csoport közös munkája terápiás tevékenységekre épül. Ezek az alkotások a szerző szerint a művészet elsődleges

funkcióinak felelnek meg, az „önkifejezést, a világ szubjektív megtapasztalásának kifejezését szolgálják”. A cikkben megjelenő műfaji megnevezések: *társadalmi projektek, szobor*. A résztvevők megnevezései: *alkotók, művészek, emberek, a csoport tagjai, amatőrök*. A *Nowolipie* csoport tagjairól, mint alkotókról a következőképpen ír: „amatőr szobrászok alkotásait látjuk, akik számára az alkotói tevékenység független azoktól a gazdasági, politikai játszmáktól, amelyek a művészeti világban zajlanak”. Ezzel hasonló képet nyújt a művészeti világról (mezőről), mint ami Cichocki szövegéből érződik, vagyis egy olyan terület, ahol a megjelenés gazdasági és hatalmi játszmák kérdése.²¹ A *Nowolipie* csoport esetében Althamer a közvetítő ehhez a világhoz, „platform”, amelyen a ’láthatatlan’ amatőrök, látható művészekké válnak”. „Névét varázsigeként használja, amely a nem professzionális alkotók munkáit egy igazi galériába helyezi...(ezáltal) készek vagyunk komolyan venni olyan emberek művészetét, akiket más helyzetben legfeljebb csak az együttérzésünket ajánlanánk fel a betegségük miatt”. Szabłowski Althamer tevékenységét Katarzyna Kozyraéval összehasonlítva azt állítja, hogy míg Kozyrát elsősorban a saját álmainak a valóra váltása foglalkoztatja, Althamer mások álmait váltja valóra.²² Tevékenységét Beuys munkásságához hasonlítja: „Joseph Beuys örökösének lehet tekinteni, akinek a modelljében a művész kiválasztott, társadalmi gyógyító, a jelenre és a racionális nyugati világra szabott számán.”

Edyta Błaszczak: *Złoty człowiek* (4.diszkusszió)

Edyta Błaszczak 2010-ben megjelent *Arany ember* című interjúja elsősorban Althamer és szomszédainak viszonyát elemzi, arra keres választ, hogy miért sikerül Althamernek bevonnia a projektjeibe az embereket, és milyen eszközökkel éri ezt el. A cikk a *Gazeta Wyborcza* című napilaphoz tartozó internetes portálon jelent meg. Az újság a rendszerváltás idején indult, azóta Lengyelország egyik legolvasottabb lapjává vált. Főszerkesztője Adam Michnik. A *Gazeta* című oldal a napilappal ellentétben

²¹ Szabłowski a művészeti világ egészét a varázslat és a természetfeletti (hatalmi) erők világaként írja le: „A kortárs művészet, a maga pénzével, intézményeivel, és szervező erejével a mágiára emlékeztet, melynek segítségével ki lehet törni a mindennapok előreláthatóságának monolitjéből, és csodákat lehet cselekedni: bezárni a Napot a Turbinák Csarnokába, egy egykori erőműbe (Olafur Eliasson), arcokká alakítani a középületeket és megszólaltatni őket (Krzysztof Wodiczko) és rávenni halott mókusokat a levitációra (Agnieszka Kurant). Mi más ez mint varázslat? Ki uralkodik az erőkön, amelyek teljesíthetnek szinte bármit amit valaki megálmodott? A művészeti rendszer tartja a kezében, az intézmények, kurátorok, galériák, hivatalnokok és szponzorok. Erőt osztanak azoknak, akik képesek kimondani a megfelelő varázsszavakat – ami sokszor nem egyéb, mint egy ismert művész neve, ami megnyitja a kaput a Csodák Birodalmába. Ilyen Paweł Althamer neve.”

²² Ezzel Kozyra nemzetközileg híressé vált videó sorozatára utal, melynek címe A művészetben az álmok valósággá válnak” („W sztuce marzenia stają się rzeczywistością.”).

inkább bulvár jellegű. Az interjú sajátossága, hogy a bizalom témája köré szerveződnek a kérdések. Portré jellegű, amire a cím is utal, Althamer tevékenységét, motivációit, világképét igyekszik feltárni. A cím kettős értelmű, utal az arany szkfanderbe öltözött Althamerre, és annak társadalmi megítélésére. Az interjú elsődleges célja a művész és szomszédainak együttműködésén alapuló projektek bemutatása. A lead-ben a következőképpen határozza meg az újságíró a cikk témáját: „Hogyan tud lyukat ütni (Althamer) a szomszédai bizalmatlanságának falán?” A cikk másodlagos célja a művész motivációinak megértése és tevékenységének értelmezése a bizalom kontextusában (a lengyel társadalom és a bizalom viszonyának értelmezése mentén). Althamert, mint a bizalom példaképét (bizalommal rendelkező ember és olyan ember, aki iránt mások is bizalommal vannak) mutatja be. A szöveg központi fogalmai így: *bizalom* (és *bizalmatlanság*), *rábeszélés*, *szomszédok*, Althamer sokszor említi az *őrültséget* és az *irrationalitást*. A bizalom téma erősen kapcsolódik a bevonás témájához: Milyen eszközökkel tudja rábeszélni Althamer a szomszédait a részvételre? A másik fő téma, a racionalitás: Őrültségnek tekinthető-e amit Althamer csinál? A bizalmatlanság, mint nemzeti sajátosság jelenik meg a szövegben. Az újságíró kutatásokra hivatkozik, amelyek azt mutatták ki, hogy a lengyelek bizalmatlanabbak, mint más Európai ország lakói. Althamer munkáiban viszont ennek a bizalmatlanságnak nincs látható nyoma, a Bródno 2000-ben több száz, a *Közös ügyben* pedig több tucat embert sikerült rávennie, hogy részt vegyenek. Althamer elbeszélésében a bizalom megszerzésének, a rábeszélésnek (és bevonásnak) az eszközei a párbeszéd és a hitelesség, és elsősorban az érzelmekre hat: „Igazából minden az érzelmekre épül. Az embereket meggyőzőm, mielőtt megéreznék a szkepticizmust az ötleteimmel szemben. Nem tudom mással magyarázni azt, hogy hogyan jön meg a kedve a közös munkához mondjuk a kítaszított embereknek – raboknak vagy hajléktalanoknak.” „Amikor megnyílok a beszélgetőtársaim felé, elmesélve az ötleteimet, rájönnek, hogy nekik is hasonló gondolatok jártak a fejükben.” Talán meghökkentő, amit javasol, de ezt meggyőzően teszi, mivel erősen hisz abban, hogy értelme van annak, amit csinál: „A legfontosabb a személyes hitem abban, amit csinálok. Meg kell magyaráznom magamnak, hogy erős és jó a projekt. Először a saját bizalmatlanságomat győzőm le.”

A korábbi szövegekhez hasonlóan megjelenik a változtatás témája: Althamer megváltoztatja a résztvevők viszonyát környezetükhöz, mindennapjaikhoz: „a valóságnak nevezett játék szabályai olyan merevekké és fárasztóakká válnak, hogy elkezdünk vágyani a szabadságra, (...) valamilyen változásra.” Párhuzamba állítja saját tevékenységét egy másik közszereplő karitatív kezdeményezésével, amelyből sok ezer

ember aktív részvételét megvalósító összefogás nőtt ki.²³ A szövegben megjelenik Althamer társadalmi pozíciójának kérdése, amit ő nem tart fontosnak, sőt zavarja ez a kontextus, mert az gyakran elvezet ahhoz a feltételezéshez, hogy tevékenysége öncélú: „Feldühít az, amikor arról beszélnek, hogy a pozícióm teszi lehetővé azt, amit csinállok. Elnézést kérek, mi az én pozícióm? Hogy én vagyok az az örült, aki vállalja mindezt a rizikót? Ez úgy hangozhat, mint egy cigány jóslat, de én úgy választok, hogy az életben sikereim legyenek.” A bevontak szerepei: *ember, beszélgetőtársak, szomszédok*.

IV.1.2. A részvétel szintjei Paweł Althamer projektjeiben

Az elemzett projektek kapcsán a részvétel fogalma nem hangsúlyos, technikai értelemben fordul elő (részt vesznek), és a bevontak helyzetére utal. Gyakran kerülnek elő olyan fogalmak, szóösszetételek, mint a *közös munka, együttműködés, közös alkotás*. Műfaji meghatározásként a *köztéri művészet* vagy *public art (sztuka publiczna)*, *szobor, szociális plasztika/ társadalmi szobor (rzeźba społeczna)*, *akció, projekt* fordulnak elő.

A részvétel első dimenziója, vagyis a művész részvétele hangsúlyos Althamer bródnoi tevékenységében. Az, hogy saját lakóhelyét és szomszédjait jeleníti meg ezekben a művekben, szerepét a résztvevő megfigyelő szerepéhez teszi hasonlatossá. Alapos ismeretekkel rendelkezik a hellyel kapcsolatban, hiszen gyermekkorra óta ennek a lakótelepnek a lakója, ezáltal beszéli az „itt élők nyelvét”, személyesen ismeri őket. Közös munkájuk folyamatos. A kívülálló szemlélő (kutató) pozíció, amely a résztvevő megfigyelő szerep kettősségében, mint elvárás megjelenik, nem szükséges ahhoz, hogy művészként a lakóhelyéről vagy a szomszédairól „beszéljen”, mégis Althamer számára a munkáiban pont egy ilyen kívülhelyezkedés vágya jelenik meg motivációként.

A részvétel második dimenzióját tekintve a szomszédok bevonásának, a projektek szervezése kapcsán létrejövő interakcióknak a célja kettős: közös élmények szerzése (közös kilépés a mindennapokból) és változtatás (szubjektív módon). Althamer nem analitikusan közelíti meg a helyhez és a lakókhoz fűződő viszonyának reprezentálását, hanem a közös élményekre és az ezek által szerzett lelki (spirituális) folyamatokra helyezi a hangsúlyt. A valódi társadalmi viszonyokat sem megérteni sem reprezentálni nem kívánja. Eszközöket ajánl arra, hogy a fikció segítségével kilépjünk

²³ „Ilyen példa Jurek Owsiak. Ez egy olyan kezdeményezés, amiben valaki hisz valamiben, megtette az első gesztust, majd belepörgette magát és másokat is. Az emberek érzik, hogy egyedül nem lennének képesek arra, hogy mindezt megcsinálják. De együtt valami különleges dologban vesznek részt. Ez mindenféle ökonómiától független, túl van azon, hogy elgondolkodjunk azon, 'mi jó származik nekem ebből'. Itt amikor megjelenik a hit a sikerben, el lehet mondani, hogy megérte a befektetés. Ezen alapul az én projektjeim mágiája.”

eme viszonyok hatásai alól.²⁴ Nem azzal foglalkozik, ami van (és nem a hiányt vagy a konfliktusokat mutatja be) hanem azzal, hogy mi „legyen”. Az aktivista és a spirituális vezető szerepeiben mutatkozik meg.²⁵ Ugyanakkor saját magára és a bevont szereplőkre szomszédokként tekint, ami kölcsönösséget és bizalmat biztosít a művész és a bevont ágensek viszonyában. Althamer a többiek számára a „szomszéd művész”, aki mindig valami furcsa ötlettel áll elő. Ezen ötletek hivatkozási alapját a saját életéből kiemelt események adják (ezek révén tárul fel a művész sajátvilága a bevontak felé).

Azzal, hogy saját magát, mint egy szomszédot tudja definiálni, Althamer már megalapozza azt, hogy a résztvevők őt is és saját magukat is egy csoport tagjaiként percipálják. Közösség érzését teremti a lakóhelyhez köthető korábbi élményekre való hivatkozás és a művekben megvalósuló közös tapasztalatszerzés. Ezek a kapcsolódási pontok építik ki az ágensek „koalícióját”²⁶, sőt, a *Közös ügy* arany szkaftereibe bújva egy csoporttá formálódnak (kollektív ágenssé). Az eredményt tekintve lebomlik az Én (művész) és az Ők (bevontak) közötti határvonal és a *Mi* jelenik meg helyette. *Mi* bródnoiak, *Mi* varsóiak, *Mi* arany szkafterbe öltözött (úr-) utazók. Így a bevont egyének differenciálatlanul jelennek meg. A néző nem lát mást, csak a szomszédokat vagy arany szkafteres úrutazókat. A projekteket dokumentáló felvételeken nézőként azt láthatjuk, ahogy együtt sétálnak, beszélgetnek, utaznak, ünnepelnek a háztömb előtt. Szerepeik formálására kevés lehetőségük van, és arról, hogy kik ők a való életben, mit gondolnak saját magukról, a lakóhelyükről, vagy akár magáról a projektről, nem tudhatunk meg semmit. Problémaként Althamer az egyén és a világ közötti harmónia elvesztését jelöli meg. Arra, hogy ennek a harmóniának az elvesztését a résztvevők érzékelik-e, és segíti-e őket a projektben való részvétel a harmónia megtalálásában, nem kapunk választ. Többféle cselekvés jelenik meg a közönség számára a Nowolipie Csoport esetében. Althamer a csoport tagjait művészeknek titulálja, ezzel teremtve meg az egyenrangúság narratíváját, amely ezzel a csoporttal kapcsolatban viszont már nehezebben fenntartható, mivel ő a csoport (művészeti) vezetője (e mellett ők a

²⁴ Ezzel járul hozzá a bevontak számára a problémamegfogalmazáshoz), és megoldást is javasol.

²⁵ Saját maga számára mint sámán, a bevontak számára mint szomszéd definiálja szerepét.

²⁶ A bevonás egyik eszköze a szomszédsági viszonyok, a közös élmények hangsúlyozása, a bevonás közvetlen interakciókon keresztül történik. A bevontak nagyon egyszerű forgatókönyv alapján azonos térben, időben, azonos szerepekbe helyezkedve, hasonló eszközökkel hasonló cselekedeteket hajtanak végre. A koalíció létrejöttét a szerepek és a cselekvések differenciálatlansága, és a MI tudat hangsúlyozása alakítja ki. Mindenki „szomszéd” és egyben mindenki művész, úrutazó, az akció cselekvő résztvevője. A differenciálatlanság ugyanakkor abból is adódik, hogy a művész által felajánlott szerepeken túl az egyéneknek nincs módjuk az én-megjelenítésre, sem a problémák definiálásában sem azok eliminálásában nem vesznek részt, cselekedeteiket a művész által meghatározott szerepek és forgatókönyv szerint alakítják. A bevont ágensek sajátvilágai szinte egyáltalán nem jelennek meg (kivéve a Nowolipie csoportot, ahol az expresszió fontos eleme a közös alkotásnak).

betegek). Althamer tudatosan törekszik a hierarchikus viszony lebontására azáltal, hogy együtt jelenik meg a csoporttal, alkotásaikat kortárs művészeti intézményekben állítja ki, és alkotótársakként hivatkozik rájuk. A bevonás egyik fontos eszköze a hitelesség és megbízhatóság képének tartós felépítése. Althamer személyét hosszú ideje ismerik és elfogadják azok az emberek, akikkel a projektben együttműködik. A bevonás eszközeiként említi még Althamer a párbeszédet, a személyes meggyőzést. Arra következtethetünk, hogy ezek a párbeszéddek nem minden résztvevővel valósulnak meg.

A részvétel harmadik dimenziója feltárható a nyilvánosság színtereinek elemzésével. A közönség és a művek bemutatásának színterei: Althamer művei többféle közönséghez szólnak és széles körben elérhetőek. A *Bródno 2000* nem csak a háztömb több száz lakója számára volt látványosság, és különleges esemény, a szervezés folyamatában biztosított sajtómegjelenések révén a szakmai és nem szakmai közönség is értesülhetett a tervezett kísérletről. A projektről rengeteg újságcikk és elemzés jelent meg, a napilapok is beszámoltak róla, és azóta is sokszor hivatkoznak rá. A *Bródnoi Szoborpark*, mint köztéri alkotás és közösségi tér, bárki számára bármikor látogatható. A művészeti mező szakmai közönsége számára rendszeresen szerveznek sétákat és kulturális eseményeket, a parkban időről időre új szobrok, vagy ideiglenes installációk jelennek meg. A park létrehozásáról nem csak a szakmai sajtó, hanem a populáris média is beszámolt. Ugyanígy az arany szakfanderes emberekről, a *Közös ügy* projektről, és annak különböző állomásairól. A lehangosabb tudósítások a projekt brüsszeli állomásához kötődtek, hiszen ekkor a repülőgépen utazó 150 ember egyben Lengyelországot is képviselte a rendszerváltás huszadik évfordulójához kötődő ünnepeken. Ennek kapcsán több tucat hosszabb és rövidebb híradás, cikk, interjú jelent meg a lengyel (és nemzetközi) sajtóban. A brazíliai utazásról és egy bródnoi sétáról készült film folyamatosan elérhető a Varsói Modern Művészeti Múzeum által fenntartott Filmoteka oldalon.²⁷ Althamer népszerűsége hozzájárul ahhoz, hogy azon projektjeiről is rendszeresen jelennek meg ajánlók és kritikák a nagy példányszámú napilapokban, amelyek szűkebb közönség által látogatott helyeken, a galériák falai közt jelennek meg. A problémák, amelyekre Althamer válaszolni próbál – és az elemzett interjúkban is ezek jelennek meg – tágan értelmezve a valóság tapasztalásához és megéléséhez kötődnek. Hogyan válhat elfogadhatóbbá és szerethetőbbé az élet egy

²⁷ A Filmoteka a „Múzeum” különleges projektje lehetővé teszi, hogy a kortárs művészet alkotóinak legfontosabb video munkái és filmjei elérhetőek és megnézhetőek legyenek. Az oldalon a hetvenes évektől kezdve napjainkig készült kísérleti rövidfilmek, video munkák és különböző alkotások mozgóképes dokumentációi találhatóak. <http://filmoteka.artmuseum.pl>

lakótelepen? A válasz a változtatásban rejlik a hely vagy a tekintet (ahogy a helyre tekintünk) megváltoztatásával. És ki az, akik számára mindez igazán fontos? Leginkább a lakók és, ahogy Cichocki kiemeli, a kerületvezetés számára. A projektek a néző számára megítélésem szerint kevesebb élményt nyújtanak, mint a résztvevők számára, azonban a gazdag média-megjelenés lehetőséget teremt a kontextus feltárására, ami az üzeneteket is befogadhatóbbá, megérthetőbbé teszi. A közös cselekvések révén szimbolikus értelemben az aktív közösségi cselekvés, vagyis a társadalmi részvétel politikai elvét is népszerűsítik a projektek. A bevont ágensekről külön-külön nem tudhat meg a néző szinte semmit, elsősorban a művész perspektívája válik számára megismerhetővé. Althamer projektjeiben a részvétel mindhárom dimenziója megjelenik. A második dimenziót érzem a leghangsúlyosabbnak, hisz Althamer számára fontos, hogy saját tapasztalataiban a bevont szereplőkkel osztozzon.

IV.1.3. A diszkussziók elemzésének összegzése

Hagyomány: Paweł Althamer munkáinak elemzése kapcsán olyan szövegeket választottam, amelyek elsősorban a művész szerepének és a bevonás eszközeinek értelmezéséhez járulnak hozzá. A művészeti hagyományokra elsősorban a két szakmai szereplők által írt szövegben (Cichocki, Szabłowski) találunk hivatkozást, mégpedig nemzetközi kontextusban. Cichocki narratívájában a Bródnoi szoborpark egy olyan kezdeményezés, amely a *land art* és a *public art* nemzetközi hagyományára épít (illetve ahhoz kapcsolódik), Beuys²⁸ és Serra híres alkotásaira hivatkozik. A műfaji meghatározások a nemzetközi hagyományhoz való kapcsolódás igényét fejezik ki.

Politika: Althamer művei nem tartalmazzak direkt politikai állásfoglalásokat, és a hozzájuk kapcsolódó diszkussziókban sem jelennek meg politikai diskurzusokra jellemző témák. A hatalmi viszonyok elemzése a művészeti mezőn belüli, illetve a művész szerepéhez kötődő hatalmi pozíciók értelmezésére korlátozódik. Egy másik politikai regiszterekben előforduló kifejezés az *aktivizmus*, a művész által generált aktív részvétel kapcsán jelenik meg.

Társadalmi, politikai szerepvállalás: Althamer, mint aktivista, a bevonás révén közös cselekvésre készíti az embereket, és ezzel hosszútávú hatást gyakorol rájuk. Saját lakóhelyén kezdeményezései arra ösztönzik az ott lakókat, hogy maguk is aktívan

²⁸ Azt hogy a „lengyel Beuys” hasonlat tőle származik vagy sem, nem tudjuk megállapítani a felkutatott szakirodalom alapján. Althamer más, a jelen disszertációban nem elemzett írásokban saját példaképeként két művészt nevez meg, Janusz Korczakot (gyermekpszichológus és gyermekkönyvek szerzője) és Grzegorz Kowalskit (aki mestere volt a Varsói Szépművészeti Akadémián).

cselekedjenek, és kifejezzék érzéseiket, véleményüket. A projektben résztvevők nézőpontja *változik meg* elsősorban a saját életükkel kapcsolatban, és ez ad lehetőséget arra, hogy aktív cselekvővé váljanak, valódi változásokat hajtsanak végre (fessék le a padokat, kifejezzék haragjukat egy kerékpár ellopása esetén). Célként Althamer nem társadalmi, hanem lelki célokat fogalmaz meg: a harmónia megteremtése saját maga és a bevontak életében azáltal, hogy másképpen tekintenek életükre, környezetükre, a hétköznapi élet eseményeire, és elfogadják azokat.

Szerepek: A bródnoi projektek sajátossága, hogy Althamer magára és a bevont résztvevőkre *szomszédokként* tekint. Ez a személyes ismeretségre épülő tartós szerep ad lehetőséget arra, hogy a művész és a bevontak magukra egyenrangúan tekintsenek (még akkor is, ha a hatalmi pozíció kérdése rendszeresen megjelenik a kapcsolódó diszkussziókban), és ez ad arra is lehetőséget, hogy az egyes projekteket egy folyamatos együttműködés állomásainak tekintsék (a művész, a résztvevők, az újságírók és a művészeti szakma képviselői egyaránt). Althamer szerepeinek meghatározásában e mellett olyan szerepek, mint a gyógyító, varázsló, sámán.

Megismerés: A megismerés, látás és láttatás fontos elemei a diskurzusnak, Althamer az irracionális, érzelmi alapú megismerést állítja szembe a racionalitással. A megismerés eszközei a spiritualitás és a fantázia világa (science fiction), a művészet pedig annak eszköze, hogy ezeket az ismeretszerzési módokat másokkal is megossza Althamer (a résztvevőkkel közvetlenül, a nézőkkel pedig közvetetten).

Társadalmi státusz, elismertség: Az elemzők, szakemberek fontosnak tartják a művek sikeressége szempontjából Althamer társadalmi státuszát, hírnevét, Althamer viszont elutasítja ezt a narratívát. Cichocki cikkéből kiolvasható, hogy ez a narratíva a projekteket szervező művészeti intézmények számára fontos, mert nekik valóban elismert érdekük saját pozíciójuk megerősítése és a művészeti mezőben kialakult hatalmi viszonyok alakítása a projektek szervezése és népszerűsítése révén. A megszólaló szakemberek is ennek a hatalmi struktúrának az alakításához járulnak hozzá, amely egyben a saját pozíciójuk kijelölését is szolgálja.

IV.2. Joanna Rajkowska

Joanna Rajkowska Lengyelország egyik legismertebb „public art művésze”. Közismertté 2002-ben vált, *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* („Üdvözléttel a Jeruzsálem Fasorról”) című munkájával. A mesterséges datolyapálma Varsóban a *de Gaulle*-ról elnevezett kereszteződés, egy körforgalom közepén áll, a Nowy Świat (Új Világ) utca és az Aleje Jerozolimskie (Jeruzsálem Fasor) találkozásánál. A projekt sok

vitát kavart és nagy médianyilvánosságot hozott a művésznak. Bár sokan el akarták távolítani, az mára Varsó egyik szimbólumává vált, képeslapok és turistafotók, alternatív várostérképek állandó szereplője. A „pálma” egy tipikus köztéri (public art) műalkotás, amely egyszerre létezik a fizikai térben és az általa keltett diskurzusban. Rajkowska következő nagy sikerű köztéri munkája, amely még aktívabban vonta be a mű környezetében élőket a *Dotleniacz (Lélegeztető)*²⁹.



Lélegeztető (Dotleniacz), 2007

A projekt központi eleme egy mesterséges tavacska, amelyből egy berendezés segítségével ózon emelkedett a levegőbe, finom ködöt képezve. A tó körül formatervezett ülő-alkalmatosságok helyezkedtek el, ahol az arra járók megpihenhettek. A projekt, a pálmához hasonlóan, több jelentésréteget kínál. A hely, ahol a tó létrejött, a Grzybowski tér, az egykori zsidónegyed, majd gettó határa volt. A park manapság sivár, lakatlan az emberek átsietnek rajta a város üzleti negyedébe tartva, vagy hazafelé menet. Hosszabb időt leginkább csak az izraeli turistacsoportok tartózkodnak itt, akik az egykori gettó utcáit keresik fel. A tér egyik sarkában áll egy katolikus templom, amelynek alagsorában egy ideig antiszemita irodalmat is terjesztő könyvesbolt működött, pár utcára tőle pedig egy zsinagóga. Csak pár, fém alkatrészeket áruló bolt maradt itt a rendszerváltást megelőző időkből. A környék lakóházainak többsége szocialista házgyári épület, de új irodaházak és luxuslakások is épültek a rendszerváltás óta. A tó lehetőséget teremtett arra, hogy a különböző kulturális háttérű csoportok, akik magához a térhez is eltérően viszonyulnak, egy helyen találkozzanak, leüljenek, időt

²⁹ A projekt részletes leírása megtalálható Joanna Rajkowska honlapján: <http://www.rajkowska.com/pl/projekty/62>

töltsenek el együtt. A jelen és a múlt különböző (emlék)képei és értelmezései ütköznek ezen a helyen. A projekt előkészítő szakaszában archeológiai kutatásokat végeztek a területen. A tér átalakítása kiszakította azt a különböző történelmi emlékek terhe alól, új kontextust hozva létre. A *Lélegeztető* közösségi teret hozott létre a senkiföldjén (egy kihasználatlan köztéren). A mű fontos része a közönség, akik a tóhoz ellátogattak, a parton ücsörögtek, részesévé és szereplőivé váltak a Rajkowska által teremtett szituációnak. Ez a részvételnek a testen keresztül megvalósuló, mégis passzív módja. A többség csak odasétált, nézelődött, leült és tapasztalt – a megváltozott hangulatot, a víz és az ózon hatását és a többi ember közelségét. Mások viszont beszélgettek, rendhagyó eseményként élték meg jelenlétüket.³⁰ Rajkowska pálmája (*Üdvözlettel a Jeruzsálem Sétányról*) és az *Lélegeztető* is tekinthető köztéri intervenciónak. A művész a városképet egy-egy viszonylag egyszerű gesztussal változtatta meg, miközben sokféle értelmezési lehetőséget hagy, melyekben érvényesülnek a hely történelmi és társadalmi sajátosságai. Ezeknek a jelentéseknek az értelmezése és megvitatása a közönség feladata. Az ilyen egyszerű, mégis nagy hatású intervenciók létrehozása Rajkowska jellemző munkamódszere. E mellett számos folyamat alapú, aktív részvételre épülő projektje született, amelyek filmek formájában válnak elérhetővé a szélesebb közönség számára.

Kutatásom céljai közt a részvételi művészet kapcsán zajló diskurzusok bemutatását jelöltem meg a magyar és a lengyel művészeti mezőkben. Ez a két mező alkalmanként találkozik. Joanna Rajkowska itt bemutatásra kerülő műve Magyarországgal foglalkozik, Magyarországon valósult meg, és a magyar művészeti mezőben került először bemutatásra. Az elemzett cikkek közül kettő magyar folyóiratban jelent meg és a magyarországi diskurzust alakítja. 2008 októberében mutatta be a Trafó Galéria a *Légitársaság* című kétcsatornás videó-installációt. Az egyik oldalon a Magyar Gárda 2007. októberi gárdaavatásán készült képek láthatóak, a másik oldal pedig a lengyel művész által 2008 júniusában rendezett művészeti projektet mutatja be, egy sétarepülést, ahol Rajkowska egy válogatott társaságot látott vendégül, egy Liszunov2-es repülőgép fedélzetén. A mű elkészültének előzménye, hogy Joanna Rajkowska az IMPEX Művészeti Szolgáltató Alapítvány vendégeként 2007 őszén három hónapig Budapesten tartózkodott a Visegrádi Alap ösztöndíjasaként. Rajkowska munkájához inspirációt a társadalmi és politikai környezet nyújtott. Megérkezése után

³⁰ A jelenlét passzivitását tekintve ez a projekt hasonlít Rajkowska 2002-ben szervezett Dziennik snów (Álmok naplója) című projektjéhez, melynek során a varsói XXI Galériában hat napon keresztül minden nap munkaidőben, 11.00 és 16.00 óra között bárki betérhetett és matracokon aludhatott. A járókelők a földszinti galéria kirakatán keresztül láthatták a bent alvókat. Felébredés után, aki álmodott valamit feljegyezhetette egy füzetbe, így jött létre az Álmok naplója.

nem sokkal, 2007. október 22-én a Magyar Gárda tagjainak avatása volt Budapesten, a Hősök terén. A gárdaavatásról, majd néhány köztéri ünnepi megemlékezésről félig-meddig céltalanul kézi digitális kamerájával felvételeket készített. Magyarország politikai helyzete, melyről az itt élőkől értesült, és melynek sajátos elemeit az ünnepségek kapcsán megtapasztalta, erősen foglalkoztatni kezdte. Szervezett beszélgetéseken és ismerősökön keresztül próbált informálódni, és elkezdte keresni azt a formát, amin keresztül a helyzettel kapcsolatos gondolatait, értelmezéseit megfogalmazhatja. Ezt a gárdaavatásról készült felvétel adta meg, melynek egy részletében egy személyszállító repülőgép látható.



Légitársaság, 2008.

A gép a tér felett repül, az események passzív és távoli szereplőjeként. Ez a repülőgép adta a *Légitársaság* projekt alapötletét, olyan részvételi művészeti projektét, mely egy sétarepülésre épül. A repülőúton, illetve a repülőn helyet kaptak szélsőséges nacionalista csoportok – pl. a Magyar Gárda – képviselői, és különböző kisebbségek képviselői, akik Budapesten élnek. Egy fedélzeten, egy térben a földtől eltávolodva, madártávlatból figyelhették meg lakhelyüket. Az ötlet megszületése után Rajkowska megkereste a Trafó Galéria vezetőjét, Erős Nikolett kurátort. A projekt előkészítése (repülőgép bérlete, technikai eszközök és személyzet biztosítása, szereplők megkeresése) körülbelül fél évet vett igénybe. Rajkowska saját operatőrökkel és vágóval dolgozott a repülés dokumentálásán. A résztvevőket a Trafó Galéria munkatársai keresték fel, Rajkowskát ismerősei is segítettek a munkában – magam is.³¹ A végső döntés szerint a gépre meghívást kapott a Magyar Gárda képviselőjében egy személy, a Goj Motorosok Egyesület vezetője, és vállalt identitásuk szerint egy homoszexuális hölgy, egy homoszexuális férfi, egy roma származású hölgy, egy roma származású férfi, egy szerb bevándorló férfi, egy angol férfi, egy orosz hölgy, egy

³¹ 2006 és 2008 között az IMPEX alapítványban tevékenykedtem és Joanna Rajkowska segítségére voltam az ösztöndíjas hónapjai idején.

mongol hölgy, egy kínai férfi, egy zsidó származású férfi, egy szír férfi, egy nigériai férfi, egy bolgár származású férfi, egy magyar hajléktalan férfi és kísérőjeként egy magyar szociális munkás. A résztvevők mindegyikével a repülést megelőzően Rajkowska interjút készített, illetve elmondta a projekt menetét és célját. A repülés 2008. június 13-án valósult meg. A gépen mind a 17 felkért utas jelen volt. A repülőút után az utasok és a szervezők a földön piknikeztek.

IV.2.1. A Légitársaság projekthez kapcsolódó diszkussziók elemzése

Rajkowska projektjéről várakozásaimmal ellentétben kevés írás született. A sajtóban megjelent szövegek egy kivétellel Magyarországon és Lengyelországban is Rajkowska és a Trafó galéria kurátora által kiadott sajtóanyagokat követik. Az egyetlen olyan szöveg, amely ezektől valóban eltérő értelmezési lehetőségeket ad, Somlyódi Nóra interjúja, amely a Magyar Narancsban jelent meg a kiállítás megnyitóját követően. A projekt által kiváltott közvetlen diskurzus elemzéséhez Rajkowska saját írását, Kürti Emese rövid kritikáját (Magyar Narancs), és Somlyódi interjút választottam.

Joanna Rajkowska: Linie lotnicze (1. diszkusszió)

A lengyel nyelven elérhető sajtóanyag célja a projekt eredményeként született kétszatornás videóinstalláció és a projekt keletkezési körülményeinek bemutatása. Az olvasónak az a benyomása, hogy a repülőút szervezésének célja nem önmagában a projekt (közös repülés) megvalósítása volt, hanem a film létrehozásához szükséges vizuális anyagok létrehozása. A szövegben megjelenő műfaji megnevezések: *kétszatornás videó(-vetítés)*, *az utazás akciója*, *projekt*. Olvashatjuk a magyar politikai kontextus leírását, a Repülőgép – Magyarország metafora bemutatását és a végén egy politikai állásfoglalást: „(a projekt) az állam olyan szerveződésének fontosságát mutatja, amelyben mindenki megtalálja a helyét. Mert nincs más alternatíva, minden utast el kell helyezni a gép fedélzetén.” A szövegben előforduló kulcsfogalmak (és ezekkel kapcsolatos kifejezések): *test* (a test politikája, a test irányítása, gesztusok nyelve és a testi érzetek), *tér*, *köztér*, *politika*, *konfliktusok*. A művész a bevont egyéneket a következő kifejezésekkel jelöli: *emberek csoportja*, *utasok*, *szereplők*. Szerepeiket származásukkal és társadalmi, nemi szerepükkel jelöli: *Szíriából*, *Mongoliából*, *Nigériából*, *Bulgáriából származnak*, *hajléktalanok*, *meleg*, *két cigány*, *egy zsidó és egy leszbikus*. A két jobboldalit pedig azon politikai szerveződések megnevezésével, amelynek tagjai: *a magyar szélsőjobb két képviselője*, *a Magyar Gárdáé és a Goj Motorosoké*, az olvasó számára bizonyos részletek viszont nem válnak ismertté, például

az, hogy a szíriai származású személy egyben a Gárda tagja is. Az alkotóra csak egyszer utal, a gépen eljátszott szerepe szerint: *légi utaskísérő* (stewardessa). A részvétel, bevonás vagy együttműködés fogalmak nem jelennek meg a szövegben. Ez azt a benyomást erősíti, hogy a projektben részt vevő emberek, a gép utasai, és az interjú alanyai, azért vannak ott, hogy a nekik tulajdonított szerepeket betöltsék. Utasok, szereplők, de nem társai az alkotónak, az alkotási folyamatban. A politika fogalma elsősorban a társadalom megosztottságával és a szélsőjobbpolari politikai csoportosulásokkal kapcsolatban jelenik meg, illetve a test és a társadalmi tér politikai (és hatalmi) befolyásoltságának tematikája kapcsán. A diszkusszióban a következő mondatokon keresztül tudjuk feltárni a művész által megfogalmazott problémákat: „A politika a Légitársaságban fundamentális értelemben jelenik meg – mint annak a kérdése, hogy milyen módon osztoznak az emberek a nekik szánt térrel, hogyan viselkednek az emberi testek egymáshoz képest ebben a térben”; „hogyan határozza meg a politika az emberek viselkedését a köztéren”; „megmutatja, hogy mi történik az emberi testekkel veszély esetén, nagy megkönnyebbüléskor, és azt is, hogy hogyan néz ki az egyik legveszélyesebb emberi csoportosulás – a test rituális alávetése a paramilitáris kiképzésnek.” A szerző hivatkozik Michel Foucault-ra, (a test/ testkép társadalmi meghatározottsága). A test felügyeletének és irányításának témái (a társadalmi térben) Rajkowska szándéka szerint a videóinstallációban azon a kontraszton keresztül jelennek meg, amely a két vetített képsorban látható testek és viselkedésük között. A megismerés tárgya: az emberi testek és azok viselkedése. A test a bemutatás elsődleges eszköze és médiuma is.

Somlyódi Nóra: *A paramilitáris gesztusokat láttam* (2. diszkusszió)

A Somlyódi Nóra által készített interjú elsősorban Rajkowska motivációinak feltárására, és a projekt létrejöttének folyamatára tér ki részletesen. Sajátossága, hogy az interjú készítője kérdéseivel azokat az élményeket, tapasztalatokat is igyekszik feltárni, amelyeket Rajkowska a lengyel kontextus ismeretéből hoz magával, párhuzamba állítva a lengyel és a magyar politikai életet, illetve az azokra reagáló művészeti diskurzusokat. Szintén fontos téma a diszkusszióban a megismerés, annak a folyamata, ahogy Rajkowska találkozott a Gárdaavatás eseményével, majd megpróbálta ennek kapcsán megérteni a Magyarországi politikai kontextust, eseményeket, értelmezni amit látott és lehetőséget keresni arra, hogy erre művészeti eszközökkel reflektáljon. Központi fogalmak szintén a *test*, *tér*, *politika* (mint az 1. diszkusszióban) de ezek mellett sokszor jelenik meg a *kommunikáció* (és ehhez kapcsolódó fogalmak), a *hely* (és földrajzi megnevezések – Magyarország, Lengyelország) és a *tudás* (illetve érzékeléshez,

megismeréshez kapcsolódó fogalmak). A szövegben a politika fogalma összekapcsolódik a testhez és a térhez kötődő fogalmakkal, illetve a kommunikációra vonatkozó fogalmak a testekhez kötődnek. A bevont egyéneket a következő fogalmak jelölik: *külföldiek, kisebbségek, marginalizált csoportok tagjai, szereplők, utasok* (reprezentálják Magyarországot). Rajkowska szerepét csak a címben szereplő *képzőművész* szó jelöli. A részvétel fogalma nem jelenik meg a szövegben. Mivel a hangsúly a művész megismerői szerepére kerül, azáltal, hogy a diszkusszió részletesen bemutatja a projekt előzményeit és a megvalósításhoz szükséges ismeretszerzés folyamatát a részvételnek az első, „résztvevő megfigyelői” dimenzióját találom hangsúlyosnak. A művész, mint résztvevő szembesül a Gárdaavatás kapcsán egy társadalmi mozgalommal, amelynek értelmezésében a korábbi nemzetközi tapasztalatai segítik, és megpróbálja megérteni a helyi kontextust, illetve eszközöket találni az ezzel kapcsolatos érzései, és állásfoglalásai bemutatására. Az interjúból kiderül, hogy politikai állásfoglalásának vizuális megjelenítése a repülőgép mint Magyarország metaforája. Az utasok Magyarország lakosságát reprezentálják, de ahogy Rajkowska írja, nem szociológiai értelemben, hanem sokszínűségüket tekintve. Rajkowska ezt a heterogenitást akarta megmutatni az utasok összetételén keresztül. „Az egyik főszereplő maga a repülőgép, 1949-ből, pont elég idős, Magyarországot reprezentálja a mozgása is, ahogy nem képes tartani az egyensúlyt.” Az utasok „Foucault kifejezésével egy heterotopikus térben vannak, ami egy repülőgép, és biztonságban vannak, nagyobb biztonságban, mint lent. Azt gondoltam olyan portrét készítek Magyarországról, amilyennek az emberek igazán szeretnék.” Vagyis olyanak, ahol az emberek származásuktól, identitásuktól függetlenül békésen együtt élnek. Rajkowska ezen állításával kapcsolatban persze felmerül az a kétely, hogy ez valóban az „emberek” vágya, vagy egy olyan vágy, amit a helyzettel kapcsolatban ő fogalmaz meg.

Somlyódi a mű kontextusát tágítja azáltal, hogy párhuzamot keres Rajkowska lengyelországi tapasztalatai és a magyarországiak között. Összekapcsolja a magyar művészeti és politikai diskurzust a lengyel művészeti és politikai diskurzussal.

Kürti Emese: *Légitársaság* (3. diszkusszió)

Kürti Emese ajánlója a videó installációról szerzett benyomásait összegzi. Mivel a diszkusszió célja a Trafó Galériában látható installáció rövid bemutatása és a közönség érdeklődésének felkeltése, a szövegben gyakoriak a látványt leíró és művészeti szakkifejezések. A látvány értelmezéséhez kapcsolódó mondatrészekben több olyan fogalmat találunk, amely az erőszakra utal. Kürti olvasatában viszont a társadalmi

konfliktus nem a szimbolikus, hanem a valódi testi agresszió képéhez kötődik: *kiirtásáról, erőszakos szándék, bántani, agyon akarták verni*. A konfliktus már nem az előítéletekről, a másik elutasításáról, hanem fizikai megsemmisítéséről szól. Annak ismeretében, hogy 2008-ban már valóban emberéleteket követelt a romák elleni agresszió, megtörténtek az első rasszista indítékú roma gyilkosságok, az olvasó számára érthető, hogy Kürti miért nem csak gyűlöletről és szimbolikus agresszióról ír. A másik megsemmisítésének szándéka 2008-ban már egyértelműen megjelenik azon etnikai és társadalmi konfliktusok kapcsán, amelyekben a projektben is bemutatott szélsőséges csoportok, a Magyar Gárda és a Gój Motorosok nyíltan vállalják nézeteiket.

IV.2.3. A légitársaság projekt elemzése a részvétel dimenziói szerint

A *Légitársaság* projekt elemzéséhez elsősorban a látott vizuális anyagra, és a projektet bemutató szövegekre hagyatkozom. Ugyanakkor a disszertációban elemzett projektek közül ez az egyetlen, amelyről részletes információkkal rendelkezem, mivel segítettem a művészt a projekt születésének, megvalósításának időszakában, a repülőút napján elkísértem az utasokat a repülőtérre, és részt vettem a földre szállást követően rendezett pikniken. Résztevő megfigyelőként voltam jelen. 2008 őszén Mittich Boglárkával interjúkat készítettünk az utasok közül hat fővel.

A művész, mint részt vevő: A projekt két részre válik: a repülőútra és az azt előkészítő munkára (bevonásra, az interjúfelvételekre a résztvevőkkel) és a videó installációra. Utóbbi nem pusztán dokumentációja az útnak, hanem egy külön műalkotás, amely az interjúk és a repülőút felvételeit szerkesztve mutatja be. A repülőutat olyan kontextusba helyezi, amely a résztvevők számára nem volt ismert, és amellyel csak a galéria falai között találkozhattak. A sajtóanyag és az interjú is megerősíti, hogy a film lett a művész számára az eredmény, a mű, a projekt pedig az út, ami a létrehozáshoz vezet. A megfigyelés elsősorban ebben a folyamatban valósult meg. A kiindulási pont Rajkowska számára a gárdaavatás volt. Szerette volna megérteni, mi az a politikai kontextus, amelyben egy ilyen eseményre sor kerülhet. Szerette volna megismerni, hogy kik azok, akik ellen a Magyar Gárda kirekesztő viselkedése, erődemonstrációja irányul. A projekten keresztül pedig azt kívánta rögzíteni és bemutatni, hogyan jelenik meg ez a társadalmi konfliktus a testek szintjén.

A művész az alkotói ösztöndíj időszakát ennek a kutatásnak szentelte, beszélgetéseket kezdeményezett Budapesten élőkkal, ismerősökkel, alkalmi beszélgetőtársakkal, így próbálta megérteni a politikai helyzetet. Felvette a kapcsolatot olyan emberekkel, akiket a repülőútra el kívánt hívni. A bevont ágensekkel létesített

kapcsolatfelvétel egyik sajátossága, az hogy tolmácsok segítségével valósult meg. A nyelvismeret hiánya miatt közvetítők keresték fel a résztvevőket, és a filmben látható interjúban Rajkowska az operatőr szerepét tölti be, kérdéseit a kurátor tette fel. Így valódi párbeszéd a művész és a résztvevők között nem jött létre. A repülőúton mesterséges szituációt teremtett azáltal, hogy közös cselekvésre ösztönözte a meghívottakat. Olyan helyzetet teremtett, amelyben a társadalmi térben egymástól elkülönülő, és egymással szemben álló emberek egy helyen jelennek meg. A cél egy vízió, egy képi kontextus létrehozása volt, amelynek a repülőút és az interjú képi és hanganyaga csak részei, de ezek értelmezését módosítják a gárdaavatás jelenetei. A mű lényegében az utóbbi esemény és az azt rögzítő képsor értelmezéséhez járul hozzá (az alkotó és a nézők számára). A Rajkowska által teremtett kontextus az ő értékeire és nézeteire épül, és csak a videó installációból vált megismerhetővé a bevont ágensek számára. A résztvevőkkel készített interjúkból kiderült, hogy többen a beszélgetések során nem voltak tisztában azzal, mi annak célja, Rajkowskáról a helyzetből adódóan ketten is azt gondolták, hogy kutató, és nem azt, hogy művész. Annak ellenére alakult ki ez a benyomásuk, hogy a galéria vezetője a kapcsolatfelvétel alkalmával, amikor a repülőútra való meghívást továbbította és az interjúkra felkérte a résztvevőket, elmondta, hogy Rajkowska képzőművész, és hogy a programot a Trafó Galéria szervezi. Az interjúkészítés eseménye utalhatott a megismerő szándékra, a kutatói szerepre. A repülőn a művész kosztümben, stewardessnek öltözve jelenik meg. A helyzet értelmezésének megítélésében fennálló különbségek, bizonytalanságok nem váltak ismertté a művész számára. Visszaemlékezései szerint minden „utas” megértette az utazás célját, azt hogy ki a meghívó, mi a szerepe, mi a galéria szerepe. A különbségek valószínűleg arra vezethetők vissza, hogy Rajkowska csak a résztvevők egy szűkebb csoportjával beszélgetett közvetlenül, emlékei ezekre az interakciókra épülnek. A kapcsolatfelvétel, vagyis a bevonás célja kettős volt: Rajkowska a tervezett videó egyik képsorát kívánta elkészíteni, és kísérletet tett annak bemutatására, hogyan viselkednek a kiválasztott szereplők egy nem hétköznapi szituációban, egymással összeforva. Az interjú leginkább a kontextus felépítését szolgálja. A szerkesztés során az egyes résztvevők válaszai egymással összeforva, összefonva jelennek meg, némelyik, mintha a másik mondatára reagálna, annak ellenére, hogy az utasok végül nemigen beszélgettek, és az „üldözők” és „üldözöttek” csoportja a földön a piknik során kettévált.

A bevonás eszközei, a projektbe bevont ágensek pozíciója: A diszkusszióban a bevont ágensek szerepének jelölésére az *utas*, *emberek*, *szereplők*, *résztvevők* fogalmak

vonatkoznak, utóbbit a művész maga nem alkalmazza. Szerepeiket társadalmi szerepük, illetve a politikai konfliktusban betöltött szerepük szerint határozzák meg a megszólalók. Bennem, mint nézőben és olvasóban az a benyomás alakul ki, hogy ezeket a szerepeket nem a bevont ágensek nevezik meg. A nekik tulajdonított társadalmi szerepek alakítása elsősorban az interjúk során valósul meg, a repülőút alkalmával egy semleges, „fedő” szerepbe helyezkednek (utas). A hat résztvevővel készített interjú során kiderült, hogy egymásról nem tudták pontosan megállapítani, hogy ki, milyen csoportot reprezentál, miért vesz részt az utazáson. Matricára írott keresztnevek és megjelenésük sok esetben nem árult el semmit azokról a társadalmi szerepekről, amelyek reprezentálása céljából a részvételre felkérték őket. A résztvevők közül csak kevesen látogattak el a kiállításra, így azt a kontextust, amely az interjúkban tett állításaik értelmezési lehetőségeit is befolyásolta, nem ismerhették meg. Ha a részvétel ezen módját párhuzamba állítjuk a társadalmi részvétel fogalma kapcsán a döntéshozatali folyamatok esetében Arnstein (1969) által megfogalmazott részvételi fokozatokkal, leginkább a manipuláció esetét látjuk megvalósulni, hiszen a résztvevők nincsenek tisztában a projekt kimenetelével, és megnyilatkozásaik egy olyan képi és szöveges kontextus létrehozását szolgálják, melynek létrejöttéről csak utólag értesülnek.

A bevonás közvetetten valósult meg, mivel a meghívást elsősorban a galériavezető valósította meg. Az interakció (a többségnek) kevésbé hétköznapi helyszíneken, és körülmények között valósult meg és sok volt a bevontak számára az ismeretlen, bizonytalan elem, ezek nem segítették a bevonódást. A repülőút során bekövetkezett környezeti hatások (szélvihar) szintén az eltávolodást és nem a bevonódást erősítették. A közös cselekvés, beszélgetések az út és a repülés után a piknik alkalmával véletlenszerűen jöttek. A résztvevők között koalíció nem jön létre. Az interjúkon keresztül a résztvevők, mint elkülönülő ágensek különböző problémákat fogalmaznak meg a bemutatott társadalmi konfliktussal kapcsolatban, amelyek saját élményeikre épülnek, de közösen ezeket nem vitatják meg. A művész számára a probléma meghatározásában a korábbi kutató tevékenysége során megismert személyek fontos alakító szerepet töltöttek be. Ugyanakkor az interjúk során a bevont ágensek részletesen beszélnek a nekik tulajdonított (és a helyzetben betöltött) kisebbségi vagy többségi identitásukhoz kapcsolódó élményeikről, és arról, hogy ebből a pozícióból ők hogyan tekintenek Magyarországra.

A mű nyilvánossága – a részvétel a társadalmi nyilvánosság szempontjából: A részvétel a műbe bevont ágensek szempontjából kevésbé hangsúlyos. A nézők az interjúkból megismerhetik a résztvevők sajátvilágának egyes részleteit. Az egyes

résztevők álláspontja az interjúkban, a verbális kommunikáción keresztül válik megismerhetővé, az ezek összességéből kialakuló kontextust, benyomást viszont nagymértékben befolyásolja a vizuális kommunikáció, a képek egymás mellé állítása és a szerkesztés, amely erősíti az oppozíciókat. A néző számára, ahogy azt Kürti Emese cikke is bemutatja, a fenyegetettség az egyik legerősebb érzés (és probléma). A másik probléma, ami megfogalmazódik, hogyan lehet együtt élni, egy közös országban. Az egyik oldalon az elfogadás jelenik meg, mint az együttélés feltétele, a másikon a többség által meghatározott szabályok betartása és (erőszakos) betartatása.

A videó installáció, amely a galéria nézőközönségét célozza meg, az oppozíciókra épül. A bal oldali „képkeretben” viszonylag kis méretben láthatóak voltak a 2007. október 22-i gárdaavatáson készült felvételek. A képernyő mérete diszkrét, a mellette lévő nagyobb vetített felület mellett nem volt hangsúlyos, sőt a látogató számára talán bele is tellett néhány percbe, hogy figyelmét ráirányítsa, tartalmát értelmezze, és eljusson odáig, hogy megpróbálja összekapcsolni a másik képi anyaggal, vagy a másik felvétel hanganyagával. Ehhez a felvételhez nem kapcsolódik hanganyag, csak a majdnem fekete-fehérre egyszerűsített, szürkés színvilágú felvételek láthatóak, mozdulatok, öltözékek, gesztusok, tömeg, hangok nélkül. A jobb oldali vetített kép jóval nagyobb felületen volt látható. A nagyobb, hangsúlyosabb, színesebb és hangos film a történet, a bal oldali képkeret annak környezete, kontextusa. A jobb oldalon látható film a projekt és az interjúk felvételeire épült, a projekt megvalósulása nagyjából lineárisan követhető, a hanganyagot elsősorban az interjúk adják. A két képernyő párhuzamosan, és külön-külön is nézhető, bár utóbbi igencsak próbára teszi a nézőt. A bal oldali képsor elsősorban csak beszűrődni tud a filmbe, be-beúsza a néző látóterébe, önállóan csak többszöri visszanézés után tud érvényesülni. A két „film” az első fél percben még összetart, együttesen érvényesülő látványt nyújt, hiszen hasonló képsorokkal indul, egy-egy felhők alatt elhaladó repülő látványával, melyek egy ideig egymás felé, tehát ellentétes irányba haladnak. A baloldalon, az inspirációt nyújtó hősök tere felett elrepülő utasszállító látható, jobboldalt pedig egy sportrepülő, mely Budaörs felett keringett a projektet megelőző napok egyikén. Ennek a cikázó kisgépnek a hangját halljuk, majd pár perc múlva mindkét képen a kamera közelít a földhöz, és újra felfedi a két helyszínt (melyek az első két másodpercben már láthatóak voltak). Ezek után baloldalon a tér (Hősök tere) látványa bontakozik ki, jobboldalon pedig a felirat ragasztását befejező nő (a művész), aki lemászik a gép oldalának támasztott állványzatról, és felfedi a matricát – a Magyarország feliratot, mely a gépre felkerült. A két film ezek után elválik egymástól, a bal oldali utcai felvétellel indul, járókelőkkel, és a hősök terére igyekvő

árpádsávos zászlós alakokkal. A tömeg lassan összegyűlik a téren és végigkövethetjük a gárdaavatás eseményeit, szónoklatokkal, vonulásokkal, éneklésekkel, eskütétellel, zászlólengetésekkel, dobolással. Hangok nélkül is erős a képsor, a némaság kihangsúlyozza az események teátrális jellegét. Jobb oldalon a projekt szereplői közül látunk tizenegyet, ahogy a velük készült interjúkban egy-egy mondatot mondanak, többnyire mosolyognak. Testrészeket említenek. A rövid mondatok után minden szereplő név szerint is bemutatkozik. Némelyik bemutatkozás előtt vagy után egy-egy az interjúból kiragadott mondat is elhangzik, melyben jellemzi a szereplő a viszonyát Magyarországhoz. Az interjúkérdések csak ritkán hangzanak el, és az interjúk anyaga erősen összevágott, a mondatok sorrendisége változik. A két roma szereplő bemutatkozója mögé például szorosan utána vágta Rajkowska a gárdisták képviselőjének a cigányokra vonatkozó kijelentését. A cigányság témája így már a film elején egy külön exponált egységgé válik. Csak ezt követi Adonisz, a Gárda szóvivőjének bemutatkozása, ahol a Gárda struktúrájáról is mond pár szót, majd még több másik szereplő mutatkozik be. Az interjúrészeket rendkívül tagolt volta teljesen új szöveget hoz létre, ahol az elbeszélők egymás mondatait folytatva, többnyire azok negatív tartalmát erősítve beszélnek, ezzel világítják meg azt a konfliktushelyzetet, amelyet Rajkowska tapasztalt. A hangsúly az első pár percben az ellentétekre, a harcra, a feszültségre kerül. A vágás sugallja a vélt vagy valós véleménykülönbségeket. Az elbeszélők egyre kevésbé látszanak az interjú szituációjában, inkább csendes szemlélőként az útra várva, a buszúton, majd a repülőn és a pikniken. A rendező kiemeli azt a pillanatot, ahogy a két jobboldali szereplő köszönti egymást.

A géphez közelítve kis szünet következik, a szereplők, és a nézők is várakoznak és a repülés eseményére kezdenek koncentrálni. Ezek után Adonisz a gárdista vall társadalomképéről, közben a jobb oldalon az üres repülő, bal oldalt a kis képernyőn pedig a csatasorban álló, avatásban részt vevő gárdisták láthatók. A szereplők ezek után viszonylag oldott hangulatban elhelyezkednek a gépen, pezsgős poharakat kapnak, majd Rajkowska, mint légi utaskísérő elmondja magyarul üdvözlő beszédét „Üdvözljük, a Nemzetek Feletti Légitársaság Fedélzetén!” A gép lassan felszáll. Mindkét képernyőn feszültség uralkodik. Jobboldalt hangos turbinák, és a felszállás gyomorszorító élménye, baloldalt pedig a sorban álló bakancsos emberi lábak (kimerevített képen) keltik ezt a feszültséget. Várakozunk. A gép végül eléri a megfelelő magasságot, néhányan elmosolyodnak, felnevetnek, Rajkowska pezsgőt oszt, a Goj Motoros saját kamerájával dokumentál. De a feszültség még sokáig megmarad. A bal képernyőn nem változik a kimerevített kép, még mindig a bakancsos fekete nadrágos lábak láthatóak. A gépen

mindenki csendesen ül. Végül közelítünk a földhöz és a gép leszáll. A csendet az egyik utas azzal töri meg, hogy játékosan ráharap műanyag pezsgős poharára, ekkor a bal oldali film is újra elindul, folytatódik az avatás, a másik képsoron pedig az utasok lassacskán kiszállnak a gépből. A piknik során is megmarad az előzőkeny viselkedésmód, a visszafogott hangulat, mindenki eszeget. Evés után, Mészáros Imre beszél arról, milyennek látja Magyarországot, majd azt a jelenetet látjuk, amikor rövid motoros bemutatót tart, elviszi a motorján egy rövid útra Attilát (meleg fiú). Rajkowska szándékosan ez alá a jelenet alá vágta hanganyagnak azt a pár mondatot, amit Imre a „buzikról” és a felvonulásukról mondott. A záró jelenetben a nigériai utas angolul, nevetve vall arról, hogy végig félt a repülőút során, mert dobálta a gép, és mert nem bízott a pilótában. A félelemben mindenki osztozott.

A mű nyelvezete elvileg lehetővé teszi azt, hogy sokak számára értelmezhető, befogadható legyen, ugyanakkor a bemutatás helye, és a magyar művészeti szcena sajátosságai az első bemutatás alkalmával korlátozták a befogadók számát. A Trafó galériába csak egy szűk, művészet iránt érdeklődő, főleg szakmai közönség látogat el, és az ajánlók, kritikák is hasonlóan szűk réteget szólítanak meg. Az, hogy a mű nem váltott ki vitát a nyilvánosságban, részben a kortárs képzőművészet korlátozott nyilvánosságának köszönhető. A mű azóta kiállításon és nyilvános vetítés alkalmával Lengyelországban is megjelent, és internetes verziója folyamatosan elérhető a Varsói Modern Művészetek múzeuma weboldala³², de a sajtóban nem jelentek meg a műre reflektáló, azt bemutató írások. Ezáltal a mű azon funkcióját, hogy a nyilvánosság előtt más szemszögből mutassa meg az aktuális társadalmi problémákat, és az azokban érintett társadalmi csoportok képviselőinek (köztük a kisebbségeknek) az álláspontját, nem tudja sikeresen betölteni.

IV.2.4. Elemzések összegzése.

Hagyomány: Rajkowska a *Légitársaság* projekt kapcsán született diskurzusban nem tesz említést olyan művészeti hagyományokról, amelyekre munkájában támaszkodik, és a művészettörténeti kontextust a többi megszólaló sem teremti meg. Hivatkozásként megjelenik Somlyódi cikkében a lengyel politikai kontextus és a Kaczynski fivérek államvezetésének időszaka, amely a lengyel politikai és kritikai művészet szempontjából fontos tapasztalatokat hozott.

Politika: A politika, politikum, politikai jelenségekhez való viszonyulás fontos témája a diszkusszióknak, mivel a légitársaság a magyar politikai események, és a

³² <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/rajkowska-joanna-linie-lotnicze>

jobboldal előretörésének értelmezéséhez kíván hozzájárulni. A politikához való viszonyulás a testi érzetek és a test viselkedésén keresztül jelenik meg: hányinger, félelem, testi és lelki rossz érzések a politikai jobboldal megfigyelése kapcsán. A művész saját magát, mint kívülről jött utazót állítja be, aki hazájában megtapasztalta, mit jelent, ha a szélsőjobb hatalomra kerül, és azt látja, hogy a helyi emberek (magyar értelmiségiek, akikkel kapcsolatba kerül) nem veszik komolyan a veszélyt: „Azt hiszem, a lengyel és a magyar helyzet hasonló. De nagy különbség, hogy mi ismerjük a szélsőjobb leckéjét, amit itt még nem ismernek. Rá kellett jönnünk, hogy a demokrácia nem adottság, ha nem gondoljuk, megtörténik a katasztrófa. Bevették a koalícióba a szélsőjobbot, két populista, antiszemita pártot. Persze ez egy politikai játék, egy éven belül letörölték őket a politikai térképről. Természetesen tudtam, hogy mi a szélsőjobb Magyarországon, de a tudás más, mint a közvetlen tapasztalat. A gárdaavatás után három hónapig mást sem csináltam, mint erről beszélgettem, és az ismétlődő válasz az volt, hogy a gárda nem létezik, nincs politikai képviselőjük, ne is beszéljek róluk, mert legitimálom őket, és egyébként is, ez egy marginális probléma. Az igazi baj gazdasági. Ez ijesztő volt, mintha egy beteg ember hajtogatná, hogy egészséges. Szóval látok egy országot, ami nagyon hasonlít az enyémhez, látom a művelt emberek teljes vakságát, és nem bírom elviselni.” A politikai dichotómia (a jobboldaliak és mindazok, akikkel szemben az ellenséges, kirekesztő, megfélemlítő tevékenységüket kifejtik) a vizuális megosztás révén, a felvételeken látható elkülönülés és az interjúkban elmesélt tapasztalatok és vélekedések szintjén is megjelenik. Kürti Emese a „*kisebbség – másik oldal*” kifejezésekkel írja le ezt a megosztottságot.

Társadalmi, politikai szerepvállalás: Rajkowska számára ebben a műben a politikai szerepvállalás kettős. Egyrészt megpróbálja bemutatni azokat a számára ijesztő társadalmi jelenségeket, amelyeket megismert, másrészt megérteni azokat, és az értelmezést a műben teremtett kontextuson keresztül bemutatni. A veszélyérzetet, a szimbolikus agressziót és a valódi ellentéteket. Ugyanakkor a repülés eseményén keresztül olyan helyzetet teremt, amelyben a valódi konfliktusok szerepe kevésbé jelentős, és a szereplők identitása nehezen beazonosítható. Sőt megfordítja a valódi társadalmi viszonyokat. A kisebbségek együtt többséggé válnak. A politikai konfliktus képe Rajkowska értelmezésében a video installáció két oldala közti különbségekben, a gárdaavatás képsorai által rajzolódik ki: „A helyzet nem a filmen belül éleződik ki, hanem azzal, hogy egy kisebb kivetítőn megmutatom mellette a gárdaavatást is. Ettől válik élessé a helyzet. Látni kell a két különböző típusú társadalmi viselkedést, nem kell ennél több kontraszt. Szerintem ez így is elég félelmetes. Nem akartam felsorolni a

fájdalmakat sem, amikről több interjúalany beszélt, mert a közönség nem viseli el, elveszíti iránta az érzékenységet”. A mű lehetőséget teremt a megszólalók számára arra, hogy véleményüket a magyar politikai helyzettel kapcsolatban megfogalmazzák. „Rajkowska filmje nem modellje a magyar társadalomnak, amelyben összességében nincs annyi öntudat, veszélyérzet, intellektus és mindennek ellenére derű, mint a repülőgép utasterében. Viszont bárki eldöntheti, hogy melyik oldalra ül” – írja Kürti. Somlyódi a magyar művészek hangjának hiányáról ír: „Egy kivétellel, Nemes Csaba *Remake* című animációs filmsorozataán kívül a magyar művészek sem nyúltak közvetlenül politikai témákhoz 2006 óta”

Művészet és megismerés kapcsolata: A *Légitársaság* projekt szól arról az ismeretszerzési folyamatról, amelybe a művész került. Somlyódi a repülés eseményét „laboratóriumi helyzetként” jelöli, mivel Rajkowska is több esetben hangsúlyozza a helyzet kísérleti jellegét, azt kívánja megfigyelni, hogy *„ezek a testek, hogyan viselkednek a (közös) térben”*. A felvételek eszközt jelentenek arra, hogy a megfigyelések mások számára is megismerhetőekké váljanak (a művész szemén és a szerkesztés által kialakított kontextus szűrőjén keresztül).

Művészet és tudomány kapcsolata: a társadalomtudományok regiszterei a Somlyódi által készített interjúban fordulnak elő: *„laboratóriumi helyzet”, a reprezentativitás, „nem szigorú szociológiai értelemben”*. A művész és a szerzők nem térnek ki részletesen a tudományos és a művészeti tudásszerzés kapcsolatára.

IV.2.5. Joanna Rajkowska munkásságával kapcsolatos szövegek (kontextus)

Hogy jobban megértsem, mi a szerepe a bevonásnak és együttműködésnek (és ezek által a részvételnek) Rajkowska munkáiban, két szöveget elemzek. Mindkettő interjú, az egyiket magam készítettem, a másik pedig egy beszélgetéssorozat írott változata, Artur Żmijewski képzőművész és Joanna Rajkowska között.

Interjú Joanna Rajkowskával (4. diszkusszió)

Az interjút Joanna Rajkowskával (többszöri egyeztetést követően) 2013 tavaszán készítettem skypon. A jelen disszertációban közzé tett és az elemzéshez felhasznált változat nem alkalmas önálló publikálásra, nyelvezete töredezett és nyelvtani hibákat tartalmaz, de az eredeti fogalmak (megfogalmazások) megőrzését fontosnak tartottam, amit a további szerkesztés módosított volna. Félig strukturált interjú, egy hat kérdésből álló kérdéssor képezi az alapját, mely kérdéseket az interjúalany e-mailben egy héttel korábban megkapott. Kérdéseimet a kutatási kérdések mentén szerkesztettem. Ennek

ellenére a beszélgetés hangulata kötetlen, a válaszadások során előfordulnak elkalandozások az eredeti kérdésektől. Az interjú elkészítésének célja annak vizsgálata, milyen fogalmak mentén beszél Rajkowska a *Légitársaság* című projektről, illetve saját művészi tevékenységéről. A kötetlen hangulatot erősíti, hogy egyes esetekben mindketten utalunk a korábbi közös élményekre, tapasztalatokra, amelyek az értelmezési kereteket is formálják.

A *Légitársaság* műfaji megnevezésével kapcsolatban magának a művésznak is kétségei vannak. Köztéri projektnek (*projekt publiczny*) nevezi, de leginkább *sztuáció*nak tekinti, a szituacionisták által használt értelemben. E mellett több helyen színházként utal rá („*atmoszférikus körülmények színháza*”, egy „*repülő politikai színház vagyunk*”). A hasonló témákkal foglalkozó művészek kapcsán a *köztéri művészet* (*sztuka publiczna/public art*) és az *elkötelezett művész* (*artyści zaangażowani*) fogalmakat használja. A szövegben hangsúlyos a *humor* fogalma. A *Légitársaság* projektről beszélve azon szándékáról számol be, hogy próbálta a humor eszközével „*elemelni*” a témát a valóságtól, átalakítani egy „*könnyed karnevállá*”, utalva arra is, hogy a Gój Motorosok vagy a Magyar Gárda képviselőit félelmetes nézeteik ellenére lehet *nevetségesnek* látni. A műalkotás ennek a valóságtól való elszakadásnak a lehetőségét teremti meg. Ugyanakkor a másik oldalon ott van a társadalmi *konfliktus*, és az azt felhasználó *politika*, amit a projekt megjelenít. Egy olyan jelenség, amely *félelmetes* és *veszélyes*. Visszatérő fogalom az *erő*, amely lehet a hatalom ereje vagy a projektben véletlenszerűen megjelenő, de szimbolikusan is értelmezhető *természeti erő*. Saját motivációinak (*kíváncsiság*) bemutatásakor a megértés szándéka jelenik meg (*megérteni, elhinni, látni*).

A nyilvános lehetőségek művészete (Sztuka publicznej możliwości) – Joanna Rajkowskával Artur Żmijewski beszélget (5. diszkusszió)

A szöveg műfaja portré jellegű interjú, (beszélgetés, dialógus a két művész között), beszélgetéssorozat vagy levélváltás. Nyelvezete átmenet egy formális művészeti témájú szakmai párbeszéd és egy informális baráti beszélgetés között. A beszélgetés célja Rajkowska művészeti tevékenységének bemutatása. Értelmezhető úgy, mint egy „társadalmilag elkötelezett” művész portréja. Żmijewski álláspontja egy-egy témával kapcsolatban viszonylag részletesen megismerhető, és a művészetről és politikáról alkotott álláspontjai erősen meghatározzák a párbeszéd tematikáját. Kérdései állásfoglalásokat és értelmezéseket is tartalmaznak.

A beszélgetés egy olyan kiadványban jelent meg, amely kiadója a *Krytyka*

Polityczna, egy társadalomtudományi és közéleti folyóirat és hasonló tematikájú könyvek kiadója, baloldali értelmiségi műhely. Żmijewski a kiadó rendszeresen megjelenő, azonos nevű folyóiratának állandó szerkesztője. A Rajkowska kötet egy sorozat része, amelyben a lengyel és nemzetközi társadalomtudományok és művészetek meghatározó baloldali, kritikai alkotóit, azok egyes műveit mutatják be, illetve van néhány tematikusan szerkesztett kötet is. A sorozat címe *Przewodnik Krytyki Politycznej*, a *przewodnik* szó kalaúzt, utikalauzt, és idegenvezetést is jelent. A sorozat tehát ismeretterjesztést szolgál, „idegenvezetés” a kortárs kritikai gondolatok és gondolkodók világában. A beszélgetés dinamikája a két szereplő közötti pozíció különbségére épül: Żmijewski több kijelentésében és kérdésében állásfoglalásokat tesz, és arra készíti az interjú alanyát, hogy ezeket elfogadja, vagy ellenálljon nekik. Ez arra utal, hogy az interjú készítője a jó viszony és az ismeretség ellenére alkalmazza azt a hatalmi pozícióját, ami az interjúkészítő szerepében rejlik. Az általa felajánlott kontextus általában politikai, a művész politikai beállítottságához, és politikai állásfoglalásaihoz kötődik. Kimondatja Rajkowskával baloldali elköteleződését. Ebből adódik az a feltételezésem, hogy a beszélgetés közvetett célja Rajkowska munkásságának elhelyezése a kritikai művészet, a baloldali ideológia és politika kontextusában. A megszólalás tétje lehet az, hogy ezt a kontextust a kortárs lengyel képzőművészetre kiterjessze. Célja lehet továbbá, hogy rámutasson az ilyen jellegű művészeti tevékenység társadalmi funkciójára.

A mű központi fogalma a *társadalom (társadalmilag elkötelezett)*, ebből adódóan egyik fontos témája az, hogy bemutassaa folyamatot, ahogy Rajkowska eljut a Żmijewski által „nárcisztikus butaságoknak” nevezett alkotásoktól a társadalmi jelenségeket tárgyaló, társadalmi és közösségi térbe belehelyezkedő munkáig. Ezekben a művekben a társadalmi viszonyok a *testek* viszonyán keresztül jelennek meg. A munkák formai sajátosságaiból adódóan a *tér, köztér*, és a *város* szintén központi fogalmak a szövegnek. A *politika, politikai állásfoglalás*, és részben a *hatalom* fogalma, illetve az ezekhez kötődő témák dominálnak a beszélgetésben. Rajkowska saját baloldali politikai beállítódását abban látja megnyilvánulni, ahogy az állam szerepéről és felelősségéről gondolkodik. Véleménye szerint nemzetek feletti államokra van szükség, amely feloldja a nemzetiségek közötti feszültségeket, és az állampolgárait is a közösség iránti felelősségre készíti. A *felelősség* fogalma gyakran tér vissza (a társadalom tagjainak maguk iránt és egymás iránt tanúsított felelőssége, a hatalom felelőssége). A felelősséget (és ezáltal a hatalmat is) az egyének, állampolgárok szintjére igyekszik „átrakni”, a személyes felelősségérzetet szükségesnek tartja a társadalmi

kohézió megteremtéséhez. A *hatalom* fogalma leginkább a *köztérrel* kapcsolatban jelenik meg, mint *szimbolikus hatalom*. Ezt közvetíti Rajkowska a helyi lakosok, hatalommal nem rendelkezők irányába. A műben megjelenő műfaji megnevezések: *projekt, munkák, dolgok, film*. A művész szerepeinek megnevezésére a következő fogalmakat használják a megszólalók: *művész, facilitátor, sámán, ügynök, „női Robin Hood”*. A bevonás, bevontak szerepei nem jelennek meg ebben a szövegben.

IV.2.6. A diszkussziók elemzéseinek összegzése a kutatási kérdések alapján

Résztétel fogalma: A résztétel fogalma a Żmijewski által készített interjúban önmagában nem jelenik meg, a másokban pedig csak annak hatására, hogy egy kérdésben szerepel. A *résztétel, résztételi művészet* fogalmak nem épültek be azon terminusok közé, amelyek alapján Rajkowska saját műveiről gondolkodik és beszél. Sokkal erősebben jelenik meg a térhez, köztérhez való viszony, amely a bevonást, résztételt indirekt módon implikálja. „Általában nem résztételi műveket csinállok. Ha így tisztán megkérdezel, a projekt létrehozásakor, akkor védekezni fogok kézzel, lábbal. Viszont, amint valamit létrehozok köztéren, megjelennek az érintettek, a különböző aktorok, akiket érdekel a projekt, és a résztételi elem valamilyen mechanikus módon megjelenik” – nyilatkozta Rajkowska. Állítása szerint általában nem beszélget az érintettekkel, helyiekkel hosszasan a művek létrehozását megelőzően: „Lehet, hogy meglepetésként hangzik, de én gyakran nem is beszélek a helyi lakosokkal egy egy projekt megvalósítása előtt. A beszélgetés arról, hogy mi legyen megépítve, általában pokoli, mert a projektnek nincs formája, és általában a forma dönt a befogadásról – hiányzik a projekt alakja, színe. Az emberek csak a tényekre reagálnak precízen. Elkezdik hallgatni, nézegetni, beszívni.” A magyar projektet ebből a szempontból kivételnek tekinti, mert itt a politikai helyzet megértése miatt sokat beszélgetett, és a többi munkájával ellentétben „analitikusan” közelítette meg a probléma feltárásának és reprezentálásának feladatát: „Ez a magyarországi projekt talán az egyetlen olyan volt az életemben, ahol meglehetősen analitikusan közelítettem meg a témát. Kidolgoztam a helyzetet, megtaláltam a szereplőket, feltettem őket a fedélzetre, és utána következett az a rész, amit a legjobban szeretek, vagyis az, ami előreláthatatlan.” A fenti idézet igazolja, hogy Rajkowska számára a bevonás a művek történetében a második lépcsőfok, először létrehoz egy helyzetet (vízió), beavatkozást, amihez viszonyulni kell, és ezt követi a reakció.

Hagyomány: A művészeti hagyományok közül a szituacionista hagyomány, a szituáció kifejezés jelenik meg mind a két diszkusszióban. Rajkowska saját műveire,

mint kísérletekre, és mint helyzetekre tekint. Műveinek tárgyközpontúsága azonban kicsit ellentmond a szituacionisták alapelveinek. A műfaj, amit tevékenysége elsődleges területének tekint, a *public art*.³³

A 2013-ban készített interjúbán Rajkowska erős kritikát fogalmaz meg a kortárs művészeti, és művészetelméleti diskurzussal szemben Lengyelországban és Közép- és Kelet-Európában. Hiányolja azt a diskurzust, amely a helyi ismeretekre, tapasztalatokra épül, és dominánsnak tartja azoknak az elméleteknek a hatását, amelyek Nyugat-Európából érkeznek és formálják a keleti diskurzust: „... az elméleti keret, amelyet az elmúlt évtizedekben felépítettünk, elsősorban Közép- és Kelet-Európában, kölcsön lett véve. Olyannyira kölcsönzött, hogy amikor megérkezem Londonból, és elutazok egy konferenciára Gdanskba, ugyanazokat a dolgokat hallom... ugyanazon könyvek részleteit, amelyek le vannak fordítva lengyelre. Ilyenkor nevetnem kell. Teljesen más szituáció, teljesen más a köztér, teljesen más a kultúra, mégis ugyanaz az elméleti keret, ugyanazok a nevek, ugyanazok a hivatkozások. Ez hihetetlen. Tudod, mondjuk, hogy elutazol egy konferenciára Moldáviába. Valójában nem kell, hogy elutazz Moldáviába, maradhatok otthon Londonban, mert minden ugyanaz. Ez fájdalmas.”

Politika: A politika fogalma, és a politikai állásfoglalások és elköteleződés kérdése nagyon hangsúlyos a Żmijewski-vel folytatott interjúbán, aki kérdéseiben többször visszatér erre a területre és konkrét deklarációkat, Rajkowska beállítódásának feltárását követeli. Ezzel eléri, hogy Rajkowska egyértelműen baloldalinak vallja magát: „Még mindig hiszek a liberális demokráciában. Az összes csalódásom ellenére. Mégis úgy gondolom, az alapügyeken való munkálkodás nélkül, amilyen a felelősség a közösségért és a helyért (a helyért, amit ez a közösség kialakít) a demokrácia devianciáknak és visszaéléseknek van kitéve. Ezért nem elsősorban a társadalmi problémák megoldásán dolgozom, hanem olyan helyzetek kialakításán, amiben az emberek felelősséget akarnak vállalni magukért és a csoportért, aminek részei. Ezután minden a dominóeffektus szerint zajlik – az egyik kezdeményezés szüli a másikat, az emberek kezdik érezni, ha nem foglalnak állást elveszthetnek valamit. De ennek csaknem az ösztön szintjén kell megtörténnie. Megfertőztek Chantal Mouffe és Ernesto Laclau *radikális demokrácia* és *agonikus tér* koncepciói. Ilyen teret akartam javasolni a Légitársaság projekt résztvevőinek...”. Rajkowska számára fontos a politikának a testre gyakorolt hatása: „Az állam szerepét erőfeszítéseink célszerű megszervezésében látom, annak érdekében, hogy senki ne szoruljon a peremre. Továbbá a felelősségérzet megtanításában az iránt,

³³ „A 90-es évek közepén, amikor elkezdtem tudatosan dolgozni – minden nyom a „public art” felé vezetett.” – Rajkowska in: Żmijewski 2010.

ami közös. Az állam az ott lakó közösségek szükségleteinek kisugárzását jelenti – ezért úgy gondolom, hogy az állam funkciói elég gyorsan megváltoznak majd és meg kell változniuk éppen a lakosság migrációjának felgyorsulása miatt. A többnemzetiségű és vegyes kultúrájú állam más funkciókat kell, hogy betöltsön, mint egy egynemzetiségű állam. Mivel politikai képviselőt választunk, akkor ez a képviselő azt szolgálja, hogy bárki, kivétel nélkül, aki valamilyen véletlen folytán itt van, jól érezze magát. Utálom a nemzetállam gondolatát. Egy nemzet nélküli államról álmodom vagy egy nemzetek feletti államról, amiben mindenki felelős annak állapotáért és a közjóért. Egy igazi utópia, házak csupa üvegből.” Rajkowska számára az ideális állam tehát soknemzetiségű, a konfliktusok pedig természetes velejárói az együttélésnek.

Társadalmi és politikai szerepvállalás: A Légitársaság projekt kapcsán végzett „kutatómunkája” során Rajkowskát nem csak a politikai helyzet, hanem a magyar értelmiség álláspontja is megdöbbentette, akik meglátása szerint nem reagálnak elég erősen az aktuális politikai helyzetre és megpróbálják bagatellizálni azt: „Ezt olyan volt 2007-ben, mint egy refrén: ez a periféria, szélsőség, huligánok, legitimáld őket azzal, hogy róluk beszélsz” – állítja az első interjúban. Ezt a hozzáállást lényegében felelőtlennek tekintette, ezért kívánta a projekten keresztül felhívni a figyelmet a magyar szélsőjobb veszélyeire. Motivációja a téma feldolgozásával kapcsolatban nem volt más, mint a figyelemfelhívás: „A három hónap elteltével nem értettem meg mindent, mert nehéz így megérteni, nehéz három hónap alatt belelátni az olyan komplikált erőviszonyokba, amelyek Magyarországon uralkodtak. De az, hogy egy külső szemlélő az tudja mondani: nézzetek ide! Ez a jelenség annyira fontos, hogy dolgozni fogok vele, csinálok egy projektet – maga ez a gesztus, az a döntés, hogy foglalkozni fogok vele értelmesnek tűnt.” Ugyanakkor ez az a szándék - a figyelemfelhívás – nem ért célt, vagy legalábbis nem változtatott meg semmit (sem a probléma értelmezéséhez nem járult hozzá sikeresen, sem a probléma megoldására nem szolgáltatott eszközöket). Hiszen eleve sokak figyelmé irányult az általa bemutatott problémára. A megoldási lehetőségek felkutatásához pedig a művész nem tudott, vagy akart hozzájárulni. Talán ez tette sokak számára érdektelenné a művet, vagy okozott csalódást: az ami Rajkowska számára egzotikus volt a magyar politikai és társadalmi jelenségek világában az itt élők számára három féle álláspontot tett lehetővé: az elfogadást, az eltávolodást és az aktív szembehelyezkedést. Rajkowska műve nem tudott és nem akart arra lehetőséget teremteni, hogy a helyzet megváltoztatására irányuló aktivizmust erősítse, eszközöket szolgáltasson a helyzettel szemben kritikus emberek számára a változtatásra.

A térrel kapcsolatosan megjelenik a tér felett gyakorolt szimbolikus hatalom megváltoztatásának feladata: „Azt akarom, hogy megosszák velem a szimbolikus hatalmat. Azt akarom, hogy beszéljenek velem erről. Úgy gondolom, hogy mint állampolgár nekem ehhez jogom van. Az én kötelességem a továbbiakban az, hogy ezt a hatalmat átadjam a helyi közösségnek. Ilyen női Robin Hood vagyok én.” Célja általában valamilyen kisebbség, marginalizált csoport, a nem látható és nem hallható emberek pozíciójának megmutatása: „Azoknak a nevében cselekszem, akiket nem látni. A pálma esetében a háború előtti zsidó közösségért, akiket legyilkoltak, a *Lélegeztető* esetében a Grzybowski térnek a politikai diskurzusból kifelejtett idősebb lakóiért, a Minaretnél pedig a közel egy milliós muzulmán lakosságért.”

Művészet és megismerés kapcsolata: Mivel elsősorban köztéren alkot, megismerésének tárgya is a köztérhez kötődik, a közösségi, társadalmi terekhez és az emberek viszonyához ezen terekkel. A megismerés módja viszont a művészi tevékenységre épül, saját asszociációira, intuícióira, a hellyel kapcsolatos vízióira: „Arról, hogy milyen állapotban van a közösség, árulkodnak a helyek, amit maguknak alakítanak ki, vagy amit elfogadnak. Amihez egy közösség hozzászokik, és amit már nem visel el. Azokkal az információ-töredékekkel dolgozom, amiket kapok, amik megmutatják az emberi kapcsolatok alakulását, a megszakadt vagy éppen csírázó kapcsolatokat, a nem törődést, az emberi igényeket, szenvedélyeket. Nyomozok, igyekszem megérteni, vagy inkább megengedni magamnak a racionalitáson túli reakciókat ezekre a helyekre. Mert úgy tekintek a közösségre, mint egy bizonyos helyen összeverődött emberek csoportjára, akik egy bizonyos helyzet elé lettek állítva, amelyet a hely teremtett. Erősen reagálok a 'beteg' helyekre, ahol a kapcsolatok hálózata halott, vagy amelyeket színlelt kapcsolatok váltottak fel. Az én ösztönös válaszom ezekre egy csaknem utópisztikus helyzet víziója, és ezt követően egy fáradtságos munka a vízió megvalósítására, lehetőleg a legkevesebb kompromisszumok árán. Saját elhatározásomat csak akkor változtatom meg, ha ezt akarja a közösség.”

Célja valamilyen aktivitás kiváltása a közösség tagjaiból a művészet eszközeivel. Ezt a hatást a testeken keresztül éri el: „A legfontosabb az, hogy a közösség tagjaira helyezzem át a felelősséget. Ezt vízió segítségével próbálom elérni, amely vízió annyira erős, hogy alávetik magukat, meg akarják adni neki magukat. Ez a vízió általában a testet érinti, a test mozgását, befolyást gyakorol az erős, testi szükségletekre: mint a lélegeztetvéli szükséglete, a meleg szükséglete, az utazás igénye, valamilyen izgalom szükséglete. Ennek a gyakorlatnak a kulcseleme annak az állapotnak az elérése, amiben Te – tehát a tested, a tested projekciója, a szükségletei – olyan precízen rakódnak

egymásra, hogy a végén azt mondhatod: 'Itt vagyok. Itt és most.'” A változtatáshoz tehát a művész által teremtett víziók vezetik el a közösség tagjait: „Igazad van, amikor azt mondod, hogy a művészet ebben az esetben csak jelmez. Úgy gondolom, a víziókat csak a művészet segítségével lehet megmozdítani - a képek performatív erejének segítségével. A víziók a legtöbbször a helyhez kötött emberi kapcsolatokat érintik. Ahhoz, hogy átalakítsuk a helyet, szükség van a művészetre, annak mesterségére.” Az általam készített interjúban Rajkowska kiemeli, hogy a Légitársaság projekt rendhagyó volt abból a szempontból, hogy az alkotói munka során szinte analitikusan tárta föl a helyzetet és sokat beszélgetett a helyiekkel, hogy megértse azt. Máskor elsősorban az intuíciókra épít és a beszélgetéseket csak a beavatkozás után vállalja. Az interjú fontos részének tartom azt, amikor a művészet „varázstalanító” szerepét mutatja be Rajkowska. Ez a varázstalanítás eltér a fogalom weberi értelmezésétől, helyesebb lenne ezért talán inkább a „visszavarázsolás” vagy a „varázslat feloldása” fordítás, hiszen a világ jelenségeinek irracionális alapú befogadását és leküzdését takarja. Rajkowska szerint, a nyugati racionalizmussal szemben ő Kelet-Európából egy olyan szemléletmódot hoz, amelyen keresztül elhiszi, és elfogadja, hogy az ember nem tud mindenre megoldást találni, minden akadályt leküzdni, és ezért a problémák megoldásában sem mindig a racionális megoldás tűnik a megfelelőnek. A művészet az ilyen irracionális megoldások (vagy inkább reakciók) felajánlásával segítheti a világ dolgainak értelmezését. „Mindenáron meg akarom őrizni egy bizonyos meggyőződésemet. Sőt, ez több mint meggyőződés, egy aura, amit Kelet Európából hozok, hogy a világ nem egy autó, ami elromlott, nem egy óra, amit meg lehet javítani, nem egy épület, amit fel lehet újíttani, vagy át lehet építeni. Nem építmény. A világ egy – erről írtam a könyvemben – monstrum. Egy nem kiismerhető organizmus. Egy élőlény, aminek a mozdulatai nem előre láthatóak. És ennek a szörnynek a korlátok közé szorítására nem szociológiai eszközök kellenek, hanem varázslatok. Kísérletek arra, hogy az ismeretlent megfogjuk. Kísérletek ezeknek a helyzeteknek a varázstalanítására (*a varázslat megtörésére*). Hogy mentsük az életünket. (Innen hozom) a meggyőződést arról a sötétségről, amely minket körülvesz, a lehetetlenről, arról, hogy kevés a befolyásunk arra, ami történik, az előre láthatatlanságról, arról, hogy tudatosan kell megtennünk minden lépést. Valamiféle szerénységet, és annak a tudatát, hogy sok olyan dolog van az életben, amelyet nem tudunk megtenni. Nem tudjuk megváltoztatni őket, függetlenül tőlünk, mindez nagyobb, mint mi magunk. Ezek azok a dolgok, amelyeket Kelet Európából hozok magammal. Ez nem jellemző a nyugatra. Nem akarom megjavítani a valóságot, hanem próbálom megátkozni. (...) A politika is elemi erő. És

gyakran azok a reakciók a hasznosak, amelyek olyanok, mint mondjuk az árvíz megállításának eszközei. Nem tudod, mit csinálj, talán az a legjobb, ha leülsz és elkezdesz sírni, vagy imádkozni.”

Művészet és tudomány kapcsolata: A művészet és a tudomány kapcsolata csak néhány mondatban jelenik meg, de szorosan kapcsolódik ahhoz az érveléshez, amely a művészet helyét a racionális és az irracionális tapasztalás és kifejezőmód között jelöli ki. A fenti idézetben a szociológiát, mint racionális tudományt állítja szembe más irracionális gyakorlatokkal, amelyek a világ (és a társadalmi jelenségek) megismerésére szolgálnak. A sámán szerepe, amelyet a saját pozíciójával kapcsolatban Rajkowska megnevez, egy olyan funkcionális társadalmi szerepet feltételez, amely a világ irracionális megértéséhez és „legyőzéséhez” járul hozzá.

Művészek és résztvevők lehetséges szerepeinek leírása: Żmijewski az interjúban a facilitátor szereppel teszi hasonlatossá Rajkowska alkotói pozícióját. Rajkowska nem kíván azonosulni ezzel a szereppel (magáról, mint bábáról majd, mint szeizmográfőről és sámánról beszél), állítása szerint neki inkább az a szerepe, hogy másokat, a közösségek tagjait, ahol műveivel megjelenik, aktívvá, facilitátorrá tegye: „Ebben az állapotban az emberek erőt éreznek, képesek arra, hogy különböző feladatokat lássanak el, felelősséget vállaljanak olyan dolgokban, amiktől egyébként félnek. Ekkor néhányan facilitátorok lesznek, a saját közösségük számára. Én csak baba vagyok bizonyos társadalmi erő születésekor, bizonyos lehetőségek világra jöttekor.” A sámán pozíciója lehetővé teszi, hogy az alkotói munka során keveredjen a tudatos mindazzal, ami intuitív. Rajkowska a Légitársaság projektbe bevont egyének szerepeivel kapcsolatban említi, hogy arra akart lehetőséget teremteni, hogy báboknak tekinthessék magukat, vagyis valódi helyzetükön kívül tudjanak helyezkedni.

IV.3. Artur Żmijewski



Isméltés 2005.

Artur Żmijewski sokat vitatott és nagy hatású személyiség, művész, szerkesztő, elméleti írók szerzője és a 2012-es Berlini Biennalé egyik kurátora. Művészete politikailag elkötelezett, vállaltan baloldali. A társadalmi viszonyok, a hatalom egyénekre és közösségekre gyakorolt hatásainak interpretálásában sokszor provokatív eszközöket választ. Żmijewski csoporttársa volt Paweł Althamernek és Katarzyna Kozyrának Grzegorz Kowalski műhelyében a Varsói Képzőművészeti Akadémián. Jan Verwoert, a *Frieze* magazin egyik szerzője a következő Foucault-idéző gondolattal jellemzi Żmijewski munkásságát: „A politika elsődleges tárgya a test: a hatalom struktúrái a test fegyelmezésén keresztül vésődnek be a társadalomba. Tehát ha ellenállást tapasztalunk, annak is a testekből kell erednie, olyan testekből, amelyek mások és másképp fejezik ki magukat: ezek a megérzések tükröződnek Artur Żmijewski munkásságában. Műveiben (videókon vagy fényképeken) olyan helyzeteket provokál és dokumentál, amelyekben testek különböző állapotokban láthatóak: fájdalomban vagy eksztázisban, cselekvően vagy cselekvésre képtelenül, parancsnoki felügyelet alatt vagy szabad játékban, összefogva a szolidaritás jegyében vagy erőszakos konfliktushelyzetek közben. Műveiben a testek közvetítők, amelyek az általuk megélt helyzetekre hívják fel a figyelmet, illetve az általuk megélt testi tapasztalásokra. Ebben az értelemben Żmijewski számára a test az a médium amelyen keresztül megalkotja a hatalomról és ellenállásról alkotott elméletét. Ez a megtestesülés filozófiája amelyben minden reprezentáció csupán gesztus marad, egy utalás a testi tapasztalatok mélyebb hatásaira” (Verwoert 2008). Żmijewskinek nemzetközi művészet színpadán első nagy port kavart

megjelenése az *Ismétlés (Repetition)* című filmhez kötődik, amelyet a 2005-ös Velencei Biennálé Lengyel Pavilonjában mutattak be. A mű Philip Zimbardo híres 1971-es börtönkísérletnek az újrájátszását dokumentálja. Żmijewski pontosan követte a kísérlet leírását. Munkáját segítette, hogy Zimbardo és kutatócsapata nem csak írásban dokumentálta a kísérletet, hanem fényképekkel és filmfelvételekkel is, a felvételekből készült dokumentumfilm napjainkban is elérhető az interneten. Az eredeti kísérlet ötlete a helyi diáktüntetések nyomán született meg, ahol rendszeresek voltak az összetűzések az egyetemisták és a rendőrök között, utóbbiak nem egyszer súlyosan megverték az előállított fiatalokat. A Stanford Egyetem lapjában megjelent hirdetésre 75 fiú jelentkezett. Közülük 21 főt választottak ki, ügyelve arra, hogy pszichológiai és pszichiátriai szempontból egészséges, jó idegzetű, rendezett családi körülmények közt felnőtt személyeket válasszanak ki. Minden résztvevő napi 15 dollárt kapott. A kísérlethez az egyetem pincéjében börtönt, cellákat alakítottak ki. Fej vagy írás játékkal eldöntötték, kiből lesz rab (11 fő) és kiből börtönőr (10 fő). A körülményeket és a szabályokat úgy alakították ki, hogy minél jobban hasonlítson a valódi világhoz. Mindenki felvette a neki szánt ruhát majd a rabokat sorba állították és az egyik ór átadta nekik a börtön szabályait. Fontosabb szabályok:

- Beszélgetni tilos pihenőidő alatt, lámpaoltás után, étkezés alatt, valamint a börtönudvaron.
- Enni csak az étkezések ideje alatt szabad.
- Semmit sem szabad a helyéről elmozdítani, semmiben sem szabad kárt okozni.
- Egymást csak a kapott számon szabad szólítani.
- A börtönőröket „nevelő uramnak” kell hívni.³⁴

A szerepek és a hiteles környezet okozta feszültség már hamar érezhető volt. A második napon lázadás tört ki a rabok között, amit az őrk tűzoltófecskendő használatával levertek, a lázadás vezéreit pedig sötétzárkába zárták. Az őrk ezek után egyre többet gyakorolták hatalmukat, újabb szabályokat hoztak melyek megszegéséért fenyítés járt. Fárasztó és megalázó feladatokat találtak ki. A harmadik napon az egyik rab olyan idegállapotba került – rohamot kapott – hogy elszállították az épületből. A többi rab belenyugodott a helyzetébe, de folyamatos nyugtalanságban teltek napjaik, a külső világra nem is igazán tudtak gondolni. A két hétre tervezett kísérletet a hatodik napon abbahagyták. A történelem egyik leghíresebb és legtanulságosabb kísérletét sokan etikátlannak minősítették – csakúgy, mint Żmijewski *Ismétlés* című filmjét, a

³⁴ Csepli György összefoglalója nyomán. (Csepli 1997: 202)

kísérlet újrajátszását. A filmben fizetett önkéntesek szerepeltek, munkanélküli lengyel férfiak, heten rab szerepben, kilencen pedig örként. A forgatás pár nap alatt véget ért, miután a résztvevők úgy döntöttek, hogy nem kívánják folytatni, és elhagyják a „börtönt”. A projektből készült filmen láthatóvá válik a kiszolgáltatottság, az erődemonstráció, a hatalommal való visszaélés és az erre adott válaszok – beletörődés vagy lázadás, düh és elkeseredés. Az Iraki Háború során 2003-ban az amerikai katonák által hadifoglyok ellen elkövetett erőszakos cselekedetek nyomán, amelyek felvételei a nyilvánosság elé kerültek, Zimbardo kísérlete és felvételei újra a közbeszéd tárgyává váltak, hiszen a sokkoló iraki felvételekhez magyarázatokkal szolgáltak. Żmijewski számára is részben ezek a botrányok adták az inspirációt a kísérlet megismétlésére.

A *Wybory.pl (Választások.pl)* című kiállítást 2005 őszén rendezték az Ujazdowski Kastélyban, a Kortárs Képzőművészeti Központban (Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, Zamek Ujazdowski). A kiállítás kurátorai Artur Żmijewski és Paweł Althamer, akik mesterük Grzegorz Kowalski egyik híres műhelyfoglalkozását (*Közös terület, Magán terület – Obszar Wspólny, Obszar Własny*) kísérelték meg feleleveníteni a kiállítótérben, bevonva művésztársakat, a látogatókat, óvodásokat, iskolás csoportokat és Althamer bródnoi Nowolipie csoportját. Velük együtt játszották újra a Kowalski által kiadott feladatokat, miközben megoldásokat kerestek a főiskolai foglalkozások főbb hibáira – exkluzivitás, elitizmus, a valóságtól való elszakítottság. A kiállítás folyamat és műhely jellege a látogatók számára egy nehezen értelmezhető helyzetet, a kritikusok véleménye szerint anti-kiállítást teremtett (pl. Sienkiewicz 2008). Ellentmondó fogadtatása miatt sok szakmai vitát váltott ki, és meghatározó volt a hatása mind a lengyel kortárs művészet, mind a két művész-kurátor munkássága szempontjából. Olyan cselekvések és eszközök szerepeltek a műhelyfoglalkozásokon, amelyek később mindkét művész munkáiban visszaköszönnék, de leginkább Artur Żmijewski alkalmazta őket későbbi projektjeiben (például egyszerű csomagolópapírra festés, feliratok és egyszerű szimbólumok alkalmazása, más által létrehozott vizuális alkotás átfestése, elégetése). A *Választások.pl* című kiállítás során egy olyan közös, csoportos alkotási folyamatot láthattunk, amelyben a teret bárki szabadon használhatja, létrehozhat benne bármit és reflektálhat a többiek munkáira. Ezáltal vizuális párbeszéd indult el. Az alkotók nem csak egymás mellett dolgoztak, hanem aktívan belenyúltak a másik „munkájába”. Hol hozzátettek a másik installációjához, hol átfestették azt, de volt, aki egyszerűen megsemmisítette a másik alkotását. Utóbbi Żmijewski jellemző megnyilvánulásává vált, a tűz lett a kifejezőeszköze, társai munkáit rendre elégette, de volt, hogy ugyanez a cselekedet csak átalakította a művet, az agyagszobrok esetében

hozzásegítette őket a „szoborrá váláshoz”. Ezt a kommunikációt ajánlja fel résztvevői számára 2005-ben forgatott *Lengyel a szekrényben* (*Polak w Szafie*) és 2007-es *Ők* (*Oni*) című munkájában.

Ők című filmjét a tizenkettedik Dokumentán mutatták be Kasselban, 2007-ben. Négy, ideológiailag eltérő nézeteket valló csoport találkozásait mutatja be, akik a jelenkori Lengyelországot meghatározó elvek szimbólumokba öntése kapcsán kerülnek összetűzésbe. A projekt 2008 januárjában Budapesten is látható volt a Trafó Galériában. Erős Nikolett, a galéria kurátora a következőket írja a projektről: „Żmijewski legutóbbi munkájában, az *Ők* címűben, a képek hatalma és a képek mögött álló hatalom metaforáján keresztül vizsgálja a radikális ideológiák szűkösségét és torzító erejét, amellet, hogy ismét világossá teszi az agresszió ideológiasegességét.” (...) „A művész négy különböző politikai nézetet képviselő lengyel aktivista csoportot hívott meg, hogy elkötelezettségeik alapján vizuálisan jelenítsék meg, rajzolják le a számukra meghatározó ideákat. A kreatív önkifejezési gyakorlatnak indult helyzet eszmék és elkötelezettségek kispályás összecsapásává változik, ahol az ideológiai különbségek lassan összemosódnak, és a felek ijesztően hasonló módon juttatják kifejezésre inherens intoleranciájukat. A film olyan aktuális társadalmi mikrokozmoszt mutat be, amely ráadásul a művészetén keresztül emészti fel magát.” (Erős 2008: 1) A film közös műhelymunkát mutat be, amelyben a következő csoportok vettek részt: baloldali aktivisták, jobboldali fiatalok csoportja, zsidó ifjúsági csoport, idős vallásos hölgyek. Żmijewski felajánlja az önkifejezés lehetőségét mind a négy csoportnak, de a nézőnek úgy tűnik, nem a párbeszédben, hanem a szembesítésben hisz. Ez a mű első látásra dialogikusnak tűnik, de idővel kiderül, hogy annak tökéletes ellenpéldája. Az egymással ütköztetett nézetek nem közelednek, a konszenzus keresése nem lehetséges, a párbeszéd háborúvá válik, amelyben a képi és verbális kifejezések a fegyverek.

Az *Ők*-et megelőzően, szintén a *Választások.pl* című kiállítás egyes formai elemeire építve forgatta Żmijewski a *Polak w szafie* (*Lengyel a szekrényben*) című videót. A film Joanna Tokarska-Bakir ötlete alapján született. Szereplői a világhírű antropológus és szemináriumi hallgatói, akik a forgatást megelőzően 2005 őszén Sandomierz városban jártak, ahol egy sokat vitatott festmény látható az egyik templom falán. Karol de Prevo XVIII. századi festménye egy feltételezett rituális gyilkosság történetét ábrázolja, melynek során zsidók megölnék egy gyermeket, a vérét kifolyatják, majd odadobják a testét a kutyaának. A rendszerváltás óta több emberjogi szervezet és egy krakkói jezsuita pap is (Stanisław Musiał) követelte a kép eltávolítását, mivel az olyan hazugságot mutat be, amely évszázadokon keresztül az antiszemitizmus

megerősítésére szolgált, és közvetetten hozzájárult sok ember halálához a helyi pogromokhoz, majd a második világháborúban. A szeminárium keretei közt megvalósított kutatás célja az volt, hogy feltárja a katedrálisban található festmény kapcsolatát a helyi közösségben élő, zsidóságról szóló képzetekkel. Stanisław Musiałt korábban a sajtóban azzal támadták, hogy a kép ellen folytatott kampányával rátereli a figyelmet egy olyan történetre, amely a helyiek számára rég elfeledett, és ezáltal erősíti előítéleteiket. A kutatás során készített interjúkból kiderült, hogy Sandomierzben és a környező településeken a mai napig ismertek és tovább terjednek olyan történetek, amelyekben zsidók gyerekeket rabolnak el, hogy vérüket a maceszbe keverjék. Tehát a csapat azt bizonyította, hogy az antiszemita vérvád története elevenen él a helyi közösségben és a kép illetve képek (mivel de Prevo festménye nyomán egy második, hasonló alkotás is született) ezeket a képzeteket erősítik. Sőt mi több, ezek a tévhitek a helyiek antiszemita beállítódását is megalapozzák. Az interjúkban a lakosok saját gyermekkorukból is felidéztek olyan helyzeteket, amikor ők maguk vagy ismerőseik voltak veszélyeztetve zsidók által, és a jelenlegi közéleti szereplők megítélésében is hatással van rájuk az antiszemita beállítódás. A kutatás eredményeiről először a *Res Publica Nowa* című folyóiratban tett közzé publikációt Joanna Tokarska-Bakir (2007), majd részletesebben a *Legendák a vérről* (Tokarska-Bakir 2008) című könyvében.

A film azt a folyamatot mutatja be, ahogy az egyetemisták intellektuálisan és érzelmileg feldolgozzák a kutatás tapasztalatait. Két szálon fut. Egyrészt a hallgatók egyenként és csoportosan mesélnek tapasztalataikról, élményeikről, érzéseikről, a kutatásról, amelyben részt vettek, beszélgetéseikről a helyi lakosokkal. Másrészt egy fehér térben (az Ujazdowski Kastély Kortárs Képzőművészeti Központjának egy termében) a festményről készült 1:1 méretű reprodukciókon hajtanak végre változtatásokat, ki-ki a szerint, amire gondolt, amikor a képet megismerte. Tokarska Bakir ezt a szimbolikus munkát a következő kérdésekkel vezette be: „Milyen emberekkel találkoztatok Sandomierzben? Jókkal vagy rosszakkal? Illetve mit kéne tenni a képekkel? Nem mintha mi bármit is valóban tehetnénk. Mi lenne a legjobb megoldás erre a problémára?” A kérdésekre nem hangzanak el a válaszok, a képsor azonnal a „cselekvésekkel” folytatódik, először azzal, ahogy valaki felgyűjtja a kép egyik másolatát. Ezek után hangzanak el válaszok, illetve látjuk a másolatokkal végrehajtott további beavatkozásokat. Van, aki csak szöveget ír hozzá, köré, rá, amivel figyelmeztetné a képet megismerőket, látogatókat arra, hogy milyen hazugság rejlik a festményen és mik voltak hatásai, esetleg átfesti, készít egy olyan változatot, ahol a történet valódi áldozatait és az ítélkezés folyamatát is bemutatják. Más a történet

nyomán benne támadt haragnak ad hangot, átfesti, feldarabolja, felgyújtja a képet, kiviszik a replikát Varsó utcáira. A diákok között megoszlanak a vélemények azon a téren, hogy a kép levétele a falról önmagában megoldást jelentene-e.



Lengyel a szekrényben, 2005

IV.3.1. A *Lengyel a szekrényben* projekthez kapcsolódó diszkussziók elemzése

A *Lengyel a szekrényben* projekthez kapcsolódó diszkussziók közül kettőt választottam elemzésre. Mindkét szöveg kitér más témákra is, amelyek vagy a művész munkásságához, vagy a műben felvetődő témákhoz kötődnek. Műfajuk eltérő, az első egy nyilvános (szakmai) vita leirata, a második pedig interjú.

***Polak w szafie i obrazy sandomierskie*, vita (1. diszkusszió)**

A *Lengyel a szekrényben* és a *sandomierzi oltárkép* – vita, a *Kresy – Kwartalnik Literacki*, című irodalmi, kulturális szakmai folyóiratban jelent meg, illetve a vitát szervező Batori Alapítvány saját kiadványaként is megjelentette, a vitához kapcsolódó esszéikkel egyetemben. Választásom azért esett erre a vita-átíratra, mert a projekttel kapcsolatos álláspontokra jellemző felvetéseket (illetve a sandomierzi képekhez kötődő vita főbb kérdéseit) mintegy összegzi. A *Kresy* által közölt változat egy olyan publikációsorozat részeként jelent meg, amelyben a szerkesztők a (társadalmilag és politikailag) *elkötelezett művészet* fogalmát, és az ezzel kapcsolatos elképzeléseket, álláspontokat kívánták feltárni. A nyilvános vita és az írott változat megjelenésének körülményei, helye, illetve a beszélgetés nyelvezete (és hossza), a diszkussziót egy viszonylag szűk értelmiségi közönség számára teszik elérhetővé és befogadhatóvá. Ugyanakkor a többszöri megjelenés, a megjelenések színterei és a megszólalók szakmai háttere lehetővé teszi az interdiszciplinaritást. A szöveg egy, a Batori Alapítvány által 2007 áprilisában rendezett kerekasztalbeszélgetés átírata. A vita résztvevői társadalomtudósok, teológusok, publicisták (akik valamilyen módon foglalkoztak

munkásságuk során a keresztény-zsidó kapcsolatokkal vagy az antiszemitizmus kérdésével Lengyelországban), Joanna Tokarska-Bakir és tanítványai, illetve Artur Żmijewski. A vita közvetlen célja annak feltárása, hogy milyen benyomásai voltak a meghívottaknak a filmről, szerintük hogyan és mivel járult hozzá a több évtizedes (értelmiségi és politikai) vitához, amely a sandomierzi képekkel kapcsolatban zajlik. A megszólalók a mű kapcsán újra megoldásokat keresnek a képpel kapcsolatos problémákra, illetve képviselik a beszélgetés során a már korábban kialakult koncepcióikat, álláspontjukat, és vannak, akik felülbírálják azokat. A projektben résztvevő művész, és a kutatók (hallgatók) számára lehetőséget teremtett a találkozó arra, hogy olyan benyomásaikról, érzéseikről számoljanak be, amelyek a filmben nem jelennek meg, így pontosítva álláspontjukat, pozíciójukat a nyilvános vitában.

A beszélgetés elején Agnieszka Sabor három vitaindító kérdést tesz fel: "Vajon megoldható-e az a probléma, amiről a *Lengyel a szekrényben* szól?" „...mit kellene tenni a sandomierzi festményekkel – köztük a székesegyházban található festménnyel, mely kép a film „főhőse”? A valóságban ez a kérdés nem csak az említett vásznat érinti. Másképp kellene feltenni a kérdést – mit lehetne tenni a sandomierzi társadalommal.” „A harmadik kérdés a filmet magát érinti, ami egy hozzászólás a sandomierzi festmények körüli szélesebb vitához, ami már néhány éve tart. Mi tehát Artur Żmijewski filmje? Az évek óta tartó vitában milyen hangot üt meg a művész – milyen megoldásokat kínál?”

Stanislaw Krajewski talán pontosabban foglalja össze a vita három fő témáját: „Három kissé különböző dologról beszélünk: a filmről, arról hogy mit kellene csinálni a festménnyel, (és arról hogy mi történik a filmben a képpel) és végül a kutatásról, amire a film hivatkozik.” A vita nagyobb részben a második kérdés tárgyalására tér ki. A kép sorsával kapcsolatban két eltérő válasz fogalmazódott meg a nyilvánosságban, amit a megszólalók egy része a vitában is képvisel. Az egyik a kép eltávolítása a székesegyház faláról, a másik pedig ezzel ellentétes, azt javasolva, hogy a festmény mellé kerüljön egy magyarázó szöveg, ami leleplezi a látogatók számára a hazugságokat, amelyek a képen láthatóak, illetve egészítse ki ezt a megoldást egy oktató program. A döntés lehetősége azonban a helyi püspök kezében van, aki egy harmadik megoldást választott, a képet lefedette fekete posztóval és arra II. János Pál pápa képét helyeztette. Żmijewski filmjében további alternatív megoldások jelennek meg: átfesteni, köré írni szöveget, rá írni szöveget, elégetni, készíteni egy másik festményt stb. A teljes vitaanyagban a következő témák jelennek meg: Mit kéne tenni a képekkel? Milyen a hatása a képeknek a lakókra (ez lényegében a kutatások témája)? Milyen megoldások lehetnek a

problémára? (Ez a három téma egymással szorosan összefügg). Arra, hogy a képek körüli problémákra mi a megoldás lényegében két álláspont jelenik meg. Az optimista álláspont szerint a tájékoztatásnak és nevelő, oktató munkának a településeken (elsősorban fiatalok és gyerekek körében) lehet hatása abban, hogy ezek a nézetek megváltozzanak. A pesszimista nézetek szerint sem a nyilvános viták, információs táblák, sem az oktatási programok nem tudnak hatni ezekre a képzetekre, amelyeket a helyiek évszázadokon keresztül áthagyományoztak. Żmijewski filmjét a párbeszéd hívei kiábrándítónak, az oktatásban csalódottak (ezek közé tartozik Tokarska-Bakir is) viszont alternatív eszköznek tartják a szemléletformálásban. A film által keltett benyomás(ok) visszatérő témáját képezik a szövegnek. A csalódottságot hangoztatók azt állították, hogy a mű túlságosan pesszimista álláspontot képvisel, új megoldásokat vagy értelmezési lehetőségeket nem kínál, és lenézően mutatja be a lakosokat: Dariusz Karłowicz: „Engem sem Artur Żmijewski filmje, se a területen végzett kutatások nem győznek meg azzal a pesszimista véleménnyel kapcsolatban, hogy a borzalmas előítéleteket nem kell eltávolítani, lecsökkenteni, vagy revideálni. Nem tudom, mire támaszkodik egy ilyen elmélet. Ez a kapituláció nekem nem érthető. A film ezt nem magyarázza meg. Ezzel szemben megerősíti a mély idegenkedés érzését 'ezekkel a sandomierzi rossz emberekkel' szemben”. Az alkotást pozitívan értékelők és Żmijewski amellet érvelnek, hogy a projekt eszközöket adott a téma újfajta bemutatásához, a kutatók személyes viszonyát mutatja be a képhez, érzelmi alapú megoldásokat javasol.³⁵

³⁵ **Stanislaw Krajewski:** „az emberek személyes viszonya a képek ügyéhez. Néhány bemutatott cselekedet, mint például a festmények elégetése, vagy lyukak bevágása a vásznakba, hogy azokba saját arcukat helyezték, nekem igen találónak tűnnek. Más műveletek, mint a festmények berakása és elrejtése ládákba kevésbé érdekesek. Ezzel szemben az ötlet, hogy a gyerekek fessenek a régi festményekre újakat túlzásnak tűnik (...) Artur Żmijewski filmje új elemmel bővíti a vitát a sandomierzi festményekről.” **Helena Datner:** Ez a film különlegesen tiszta, hála a hatalmas erőfeszítésnek, amelyet a film létrehozatalában a fiatalok kifejtettek. A film azt mondja – ha jó az olvasatom – hogy ebben a helyzetben teljesen tanácstalanok vagyunk. Ez a tézis sajnos hozzám közel áll. (...) Marad tehát a kérdés, hogyan kellene reagálni a rosszra ha az igazság nem gyógyít meg bennünket. **Tokarska Bakir:** Helena Datner és Agnieszka Sabor arról a pesszimizmusról beszélnek, ami a filmből árad, arról hogy a kétkedés hangja jelenik meg – az oktatásba vetett hittel szemben megjelenő kétkedésé. Egyetértek ezekkel a véleményekkel. Ez nagyon pesszimista hangvétel és ez a hangvétel igen közel áll hozzám. (...) Artur Żmijewski filmje megmutat minket, ahogy tépelődünk a sandomierzi kutatás után visszatérve. Megértettük, hogy tehetetlenek vagyunk. Rá kellett jönnünk, hogy nincs semmilyen módszerünk az emberek meggyőzésére, akiket meghatározott módon neveltek, arról hogy mi az igazság. Egyszerűen tanácstalanok vagyunk az egyszerű emberek véleményével szemben – tudom, hogy sokan most mosolyognak ezen kifejezés hallatán, de kötődöm ehhez a szóhoz. Ugyanakkor a leginkább kétségbeeső beszélgetéseket tanult, művelt világi és egyházi személyekkel folytattuk. Ők hatottak rám úgy, hogy ne higgyek többé az oktatás hatékonyságában. Tisztában vagyok vele, hogy ez a mondatom szörnyen hangozhat – különösen akkor, ha szembe állítjuk olyan nagyszerű emberek erőfeszítéseivel szembehelyezve, mint amilyeneket Leszek Tybon valósít meg Sandomierzben. Nem hiszek abban, hogy az igazság kimondása bizonyos dolgokban automatikusan megszünteti a problémát. Te kimondod az igazságot, és erre azok, akik általában támadnak téged, szélsőséges relativizmusba esnek. Amikor az igazság kényelmetlen megvetés, lenézés tárgyává válik. Ezért azt gondolom, hogy különböző eszközökhöz kell nyúlni például a művészetekhez. Itt a könyvek magukban nem segítenek.

Mások azonosulni tudnak a filmben megjelenő tanácsstalansággal amit releváns üzenetnek tartják. A második kérdéshez szorosan kapcsolódik egyfajta módszertani vita is Tokarska-Bakir kutatásainak érvényességéről.³⁶ A film megítélésekor többen kritizálják azt a hangnemet, beszédmodot, ahogy a filmben szereplők a sandomierzy lakókról beszélnek, miként ábrázolja őket a film. E mellett megkérdőjeleződik a vita célpontja: Kinek az ügye a sandomierzy festmények léte? (A zsidóké, a keresztényeké, a katolikus egyházé, a lengyeleké, vagy a helyi lakosoké.³⁷) Belehelyezkedhetünk-e a megölt zsidók szerepébe? Mit teszünk, amikor ezt megkíséreljük? A megszólalók ezen keresztül megkérdőjelezzik a saját szerepüket, a kutatók (és filmben megszólalók)

A filmmel kapcsolatos észrevételekre: ez a provokáció csak azt szolgálja, hogy a párbeszédet előmozdítsa, amely lefékeződött, megrekedt különböző árkokban és nem tud kijutni. Ezért Artur Żmijewski kiválasztott néhány részletet a több órás anyagból, amelyeket vitáink alatt rögzítettünk, amikor megpróbáltunk kimászni a sandomierzi traumából. Ezek a részletek élő érzelmi reakciót váltanak ki - gyakran nyűglődések, egocentrikus nyilatkozatok saját magunkról. **Artur Żmijewski:** A film annak a műhelymunkának a rögzítése amelyet Joanna Tokarska-Bakir tanítványai végeztek Varsóban a Modern Művészetek Központjában. Azért szerveztem meg ezeket a találkozásokat, mert reagálni akartam arra, amit az előadások és a gyakorlatok résztvevői elmondtak, amikor azokat kamerával rögzítettem. A diákok a lehetetlenségről beszéltek.

Konstanty Gebert: Számomra nagyon fontos az, ami hiányzik Artur Żmijewski filmjéből. Ez a film nem Sandomierzről szól, hanem arról hogy miképpen tudjuk kezelni az ilyen Sandomierzeket. Ez a film nem a városról, nem a helyről, hanem a mi gondolatainkról, elképzeléseinkről szól a témával kapcsolatban... A probléma nem a kép jelenléte a katedrálisban, hanem az emberek fejében kialakult képzetek. Ezeket a képzeteket nem változtatta meg a kép másolatainak elégetése – amire a varsói Modern Kortárs Művészeti Központban került sor. Ezt a tudati változást csak és kizárólag a sandomierzi emberek számára egyetlen hiteles intézmény – a Katolikus egyház hozhatja létre.

³⁶ „De ezek a kutatások - ahogy Joanna Tokarska-Bakir írja a „Res Publica Nova”c. kiadványban - azt is célul tűzték ki, hogy megmutassák a zsidókról kialakult helyi ismeretek és emlékek állapotát. Szeretném tehát megtudni – és itt van egy bizonyos problémám az antropológiai kutatásokkal – hogy mennyire elterjedtek ezek a képzetek? Hány ember gondolja, hogy Wojtila (II. János Pál pápa) vagy Glemp érsek, vagy Mazowiecki illetve a Kaczynski testvérek – zsidók. Szeretném azt is megtudni, hogy a Visztula melyik partján található az a városok illetve falvak ahol a kutatásokat végezték. Vajon ezek a helységek korábban osztrák megszállás alatt voltak-e vagy orosz megszállás alatt? Mivel komoly jelentősége van ennek mind, ha a helyi ismeretanyagot kutatjuk. Még sok hasonló kérdést lehetne feltenni.” – kéri számon Zbigniew Nosowski. Helena Dtner a következő választ adja ezen kérdésekre: „Az utolsó téma Zbigniew Nosowski észrevételeit érinti az antropológiai kutatások témájában. Az ilyen típusú kutatás nem érinti a reprezentativitás témáját és ennek a témának a felvetése itt értelmetlen. Az magától értetődik, hogy ezek a kutatások nem reprezentatívak. Senki sem akar ilyen állítást tenni.” Joanna Tokarska-Bakir a következőképpen egészíti ki a vitát: „Ami a kutatások szavahihetőségét illeti, hálás vagyok Helena Dtnernek hogy elmondta, hogy az etnográfiai kutatások a szociológusok szóhasználatában tulajdonképpen strukturális kutatások. A strukturális kutatásoktól nem várjuk el, hogy reprezentatívak legyenek, csak azt, hogy a kutatott kérdés szerkezetét tárják fel – pl. azt, hogy a témát a disztribúció szemszögéből vizsgáljuk. Senki nem véd senkinek, én pedig külön kérem: hogy utazzanak oda, a helyszínre szociológusok és végezzenek kvantitatív kutatást.”

³⁷ **Stanislaw Krajewski** : „Mondtam korábban, hogy a festmény ügye csak mérsékelten érinti a zsidókat. De mégis halálosan komoly a dolog, a szó legszorosabb értelmében. A festmények nem kapcsolódnak a zsidó tradíciókhoz, vagy a zsidó valláshoz. A keresztényeket és az ő képzeleteiket érintik. Ez a keresztények ügye - nem a zsidóké. Viszony a zsidók haltak bele.” **Dariusz Karłowicz:** „...vérvádak az ókorban a keresztényekkel szemben is megjelentek, és ma is tapasztalható a keresztények dehumanizációja, üldözése...” Ez a megszólalás erős ellenvéleményeket vált ki: „**Helena Dtner:** Nem szeretném, ha olyan beszélgetésnek adnánk teret, amelyben magukról a zsidókról nehéz lesz beszélni, azt hangsúlyozzuk, hogy a zsidókat közvetlenül nem érinti a téma, és hogy a teljes kultúránk a vallásosság megsemmisítésére törekszik.”

szerepét és a művész szerepét is. A filmben van egy jelenet, amelyben a fiatalok azt nyilatkozzák a kamerába tekintve: „Meghalhattam volna, mint Icik Herskovics”, vagy „meghalhattam volna, mint Lejba Frajlich”. Ez az azonosulás nem mindenki szerint helyénvaló.

A vitának van egy visszatérő eleme, egy metadiskurzus, amely arról szól, hogy milyen témák és megszólalások megengedettek a vitában, milyen hangnem és kifejezések. A szöveg terjedelme és többfókuszúsága miatt, csak azon részek központi fogalmait mutatom be, amelyek a filmhez szorosan kötődő megszólalásokban megjelennek: *mi? – a film, közösség/ társadalom, sandomierzy lakosok, sandomierzy közösség/ társadalom és lengyel társadalom, probléma javaslatok a probléma megoldására, hang/ a szélesebb vitában, a művész hangja, megszólalás, tevékenységek, reakciók formája, válasz-kérdés, unalom, dichotómia, a helyzet drámaisága, erőfeszítés), hazugság, hamis, bénító, elköteleződés ténye – foglalkoznak vele, optimizmus, megérteni, tagadás, a rossz exteriorizációja), bűnbánat/bűntudat, képzetek, oktatás, azonosulás, megszemélyesülés, empatia, áldozatok, az igazság elfogadása, vita, polémia, meggyőződés, stigma.* A szövegben megjelenő műfaji megnevezések: *film, tevékenység, műhelymunka, „hozzászólás /a sandomierzi festmények körüli szélesebb vitához/”.*

Żmijewski: *Sztuka może prowokować*, Artur Żmijewski w rozmowie z Katarzyną Nowakowską (2. diszkusszió)

Az interjú a *Krytyka Polityczna* című folyóirat és kiadó által üzemeltetett azonos című internetes oldalon érhető el (ezt a változatot használok az elemzéshez), de eredetileg a *Dziennik* című online napilapban közzétették 2007.december 20-án. Az eredeti kiadvány egy főleg politikai híreket közlő internetes újság kulturális rovata. Az interjún keresztül az újságíró próbálja Żmijewski politikai elköteleződését feltárni és tevékenységét ennek kontextusában értelmezni. A megszólalás elérhető változatában az interjú előtt „lead”-ként pár mondat szerepel, idézetek az interjúból, ahol Żmijewski lényegében a *Krytyka Polityczna* elköteleződését emeli ki a művészet társadalmi szerepének újragondolásában. A szerkesztőség egyenrangúnak tartja a művészeti megszólalásokat a politikai diskurzusban más értelmiségiek megszólalásával: „A lengyel politikusok általában keveset foglalkoznak a kultúrával, inkább felügyelik, mintsem nézik. A *Krytyka Polityczna* a művészetre, mint a (politikai) tevékenységek egy eszközére tekint. Ez egy újdonság egy olyan közösség beállításában, amelynek a céljai politikaiak.” A lead magát a folyóiratot pozicionálja a társadalmi nyilvánosságban.

A megszólalás közvetlen célja a *Lengyel a szekrényben* című mű bemutatása, a művész motivációinak, céljainak megismerése. Ugyanakkor a művel összefüggésben a szintén 2007-ben megjelent *Alkalmazott társadalmi művészetek* című kiáltványról is kérdezi az újságíró Żmijewskit, vagyis az előbbi projektet a kiáltvány kontextusában próbálja értelmezni. Żmijeski, mint politikailag elkötelezett művész jelenik meg, aki határozott álláspontot képvisel a művészet céljainak és eszközeinek értelmezésével kapcsolatban. Nowakowska a *Diennik* című hetilap kulturális rovatainak szerzője, elsősorban filmkritikus, és gyakran készít interjúkat közismert rendezőkkel, színészekkel. Talán ezért használja a mű műfaji meghatározásánál a *dokumentumfilm* terminust. Az interjú szakmai távolságtartással készült, amit a magázódás és a viszonylag hivatalos hangnem jelez. A kérdező több alkalommal enyhén konfrontálódik Żmijewskivel a kérdéseiben megfogalmazott álláspontja, értékítéletei miatt, melyek ugyanakkor lehetnek egyszerűen provokatív kérdések, tárgyuk általában a politikai elkötelezettség és a művészet alkalmazása. A szövegben a következő műfaji megnevezések jelennek meg: *dokumentumfilm, film, tevékenység*. A szöveg központi fogalmai: *film, probléma, kérdés- felelet, tapasztalat, érzelmek, fantázia, terület – tevékenységi terület, tudományé, művészeté, tevékenység eszközei, alkalmazott /társadalmi/ művészet, következmények, antiszemitizmus, lengyel-zsidó kapcsolatok, elkötelezett művészet, publicisztika, polityka, tiszta – egyértelmű /deklaráció, állítás/, kultúra, szolgáltatás), felajánlja a szolgáltatását/ szolgálatát, know-how, érdekek nélküli művészet*. Ezen fogalmak mentén a diszkusszióban a következő témák jelennek meg: A beszélgetés a *Lengyel a szekrényben* film, műfaji sajátosságainak megvitatásával kezdődik. Miért tűnik első látásra dokumentumfilmnek, és miért nem az valójában. Ennek kapcsán jelenik meg a visszatérő téma, hogy mit és kiket ábrázol a film. A képet, a problémát, a kutatókat? Természetesen megjelenik a projekt (film) kiinduló kérdése: „mit lehet tenni a festménnyel?” Żmijewski a válaszok sokféleségét hangsúlyozza, ezt kívánta megmutatni a filmben. A kép problémájánál is hangsúlyosabb az interjúban a művészet és a társadalomtudományok kapcsolatának megjelenítése, ami talán sokkal inkább érdekelte Żmijewskit a munka során, mint a képek sorsának a megoldása: mit tud a művészet tenni egy ilyen probléma esetén, mi az, amit a tudomány nem tud, de a művészet igen? A válasz az érzelmek kifejezésében keresendő Żmijewski szerint, a hallgatók érzelmeit tudta megmutatni a művészet eszközeivel. Arról, hogy Żmijewski mit gondol a problémáról, és általában az antiszemitizmus kérdéséről kevés szó esik, viszont utal az újságíró számos olyan korábbi alkotásra (filmre), ahol már foglalkozott a művész ezzel a témával, vagy legalábbis a lengyel-zsidó relációkkal. A

beszélgetés egy jelentős részében olyan témák jelennek meg, amelyek Żmijewski politikai és társadalmi elkötelezettségéhez kapcsolódnak: Mi az „alkalmazott művészet” értelmezése, pozíciója Żmijewski műveinek esetében, hogyan viszonyul Żmijewski a művészi autonómia kérdéséhez? Mit gondol Żmijewski a politikai és ideológiai elkötelezettségről? Milyen „eredményeket” ért el a projekt?

IV.3.2. A *Lengyel a szekrényben* projekt elemzése a részvétel dimenziói szerint

A vita leiratában körvonalazódik a filmnek az a sajátossága, hogy több tárgya, főszereplője van. Tekinthetjük a film „főhősének” magát a festményt. Lehetnek a főhősök a fiatal kutatók (*fiatal emberek, lengyel ifjúság, hallgatók*), akiknek a beszélgetéseit, megnyilatkozásait végigkövethetjük. A filmben sokat mesélnek a diákok a sandomierzi lakókról, az interjúalanyaikról. Ők a film olyan szereplői, akik a néző számára valójában nem jelennek meg, de érintve vannak. A vitában többször visszatér, hogy ezek az emberek miképpen vannak reprezentálva.³⁸ Jók-e vagy rosszak, különlegesek-e vagy hétköznapiak, mások-e mint bármelyik lengyel? Végül, a diákok által megvalósított megszemélyesítéseken keresztül megjelennek a Sandomierzben megvádolt és meggyilkolt zsidók, az áldozatok. Vita tárgyát képezi, hogy behelyezkedhetnek-e a hallgatók a megölt zsidók szerepébe (meghallhattam volna...). Mi ennek az üzenete?: „Beszéltünk már a filmben megjelenő kijelentésekről: „így és így

³⁸ **Zbigniew Nosowski:** „A filmben Joanna Tokarska-Bakir felteszi a kérdést a tanítványainak: milyen emberekkel találkoztatok – jókkal vagy rosszakkal? Nem szeretném vita tárgyává tenni, hogy vannak-e általában jó, illetve általában rossz emberek. Viszont az ebben a kérdésben benne rejlő egyszerű dichotómia ami, nem éri el az antiszemitizmus talaját. Sokkal találébban jellemezte ezt a problémát 47 évvel ezelőtt Tadeusz Mazowiecki, a „A kellemes és jó emberek antiszemitizmusa” című esszéjében. Erre a jelenségre kell mindenekelőtt rákérdezni és nem pusztán berakni az ilyen és hasonló nézeteket valló embereket a „rosszak” fiókjába bár természetesen a rossz oldalt képviselik. **Dariusz Karłowicz:** „A film olyan, mintha jeleneteket közölne egy Orbis-társasutazásról a lengyel sötétföldön. Azt a benyomást kelti, hogy a jól szituált lengyel ifjúság tagjai ellátogatnak a legsötétebb néprétegekhez, akiket meglehetősen lenéznek. Hangsúlyozom: ez volt az én benyomásom, amit a film kiváltott belőlem és nem azokról az emberekről kialakított véleményem, akik részt vettek a kutatásban. A fiatalok, akiket a film elején megkérdeztek, arról hogy az emberek (akikkel találkoztak) jók, vagy rosszak voltak, igen sok érvert találtak amellet hogy nagyon rossz emberek voltak. Ez igen komor képet fest és a helyzet drámaiságát nivellálja.” **Leszek Tyboń:** „a jó szándék megkeresése a sandomierzi társadalom szívében” **Joanna Tokarska-Bakir:** Végül néhány megjegyzés a „jó és rossz” emberek témához. A kérdésem provokációs kísérlet volt. Nem mondtam soha, hogy egy ilyen dichotómikus megkülönböztetésre szükség van, senkinek sehol nem javasoltam a vagy/vagy különválasztást. Szerettem volna feldobni egy témát. A riportok készítésekor azt észleltük, hogy jó, vendégszerető, kedves, szimpatikus és szívélyes emberek egyidejűleg borzalmas dolgokat tudnak mondani. Ott a jó a rossz mellett létezik. Ez ennek a kutatásnak az egyik mélyebb tanulsága. **Artur Żmijewski:** Olyan emberekkel találkoztak, akik borzalmas dolgokat mondtak el, gyűlöletes dolgokat, egyidejűleg ezek az emberek kedvesek voltak, a kérdező diákokat teával és süteménnyel kínálták. **Anna Klimczak:** Szeretnék rátérni a Joanna Tokarska-Bakir által felvetett kérdésre: Milyen emberekkel találkoztatok Sandomierzben? Jókkal vagy rosszakkal? Ez provokatív kérdés volt. Hozzátenném - ami hiányzott a filmben - azonnal választ kaptunk rá: olyan emberekkel találkoztunk amilyenek mi vagyunk. Hétköznapi emberekkel találkoztunk, akikkel megpróbáltunk beszélgetni. Ennyi. **Artur Żmijewski:** Szeretnék visszatérni a filmhez, és annak a kérdésnek a megválaszolására, hogy milyen emberekkel is találkoztak a kutatást végző diákok Sandomierzben. Természetesen ugyan olyan emberekkel találkoztak, mint saját maguk.

hívnak és meghalhattam volna, ugyanúgy ahogy Majer Leczycki (...) Ez már egy kicsit több az empátiánál. Ez kisajátítás (birtokba vétel)! Annak a kísérlete, hogy a zsidók történetét saját történelmünk részeként kezeljük.” (Artur Żmijewski)

Mivel a mű olyan szereplőket is megjelenít közvetetten, akiket nem láthatunk, a részvétel kérdése összetetté válik. A fiatalok saját érzéseiket mutatják be, de ezen érzések egy része mások felé irányul. Az elemzett szövegek kevésbé szólnak a részvétel és bevonás jellegéről, hangsúlyosabb bennük a film témájának és a témával kapcsolatos felvetéseknek a megvitatása, ezért a részvétel feltételeivel kapcsolatos kérdések közül nem mindenre kapunk választ.

A művész szempontjából intern perspektívából a következőket mondhatjuk a részvétel megvalósulásáról: A *Lengyel a szekrényben* mint projekt egy felkérésből indult ki, amelyet Joanna Tokarska-Bakir tett Żmijewskinek. Vagyis a kapcsolatfelvételt az egyik résztvevő kezdeményezte, célja pedig az volt, hogy a művész rögzítse a kamerájával a nehéz beszélgetéseket, és a felvételekkel (majd később saját felvételeivel) segítse a kutatási élmények feldolgozását. A hangsúly nem a kutatásban összegyűjtött anyagok (interjúk, megfigyelések) tudományos feldolgozására került – bár a felvételek ezt is segíthetik – hanem a szubjektív benyomásokra (a sandomierzi interjúalanyokról) és a problémáról (mit kellene csinálni a képekkel?) alkotott személyes vélemények feltárására. Az együttműködés következménye volt a műhelymunka, amelyet Żmijewski javasolt, és ahol a Sandomierzy székesegyházban látható festmény replikáin valósíthatták meg a hallgatók azt, amit a képpel tettek volna. Żmijewski számára a kihívás ennek a szimbolikus munkának a kapcsán jelenik meg.

Extern perspektívából, a művész szempontjából a következők mondhatóak el a részvétel megvalósulásáról: A művész egy alkalmazott szakember pozíciójába helyezkedik. A kutatók által felvetett problémák megoldásához felajánlja saját tudását, a művészet látásmódját, a megismerés olyan módját, amely erősen épít az intuíciókra, a vizuális kommunikációra, a szimbólumok teremtésére és felhasználására. Alkalmazott művész, aki részt vesz olyan problémák megoldásában, amelyek a tudomány (és a társadalmi nyilvánosság) területén fogalmazódtak meg. Az általa betöltött szerepet a kutatók jelölik ki. A filmben ezzel a szereppel összhangban jelenik meg, és a diskussziókban is ennek megfelelően vesz részt. Egy jelenetben látható hosszabb ideig, amikor segít egy gigantikus rajz elkészítésében az egyik hallgatónak, ahol az a valós történeti eseményeket kívánja bemutatni.

A részvétel a bevontak perspektívájából: A film sajátossága, hogy a benne szereplő fiatalok nem csak önmagukat jelenítik meg, hanem feltárják tapasztalataikat,

gondolataikat, érzéseiket másokkal kapcsolatban (sandomierzi lakosok és a zsidó áldozatok) akik így közvetetten jelennek meg, (nem résztvevői a projektnek, a felvetett problémák kötődnek hozzájuk, de azok megfogalmazásában, és a megoldások keresésében nem vesznek részt). A bevont ágensek aktor szerepének bemutatása szempontjából (extern perspektíva) elmondható, hogy a bevonásnak lényegében két lépcsője, megvalósulása volt. Először az egyik résztvevő (Tokarska-Bakir) kérte fel a hallgatókat arra, hogy kamera előtt beszéljenek tapasztalataikról, az addigi közös munka során született benyomásaikról. A felvételek találkozóik szokásos helyén, az egyetem (Collegium Civitas) szemináriumi termében készültek, a hallgatók számára sem a helyzet, sem a környezet nem volt új, csak a kamera jelenléte. Szerepükben és identitásukban ugyanúgy jelennek meg, ahogy máskor az egyetemi környezetben megjelennek. Egyetemi hallgatók, kutatók. A hallgatók közötti kapcsolatok, amelyek a megszólalásokat befolyásolják már korábban kialakultak. A problémák megfogalmazásában egymásra hatással vannak, egymást kiegészítik, reagálnak a másik felvetéseire, együttműködnek. A második lépcsőfok a műhelymunka. Itt a legtöbben külön-külön valósítják meg ötleteiket a művész segítségével, külön dolgoznak a replikákkal. Itt is van közöttük együttműködés, több esetben a csoport több tagja részt vesz egy-egy ötlet megvalósításában (például egy csoportkép elkészítése). A problémák megfogalmazása és feldolgozása szempontjából az ágensek koalíciót alkotnak. Intern perspektívából tekintve az ágensek sajátvilágára (illetve annak megjelenítésére), elmondható, hogy elsősorban a kutatással kapcsolatos élményeiket, érzelmeiket, a kutatásban megfogalmazott problémákra adott válaszaikat jelenítik meg, neveiket pedig megismerhetik a nézők, akkor, amikor szimbolikusan azonosulnak a megölt zsidókkal. Az én-reprezentációra további lehetőség nincs, ugyanakkor abban, hogy szerepeiket (kutató/hallgató, Sandomierz-ből visszatérő „tanú”) miként alakítják, nagy szabadságuk van. A problémák kapcsán erőteljesen fejezik ki érzéseiket és véleményüket. Érzelmeik, értelmezéseik a kutatás alatt elkészített interjúkkal kapcsolatban hasonlóak, a fiatalok hatással voltak egymásra, kialakultak a helyzetek közös olvasatai. A filmben a közösen megfogalmazott problémákkal és az azokra egymással kölcsönhatásban adott válaszokkal (cselekvésekkel) találkozunk. Źmijeski számára fontos, hogy miként juttassák kifejezésre a résztvevők a képpel és a kutatással kapcsolatos érzéseiket, élményeiket.

A részvétel a társadalmi nyilvánosság szempontjából: A *Lengyel a szekrényben* című film, ahogy azt Źmijewski a Nowakowska-nak adott interjújában kiemeli, szabadon

letölthető, hozzáférhető.³⁹ Ez lehetőséget ad elvileg a széleskörű nyilvánosság elérésére, bár az oldal szakmaisága ezt igazából korlátozza. A gyakorlatban ez a forrás alkalmas arra, hogy oktatási célból, vagy tudományos (közéleti vagy politikai) viták alkalmával vetítsék a filmet, annak egyes részleteit. Tokarska-Bakir saját tudományos és oktatói munkája során gyakran használja. A filmhez kapcsolódó viták, szövegek is elérhetőek interneten azok számára, akik keresik, vagy véletlenül találják rá, ugyanakkor olyan felületeken, amelyek egy szűkebb közönség megszólítására alkalmasak. Kivétel ez alól Nowakowska interjúja, amely egy közéleti hírportál kulturális rovatában jelent meg, amely szélesebb közönséget céloz meg. A festmények léte korábban nagy nyilvánosságot kapott és erős társadalmi vitát váltott ki. Źmijewski filmje ehhez képest valóban nem gerjesztett újabb hullámokat, nem váltott ki élesebb vitákat a nyilvánosságban és politikai hatása sem bizonyítható. A film inkább csak a téma iránt érdeklődő értelmiségi, tudományos közösséget tudta újra megszólítani. Nowakowska az interjújában, Źmijewski kiáltványára hivatkozva megkérdezi a művészt, hogy milyen hatást (következményt) várt a filmtől. Źmijewski elsősorban azt a hatást tartja fontosnak, amit a résztvevőkre gyakorolt, azáltal, hogy új eszközökkel adhattak válaszokat a felmerült problémára (mi legyen a képpel). Hosszú távon hisz a film olyan hatásában, hogy erre a kérdésre valódi válasz és megoldás születik. A film javaslatokat kínál a döntéshozók számára.

Nézőként megismerkedhetek a sandomierzi képek történetével, magukkal a képekkel, a kutatásról adott beszámolókon (beszélgetések) keresztül a képek alapjául szolgáló történeti eseményekkel. Megtudhatjuk milyen történeteket, képzeteket terjesztettek és terjesztenek a képpel kapcsolatban napjainkban is a helyi lakosok (és a helyi idegenvezetők). Ugyanakkor a bemutatás sajátossága, hogy a képek problémája a filmen keresztül elszakad az ahhoz tartozó társadalmi vitától. Úgy tűnik, mintha a képek sorsával kapcsolatban jelenleg nem folyna semmilyen vita, és a probléma felvetésében a kutatók, Tokarska-Bakir és hallgatói izoláltak és tehetetlenek. A műhelyfoglalkozások ötlete is ezt sugallja: az igazi képpel nem tehetünk semmit, nem áll hatalmunkban (csak a helyi egyházi vezetők dönthetnek róla), tegyünk velük valami szimbolikusat. A hallgatók különböző (hol érzelmi alapú, hol többé-kevésbé racionális) cselekedeteket hajtanak végre a képek replikáival. Ugyanakkor ezek valós cselekvések, ha megtörténhetnek a replikákkal, hihetővé válik, hogy a valódi képpel is megtörténhetnek. Bár az, hogy a galéria bezárt falai között, üres fehér kiállítóterben születnek ezek a

³⁹ Lengyel nyelvű változata letölthető a lengyel Etnográfiai Arhívum oldaláról: http://www.archiwumetnograficzne.edu.pl/readarticle.php?article_id=14

reakciók, újra az izoláltság érzetét kelti. A kutatásban készített interjúkból nem a képek problémájával kapcsolatban elhangzott állításokat idézik a hallgatók, hanem azt, ahogyan az emberek a zsidókról gondolkodnak, azokat a történeteket, képzeteket mesélik el amelyek a zsidókkal kapcsolatban terjednek. Frusztrációiknak, tehetetlenségérzetüknek, dühüknek forrását is ezek a tapasztalások képezik. Azt, hogy magukról a képekről hogyan gondolkodnak a helyiek, igazából nem ismerhetjük meg. A „mit kéne tenni a képekkel” probléma megoldásába nem vonja be őket senki, hiszen a valódi probléma azon nézetekkel van, amelyeket a megnyilatkozók szerint a képek megalapoznak és megerősítenek. Nézőként felmerül a kérdés, hogy milyen lenne egy olyan kutatás, ahol a lakosok bevonódnak a képpel kapcsolatos kérdések megvitatásába. Lehetne-e nyilvánosan beszélni arról, hogy a kép hazugságon alapul, és jelenlegi formájában ezt a hazugságot terjeszti? A film azt sugallja, hogy ez nem lehetséges.

IV.3.3. A *Lengyel a szekrényben* projekthez kapcsolódó közvetlen diszkussziók elemzésének összefoglalása

Hagyomány: A diszkussziókban nem jelenik meg utalás művészettörténeti előzményekre. A mű elsősorban más területeken folyó tevékenységekkel kerül összehasonlításba. Ilyen a kutatás, újságírás, dokumentumfilm, és az oktató/szemléletformáló tevékenység. Vagyis elsősorban nem a művészet kontextusában értelmezik a megszólalók Żmijewski tevékenységét. Ugyanakkor visszatérő fogalom az *elkötelezettség*, *elkötelezett (politikailag és társadalmilag) művészet* fogalma. Művészeti referenciaként Zbigniew Libera neve hangzik el, akinek *Lego. Egy koncentrációs tábor* című műve (Lego játéksorozat, amely az auswitzi haláltábort idézi), nagy médianyilvánosságot kapott és éles társadalmi vitát váltott ki nemzetközileg.

Politika: A politikai elkötelezettség és szerepvállalás tehát fontos eleme a diszkusszióknak. A politika fogalma, a politika megítélése a művészet társadalmi és politikai szerepvállalásának lehetőségeivel és a művészet társadalmi státuszának megítélésével szoros összefüggésben jelenik meg a diszkussziókban. A politikai és ideológiai elköteleződéssel pedig látszólag a művész lemond a műalkotás autonómiájáról: „Nem gondolom, hogy a művészet akkor a legjobb, amikor elidegenített, és messze van bármilyen elköteleződéstől. Tetszik nekem az a helyzet, amikor a művészet felajánlja a szolgálatát, a tudását különböző, tőle eltérő területeknek (...) Lényegében ki lettem bérelve, felkérve arra, hogy a saját tudásomat átadjam a tudomány szolgálatában. Nekem ez nagyon tetszett, és szívesen belementem. A filmet nem védik szerzői jogok, és szabadon lehet másolni. Mert használni kell – ez a célja.

(...) Ezért inkább keresem a lehetőséget arra, hogy hagyjam magam használni, mint hogy védekezzek, az autonómiámat féltve.” (Żmijewski)

A művészet és a megismerés kapcsolata illetve a művészet és a társadalomtudományok kapcsolata fontos témája a megszólalásoknak. Żmijewski számára a film elkészítésében kihívást jelentett, hogy kísérletezzon a tudomány és a művészet együttműködésével, és bizonyítsa, hogy vannak a művészetnek olyan eszközei, amelyek relevánsak lehetnek társadalmi problémák feltárására, úgy, ahogy arra a tudomány nem képes: „Nem tudjuk, mit lehet kezdeni ezzel a problémával. Írjunk egy levelet a *Tygodnik Powszechny*nek vagy a *Gazeta Wyborcza*-ba. Írjunk egy könyvet ebben a témában? Azok az eszközök, amikkel a szociológusok vagy antropológusok rendelkeznek korlátozottak. A diákoknak folyton különböző ötleteik támadtak arra vonatkozóan, hogy mit kellene kezdeni ezzel a festménnyel. Fantáziájuk gyakran meglepő irányokba terjedt, ötleteket dobott fel, ilyeneket mondtak például: 'Elégetni!' Pedig a diákok valójában nem pusztíthatták el ezt a festményt, mert az bűncselekmény lett volna. De megtehették ezt egy galéria biztos terében, elégetve a kép másolatát. A film megörökítette ezt, amit Slavoj Žižek *passage al l'acte*-nek nevez, az áttérést a cselekvésbe. A diákok fantáziától fűtve, rejtett vágyaktól vezetve cselekvésre szánták el magukat. Valaki elégette a képet, másvalaki széttépte, vagy festékekkel befestette. A tudományos műhely diákjai új ösvényre tértek. Azt lehet mondani, hogy megkerülték az őket fékező társadalomtudományi metodológiát, amiről itt olyan gyakran szó esett, és aminek hiánya annyira zavaró a film megtekintése közben. A diákok átlépték azt a bénító gondolatot, hogy a festmény jelenléte a katedrálisban rossz, de ha eltávolítják, akkor az még rosszabb” – nyilatkozza Żmijewski.

A művészet társadalmi pozíciójának, hasznának megítélésében Anna Bikont hozzászólása erősíti leginkább Żmijewski álláspontját: „Nem értek egyet Konstanti Gebert véleményével, hogy csak a katolikus egyház és nem valamilyen művészeti fellépés, az Ujazdowski palotában segíthet ezen a helyzeten. Írtam egy vastag könyvet a lengyel-zsidó kapcsolatokról, de ennek ellenére az a véleményem, hogy csak ilyen fellépések hozhatnak változást. (...) Mondjuk, ha 60 év múlva statisztikai kutatásokat végeznek majd és kiderül, hogy a megkérdezettek 63,8 százalékának nincsenek antiszemita érzései, akkor ezek azok a személyek lesznek, akiknek a nagyszülei látták az Artur Żmijewski által készített filmet a *Nasz Spiewnik* (Mi daloskönyvünk) címűt, egy tel-avivi idősök otthonáról, vagy látták Zbigniew Libera *Legó. Egy koncentrációs tábor*- című munkáját. A kontaktus ezekkel a munkákkal talán azt okozza majd, hogy megszűnik a jövőben az antiszemitizmus alapjainak átadása a következő generációknak.

Hiszen a mi legnagyobb problémánk azoknak a mintáknak az ismétlése, amelyeket a család és a katolikus egyház visz tovább. Hiszek abban, hogy a művészet segíthet ebben, jobban, mint az oktatás.”

A nyilvánosan elhangzott vitában a társadalomtudományok, művészet és oktatás közötti párhuzam több megszólalásban is megjelenik. Az egyik markáns álláspont az, hogy a tudomány által előállított tudáshoz és a nevelés által közvetített ismeretekhez képest a filmben nem jelennek meg újak. A film nem jelent valóban új „hangot” a vitában).⁴⁰ A másik álláspont, hogy a művészet másképpen tud beszélni ezekről a kérdésekről).⁴¹ Nowakowska interjújában Żmijewski részletesen kifejti, mit tud a tudomány által fontosnak tartott kérdésekkel kezdeni a kortárs művészet: „Érdekelt a válasz arra a kérdésre, hogy mit lehet ezzel a képpel tenni, hogyan oldjuk meg a jelenlétének a helyzetét? Érdekelt a tudomány és a művészet kapcsolata is. Hiszen maga prof. Joanna Tokarska-Bakir kért meg arra, hogy vegyem fel a beszélgetéseit a hallgatóival a terepkutatásaik után, amelyek a rituális gyilkosságokról, vagyis a festmény tartalmáról szólt. Először a figyelmemet ez a probléma keltette fel – milyen bajban lehet a professzor asszony, hogy egy művész segítségét kéri?

És miért volt szükséges ez a segítség?

Hogy átléphesse a saját tevékenységi területének korlátait, mint amilyen a saját, ösztönös érzelmek kifejezésének a tilalma. Amit lejegyeztem, az érzelmek kirobbanása,

⁴⁰ Ezt képviseli például Zbigniew Nosowski: „Ez a film engem csalódással tölt el mindazon által, hogy a téma mélységesen érdekel. Nem egy fontos hang a vitában, hanem inkább tevékenységek rögzítése, a Sandomierzben és környékén végzett terepkutatásban részt vevők reakciójának rögzítése. Nem látok semmi rosszat ezen tevékenységekben. Megértem a kutatások szükségességét. Ennek ellenére a film nem keltette fel az érdeklődésemet olyan mértékben, mint Artur Żmijewski más művei...” „A *„Lengyel a székényben”* című filmben miért nem található legalább egy pozitív tevékenység? Például Zuzanna Radzik, a kutatás résztvevője javasolta egy olyan festmény megfestését, amelynek a témája az *Eklészia és a zsinagóga* és amelynek fel kellene váltania azt a képet ami most a templomban található.” „Nem kevésbé fontosak vitatémánk esetében Joanna Tokarska-Bakir kutatásai, amelyek a film alapját képezik. Ezek a vizsgálatok jól mutatják, hogy milyen tartósak a képzetek arról, hogy a zsidók gyermekeket gyilkolnak le abból a célból, hogy vértüket a pászkába tegyék. Ezt már tudjuk.”

⁴¹ **Stanislaw Krajewski:** „A filmet fontosnak tartom, mert képes arra, hogy szélesebb körben tárgyalja a sandomierzi festmények témakörét. Ezt a problémát mélyebben mutatja be, mint akár a legdrasztikusabb sajtócikkek, amik már napvilágot láttak. Bizonyos dolgok ebben a filmben nagyon tetszettek – különösen az emberek személyes viszonya a képek ügyéhez. Néhány bemutatott cselekedet, mint például a festmények elégetése, vagy lyukak bevágása a vásznakba, hogy azokba saját arcukat helyezték, nekem igen találónak tűnnek. Más műveletek, mint a festmények berakása és elrejtése ládába kevésbé érdekesek. Ezzel szemben az ötlet, hogy a gyerekek fessenek a régi festményekre újakat túlzásnak tűnik. Ugyanakkor az én észrevételeim nem igazán fontosak. Más dolog viszont nagyon fontos. Artur Żmijewski filmje új elemmel bővíti a vitát a sandomierzi festményekről. „**Helena Datner:** „Ez a film különlegesen tiszta, hála a hatalmas erőfeszítésnek, amelyet a film létrehozatalában a fiatalok kifejtettek. A film azt mondja - ha jó az olvasatom – hogy ebben a helyzetben teljesen tanácstalanok vagyunk. Ez a tézis sajnos hozzám közel áll.” **Joanna Tokarska-Bakir:** nyugtalanít, az a „nyugalom”, ahogy Zbigniew Nosowski megnyilvánul a sandomierzi problémával kapcsolatban.”Ezt már tudjuk”- mondja. És mit tesz ezzel a tudással? Ez a tudás azt okozza, hogy ez a film, ami szeretne valamit kezdeni a témával, kényelmes „csalódást” okozott Zbigniew Nosowskinak.”

ezek a hallgatók szinte csak az érzelmek nyelvén beszélnek (...) A következmény, amelyik engem sokkal inkább érdekel, az volt, hogy megfertőztem ezeket a diákokat, egy másik terület módszereivel, olyan stratégiákkal, amelyeket a művészet alkalmaz. És ez sikerült, ennek a bizonyítéka a film. Egy csoportot mutat be, amely egy másik területen, a tudomány területén megfogalmazott problémát próbál kezelni a művészet eszközeivel. Maga a tény, hogy Joanna Tokarska-Bakir rendszeresen vetíti (mutatja) ezt a filmet, sajátjaként kezeli, ennek a mély átítatódásnak a következménye.” Żmijewski mondataiból egyfajta versengés (társadalmi pozícióért folytatott harc) olvasható ki a különböző tevékenységek, a társadalomtudományok és művészetek között. „A művészet nagyon sokat tud felajánlani – a társadalomról felhalmozott tudást, arról, hogy hogyan lehet benne az intuíciók segítségével működni, annak a stratégiájáról, hogy hogyan lehet feltárni azt, ami el van altatva, el van tüntetve a szem elől, ami fájdalmas; tudja, hogyan használja az intuíciókat, a képzeletet, a fantáziát és az érzelmeket. Szerintem ez egy nagyon érdekes ajánlat más területek számára.”

IV.3.4. Artur Żmijewski munkásságával kapcsolatos egyéb szövegek (kontextus)

A *Lengyel a szekrényben* című projekt 2007-ben került a nyilvánosság elé, akkor, amikor Żmijewski megjelentette nagy port kavará kiáltványát, *Alkalmazott társadalmi művészetek (Stosowane sztuki społeczne)* címmel. Mivel ez Żmijewski eddig legfontosabbnak tekinthető, programadó kiáltványa, tevékenységének kontextusát feltáró szövegek közül először ezt választottam elemzésre. Másodiknak egy interjút mutatok be, amelyik a *Lengyel a szekrényben* vitához is kapcsolódik és a kiáltvány főbb üzeneteinek értelmezéséhez ad segítséget, további kiegészítéseket. Végül egy olyan szöveget elemzek (*Menj és láss!*), amelyik két évvel később jelent meg, és amely egy újabb kiáltványnak tekinthető.

Artur Żmijewski: *Stosowane sztuki społeczne* (Alkalmazott társadalmi művészetek) (3. diszkusszió)

Artur Żmijewski kiáltványa, több alkalommal is megjelent nyomtatásban, lengyelül, és sok nyelvre lefordították. Magyarul 2008-ban jelent meg Erhardt Miklós fordításában, a Trafó Galériában Żmijewski kiállítása (*Radikális szolidaritás*. 2008. január 25–március 2.) alkalmával.⁴² Az elemzéshez a kiáltványnak a *Drżące ciała* (*Remegő testek*) című könyvben megjelent változatát használtam. Żmijewski

⁴² A szöveg eredeti címében a művészet szó többes számban szerepel, de Erhardt fordításában egyes szám maradt (Alkalmazott társadalmi művészet, és nem művészetek).

interjúkötetében (a kilencvenes években és a kétezres évek elején) kortársaival beszélget. Olyan művészekkel, akik valamilyen formában társadalmi vagy politikai, kritikai tevékenységet valósítanak meg (Jacek Adamas, Paweł Althamer, Krzysztof M. Bednarski, Katarzyna Górna, Andrzej Karas, Katarzyna Kozyra, Grzegorz Klaman, Grzegorz Kowalski, Łukasz Gorczyca, Zbigniew Libera, Jacek Markiewicz, Joanna Rajkowska, Roman Stańczak, Roman Wóźniak, Monika Zialińska). Żmijewski a következőt nyilatkozta a könyv és a kiáltvány céljáról Piotr Kosiewskinek (II.3.4. melléklet): „Ez a szöveg és a könyv is kísérlet arra, hogy meghatározzam magamnak, mit is jelent művésznak lenni. Megpróbáltam megmutatni, hogy ez egy társadalmi szerep és feltárni, hogy mi jár ezzel a szereppel. Feltettem azt a kérdést, hogy mik a művész korlátai, mi van neki megengedve, mi van tiltva, milyen helyről kell beszélnie, hogy a hangját hallani lehessen, és hol nem találkozik visszhanggal. Egyúttal *Az alkalmazott társadalmi művészet* és a *Remegő testek* elmesélik a művészet elkötelezettségének történetét a kilencvenes években, és beszélnek a kritikai művészetről, annak fontos – számomra is nagyon fontos – szerepéről az jelenben. A művészek azokban az időkben megpróbálták felvállalni a problémákat, amelyekről sokáig nem beszéltek – mint például a tudomány hegemoniájáról – arról a feltételezésről, hogy a tudomány a tudásunk egyetlen forrása.”

A *Krytyka Polityczna* kiadó folyóiratában és kiadványaiban az (új) baloldali, kritikai szemlélet (filozófia, társadalomelmélet, kultúrakutatás) terjesztését vállalta. A szerző a *Krytyka Polityczna* politikai és ideológiai elköteleződését saját tevékenységére vonatkoztatja. Artur Żmijewski viszonylag védett pozícióból szólal meg: kiáltványa abban a folyóiratban jelenik meg, amelynek munkatársa, és amelynek ideológiai elköteleződése mellett kiáll. Jelentősége van annak is, hogy a folyóirat elsősorban nem művészeti témájú, ez erősíti azt az érzést, hogy a kiáltvány nem csak a művészeti élet kontextusában értelmezendő, nem csak a művészeti élet szereplőihöz, hanem egy szélesebb (baloldali) értelmiségi körhöz szól. A kiálltvány születésének célja az előzőekből adódóan annak megfogalmazása, hogy művészként mit tesz, és mit tehet ebben a kritikai gondolkodói körben, hogyan viszonyul a művészeti tevékenység azokhoz a tevékenységekhez, amelyek a politika és a (társadalom)tudomány területén (ezek azok a területek amelyekkel a *Krytyka Polityczna* vállaltan foglalkozik) zajlanak. A kiáltvány elsődleges célja, hogy kiálljon a művészet társadalmi szerepvállalása, politikai és társadalmi elköteleződése mellett.

A megszólalás tétje, a művészeti tevékenység pozíciójának újraértelmezése a politikával és a tudománnyal szemben, illetve azok mellett, ezáltal a hatalmi struktúra

átszervezése. A művészetnek, Żmijewski szerint helye van a világ és a társadalom jelenségeinek értelmezésében, saját eszközeivel. Ennek, megvalósulása pedig ideális esetben együttműködésben történik a tudománnyal és a politikával (ezek a területek alkalmazhatják eszközeit). A művész lemondhat az autonómiáról „alkalmazott” tevékenységet végezve. A művészetnek kell, hogy legyen következménye és tétje.

A szövegben megjelenő témák: A szöveg egyik központi témája a művészet (társadalmi) pozíciója, saját helyének kijelölése a társadalmi térben. A jelenlegi pozíció előzménye az a függetlenség */uwolnić sie (megszabadulni)/* és autonómia amelyek megszerzéséért az avantgárd művészet harcolt, és amelyeket azért tartottak fontosnak, mert az elköteleződés történelmileg rossz tapasztalatokat hozott, szégyenérzéssel/megszégyenüléssel járt. Ez a pozíció, az autonómia kivívása és a szégyen elkerülése (ami az elköteleződéssel járt) a művészet elidegenedéséhez vezetett, ami elszakadt a mindennapi élettől és a társadalom világától. A művészet következmények (*skutek*), hatások (*efekty*) nélkülivé vált. Politika nélkül foglalkozik politikával és társadalmi következmények nélkül foglalkozik a társadalommal. A művészet és a politikai struktúra között ambivalens viszony alakult ki. A művészet egyszerre szolgálja és elutasítja a hatalmat. Kötelezettségei vannak, miközben folyamatosan lázad, de a lázadás lehetősége behatárolt a felvállalt köteleességek által. Mindennek eredménye a nyilvános diskurzusoktól való távolmaradás, a képesség elvesztése, hogy nyilvános vitákban részt vegyen a művész, egyfajta „ideológiai absztinencia”, intuitív működés. Ezt lehet a magyarázata annak is, hogy miért hiányos az elméleti oktatás a művészeti egyetemeken. Ugyanakkor a kortárs művészetnek már sikerült kiharcolnia egy köztes szerepet az „elkötelezett megfigyelő” pozícióját, erre adtak példát a kilencvenes évek lengyel művészei. Készítettek olyan műveket, amelyek megmutatják a világ, a mindennapi élet, a társadalom bizonyos jelenségeit, és akár beavatkozó módon is lépnek fel, de Żmijewski szerint a harc ennél többről szól: „vissza kell szerezni az ellenőrzést az ideológia felett, amely jelenleg öntudatlan autonómia-termeléshez vezet, amely a folytonos visszalépés oka, és amely korlátozza a művészi akció elszántságát és hatókörét.” A művészek által kialakított szerepek azt eredményezték, hogy a nézők, befogadók számára a művészet távolivá, nehezen érthetővé válik. A politikai elköteleződés kérdéséhez kapcsolódóan felmerül, hogy a politika világának szereplői hogyan viszonyulnak a művészethez. Hogyan viselik, ha a kritika a művészet irányából érkezik feléjük. Az ezredforduló utáni botrányok, korlátozó magatartás (cenzúra) jól illusztrálták azt az elutasítást, amit a hatalom a kritikákat megfogalmazó művészet iránt mutat. Ugyanakkor a nyilvánosság többi szereplője, a média sem mindig tudja helyesen

értelmezni ezeket a kezdeményezéseket. A művészet jelenlegi pozíciójának megváltoztatása kétségkívül hatalmi kérdés, a következmények a hatalom birtoklásáról szólnak, bár tévedés azt állítani, hogy a művészetnek nincs hatalma. A művészetnek hatalma van azáltal, hogy megnevezi, leírja a dolgokat, a világ jelenségeit, hatalma van a tudás felett. Ennek a hatalmi pozíciónak a formálásában az utóbbi időben fontos szerepet vállaltak a művészeti intézmények, kritikusok, elméletalkotók, akiknek hatására csökken az ideológiai elköteleződéstől való félelem. Ugyanakkor a piac szabályai ellentmondásos helyzetet alakítanak ki, a piac még az ellenállást is befogadja, ha az eladható, de bársonyossá teszi azt. A művészetnek nem csak a politikával, hanem a tudományokkal is ellentmondásos a viszonya. Nem csak a művészet távolodott el az elmélettől, a tudás megszerzésének más formáitól, de a tudományok képviselői is idegennek érzik a művészeteket és „nem tudják olvasni” a művészeti alkotásokat, így nem alakul ki párbeszéd a művészek és a tudósok között. pedig ilyenfajta párbeszédnek és együttműködésnek van helye. A társadalmi kérdéseket megfogalmazó művek értelmezéséhez Żmijewski szerint a kritikusoknak nincsen meg a tudásuk, felkészültségük, de a tudósoknak igen, és nem baj, ha a művészek hozzájárulásai naivnak vagy fogytékosnak tűnnek a tudománnyal szemben. A különböző területek eltávolodásának egyik oka a használt nyelvek különbözősége. A kép üzenete a szöveggel szemben nem tiszta más területek képviselői számára, tárgyát egészen mutatja, annak összetettségében. Mégis Żmijewski szerint a művészet közelebb van a valósághoz (maga a valóság), nem veszi fel a külső megfigyelő szerepet, mint a tudomány. A művészet/ képek terjedését sokan a víruséhoz hasonlítják, pedig az algoritmus jobban megfelel a lényegének. Koncentráltan adja át az ismereteket. A művészet által felhalmozott tudást és készségeket lehet érvényesíteni a művészet határain kívül is, de ehhez instrumentalizálni kell az autonómiát, fel kell adni az immunitást és a kiharcolt rangot. Arra, hogyan lehet a művészetet többféle célra alkalmazni jó példa a film. Żmijewski azt javasolja, hogy értelmezzünk újra bizonyos fogalmakat: *szabadság, autonómia, eredetiség, nem/nehezen érthetőség*. A fenti témákból adódóan a megszólalás központi fogalmai a következők: *kortárs művészet, elköteleződés /politikai/művész tevékenysége/, következmény, eredmény, megszabadulni, szabadsága, a művészet autonómiája, jelentés/ jelentőség, avantgárd, létrehoz, valóság/a valóság konstruálása, társadalmi és politikai, szégyen, elidegenülés, kötelesség, hatalom, kompetencia, területek, tudomány, politika, tudás, instrumentalizáció*.

Észre kell venni a politikumot (Trzeba dostrzec polityczność) - Piotr Kosiewskivel Artur Żmijewski beszélget (4. diszkusszió)

Az interjú a *Kresy – Kwartelnik Literacki* című irodalmi, humántudományi folyóiratban jelent meg, több cikkből álló sorozat része, amelyben a (politikailag és társadalmilag) elkötelezett művészet sajátosságait mutatják be. A sorozat apropója Artur Żmijewski kiáltványa és a *Remegő testek* című könyv. A folyóiratban megjelent publikációkon keresztül az előbbi szövegek által generált társadalmi és szakmai diskurzus is megismerhető, amely (ahogy a szerkesztő, és az interjú készítője Piotr Kosiewski írja) átlépte a művészeti szcéná határait. Piotr Kosiewski esztéta, műkritikus. A művészeti szcéná, és azon belül is a politikailag elkötelezett művészet szakértőjeként nyilatkozik, mint a *Kresy* tematikus rovat-sorozatának szerkesztője. Az interjú során Artur Żmijewskit az „elkötelezett művész” szerepéről, koncepciójáról kérdezi, körbejárva a kiáltvány (*Alkalmazott társadalmi művészetek*) főbb állításait. Kérdéseiben nem vitatkozik élesen Żmijewskivel, de néhány állításával kapcsolatban kétségeinek, illetve a nyilvánosságban előforduló kétségeknek ad hangot, ami ugyanakkor lehetőséget ad a művész számára arra, hogy saját álláspontját pontosabban kifejtse. A kétségek leginkább a politikai és ideológiai elköteleződéshez kötődnek.

A diszkusszió a következő témák tárgyalása köré rendeződik: „Miért kell a művésznak elkötelezettnek lennie?” Żmijewski azt tudatosítja megszólalásaival, hogy a művész szerep egy a társadalmi szerepek közül, és érdemes átgondolni, mi ennek a szerepnek a tartalma. A jelenleg elterjedt művészkép az elérhetetlenségről és a távolságról szól. A művészek gyakran protekcionista módon kezelik saját közönségüket, és immunisak próbálnak maradni a velük elégedetlenek kritikáival szemben. Ennek példája szerinte Dorota Nieznalska ügye, amely ugyanakkor hozzájárult ahhoz, hogy a társadalmilag és politikailag elkötelezett művészet nagy nyilvánosságot kapjon. Nieznalskát nyilvános támadás érte *Passió* (2002) című műve kapcsán, amelyen egy keresztben férfi nemi szerv látható. Eljárás indult a művész ellen, a vallási érzületek megsértése tárgyában. Bár első fokon közmunkára ítélték, a hét éven át tartó bírósági eljárás végén a művészt felmentették a vádak alól

A művész önkifejezésének, szabadságának védelme Nieznalska esetében együtt járt pozíciójának, érinthetetlenségének védelmével, miközben a vádlók, a konzervatív vallásos csoportok megértése, a nyitás feléjük a művész részéről elmaradt. Pedig a művészek társadalmi pozíciója, rangja nem csak az immunitás megerősítésére használható, hanem a közvetítésre is: „A művészeknek megvan a kidolgozott saját pozíciójuk, rangjuk, és saját részvételükkel megerősítik azt, amit értékesnek találnak.” A

művészet eszközei átadhatóak, hatásuk érvényesül a társadalomban, hozzájárulnak az ideák megfogalmazásához és terjesztéséhez. Ezért lehetséges a művészet instrumentalizációja, a benne felhalmozott tudás átadása. A művészet szolgálhatja a „rendszer” kritikáját és fenntartását is. És ennek során nem történik semmi különös, ha egy művész nyíltan vállalja politikai elkötelezettségét. A beszélgetés visszatérő témája a kilencvenes évek elkötelezett művészetének bemutatása, értékelése. Az akkori műveket sokan félreértették. Ezért érdemes újra megismerni, értelmezni őket és tanulni belőlük. A korábbi szövegekhez hasonlóan ennek a diszkusszióknak is központi témája a tudomány és a művészet viszonyának tárgyalása. Többször megjelenik a művészeti élet különböző szereplőinek viszonya, szerepeik, illetve a média és a művészet viszonya. A kiáltvány megfogalmazását azért tartja fontosnak Żmijewski, mert a művészeti életben változás következett be a 2010-es évek második felében, egyfajta konzervatív fordulat, amelynek hatására a művészet visszavonulót fűjt a társadalmi és politikai témáktól. Ennek háttérében a gazdasági és a politikai környezet változása, és ennek hatásai állnak. A művészet függ a piactól, a piac pedig a neoliberais gazdasági berendezkedést támogatja: „A művészet félhet a politikától és egyidejűleg működhet annak pólusán. Úgy gondolom ennek az évszázadnak az elején kicsit elaludtunk. A kilencvenes évek alatt egy olyan politikai és gazdasági projektet alkalmaztak, amely végül a társadalom politikai álomba szenderüléséhez vezetett. Ma a Kaczynski-testvérek – az egyidejű ijesztgetés mellett és amellet hogy megpróbálnak minél több embert kiszorítani a politikai erőteréből – igen hatékonyak a társadalmi aktivitás felébresztésében.” A diszkusszió több részre tagolódik a felsorolt témák mentén. Ezekben a következő központi fogalmak jelennek meg: *elkötelezett művészet, kritikai művészet áramlata, művészek, történet, történelem, változás, problémák, tevékenység módja, következmények, hatások, tárgyak – ideák, asszimilálni, baloldal – jobboldal, elolvasva, performatív aktus, konfrontáció – nem konfrontatív stratégiák, konfliktus, immunitás, paternalizmus, protekcionizmus, harag, társadalmi élet, terület, beszélgetés / párbeszéd, apodiktikus/ ellentmondást nem tűrő, széken.*

Artur Żmijewski: Menj és láss! (Idź i patrz!) (5. diszkusszió)

A szöveg a *Krytyka Polityczna* egyik különszámának (18.) szerkesztői előszava. Bemutatja a kiadvány koncepcióját, a legfontosabb problémákat, gondolatokat, amelyek megjelenítése céljából létrejött, és előre vetíti a fontosabb témákat. Állásfoglalást tartalmaz a képi és a szöveges (írott) kommunikáció viszonyával kapcsolatban. Szerzője Żmijewski, a kiadvány egyik szerkesztője és szerzője. A *Krytyka Polityczna* művészeti

szerkesztője ez alkalommal egy olyan számot szerkesztett, amelyben kizárólag képek (fényképek, rajzok, festmények) szerepelnek. A szöveg a kiadvány előszavaként magyarázza ezt a speciális formát. Tekinthető kiáltványnak, kiállásnak a képi kommunikáció mellett, a szöveggel szemben, reakciónak a *vizuális fordulat* koncepciójs. Lényegi állítása, hogy a képi (*vizuális*) kommunikáció egyenrangú a szöveggel (*a szöveg hegemoniájának a megdöntése*) és demokratikusabb annál, mert képeken keresztül könnyebben kommunikálhatnak azok is, akik nem az elit tagjai (*egyenesen/egyszerűen beszélnek*). A kötet Żmijewski saját projektje, amely a kiáltványában leírt koncepciót mutatja be a gyakorlatban. A tördelés és a grafika még a szövegek esetében is azok kép-jellegét teszi hangsúlyossá. A diszkusszió a következő témák köré rendeződik: Hogyan értjük meg a képeken keresztül a világ dolgait, jelenségeit? „A vizualitáson keresztül közelítünk a dolgok lényegéhez”. A kiadvány célja a nyitás azok felé, akiket a képeken keresztül ismerhetünk meg, illetve a felé a tudás felé, amit így sajátíthatunk el. Közzéteszi a „hozzáférési kódot”, megmutatja azokat, akik nem láthatóak.⁴³ A képek gyakran lesznek cenzúra áldozatai napjainkban: „Ma már nem ’tartóztatják’ le a szövegeket, hanem a képeket tartóztatják le és büntetik meg. Gyakran azért mert ’túl erősek’, sokkolók, istenkáromlók, szentségtörők.” Az előszó végül röviden bemutat néhány témát, amely a kiadványban megjelenik (migránsok, romák, rendszerváltó nők, izraeli aktivisták, bányászok). A fenti témák tárgyalása a következő központi fogalmak alkalmazásával jelenik meg a diszkusszióban: *képek, nézők, vizualitás, tekintet, rajz, a szöveg hegemoniája, bebörtönözni, nyitás, megosztás, képesség, hozzáférési kód, a képalkotás és az írás kompetenciája, nyilvánosság, elit*.

IV.3.5. A diszkussziók elemzéseinek összegzése a kutatási kérdések alapján

Résztétel fogalma: A szövegekben a résztétel elsősorban a társadalmi nyilvánosságban való résztételként, a résztétel politikai fogalmán keresztül jelenik

⁴³ „A *nyitás*, ami ennek a számnak a fő témája, egyszerű formában valósul meg, szinte gyermeteg formában, színes rajban, másnak írt levélben. Senki sem kéri számon ezektől az emberektől azokat a képességeket, amelyekkel nem kell, hogy rendelkezzenek. Elég, ha beszélnek hozzánk egyenesen, olyan nyelven, amelyet látunk és hallunk és a szavaiknak van értéke. A kép számukra a beszéd egyik formája, tudnak hegeszteni és tudnak rajzolni is, lerajzolni saját munkájukat. Tudnak takarítani és ezt a takarítást le tudják rajzolni. Tehát a nyitás azt jelenti, hogy belépünk valakinek a világába, közvetlenül - képeken keresztül elkerülve a szöveg lineáris monotonitását. Képekkel szólnak hozzánk az elítéltek, a bűnösök, a bebörtönzöttek, a társadalomból kirekesztettek. (...) Ennek a kiadványnak az egyik célja a „nyitás”(....) a hozzáférési kód megosztása. Mi a hozzáférési kód? A képalkotás és az írás kompetenciája. Kik azok, akiktől megtagadják a nyilvánossághoz való hozzáférést? Azok, akiknek nincs meg ez a kompetenciájuk, például építőmunkások vagy emigránsok. Nem szabad egyenesen, közvetlenül szólni hozzájuk – csak az elit fantáziáján át például a lengyel közszolgálati televízióban sugárzott a ’Londoniak’ sorozaton keresztül.”

meg. A művészek állást foglalnak politikai és társadalmi kérdésekben és befolyásolják az azokról szóló vitákat. A művész pozíciója (a második és harmadik szövegben) közvetítői szerepként is megjelenik. Saját hatalmi és társadalmi pozíciójának tudatában, saját eszközeinek „megosztásával” megnyithatja a hozzáférést olyanok számára, akik a nyilvánosságot nem érik el (...) „A művészeknek megvan a kidolgozott saját pozíciójuk, rangjuk, és saját részvételükkel megerősítik azt, amit értékesnek találnak.” „A művészet instrumentalizációja, vagyis licenszek kiadása, a művészi tapasztalat megosztása – véleményem szerint egyfajta ’know-how’ átadása”. Ezzel a megközelítéssel foglalkozik részletesebben a „Menj és láss!” című írás, amelynek fő témája a *hozzáférési kód megosztása*, vagyis az, olyan emberekkel találkozunk, akik nem beszélik az *elit nyelvét*, olyan módon láthatjuk őket, ahogy a róluk vagy általuk készített képek, a maguk összetettségében megmutatják őket. Fontos, visszatérő fogalom az *egyenesen (wprost)*, amely az őszinteségre és az egyszerű érthető beszédmódra egyaránt utal. A *Krytyka Polityczna* különszámában megjelenő emberek egyenesen (érthetően, egyszerűen) beszélnek hozzánk, ami megkönnyíti a megértésüket. Żmijewski fontosnak tartja a képi kommunikáció azon sajátosságát, hogy a tartalom sűrítve jelenik meg. A képeken keresztül megjelenő ágensek sajátvilágának feltárása is ebben az összetettségben és annak korlátaival lehetséges.

Az interjúban (Kosiewski 2007) a *Lengyel a szekrényben* és az *Ők* című projekt kapcsán részletesen beszél azokról a csoportokról, társadalmi rétegekről, akik a művészetben nem jelennek meg (sem nézőként, sem a művek tárgyaként: „Ehhez a filmhez meghívtak olyan embereket, akiket lenéznek. A művészet semmilyen formában nem foglalkozik velük. Ezek azok a ’mohersapkások’ undok, fanatikus, katolikusok. Nem fogunk beszélgetni - miről is beszélgetnénk? Maga az ötlet, hogy beszélgessünk velük, nevetségesnek tűnik. Hiszen ezek a mi ellenségeink, tulajdonképpen egy emberi ’állatsereglet’. Az *Ők* című film egy újabb próbája a művészet határainak átlépésére – lemondás a kiváltságos helyzetről ahonnan a művészet értékel és informál másokat arról, amit gondol, a felvetett témákról. Annak az igyekezetnek a példája, hogy a művészet ki akar lépni abból a helyzetből, amiben megítéli ezeket az embereket vagy a viselkedésüket. Az úgynevezett ’dühösek’, a katolikus hölgyek, illetve az ’Összlengyelországi Fiatalok Szövetsége’ fellépése a filmben a saját korlátaink átlépése. Mielőtt ítéletet mondunk felettük, megjelenik a beszélgetés javaslata.” Żmijewski tehát a megértést és a párbeszédet javasolja műveiben, lehetőséget ad ezek megvalósulására. A nézőkben azonban más benyomás születik, ahogy azt Kosiewski is említi: „Az *Oni* című filmben gyakorlatilag különböző monológokkal találkozunk és nem vitával.”

Żmijewski a hangsúlyt a szimbolikus, vizualításra épülő kommunikációra helyezi és a párbeszédet is ezek segítségével képzei el. A képek viszont ritkán válaszolnak egymásnak. A párbeszéd hiányát az *Ők* című projektben igazolta egy interjúalanyom⁴⁴ aki a projekt egyik résztvevője volt. A fiatal lány arról számolt be, hogy bár ő nagyon nyitott volt arra, hogy a vele ellentétes álláspontot képviselőket megértse és beszélgessen velük, a műhelyfoglalkozások során kevés lehetőség akadt a beszélgetésre, és Żmijewski nem lépett fel támogatóan a beszélgetések kibontakozásával kapcsolatban, a beszéd helyett inkább a képeken és a cselekvéseken keresztül megvalósuló önkifejezést ösztönözte. Ha figyelembe vesszük, hogy a *Lengyel a szekrényben* és az *Ők* című projekt is egy egyetemi műhelyfoglalkozás (Grzegorz Kowalski vezetésével), a *Közös terület*, *Magán terület* mintájára született, érthetővé válik, hogy Żmijewski átvette annak bizonyos alapszabályait. Ezek a közös tér használata, a beszéd helyett a vizualitás, a cselekvés alkalmazása, a másik alkotásának megváltoztatása. Olyan játékszabályok ezek, amelyektől a résztvevők nem térhetnek el. Ugyanakkor, ha szembe helyezzük azon állításával, hogy a művek a párbeszéd megnyitásáról szólnak, ellentmondást érzékelünk. Ahogy Kosiewski is kifejti, az *Ők* című film sokkal inkább szól a konfliktusról és a párbeszéd hiányáról, mint annak szükségességéről vagy lehetőségéről.

Hagyomány: Az elemzett diszkussziókban elsősorban az ezerkilencszáz-kilencvenes évek és az ezredforduló lengyel kortárs művészei, és azon belül is főleg a politikai és társadalmi művészettel foglalkozó kritikai művészek jelennek meg. Az első két szöveg felfogható kanonizációs törekvésnek. Egyrészt a kritikai művészethez tartozó művészek névsorát erősíti, másrészt pedig kijelöli néhány másik alkotó, elméleti szakember és médium viszonyát ezzel a körrel. Kosiewski azzal a feltételezéssel él, hogy a szövegek egyben arra tesznek kísérletet, hogy ezeket az alkotókat (és köztük a „Kowalnia” – Grzegorz Kowalski egykori diákjait) a *Krytyka Polityczna* baloldali köréhez kapcsolja. Żmijewski kiáltványának felvetése hogy az avantgárd művészet és az „alkalmazott társadalmi művészet” szembeállíthatóak, így a kritikai művészet és a (társadalmilag) elkötelezett művészet is szembe kerülnek az avantgárddal, amennyiben megkérdőjelezzik az ideológiai függetlenséget és az autonómiát.

⁴⁴ A vele készült interjú végül nem került bele a kutatási anyagba két okból: az *Ők* című film helyett a *Lengyel a szekrényben* című művet választottam elemzésre, másrészt pedig csak egy résztvevővel volt lehetőségem beszélni. Interjúalanyom számára a projekt csalódást jelentett. Nem látta a műhelyfoglalkozások nyomán született filmet. Személyes sérelemként élte meg, hogy a foglalkozások záró eseményén, a tapasztalatok megbeszélésén nem vehetett részt, mivel az (zsidó) vallási ünnepnapra esett, és amikor ezt a problémát jelezte Żmijewski felé, az elutasítóan viselkedett, nem engedte megváltoztatni az időpontot. Ez a beszámoló arra utal, hogy az együttműködés, közös munka kereteinek meghatározására, alakítására a résztvevőknek kevés lehetősége volt.

Politika: A politika témája és a művészet társadalmi és politikai szerepvállalásának kérdése egymással szoros összefüggésben jelennek meg a szövegekben. A kiáltvány a kilencvenes évek kritikai művészetének tanulságaira épül, és a politikai szerepvállalás szükségességét javasolja. A művészeknek meg kell változtatniuk saját szerepüket, azért hogy cselekedeteiknek valós társadalmi és politikai következményei legyenek. Le kell mondaniuk az autonómia által biztosított védettségről, az immunitásról (*immunitet*), az *apodiktikus* (*apodyktyczna*) hangnemről és a társadalmi, közéleti viták aktív szereplőivé kell válniuk, még akkor is, ha hozzájárulásaikat kritizálják, vagy naivnak tüntetik fel. *Rizikót* (*rysk*) kell vállalni. Korábban (az avantgard) művészet a negatív történelmi tapasztalatokra építve, amelyek a művészet politika általi kisajátításához kötődtek, kiharcolta saját függetlenségét (politikai áramlatoktól és ideológiáktól) ez a viszony egy olyan művészeti nyelvhez és pozícióhoz vezetett, amely *következmények* (*skutek*) nélküli. A művészet jelenlegi állapotáról azt vallja, hogy csak látszólag független, valójában vannak társadalmi feladatok (kötelezettségek) amelyeket teljesít, ugyanakkor sokszor lázad ez ellen a kapcsolat ellen. Vannak művészek, akik nyitottak a társadalmi aktivitás felé, de egyelőre csak az „*elkötelezett megfigyelő*” (*zaangażowany obserwator*) szerepét töltik be a társadalmi jelenségekkel kapcsolatban.

A művészet elköteleződése, a társadalomra gyakorolt hatás hatalmi harcot jelent. Ugyanakkor ezzel a pozícióval a művészet már eleve rendelkezik Żmijewski szerint. Żmijewski saját politikai elköteleződése deklaráltan baloldali, a politikailag és társadalmilag elkötelezett művészeti tevékenységet is baloldalinak ábrázolja.

A művészet és a megismerés kapcsolata: Żmijewski számára evidens, hogy a művészet a világ megismerésének és megértésének egyik eszköze. A művészet nyelve egyenrangú a beszélt vagy az írott nyelvvel, a politika vagy a tudomány nyelvével, a cselekvés egy formája, performatív aktus. Vitatja a művészet hegemoniáját a tudás megszerzésében. Ebből következik azon szándék, hogy a művészet működjön együtt a tudománnyal, a társadalmi jelenségek, relációk (*társadalmi test – cialo społeczne*) értelmezésében a művészet ajánlja fel eszközeit a tudomány számára. Żmijewski a saját művész szerepének, művészi autonómiájának feladását teszi lehetővé azzal, hogy mint egy alkalmazott „szakember” a tudását, képességeit, művészi látásmódját és az általa használt nyelvet eszközként ajánlja fel a tudomány vagy a politika számára. Ebben a folyamatban véleménye szerint: „A legérdekesebb a szerep elvetése. A művészet és a tudomány rendjének keverése. Amikor ezt tesszük, meghaladjuk a határainkat és konfrontálódunk mások véleményével. De ha kilépünk az eddigi szerepkörökből, akkor

az emberek lehet, hogy nem fognak meghallgatni bennünket.” A művészet jelenleg elkülönült diskurzusban jelenik meg a nyilvánosság előtt, a politika és a tudomány világától elválasztva. Żmijewski javaslata szerint ezeknek a területeknek egymással összeérve, párbeszédben kell megjelenüek. Mérettessenek meg a művészek állításai a politika és a tudomány mércéi szerint is. Ehhez viszont nem csak az autonómiáról, hanem a művész szereppel párosuló előjogokról is le kell mondani, és a közönséget is egyenrangúnak (vitapartnernek) kell kezelni.

V. Jegyzetek a lengyel kontextus értelmezéséhez

Ahogy az elemzéseköl kiderült, miközben a fejezetben bemutatott három művész kiválasztott munkái megfelelnek a *részvételi művészet* általam alkalmazott definíciójának, keletkezésüköl sem az alkotók, sem a kritikusok nem alkalmazták ezt a megnevezést. A 2010-es évek végén ugyanakkor a műkritikákban és a kurátori koncepciókban, művészetelméleti vitákban egyre hangsúlyosabban jelenik meg ez a fogalom. A kortárs lengyel alkotókkal (köztük Żmijewski vagy Althamer munkáival) kapcsolatban, és a lengyel művészettörténeti elemzésekben megjelenik a terminus. Az alábbi fejezetben néhány ilyen esetet, szövegeket, nyilvános vitákat mutatok be, illetve azt, hogy milyen művészettörténeti hagyományra támaszkodik a *részvételi művészet* gyakorlata, mi az a hagyomány, amelyre a művészek és művészettörténészek ezzel a gyakorlattal kapcsolatban a lengyel művészeti mezőben hivatkoznak.

Az eddig bemutatott diszkussziókból kétféle hivatkozási rendszer rajzolódik ki: Az egyik művészettörténeti, a másik pedig egyfajta elméleti, filozófiai kontextus. Érdemes ezeket külön tárgyalni, annak ellenére, hogy kölcsönhatásban állnak. Bár az eddig bemutatott projektek erősen lokális jellegűek, értelmezésük a lokális közélet, történelmi háttér ismerete nélkül nehézkes. A művészettörténeti hivatkozások a diszkussziókban a munkákat elsősorban nemzetközi kontextusban igyekeznek elhelyezni. Althamer munkáival kapcsolatban a *társadalmi plasztika/szobor* Beuys-i kategóriája került elő, illetve a köztéri művészeté. Rajkowska *public art*-ként tekint munkáira a közönség viszont Żmijewskivel együtt mindhármójuk tevékenységét a *kritikai művészet* áramlatához kötik.

Az „1968-1989” című kötet

A *részvétel* (*partycypacja*) fogalmának művészeti kontextusban való használatát megalapozza Claire Bishop angol művészettörténész és kurátor lengyelországi

tevékenysége. 2008-ban a varsói Modern Művészeti Múzeum egy nemzetközi szimpóziumot (szeminárium) szervezett az 1968-as és az 1989-es történelmi évforduló alkalmából, Claire Bishop, Joanna Mytkowska (a Múzeum igazgatója) és Marta Dziwańska művészettörténészek vezetésével, a múzeum ideiglenes épületében.⁴⁵ A találkozó célja, a két forradalmi dátum jelentésének újraértelmezése volt a művészettörténetben, a kelet és a nyugat viszonyának átgondolása mentén (Bishop 2009). Fontos témája a politikai változások és a művészeti tevékenység közötti kölcsönhatások tárgyalása⁴⁶. Mind a szeminárium, mind az annak nyomán született kétnyelvű (angol-lengyel) könyv (Bishop és Dziwańska 2009) szerkesztése szempontjából a részvétel fogalma kiemelt szerepet kapott. *Részvétel* címmel zajlott egy beszélgetés, melyen a felkért beszélgetőtársak Joanna Mytkowska, Claire Bishop, Artur Żmijewski és Grzegorz Kowalski voltak.⁴⁷ A beszélgetés fő témája a 2005-ös *Wybory.pl* (*Választások.pl*) című kiállítás volt, melyet Artur Żmijewski és Paweł Althamer szerveztek (Grzegorz Kowalski egyetemi műhelyfoglalkozásait – *Közös terület, Magán terület* – felelevenítve és újraértelmezve). Közös alkotásra hívták egykori egyetemi csoporttársaikat (a híres „Kowalnia” tagjait), a látogatókat és más „szervezett” csoportokat (óvodásokat, a Nowolipie csoport tagjait, prostituáltakat). A Mytkowska és Bishop által irányított beszélgetés célja, hogy feltárja, hogyan volt értelmezhető a részvétel fogalma ebben a kiállítási projektben, milyen kontextusban valósult meg, illetve, hogy milyen előzményekre támaszkodott. Ahogy Mytkowska állítja a *Választások.pl* projekt „tágítja és bonyolítja a részvétel fogalmának értelmezési lehetőségeit”. Żmijewski és Althamer, a lengyel művészet ezredfordulóra elért sikereit bemutató kiállítássorozat keretében kaptak felkérést egy közös kiállításra, és ezt a

⁴⁵ Magyar származású olvasóként feltűnő sajátossága a konferencia anyagának és az ez alapján született könyvnek, hogy bár a hatvanas-hetvenes évek és a rendszerváltás körüli kelet-közép-európai művészet kontextualizációja célozza meg, a magyar művészeti mező, magyar példák nem jelennek meg benne, és az előadók, vendégek között sincs senki, aki ezt a mezőt képviselhetné. A könyvből kiolvasható mentális Kelet-Európa térképen megjelenik Lengyelország, a volt Csehszlovákia, Románia, Bulgária, a volt Jugoszlávia, de Magyarország nem.

⁴⁶ A szeminárium alkalmával a résztvevők kritikai olvasatot alkottak az *October* című folyóirat által 2004-ben publikált *Art since 1900* című kiadványnak, amelyben a huszadik század művészeti trendjei a politikai és történelmi jelenségektől viszonylagos függetlenségben vannak bemutatva, illetve nagyon kevés kelet-európai példa került a kiadványba, és a könyv nem tárgyalja a rendszerváltás körüli periódus illetve a kilencvenes évek sajátos művészetét a régióban. A másik kiadvány Irwin, *East Art Map* (2006) című könyve, amely komparatív olvasatát adja a kelet-európai illetve orosz művészetnek a huszadik században. „Miközben különböző országokhoz kötődő esszékre bontva szerveződik, az érvelést a nemzethatárokon belül tartja, és kerüli a kapcsolatok feltárását a kelet-európai művészek és nyugati kortársaik között – azokat a kapcsolatokat, amelyek meghatározóbbak voltak a konceptuális művészet és a performansz művészet terjedése szempontjából a keleti országokban, mint a szomszédos országok művészeivel kialakított kapcsolatok, hiszen a kelet-európai országok közötti kommunikáció erősen korlátozott volt a hidegháború idején.” (Bishop és Dziwańska 2009: 16)

⁴⁷ Rajtuk kívül a beszélgetésben a szimpóziumon résztvevők között megszólalnak Magda Raczynska, Anka Ptaszowska, Piotr Piotrowski és Karol Sienkiewicz.

lehetőséget használták fel úgy, hogy a múzeumot megnyitották (szimbolikusan és szó szerint is). Egyrészt újsághirdetést adtak fel, ami az aktív közönség toborzására szolgált, bárki bevonódhatott a közös alkotásba, másrészt pedig kivették a kiállítótér egyik ajtaját, és az egyik ablakon keresztül is bejáratot hoztak létre. Annak ellenére, hogy a kiállítás egyik fontos eleme volt ez a nyitás, és a kiállítótér *demokratizálása*, a látogatók többsége számára mégis egy nehezen értelmezhető, és az *exkluzivitás* érzetét keltő anyag keletkezett.⁴⁸ Az egymásra épülő referenciák halmaza akadályozta a befogadást. Bishop koncepciója szerint elkülöníthető az elsődleges nézők köre (akik aktívan, szervezeten részt vettek az alkotásban) és a másodlagos közönség, akik az alkotás eredményét, dokumentumait szemlélték. Ahogy korábbi írásaiban is érvel, ez megkérdőjelezi a mű értékelhetőségét, (esztétikai) minőségét.⁴⁹ Żmijewski számára ez a megkülönböztetés nem releváns, a kiállítás az aktív résztvevőknek lett megtervezve, és ezt egyértelművé is tették a felhívásaikban. Magda Raczyńska kritikusan közelít a Bishop-féle értékelő szándékhoz. A másodlagos közönség, mint a mű értékének meghatározója jelenik meg Bishop érvelésében, miközben a részvétel élménye az aktív résztvevői kör számára elérhető. Raczyńska ezt a szemléletet a piaci és politikai marketing részvétel-felfogásához hasonlítja: „A részvétel fogalmát olyan formában alkalmazzuk, mint ahogy azt mondjuk, modern vállalatok tennék a marketing stratégiájukban, amelyek a részvételre épülő különböző cselekvéseket arra használják, hogy növeljék produktivitásukat vagy munkájuk hatékonyságát – és nem arra, hogy erősítsék a társadalmi hozzáférést/felhatalmazást (*to boost empowerment*).” (Bishop és Dziwńska 2009: 122) A szövegben a részvétel fogalmának kétféle értelmezése jelenik meg, amelyek egymással keverednek. Az egyik a művész és a közönség viszonya, a mű megvalósulásában és megtapasztalásában létrejövő együttműködés, a másik pedig a részvétel politikai fogalma, a társadalmi nyilvánosságban, közéletben, társadalmi/politikai vitákban való részvétel. A kiállítást nemcsak az alkotás

⁴⁸Mytkowska így foglalja össze a kiállítás ellentmondásosságát a részvétel szempontjából: „A művészek különböző tevékenységeket javasoltak, amely gyakran az előző résztvevő kreatív kifejezőmódjának lerombolásával járt; a játék, amelyet a nézővel játszottak nem volt sem szisztematikus sem transzparens, hanem inkább agresszióval és nehezen értelmezhető referenciákkal teli. A cselekvések gyakran koordinátatlanul és ellentmondásos módon zajlottak, ugyanakkor teljes bevonódást és spontán reakciókat követeltek. Azok a csoportok, amelyeket a kiállításba bevont művészek szerveztek, jól szerepeltek ebben a helyzetben. Ilyenek voltak a Nowolipie csoport tagjai akiket Paweł Althamer szervezett, iskolai csoportok, vagy a prostituáltak, akiket Jacek Markiewicz bérelt fel. Egy random kiállításlátogató azonban, bár meghívták és számítottak rá, kétségkívül feszültséget, káoszt és rendetlenséget tapasztalhatott.” (Bishop és Dziwńska 2009: 118-119)

⁴⁹„Ez a kiállítás nem a másodlagos nézőknek (*secondary audience*) készült. Nem lehattél néző ebben a kiállításban, csak résztvevő (...) A kérdésem a minőséget érinti: ha minden nyitott és bárki részt vehet, hogyan értékeljük a részvétel eredményeit? És hogyan hasonlíthatjuk össze más helyzetekkel, amelyek hasonlóan 'nyitottak'?” (u.o.120)

demokratikussága mellett letett „szavazata” és címe (*Választások*) kötötte a részvétel politikai fogalmához, hanem egy váratlan esemény is, ami az egyik „látogató” intervenciójához kötődött. Valaki az akkori elnökjelölt, Donald Tusk (Polgári Platform)⁵⁰ képét Wehrmacht egyenruhában helyezte ki a kiállítótér egyik falára, hiszen a kiállítás a parlamenti választások kampányidőszakával egy időben valósult meg. „Ez az intervenció, amely a különböző cselekvések és érvelések káoszában megjelent, krízist eredményezett a résztvevők körében. Kérdéseket generált a szólásszabadság határaival és a részvétel értelmével kapcsolatban” (u.o. 120). Joanna Mytkowska felhívja a figyelmet arra, hogy a kiállítás tekinthető a részvételiség kísérletének és kritikájának egyaránt.⁵¹

A részvétel politikai dimenziója hangsúlyosan jelenik meg akkor, amikor a vita résztvevői az ilyen jellegű művészeti tevékenységek hagyományát igyekeznek feltárni. A történeti referenciák a következőképpen jelennek meg a szövegben: a kiállítás Gregorz Kowalski, szobrász, egyetemi oktató híres műhelyfoglalkozására épült (a beszélgetőtársak közül Sienkiewicz részletes tanulmányt írt Kowalski műhelyéről.⁵²) Kowalski a beszélgetésbe a hatvanas évek művészetére visszatekintve a művészet és a részvétel fogalmának összekapcsolódásában a szocializmus által ígért társadalmi kísérletre utal, amely az ő egyetemi mesterének, Oskar Hansennek a tevékenységében még fontos motivációt jelentett. Az emberközpontú építészetet a *Nyitott Forma*⁵³ elméletben kidolgozó Hansen, Kowalski szerint olyan alkotói tevékenységet javasolt, amely az emberek „képesé tételére” (*empowerment*) és az igényeikre való érzékenységre épült. A Hansen által vallott elvek a *szocialista realizmus* házgyári építészetében utópiának tűntek, a huszadik század végére azonban széles körben terjedő gyakorlat épül hasonló elvekre a *részvételi/ közösségi tervezés* építészeti és (szociál-) politikai koncepciói által. „A hatvanas években a régi szocializmus körülményei között

⁵⁰ Donald Franciszek Tusk a jobbközép Polgári Platform párt társalapítója és elnöke. 2007 novemberében lett a Lengyel Köztársaság miniszterelnöke. A kiállításra került kép kontextusát egy politikai pletyka képezi, miszerint Tusk gdanski származású nagyapja önkéntesként szolgált a második világháborúban a német hadseregben. A pletyka a mai napig széles körben terjed, és már olyan változataiban is él, miszerint Tusk Hitler titkos unokája.

⁵¹ J. Mytkowska: „A Választások.pl esetében a forma egy eszköz volt. A referenciája, vagyis a projekt tartalma egy túlfűtött nyilvános vita volt, populizmussal telítve. Asszociálhatunk egy másik tartalomra is, a populáris kultúrára, amelyben a részvétel ideájának egyfajta karikatúrája vágyott életformaként értelmeződik. Egy művészeti projekt ezt a karikatúra-jelleget tudja kiemelni.” (Bishop és Dziewańska 2009: 121)

⁵² Sienkiewicz K. 2011.

⁵³ Oskar Hansen a modernista építészet egyik fontos európai alakja, aki norvég származása ellenére, lengyel felmenőkre hivatkozva lengyel patriótaként élte le életét, elsősorban Varsóban, ahol a Szépművészeti Akadémián (*Akademia Sztuk Pięknych*) oktatott. A *Nyitott Forma* Manifesztumban (1959) a művészi mesterművek zárságával szemben olyan a helyhez, időhöz, kontextushoz illeszkedő, változni képes művészetet ajánl, amely nyitott és lehetővé teszi a bekapcsolódást.

ez egy olyan hang volt, ami kritikus, ugyanakkor pozitív javaslatokat tartalmaz – olyan környezet építésének programja, amely könnyebbé teszi az életünket, és arra ösztönzi az embereket, hogy barátságosabbak és kreatívabbak legyenek. A szocialista Lengyelország képét a szürke embertömeg dominálta, akiket megfosztottak a méltóságuktól. Nem csak tereket terveztünk, hanem társadalmi helyzeteket is, amelyekben az ember nem mint a szürke tömeg része, hanem mint felhatalmazással rendelkező (*empowered*) személy jelent meg. Oskar Hansen arról beszélt, hogy tegyük az egyéneket láthatóvá (*legible*) nagy számban is. Elfogadta a járókelők részvételét a közösségi (nyilvános) terek formálásában. Hansen *Nyitott Forma* koncepciójának megvalósulása veszélyes lett volna egy autoriter rendszer számára. Az emberek felhatalmazása a 'dolgozó tömegek' egyetlen pártja hegemoniájának megtagadásával járt volna. A részvétel a demokrácia csírája volt – egy ideológiai veszélyforrás a rendszer számára” (Bishop és Dziwkańska 2009: 121).

A liberális demokráciában Kowalski szerint új kihívás jelenik meg, a visszaélés, amit a kapitalista gazdaság, a reklám és a média logikája a részvétel fogalmával szemben tanúsít: „A köztereket az elad/vesz minta határozza meg, nincs agorája a vélemények cseréjének, az érett reflexiónak. A részvétel az ilyen szellemi cserefolyamatokat kéne, hogy jelentse és nem azt, hogy az emberek azt hiszik, hogy mármilyen idiotikus dolgot csinálhatnak vagy mondhatnak.” (u.o.)

Anka Ptazkowska rámutat, hogy a hatvanas évek Lengyelországában inkább a részvétel elvetése valósult meg a művészeti szcénában. Példának Tadeusz Kantort hozza: „Szeretnék visszatérni a hatvanas évek megítéléséhez. Úgy érzem. feladatom, hogy felidézzem azt a zavartságot, amelyet a részvétel elve körül tapasztaltunk a Foksal Galériában például. Had emlékeztessenek Kantor happeningjeire, amelyek nyitásnak tündtek a közönség és a köztér felé. Egy ponton azonban be kellett látnunk, hogy Kantor ezt a nyitást formálisnak tekinti, amely könnyű és tisztán mechanikus. Amikor erre a konklúzióra jutottunk ő felírta a falra: 'Vége az úgy nevezett részvételnek', a *Rembrandt anatómiai leckéje* happening előtt. Szóval 1969-ben mi csalódtunk a részvételben, mint művészeti formában.” (u.o.)

Żmijewski a kritikai művészettel kapcsolatban fenntartásait fogalmazza meg: a művészek nem képesek arra, hogy az általuk generált konfliktusokat kontrollálják, a kontrollt általában átveszi a média és a politika világa. A politikai jellegű kiáltványok egyoldalúak: ezekben a nyilatkozatokban a művészek állást foglalnak, kinyilatkoztatnak, de kihagyják a párbeszéd, a vita lehetőségét. Joanna Mitkowska a szabad párbeszéd és a szabad, manipuláció-mentes részvétel elvárását fogalmazza meg,

és ennek kapcsán kitér Żmijewski *Ők* projektjének kritikájára, ahol a manipuláció volt a részvétel korlátja.

A kilencvenes évek kritikai művészete

Mint ahogy a fenti szövegből kiderül, a *részvételi művészet* megítélésével kapcsolatban hangsúlyos a lengyel kontextusban annak politikai dimenziója, és ezáltal szorosan kötődik a politikailag elkötelezett művészetéhez, melynek fő áramát az ezredfordulón a *kritikai művészet* alkotja. A kritikai művészet kapcsán referenciát jelentenek: a hatvanas-hetvenes években született művészek közül Dorota Nieznalska, Jacek Adamas, Paweł Althamer, Katarzyna Górna, Andrzej Karas, Katarzyna Kozyra, Łukasz Gorczyca, Jacek Markiewicz, Joanna Rajkowska, Monika Ziałyńska. Az idősebb generáció alkotói közül Krzysztof M. Bednarski, Grzegorz Kłaman, Grzegorz Kowalski, és Zbigniew Libera munkáira hivatkoznak a megszólalók.

A rendszerváltás utáni lengyel művészet teli volt újdonsággal, változással: „Lengyelországban a rendszerváltás eredményeképpen szinte minden megváltozott a művészeti világban: a véleményformáló személyiségek (az ismert művészek és kritikusok átadták helyüket újaknak), a közintézmények finanszírozásán keresztül a művészeti kifejezőmódok változásáig. A művészekre inspirálóan hatott a szabadság, a határok megnyitása, és a populáris kultúra térnyerése. A békés forradalom egybeesett egy generációváltással. Megjelent az igény azokra a művészekre, akik képesek voltak bemutatni az új valóságot. A változások eredményeképpen megjelentek olyan megközelítések, amelyek a kritikai művészet és a neobanalizmus megszületéséhez vezettek.” (Ujma 2012) Az új társadalom szépségei helyett egyre több művész mutatta be annak árnyoldalait. A kritikai irányultságú alkotók egyre többször ábrázolták azokat a társadalmi rétegeket, melyek az új rendszerben a margóra kerültek, akik számára a kapitalizmus nem hozott pozitív változásokat, inkább szegénységet, elesettséget, jogaik és lehetőségeik korlátozását. A politikai elit jobb és baloldaltól is ellenségesen tekintett a művészetben megjelenő kritikákra. A kritikai művészet (ahogy a kritikai gondolkodás) egyik központi témája, a hatalom: miként hat a társadalomra, az egyénre, a testre. A lengyel kritikai művészetben visszatérő téma a vallás/egyház és az egyén viszonya, a nemi szerepek kérdése és a politikai hatalom kritikája. A vallási és politikai szimbólumok felhasználásával, és a test ábrázolásának sajátos módjaival a kritikai művészek rendre megérintettek tabukat, tevékenységüket gyakran botrányok övezték. A konzervatív, jobboldali politikai pártok és vallási szervezetek (a *Radio Maryja* támogatásával) gyakran támadták az ilyen művészi megnyilvánulásokat, és a politikai

hatalom sokszor cenzúrázta őket, kiállításokat zárattak be (és ezáltal az emberekben lévő frusztrációk egy részét a médián keresztül a kortárs képzőművészek ellen tudták fordítani, politikai haszon reményében). A művészeti intézményrendszer egyre gyakrabban gyakorolt öncenzúrát, a botrányok és a bezárás elkerülése érdekében bizonyos művészekről vagy bizonyos témákban nem állítottak ki műveket.

Az egyik legismertebb botrány az IV.1.3. alfejezetben bemutatott Dorota Nieznalska ügye, aki ellen *Passió* című alkotása miatt bírósági eljárás indult a Lengyel Családok Ligája kezdeményezésére, a vallási érzelmek megsértéséért. Nieznalska ügyét megelőzően többször érte támadás mesterét Grzegorz Klamant, 1994-ben *Emblematy – Emblémák* című kiállítását még a megnyitó előtt bezáratta az Kortárs Művészeti Központ – Ujazdowski Kastély igazgatója, mert annak tartalmát sértőnek ítélte meg. A kiállításon látható installációkban geometriai formába zárt emberi preparátum-darabok szerepeltek. Hasonló okból távolították el ugyanezen intézményben Andres Serrano *Piss Christ* című munkáját a művész tudta nélkül. A meghiúsult vagy bezárt kiállítások száma több tucatra tehető a kilencvenes évek második felében. Az egyik legnagyobb botrányt egy olasz művész, Maurizio Cattalan *La Nona Ora* című alkotása okozta, amely a Zahęta galériában állítottak ki 2000-ben. A szobor II. János Pál pápát ábrázolja, akit egy meteor a földre terít. A jobboldali Wojciech Cejrowski újságíró és két parlamenti képviselő, Halina Konopko és Witold Tomczak eltávolították a meteort, és egy levelet hagytak, amelyben Anda Rottenberg a múzeum „közpénzen fizetett zsidó származású igazgatójának” leváltását követelték. A művet biztosító nemzetközi cég beperelte a művet megcsonkító újságírót, Anda Rottenberg pedig lemondott.

Zbigniew Libera a támadások sorozatát 2000-ben „a művészet és a társadalom közt zajló hidegháborúként” jellemezte. Libera azóta nemzetközileg híressé vált *Lego koncentrációs tábor készlet* című munkáját a Velencei biennále lengyel pavilonjában kívánta először kiállítani 1997-ben, de a széleskörű viták eredményeképpen a kurátor Jan Stanisław Wojciechowski elállt ettől az ötlettől. Nieznalskához hasonlóan a lengyel közéletben erőteljes támadások érték a tabudöntése miatt Katarzyna Kozyrát. 1993-as *Piramida zwierząt (Állatpiramis)* című diplomamunkája nemzetközi sikert és hazai botrányt hozott számára. Az installáció a *Brémai muzikusok* (Grimm fivérek) mese egy jelenetére épül, ahol a különböző állatok, ló (eredetileg szamár), kutya, macska, és kakas – miután elmenekülnek az őket levágni készülő gazdájuktól – egymás hátára állva megfélemlítik és elüldözik egy ház lakóit, hogy aztán maguk költözhessenek be és ott éljék le életüket. Az installáció két elemből áll. Az egyik a „piramis” ahol a kitömött tetemek (ló, kutya, macska és kakas) egymás hátán állnak. Kozyra ehhez olyan állatokat

használt fel, amelyek korábban már levágásra (halálra) voltak ítélve. Az installáció másik része egy videó, amin a ló lemészárlása látható. Az alkotót ebben a munkájában a halál problematikája foglalkoztatta elsősorban, ami a mindennapok része, mégis igyekszünk eltávolítani a tudatunktól. Ehhez inspirációt adott Kozyra számára saját betegsége, a daganat, amelyet ebben az időszakban fedeztek fel testében, és amely évekig hatással volt életére és művészetére (a betegség és a kemoterápia által formált testét *Olympia*⁵⁴ című installációjában mutatta be). A másik téma a mindennapos agresszió, amit az ember az állatok felett gyakorol, és amelyet a mesében az állatok legyőznek. Kozyrát rengeteg támadás érte a mű miatt, kritikusok, értelmiségiek, vallási vezetők, politikai szereplők részéről, az installáció fűtött világnézeti viták témájává vált. Az állatvédők az állatok tudatos leölésével vádolták Kozyrát, és a nyilvánosság szereplői általában etikátlannak tartották a művet. Később éveken át keresték a kritikusok a támadási felületet Kozyra munkáiban. Munkáihoz inspirációt elsősorban saját testének és identitásának formálása ad. A részvétel fogalma szempontjából érdekesnek tartom *A művészetben az álmok valósággá válnak* című sorozatát. Ebben a sorozatban Kozyra különböző szerepekbe helyezkedik (*cheerleader*, operaénekes, *drag queen*, hófehérke), és ezek „tökéletes alakításához” komoly kutató és tanuló munkát végez, mesterek segítségével. A 2003 óta tartó folyamatos munka fontos állomása volt a Berlini *drag queen*, transzvesztita díva, Gloria Viagra „oktató munkája” a nőiességről. Kozyra ennek során részévé vált a berlini transzvesztita közösségnek, attól a szándéktól vezetve, hogy minél többet tanuljon, minél jobban azonosuljon mesterével. Az együttműködés eredményeként született performanszok, események, filmek közös alkotásnak tekinthetők. Ebben a projektben a részvétel mindhárom dimenziója megjelenik. Kozyra résztvevő megfigyelőként igyekszik minél többet megtudni a transzvesztita világról, sőt azonosul mesterével, akit a művek létrehozásába aktívan bevon, és aki a performanszokban, videóknál vele együtt szerepel. Az együttműködésből születő videók, és performanszok a művészeti galériák falai közt megjelenítve a művészeti közönség számára is lehetővé teszik ennek a nem tradicionálisan értelmezett nemiséghez kötődő világnak a megismerését.

⁵⁴ Az *Olympia* négy elemből áll. Három nagyformátumú fényképből és egy videóból. Az első fényképen Monet, *Olympia* című képéhez hasonlatosan Kozyra meztelenül fekszik egy kanapén, mellette fekete bőrű szolgáló, lábánál macska – az a macska, amelyik a „Piramisban” szerepel. A második képen egy kórházi asztalon fekszik az elsővel azonos pózban Kozyra, mellette ápolónő áll. A harmadik képen, pedig egy kanapén ülő idős hölgy látható. A videó elsősorban Kozyrát ábrázolja, ahogy infúziót keresztül kap kemoterápiát.

A public art megjelenése

A helyspecifikus alkotási mód, és a társadalmi közegre való érzékenység az ezredfordulóra a köztéri művészettel szemben egyre általánosabb elvárassá vált. A nyugat-európai példák ismeretére építve a volt szocialista országokban is egyre több olyan alkotó tevékenykedett, akik munkáikban a Suzanne Lacy által leírt elveket (*new genre public art* – a társadalmi kontextus és a társadalmi jelenségek tárgyalása) tekintik a köztéri művészet (*public art*) feladatának. Reagáltak arra a feszültségre, ami a köztéren elhelyezett szubjektív műtárgyak (*art in public space*) és közösséghez kötődő (kollektív) környezetük között keletkezhet (Dziamski 2005), dialógust kezdeményezve. Egyre többször jelent meg a lokális közönség, illetve közösség bevonásának az igénye. Mivel Lengyelország eleve többközpontú, a művészeti szcéna tagoltabb. A *public art* műfaj helyspecifikusságából adódóan kedvez annak, hogy az ebben a megközelítésben dolgozó művészek a szcénán belül egy-egy városhoz kötődjenek. Így a public art-ról szóló diskurzusokban megjelenik a városok szerinti tagolás. A varsói public art (és az azzal összekapcsolódó street art) alkotói között fontos szervező szerepet tölt be a Tworzywo csoport (páros) és a Bęc Zmiana alapítvány. A kilencvenes évek óta jelentős hatással van a nyilvános térben zajló művészi tevékenységekkel kapcsolatos diskurzusra Joanna Warsza lengyel kurátor, aki tevékenységében a színház és a képzőművészet világát kapcsolja össze. A színház világából érkezett, de köztéri projektjeire és írásaira a képzőművészeti szcéna saját bevallása szerint nagyobb érdeklődéssel reagált. Projektjeinek egyik fő témája a közösségi terek változása, az emlékek és az új víziók összekapcsolódása. 2006 és 2008 között a *Stadion X Finisszázs* (Finisaż Stadionu X-lecia) projektben a lebontásra váró varsói Tizedik Évforduló Stadionjában (1955) szervezett művészeti eseményeket, performanszokat. Az események foglalkoztak a stadion múltjával és a jelenével, az „ázsiai” piaccal (*Jarmark Europa*) ami köré települt a rendszerváltás óta. Utóbbi helyszínéül szolgált több olyan projektnek ahol a piac látogatói jobban megismerhették a külföldről származó árusokat, migrációjuk (Vietnámból, Oroszországból, Örményországból) történetét, mindennapjaikat, és halgathatták zenéiket. A vietnámiak által készített adások egy része (saját nyelvükön) az otthoni hatalmi viszonyok kritikájára épült és az ellenzék melletti kiállásra ösztönözte az árusokat. A *Stadion Rádió sugároz*⁵⁵ (*Radio Stadion Nadaje*) projekt hallhatóvá és láthatóvá tette azt a migráns réteget, amelyik általában beleolvad a lengyel popzene által dominált piaci hangzavarba. A kezdeményezés erejét Joanna Warsza Krzysztof

⁵⁵ A műsorok szerkesztői, műsorvezetők, a projekt tervezői: Jacek Skolimowski, Adam Witkowski (Radio Simulator), Pit Schultz, Diana McCarty (backyardradio, Berlin).

Wodziczko gondolatain keresztül értelmezi: „Egy a saját munkáiról írt esszéjében Krzysztof Wodziczko a görög *parrhesia* fogalmat idézi, amely annak képességére vonatkozik, hogy a nyilvánosság kritikáját kiváltsuk, bevonjunk fájdalmas témákat a diskurzusokba, megjelenítsünk valamit a közbeszédben (*call to the blackboard*). A *parrhesia* művésze, írja Wodziczko, olyan eszközöket és szerkezeteket használ, amelyek segítik az önkifejezést, a kommunikációt és facilitálják a párbeszédet eszközök, akciók és helyzetek között”, és ezeket az eszközöket maga készíti.” (Warsza, 2008: 73)

A *public art*-al kapcsolatos diskurzus és a részvétel fogalmának kapcsolata szempontjából érdemes kitérni egy Joanna Warsza művészetelméleti jellegű tevékenységére. A *Stadion X Finisszázs* projekt lezárását követően 2008-ban jelent meg (angolul és lengyelül) a programsorozat bemutató kiadvány, katalógus és szöveggyűjtemény (Warsza 2008). A kiadványban a projekthez közvetlenül kapcsolódó szövegek mellett néhány általánosabb művészetelméleti írás is megjelenik, köztük Claire Bishop hírhette vált, *Social Turn* című cikke (Bishop 2006). A társadalmi elkötelezettség és a részvétel fogalmának értelmezése szempontjából Warsza más írásaiban is megjelenik Claire Bishop, a részvétel fogalmával kapcsolatban hasonló álláspontot mutat, mint Bishop, mely szerint a részvételnek különböző fokozatai valósulhatnak meg a műalkotásban, a közönség szimbolikus bevonásától (performansz) a közös kutatásig, alkotásig. Művészettörténeti szempontból az akcionizmust, a futurizmust, a happeningeket és a színházi és képzőművészeti performativitást fontosnak tartja. Munkáira inspirálóan hatottak Alan Kaprow happeningjeinek dokumentációi és írásai⁵⁶, illetve a lengyel Akadia Ruchu akciói.

A lengyel *public art* művészet számára (a fenti idézet is ezt igazolja) fontos referenciát jelent az Egyesült Államokban élő Krzysztof Wodziczko munkássága, aki a nyolcvanas évek óta készít köztéri installációkat, akciókat, az elmúlt évtizedben pedig monumentális köztéri projekcióiról vált híressé. 2006-ban az *Pomnikoterapia* (*Emlékműterápia*) című kiállításához kapcsolódóan a Zachęta galéria bejárata előtti oszlopokra, kariatida pózban álló nőkről készült felvételeket vetített, akik problémáikról, félelmeikről, az őket érő agresszióról, alkoholizmusról beszélnek. Wodziczko a kétezres évek eleje óta foglalkozik köztéri vetítések (monumentális méretű videóinstallációk) megvalósításával, korábban elsősorban a konceptuális (illetve kritikai) design területéhez köthető szerkezeteket alkotott. Legismertebb műve az

⁵⁶ A happening műfaj első mesterének írásai közül magyarul olvasható például: Allan Kaprow: *Assemblage, environmentek & happeningek*, Artpool - Balassi Kiadó - BAE Tartóshullám, Budapest, 1998 (Fordította: Horányi Attila)

1987-89 során hajléktalanokkal együttműködésben fejlesztett *Homeless Vehicle Project* (*Hajléktalan Jármű Projekt*). A művészet, mint társadalmi cselekvés (akció) jelent meg a projektben. A jármű egy olyan bevásárlókocsira emlékeztet, amely alkalmas az utcán élő emberek használati tárgyainak tárolására, szabadon mozgatható és fedett alvóhelyet is biztosít. A hajléktalanok nem csak a tervezésben, hanem a szerkezet bemutatásában, használatában is valódi szerepet vállaltak, a nyilvánosság előtt jelentek meg élettörténeteikkel, „a városi tér legitim aktoraivá váltak”. (Wodziczko 1999: 177).

A nyolcvanas évek *Új expresszivitása* és az utcai akciók

Amennyiben az akcionizmust és a performanszt a mai részvételi művészeti eljárások előzményének tekintjük, fontos bemutatni ezek lengyelországi hagyományát. Időben visszafelé haladva először a rendszerváltás körüli, majd az azt megelőző időszakok példái közül mutatok be párat. A nyolcvanas évekre a lengyel neoavantgard akkori alkotóival szembehelyezkedve (amely az egyház köré szerveződő ellenálláshoz kapcsolódva a templomi kiállításokon is megjelent) a művészek saját élettörténeteire és mindennapi tapasztalataira alapozó művészeti tevékenység valósult meg az úgy nevezett „új expresszió” művészeti áramlatában (Ciesielska 2009). Bár a festészetben, szobrászatban erre a tevékenységre inkább az erős szubjektív látásmód jellemző, több olyan művészcsoporthoz tartoznak, akik akcióikkal akár nagyobb tömegeket, teljes közösségeket is képesek voltak megmozgatni, ironikus, dadaista megnyilvánulásokkal kikezdve a totális politikai hatalmat, mely a hadiállapot bevezetése után a hadseregen keresztül az erőszak eszközeivel irányította az államot és korlátozta a nyilvánosságot, a köztéren való megjelenést. A társadalomkritika nem a kétértelmű és nehezen befogadható alkotói formagyakorlatokra épült (mint a kritizált neoavangardban), hanem az aktív, expresszív cselekvésre.

Ennek az időszaknak az egyik legismertebb csoportosulása a *Pomarańczowa Alternatywa* (Narancs Alternatíva), amely a wrocław-i egyetem hallgatóiból alakult. A csoport tagjai utcai akciókat, happeningeket szerveztek, narancssárga sipkában. Politikai jelszavak helyett olyan mondatokat skandáltak, mint „Vécépapírt mindenkinek”, „Mikulások egyesüljete”, „Szabadság a törpéknek”. Ismertetőjelük a sipkás törpe volt, aki megjelent plakátjaikon, utcákon, házak falain. A mozgalom élén a mai napig Waldemar „Major” Fydrych áll. A mozgalom hatással volt a rendszerváltás utáni politikai mozgalmakra is, áterjedt Ukrajnába, ahol az ukrán nemzeti mozgalmakat erősítette, innen származott a „narancsos forradalom” színe és szimbólumai.



A Narancs Alternatíva egyik utcai akciója.

A Narancs Alternatíva tevékenységére épülve jött létre Łódzban a *Galeria Działań Maniakalnych*, majd megszűnésével párhuzamosan 1989-ben a łódzi egyetemen a *Wspólnota Leeżec* („Feeeküdj Közösség”) a kultúratudományi képzés hallgatóiból. Olyan anarchisztikus hangvételű akciókat szerveztek, mint az *Evősztrájk*, ahol a szocialista rendszert és a szolidaritás mozgalmat egyszerre karikírozták ki, vagy a *Feeeküdj Közösség mossa kezeit* című akció, ahol a járókelők kezeit mosták (a hirdetésen a ’mossa kezeit’ felirat formailag a Szolidaritás mozgalom logóját idézte).

Az *új expresszió* körében tartják számon a neoavangard formációként induló és a mai napig aktív (Łódzban saját klubot fenntartó) Łódz Kaliska csoportot. A csoportot 1979-ben alapították Marek Janiak, Andrzej Kwietniewski, Adam Rzepecki, Andrzej Świetlik és Andrzej „Makary” Wielogórski. A nyolcvanas évek elején a csoport dadaistább, anarchistább irányba fordult, akcióik, happeningjeik botrányokat okoztak. Kigúnyolták az államot, az egyházat, a hagyományos ikonográfiát és a konformistának tekintett művésztársakat. A 2000-es évekre ironikus pop árt alkotásokat (*új pop*) készítettek. A Łódz Kaliska csoport gyakori vendége a magyar művészeti szcénának, elsősorban a Helyettes Szomjazók csoport tagjaival kialakított szoros kapcsolatuknak köszönhetően.

A hatvanas-hetvenes évek akcionizmusa és Tadeusz Kantor hagyatéka

A lengyel akcionizmus és kísérleti színház egyik legfontosabb műhelye a hatvanas-hetvenes években a neo-avantgárd szellemiségben alkotó, interdiszciplináris színházi társulat, az *Akademia Ruchu* (Mozgás Akadémiája). A csoport 1973-ban alakult a Varsóban. Kísérleteikkel kiléptek az egyetem és a színház falai mögül és az utcákon „játszottak”, a várost és annak lakóit, a járókelőket téve közönséggé, akikben ez a szerep legtöbbször nem is tudatosult és talán az sem hogy valami rendhagyót látnak. Az

akciók a mindennapi életre, hétköznapi helyzetekre, cselekvésekre épültek, és csak kevésbé tértek el attól, ahogy a valóságban zajlanak. A cselekmények központi eleme a mozgás, az alkotás médiuma a test. Akcióik közül többet filmre vettek. Az utcai akciók mellett lakásszínházakban szerveztek előadásokat, happeningeket. Az egyik művészettörténeti szempontból fontos előadásuk a *Mindennapi élet a Nagy Francia Forradalom után*, amely a lengyelek hétköznapi cselekvéseinek gyűjteményére épült. Utcai akcióik, kísérleteik olyan témák feldolgozására épültek, mint például a *Boltból kijövő sor* (1977), vagyis fordított sorbaállás, *Elbotlás*, *Az ember és az ő dolgai*.



Akademia Ruchu, Boltból kijövő sor (Kolejka-wychodząca-ze-sklepu, 1977)

A részvétel témája szempontjából talán legérdekesebb akcióik, a *Ház (Dom) I. és II.* voltak, hiszen itt a városi lakosság nem csak alkalmi cselekvéseivel, reakcióival bevonódó résztvevő, hanem aktív együttműködő volt (leírás Borkowska 2006. nyomán). Az első ilyen projekt Lublinban született 1978-ban. Egymással szomszédos, elhanyagolt épületek lakóit kérték fel az A.R. tagjai, hogy készítsenek közös dekorációt majus elseje alkalmából a házak homlokzatára. Transzparenszeket, feliratokat, rajzokat helyeztek el a házakon. A transzparenszen olyan ironikus mondatok voltak olvashatóak (amelyeket a lakókkal folytatott beszélgetésekből gyűjtöttek), mint: „a mi palotáink” („*nasze palace*”), „szuterén vagy földszint” („*suterena czy parter*”), „Menjünk a térre – miért ne” („*chodźmy na plac – czemu nie*”), „több a gyökér, mint a krumpli” („*więcej to ma korzeni niż kartofli*”). A rajzokon a lakók portréi szerepeltek. A transzparenszeket az ünnep előestéjén helyi funkcionáriusok leszerelték.

A lengyel színház és a képzőművészet világa már a hatvanas éveket megelőzően is szoros kapcsolatban állt egymással, elsősorban a Krakkói avantgárd és Tadeusz Kantor művészetén keresztül. Kantor 1934 és 1939 között a Krakkói Szépművészeti

Akadémián tanult Karol Frycz műhelyében, aki festő és színházi díszlettervező volt. A német megszállás éveiben Kantor „földalatti” színházat alapított, melynek folytatásaként 1956-ban megalapította a Cricot 2 színházat (mely nevében egy a II. világháború előtt működött Cricot nevű avantgárd társulatra utalt). Nemzetközi sikert a hetvenes években elsősorban azok az előadásai hoztak, amelyek Bruno Schulz szövegeire épültek, illetve a „halál színháza” korszakának előadásai (*Halott osztály*). Alkotásainak egyik sajátossága, hogy azok Kantor szoros felügyelete és jelenléte mellett valósultak meg, sokszor, mint „ceremóniamester” maga is megjelent a jelenetekben. Műveiben az erős ikonográfia, a látvány megtervezése ugyanolyan hangsúlyos volt, mint a mély, szélsőséges érzelmekre épülő, ugyanakkor szimbolikus előadásmód (a színészek gyakran inkább hasonlítottak bábokra, mint emberekre). Az ötvenes években használni kezdte a be- és kicsomagolás eszközét (*emballage*), a színészek fejére zsákot húzott, tárgyakat csomagolt be majd ki, amivel elérte azok formavesztését, az élő szereplők tárgyasítását. A happeningek korszakát megelőzően Kantor színházi gyakorlatában eljutott a cselekmények nélküli színház gyakorlatáig. Happeningjei radikálisnak tűntek a korszak zárt politikai és művészeti világában.



Panoramikus Tengeri Happening 1967

Egyik legismertebb happeningje a *Panoramikus Tengeri Happening* volt, mely 1967. szeptember 23.-án valósult meg az 1963 és 1981 között minden nyáron Koszalin mellett (Osieki) megrendezett nemzetközi „*plein air*” fesztivál keretében (Chrobak et al. 2008) Az akció négy részből (jelenetből) állt, és a társulat, illetve a művészeti találkozó tagjai mellett a tengerpartra látogató turisták is bevonódtak az eseménybe. Kantor a happening ideje alatt megafonnal a kezében rohangált, rendezőként utasítva a résztvevőket. A „jelenetek” a következők voltak: *Tengeri koncert (Koncert Morski)*, *Medúza tutaja (Tratwa Meduzy)*, *Agrárkultúra a homokban (Kultura Agrarna na*

piasku), *Erotikus barbujazs* (*Barbujaz erotyczny*). A *Tengeri koncerten* Edward Krasiński (szobrászművész), karmestert alakítva frakkban dirigált a tengernek, a közönség hátulról nézte. Ezek után a karmester megfordult, halakkal és növényekkel dobálta meg a közönséget, és végül elbújt a frakkjába. A *Medúza tutaja* jelenetben Théodore Géricault azonos című festményének élő változatát kísérelték meg elkészíteni a résztvevők. Az *Agrárkultúra a homokban* újságpapír darabok homokba szúrásából állt, az *Erotikus barbujazs* során pedig fiatal lányok paradicsomlével bekenve egymást és magukat fetrengtek a homokban.



„Rembrandt anatómialeckéje”, Galeria Foksal, 1969. Fotó: Eustachy Kossakowski

Az emballage kicsomagolásként jelenik meg a *Rembrandt anatómialeckéje*, performanszban (Galeria Foksal, 1969), Rembrandt híres „*Dr. Nicolaes Tulp anatómiai előadása*” című festményének megjelenítéseként. A festményén látható medikus diákok helyett a happeningben fiatal hippik állják körül Kantort és az asztalt. Az előadás során egy férfit hétköznapi ruházatában a „boncasztalra” helyeztek és ruháját felvágva egyenként szedte elő Kantor annak személyes tárgyait, melyeket aztán egyenként a szomszédos falnak támasztott falpra ragasztott. Ahogy arra Ptaszowska is emlékeztette az 1968-1989 szimpozium *Részvétel* vitájának résztvevőit, Kantor ezen happening alkalmával, a részvétel ideájának instrumentális jellegéből adódó csalódottságot kifejezve a falra festette: *Vége az úgy nevezett participációnak!*

VI. Konklúzió.

Kutatásom célja a lengyel (és magyar) részvételi alapú műalkotások és az azokhoz kapcsolódó művészeti diskurzusok elemzése volt. *Részvételi (művészet)nek* tekintettem az olyan alkotói tevékenységet, amelyet a művész más egyénekkel, elsősorban nem művészekkel együttműködésben, azok cselekedeteit a műbe beépítve valósít meg. Három lengyel alkotó tevékenységét, projektjeit, az azokhoz kapcsolódó diskurzusokat elemezve tártam fel e művek és a hozzájuk kapcsolódó diskurzusok sajátosságait a lengyel művészeti szcénában 2000 és 2010 között. A következő témák vizsgálatát tűztem ki célul az egyes projektek, illetve a hozzájuk tartozó diszkussziók esetében:

1. Hogyan fordul elő a részvétel fogalma, és bevonódás milyen szintjén manifesztálódik, illetve kinek a részvételére kerül a hangsúly? A részvétel fogalmának három dimenzióját különítettem el, majd megvizsgáltam a projektekben szereplők, alkotók, résztvevők különböző szerepeit.
2. Milyen művészeti hagyományokra hivatkoznak a szerzők illetve a művész és elemzők? Hogyan mutatják be a szerzők az egyes művek viszonyát a hazai és a nemzetközi művészeti előzményekhez?
3. Hogyan jelenik meg a művészet és a politikum kapcsolata?
4. Milyen társadalmi cél vagy probléma fogalmazódik meg a művekben? Milyen politikai cél vagy probléma fogalmazódik meg a szövegekben?
5. Hogyan jelennek meg a világ azon belül a társadalom megismerésének a lehetőségei a művészet eszközeivel, a szerzők szerint?
6. Mi a művészet és tudományok kapcsolata, kölcsönhatása?
7. Miként reprezentálódik a művészek, a képzőművészet és a művészeti intézményrendszer társadalmi státusza?
8. A megszólalók miként jelölik ki a művészet helyét a társadalmi nyilvánosságban?
9. Hogyan jelenik meg a művész és a műalkotás autonómiájának kérdése?

A részvétel fogalma az elemzett projektekben és a kapcsolódó diskurzusokban.

A részvétel három dimenzióját különböztettem meg, a szerint, hogy kinek a részvételéről, cselekvéséről gondolkodunk, ki a vizsgált ágens. Az első dimenzió ágense az alkotó, a projektet kezdeményező művész. A második dimenzió ágense(i) a bevontak, társalkotók, a (projektben „résztvevők”). A harmadik dimenzió a nézőé, a külső szemlélőé, a nyilvánosságé (miként jelenik meg a mű a társadalmi nyilvánosságban). A részvétel fogalma nem minden elemzett projektben és diszkusszióban hangsúlyos, és a

részvételi művészet, mint műfaji kategória csak egy-két esetben jelenik meg a művek kontextusához kapcsolódó diszkussziókban, interjúkban. Paweł Althamernél a részvétel fogalma inkább technikai értelemben jelenik meg, a hangsúly a közösségiségre, kritikai társadalmi és politikai pozícióra kerül. Elsősorban Althamernél jelenik meg a bevontakkal kialakított közös kapcsolat, közös élmény és dialógus, lokális kontextusba illeszkedve. Műveiben a részvétel mindhárom dimenziója részletesen elemezhető. Althamer művész, szomszéd, barát és a közösség életében változásokat kezdeményező aktív szereplő (sámán), aki megfigyeléseit, meglátásait a közösség tagjaival megosztja. Szomszédait hosszútávú és aktív részvételre ösztönzi, több projekten keresztül együtt dolgozik velük, és a különböző projektekben az egyes résztvevőknek különböző mértékű lehetősége van a bevonódásra, a közös cselekvésre. Az alkotók (művész és bevont lakók) között cselekvés és problémamegoldás szintjén valódi koalíció jön létre. A projektekről készült filmek, a gazdag sajtóanyag, illetve az olyan köztéri kezdeményezések, mint a szoborpark, a nézők számára is lehetőséget teremtenek a csoport tagjainak megismerésére és a bekapcsolódásra.

Joanna Rajkowska műveiben elsősorban a nyilvánosság, közösségi terek formálása kap hangsúlyt és a bevonás elsősorban ezeken a teremtett helyeken, helyzeteken keresztül valósul meg, illetve nagy hangsúlyt fektet a projektek megjelenésére a médiában, a társadalmi nyilvánosságban. A sajtó által biztosított nyilvánosság válik Rajkowska számára a műről zajló diskurzus elsődleges terepévé. A művek születése során a művész erősen hagyatkozik intuícióira, amelyek a hely megismerésének folyamatában gyűjtött ismeretekkel keverednek. A részletesen elemzett *Légitársaság* projekt kivételével saját bevallása szerint a projektek megvalósulása során nem egyeztet, nem beszélget a helyi lakókkal, elsősorban a köztéri beavatkozásaira, vízióira adott válaszok érdeklik. A *Légitársaság* projekt kapcsán is különválik az alkotási folyamat egy megismerő szakaszra (ahol Rajkowska aktív megfigyelő, és beszélgetéseket kezdeményez), az akcióra (szituációra ahogy Rajkowska nevezi, amely újra egy saját vízióra épül és ebben a bevontak szerepe erősen meghatározott, és korlátozott), illetve az elkészült videó-installációra, amely az eseményt egy teljesen más, a résztvevők (szereplők és utasok) számára nem ismert kontextusba helyezi. A bevonás csak korlátozottan valósul meg, és mivel a szereplők korlátozottan férnek hozzá a projekt kimenetelével, résztvevőivel kapcsolatos információkhoz, illetve a nyilatkozataik erősen szerkesztve, vágva jelennek meg, részvételük manipulált. Mivel a mű fő témái (antagonisztikus társadalmi ellentétek hatása, a paramilitáris, kirekesztő jobboldali csoportok veszélyei) a résztvevők számára csak az interjúkérdések nyomán

jelennek meg a folyamatban, a hangsúly a nyilvánosság dimenziójára helyeződik. Rajkowska magának olyan szerepeket jelöl meg, mint bába, szeizmográf, sámán.

Artur Żmijewski elemzett projektjében és a kapcsolódó diszkusziókban a részvétel fogalma megjelenik, ugyanakkor a bevonás célja ellentmondásos. Mivel Żmijewski nagyon erősen szabályozza, korlátozza a bevontak tevékenységét, és a közös munkáról készült videókat saját üzenete megerősítésének céljából erősen átszerkeszti, vágja, a részvétel manipulációnak tűnik (ilyen például az *Ők* című projekt). Saját befolyását, szerepét az *Lengyel a szekrényben* című projektben korlátozza leginkább, és így ebben a projektben valósul meg legaktívabban a résztvevők bevonása, az ő elképzelésiek, sajátviláguk ebben a projektben tud legerősebben megmutatkozni. Ennek oka a művész alárendelt, 'alkalmazott' szerepe, a folyamatos együttműködés Joanna Tokarska-Bakir, az egyetemi hallgatók és Żmijewski között, amit mindannyian aktívan alakítanak. Żmijewski művei, hasonlóan Rajkowska alkotásaihoz leginkább a szélesebb nyilvánosságban, a művészeti szcénában megvalósuló befogadás során fejtik ki valódi hatásukat. A manipuláció miatt az *Újrajátszás*, vagy az *Ők* a résztvevőkben inkább frusztrációt és elutasítást váltottak ki, és a szélesebb társadalmi kontextus csak a nézők számára vált megismerhetővé. A megértés és a párbeszéd amelyeket Żmijewski a vele készült interjúban tevékenysége céljai közt említ, ebben a két projektben nem jöhet létre, a résztvevők (Rajkowska filmjének utasaihoz hasonlóan) egymástól elhatárolódva jelennek meg, elbeszélnek egymás mellett, monologizálnak egymással párhuzamosan. A *Lengyel a szekrényben* projekt ebből a szempontból is eltér, hiszen maga a projekt is egy közös gondolkodási folyamatra épül, a videó ezt dokumentálja, és a benne szereplők a későbbi nyilvános vitákban is újra megszólalnak. A Grand Kester által definiált (habermasi kommunikációelméletre és deliberatív demokrácia modellre épülő) dialogikus esztétika kívánalmainak leginkább ez a mű felel meg Żmijewski alkotásai közül (Kester 2004). A résztvevő egyetemisták eszközöket kapnak, hogy a problémával (vérvádat ábrázoló festménnyel és a helyi lakosok – a „lengyelek” – antiszemitizmusával) kapcsolatos érzéseiket, gondolataikat kifejezzék (szóban, performatív módon és vizuális eszközökkel). A projekt célja és társadalmi hatása annyiban kérdéses, hogy a film csak egy szűkebb értelmiségi kör számára válik elérhetővé, a bemutatását követő vita ezen a körön belül zajlik, és az érintett lakosok nem jelennek meg sem a filmben sem a vitában. Ugyanakkor Żmijewski konkrét eredményként, hatásként könyveli el azt, hogy a vitatott festményt letakarták.

Mindhárom alkotó, kiváltképp Żmijewski számára hangsúlyos a részvétel politikai fogalma. Ez leginkább a *Menj és láss* című írásában kerül kifejtésre, ahol azt

mutatja be, hogy a képzőművészet hogyan segíti egyes hátrányos helyzetű, a társadalmi pozíciójuk, a nyelvi kompetenciájuk és a média sajátosságai miatt háttérbe szoruló csoportok 'hangjának hallatását' a nyilvánosságban. A művészet közvetítő szerepe ebben az értelmezésben illeszkedik ahhoz a küldetéshez, amelyet a nyolcvanas években jelölt ki Suzanne Lacy a '*new genre public art*' számára (Lacy 1994). A művész saját felkészültségeit ajánlja fel másoknak, akik a nyilvánosságot nem érik el, illetve abban csak közvetetten, a külső szemlélők közvetítése révén jelennek csak meg.

Claire Bishop (Bishop 2012) a performansz művészet modelljére építve az elsődleges és a másodlagos közönség fogalmát használja a részvételi projektek esetében. Az elsődleges közönség tekinthető a részvétel második dimenziója szerinti bevontaknak, a másodlagos közönség pedig a harmadik dimenzióknak, ugyanakkor ez a megkülönböztetés véleményem szerint félrevezető és figyelmen kívül hagyja azt az újszerű pozíciót, eltérő szerepeket, amelyek a hagyományos avantgárd performanszoktól, happeningektől nagymértékben megkülönböztetik a kortárs részvételi projekteket (illetve azok egy részét). Bishop kategóriarendszerében a művész nem mond le (nem tud lemondani) saját pozíciójáról, hatalmi szerepéről. A gyakorlatban az elemzett projektek többségében ezzel valóban szembesülünk. Rajkowska, Żmijewski projektjeikben (vagy azok többségében) nem mondanak le arról hogy projektjeiket az események során és az elkészült videók vágásán keresztül saját vízióik szerint rendezzék, formálják, és a résztvevőket saját koncepciójuk szerint láttassák a nézők felé. *A Lengyel a szekrényben* projekt és Althamer közös munkája a Nowolipie csoporttal viszonyt azt bizonyítja, hogy megvalósíthatóak olyan műalkotások, ahol az „elsődleges közönség” fogalma érvényét veszíti, és valódi résztvevőkké, alkotókká válnak, a mű egy kollektív folyamat eredménye. Az elemzett projektekből közös, hogy a bevontak identitásának bemutatása, választott vagy kijelölt szerepük alakítása elsősorban performatív módon történik, a beszéd és az írott szöveg ezt egészítik ki és teszik értelmezhetővé, megvitathatóvá.

A társadalmi felelősségvállalás kérdése, művészet és politikum.

A lengyel esettanulmányoknál azt látjuk, hogy Althamer művei és az azokhoz kapcsolódó diszkussziók nem tartalmazzak direkt politikai, társadalomkritikai utalásokat, állásfoglalásokat. A hatalom fogalma a művész szerepének és művészeti mező más szereplőinek bemutatása kapcsán jelenik meg a megszólalásokban. Az *aktivista* jelző a művész szerepének egyik értelmezési lehetőségeként fordul elő, a bevonás révén közös cselekvésre készíti az embereket, amelynek célja hosszú távú

hatás elérése (változtatás) a lakóközösség és a lakóhely viszonyában (aktív szerepvállalás és harmónia). Rajkowska projektjei és a kapcsolódó diszkussziók esetében a politikum a térhasználat és a testekkel (saját testével vagy a projektben résztvevők testével) kapcsolatban jelenik meg elsősorban. Rajkowska a saját társadalomképét bemutatva Chantal Mouffe antagonisztikus modelljére hivatkozik (Mouffe 2007)⁵⁷, ideálja a nemzetek nélküli állam. E mellett a párbeszédet és nyilvános vitát, az emberek állásfoglalását és felelősségvállalását is fontosnak tartja. Műveiben a vitára és állásfoglalásra az általa teremtett (agonikus) tereken keresztül ad lehetőséget. A *Légitársaság* projekt a gárdaavatás kapcsán tapasztalt társadalmi konfliktus megértésére és bemutatására (figyelemfelhívás) szolgál⁵⁸.

⁵⁷ Chantal Mouffe posztstrukturalista, kortárs (marxista) filozófus az Ernesto Laclau-al 1985-ben kiadott *Hegemony & Socialist Strategy*, című kötetével vált híressé. Ebben, a hagyományos osztályelméletek helyett egy új politikai modellt fogalmaznak meg, a társadalmi mozgalmak működésének vizsgálata nyomán. A társadalmi mozgalmak identitásközpontú és diszkurzív stratégiáit elemezve rámutatnak a kortárs demokrácia pluralisztikus és konfrontatív jellegére, amiben a (gyakran antagonisztikus) ellentétek, ütközések formálják a politikai és társadalmi viszonyokat (Laclau és Mouffe 1985). Ez a politikum és társadalom agonisztikus modellje.

⁵⁸ Rajkowska az antagonisztikus terek említésével (Bálint 2013: Interjú Joanna Rajkowskával, melléklet 328.old) Chantal Mouffe, *Artistic Activism and Agonistic Spaces* című cikkére utal (Mouffe 2007). Mouffe ebben az írásban azt vizsgálja, hogyan tarthatja meg kritikai pozícióját a művészet a kortárs kapitalizmus erőviszonyai között: „Képes-e a művészeti tevékenység kritikai szerep betöltésére egy olyan társadalomban, ahol a különbség művészet és reklám között elmosódik, és ahol művészek és kulturális munkások a kapitalista termelés szükséges részeivé váltak?” (u.o.) A kortárs (poszt-Fordista) kapitalizmus jellemzője, hogy a hatvanas évek társadalmi (és művészeti) mozgalmainak követeléseit beépítette, és így a kritika (ellenkultúrák) a kapitalista termelés részévé vált. Ebből adódóan az avantgárd hagyományokra épülő pozíció a művészetben már nem kritikai többé: „el kell utasítani az avantgárd modernista ideáját, de ez nem jelenti azt, hogy a kritika bármilyen formája lehetetlenné vált. Arra van szükség, hogy szélesítsük a művészi intervenció terepét, azzal hogy sokféle társadalmi térbe avatkozik be közvetlenül, annak érdekében, hogy a kapitalizmus totális társadalmi mobilizációjának programját elutasítsuk. A cél az legyen, hogy aláássuk a képzeletbeli közeget, amely a kapitalizmus újratermeléséhez szükséges.” (u.o.) Mouffe pluralisztikus, konfliktusokra épülő demokráciamodelljében kritizálja a liberalizmus racionalista, individualista és a harmóniát idealizáló társadalomképét. A politikum (és társadalom) antagonisztikus modelljében a társadalmi konfliktusokban nem érhetők el konszenzusok, hanem mindig választani kell a különböző, egymással ütköző nézetek, és identitások között. Az antagonizmus mellett a politikum másik jellemzője a hegemonia, amely a választások (és kizárások) mentén, a rend megteremtését célzó gyakorlatok eredményeként jön létre: „Minden hegemon rend alkalmas arra, hogy megkérdőjeleződjön egy másik ellen-hegemonikus gyakorlat által, vagyis olyan gyakorlatok által, amelyek lebontják a meglévő rendet annak érdekében, hogy a hegemonia egy másik formáját állítsák a helyébe.” (u.o.) A köztér / nyilvános tér az agonisztikus modellben csatátér, amelyben a különböző hegemoniára törekvő koncepciók megütköznek egymással. Ezek a terek is (melyek diskurzusok színterei) sokfélék. A Habermas által elképzelt „társadalmi nyilvánosság” tereivel szemben, amelyek a racionális konszenzus megteremtését ösztönzik, Mouffe számára az agonisztikus köztér/ nyilvánosság az ellentétes, hegemoniára törekvő nézetek és identitások ütközésének színterei, amely ütközések eredménye mindig a választás és az elutasítás. Mouffe szerint a politikum és a művészet egymástól nem elválaszthatóak, minden politikumnak van esztétikuma és minden esztétikumnak van politikai dimenziója. Az agonisztikus modellben Mouffe a művészet számára a következő lehetőségeket mutatja be a kritikai pozíció megszerzésére (visszaszerzésére): „A hegemonia elmélete szempontjából a művészeti tevékenységek szerepet játszanak egy adott szimbolikus rend felépítésében és fenntartásában vagy meghaladásában, ezért szükségszerűen van politikai dimenziójuk. A politikai, szerepet játszik a társadalmi kapcsolatok szimbolikus rendjének meghatározásában, ezt hívja Claude Lefort az emberi együttélés színrevitelének és megformálásának (‘mise en scène’, és ‘mise en forme’), és ebben rejlik annak esztétikai dimenziója. (...) A valódi kérdés a kritikai művészet lehetséges formáira vonatkozik, azokra a különböző utakra, ahogy a

A test és a politikum kapcsolata, a politikai állásfoglalás Źmijewski számára is fontos. Műveiben a verbális kommunikációval szemben vizuális és performatív kifejezőmódok szolgálják az egyes témákkal kapcsolatos állásfoglalások megjelenítésének lehetőségét (a performativitással kapcsolatban alkalmazza Lacan *passage al l'acte* fogalmát - Lacan 1966: 290). Saját szerepének leírásában a társadalmi és vállaltan baloldali politikai elköteleződés a művészi tevékenységének fontos elemeként jelenik meg. A művészeti állásfoglalásoktól, művészi cselekvéstől valódi következményeket vár (a társadalomra, a politikára, a tudományra, a világról alkotott képünkre gyakorolt hatást). Lacanra⁵⁹ hivatkozva Źižek írásaiban gyakran jelenik meg a *passage a l'acte* pszichoanalitikus terminus, ami az *acting out* fordításából (tudattalanra épülő, gyakran impulzív cselekvés) született. Źižek szerint a terminus lacani értelmezésében kiemelt szerepe van annak, ahogy a cselekvés, amely eredetileg kifele irányul, visszahat a cselekvőre. Mivel az *acting out* elsősorban valamilyen agresszív cselekvésben nyilvánul meg a lacani *passage à l'acte* reflexivitása a szuicid viselkedéssel kapcsolja azt össze. Vagyis a Másik felé irányuló agresszív cselekvés az Én- felé is visszafordul, mindkettőre pusztító erővel hat. Ilyen cselekvés példájának tekinti Martin Scorsese *Taxisofőr* című filmjének főszereplőjét, aki a prostitúció és a bűnözés ellen olyan öldöklésbe fog, aminek a végén ő maga is áldozatául esik, és ez az önpusztító szándék már a cselekvés tervezésekor megjelenik. Amikor Artur Źmijewski a résztvevők cselekedeteinek egy részét a '*passage à l'acte*' megnyilvánulásának tekinti nem vesz tudomást arról hogy ezek a cselekedetek közelebb állnak a tudatos cselekvéshez és kevésbé merítenek a tudattalanból, illetve figyelmen kívül hagyja a saját szerepét azok megvalósulásában. A gyűjtogatás például egy olyan szimbolikus aktussá és egyben mémmé alakul, amelyet Źmijewski inspirál, hoz létre és terjeszt a projektek során. Először ő maga alkalmazza a *Választások.pl* projektben és később is ő tesz javaslatot arra, hogy ezt a cselekedetet válasszák.. A '*passage à l'acte*' helyett a cselekvők és a nyilvánosság manipulálása valósul meg. A projektekben illetve az

művészeti gyakorlatok hozzájárulhatnak a domináns hegemonia megkérdőjelezéséhez. Amint elfogadjuk, hogy az identitások sosem előre adottak, hanem mindig identifikációs folyamatok eredményei, diszkurzív módon konstruáltak, megfogalmazódik annak a kérdése, hogy milyenek azok az identitások, amelyeket a művészeti gyakorlatok erősíteni kívánnak. Egyértelmű, hogy azok, akik az agonikus nyilvános terek létrehozását képviselik, ahol a cél hogy láthatóvá tegyék azt amit a domináns konszenzus elnyom, másképpen fogják látni a kapcsolatot a művészi gyakorlatok és a közönségük között, mint azok, akiknek célja a konszenzus megteremtése, még akkor is ha azt a konszenzust kritikáinak tekintik. Az agonisztikus megközelítés szerint a kritikai művészet olyan művészet, amely disszenzust teremt, amely láthatóvá teszi azt, amit a domináns konszenzus igyekszik elfedni és kikényszeríteni. Olyan művészeti tevékenységek sokaságában mutatkozik ez meg, amelynek célja, hogy hangot adjon azoknak, akik el vannak hallgattatva a létező hegemonia keretei között.” (u.o.)

⁵⁹ Źmijewski így a hibásan hivatkozik Źižekre, amikor a terminust egyenesen neki tulajdonítja.

azokhoz kapcsolódó szövegekben kétféle társadalomkép, politika és demokrácia-modell rajzolódik ki. Az egyik a konszenzust kereső, dialógikus (vagy akár deliberatív) demokrácia-modell. Althamer munkáiban a politikum fogalma nem hangsúlyos, és itt is az együttműködés, és a közös (közösségi) élmény motívuma hangsúlyos. Rajkowska és Żmijewski számára inkább az ellentét, konfliktus, a Chantal Mouffe által leírt antagonisztikus társadalom-modell ábrázolása jelent feladatot. Műveikben az ütközés, ütköztetés és ezekből adódó harc jelenik meg, a párbeszéd lehetősége ritkán látszik.

A művészek állásfoglalásának kíváncsi (a társadalmi, közéleti problémákkal kapcsolatban) több diszkusszióban megjelenik. Előtérbe kerül a művészek felelősségvállalásának kérdése is. Egyik oldalról a társadalmi szerepükből adódó felelősség, azaz milyen témákat jelenítenek meg, hogyan viszonyulnak a társadalmi konfliktusokhoz, saját értelmiségi szerepüket, nyilvánosságban betöltött pozíciójukat hogyan használják. Ez a felelősségvállalás eredményezi a közvetítői szerep kialakulását: Althamer segíti a lakótársait egy új viszony kialakítására a lakóhelyükkel kapcsolatban, és közvetít akkor, amikor a Nowolipie csoport beteg tagjait a nyilvánosság előtti szerepléshez segíti. Rajkowska közvetít akkor, amikor a Gárdaavatás kapcsán számára láthatóvá vált konfliktust értelmezni majd bemutatni kívánja, és ehhez interjúalanyokat mutat be. Żmijewski közvetít Joanna Tokarska-Bakir tanítványai és a nyilvánosság között, hogy dilemmáikat láthatóvá és megvitathatóvá tegye, és ezen keresztül a vérvádakról szóló közéleti vitát is formálja. A felelősség másik dimenziója, ami majdnem mindegyik projekttel kapcsolatban megjelenik a diskurzusokban, a résztvevők iránti közvetlen felelősségvállalás, a bevonás felelőssége és ennek kapcsán a felhatalmazás kérdése. Mi az, amire a művész felkéri a résztvevőket, hogyan kéri fel őket hogyan mutatja be őket a nyilvánosság előtt? Mi a célja a bevonásnak?

A művészet társadalmi státusza és nyilvánossága

A művész társadalmi státuszának és ezen keresztül a bevontakra gyakorolt hatásának kérdése Paweł Althamer művei közül leginkább a Nowolipie Csoporttal közös munkái kapcsán, merül fel. Míg kritikusai, elemzői a művész és a vele kapcsolatban álló művészeti intézmények társadalmi státuszát fontosnak tartják, Althamer nem tulajdonít ennek nagy jelentőséget, státuszának, kivételezett helyzetének hangsúlyozását elutasítja. Úgy tűnik a művészeti intézmények számára az ismert nevű művész projektjeinek támogatása erősebb érdek, Althamer pedig ezt az érdeket felismerve felhasználja azt a helyi közösséggel együtt megvalósuló projektek feltételeinek megteremtésére. Az esztéták, művészettörténészek, kurátorok

megszólalásaikkal ennek a hatalmi mezőnek (művészeti intézmények) a formálásához járulnak hozzá. Rajkowska megszólalásaiban a művészet a közterek, közösségi terek és a nyilvánosság formálásának egyik eszközeként az ezeken a színtereken (a hegemoniáért) zajló hatalmi harcokban eszközként értelmezhető. A művész tudatosan használja a nyilvánosságot, saját ismertségét és elsősorban a projektek hatására kialakuló vita érdekli. Żmijewski írásaiban, megszólalásaiban egyfajta rivalizálás látszik. A művészeket a nyilvánosságban, közéletben a tudomány és a politika képviselőivel azonos súlyú szereplőknek tekinti a politikai és társadalmi kérdések megvitatásában.

A diszkussziókban kevés szó esik az alkotók ismertségéről, ami pedig meghatározza mind saját mind az általuk képviselt művészeti irányzatok pozícióját. Mindhárom általam bemutatott lengyel alkotó tevékenysége és nemzetközi sikerei révén nem csak a szakmai nyilvánosságnak szereplője, hanem szélesebb körben is ismert, ezáltal akár közszereplőnek is tekinthető. Mindhárman tudatosan használják ezt a státuszt, ami nem csak saját elismertségük növelésének kedvez, hanem az általuk képviselt ügyek, és a kortárs művészet ismertségének is.

Művészet és megismerés – művészet és tudomány kapcsolata

Althamer műveiben az egyéni és közösségi megismerés folyamata és a művész azon szerepe, hogy segít 'meglátni' a világot, lakókörnyezetet egy másik perspektívából (megértés és megértetés, látás és láttatás) nagy hangsúlyt kapnak. Ebben a megismerési folyamatban az irracionalitás, az érzelmi alapú és fikcióra épülő látásmód, a tudattalan felszínre emelése szembe állnak a racionalitással, illetve kiegészítik azt. Ez a megközelítés lényegében a másik két művésznél is megjelenik. Rajkowska saját alkotói tevékenységében az intuícóra épít és a művészet feladatának tartja az irracionális és a racionális összekapcsolását (a „visszavarázsolást”, a világ dolgainak irracionális befogadását és leküzdését). Żmijewski esetében is a projektekben (és azokat bemutató filmekben) látható cselekvések egy részét a tudattalanra épülő reakciónak tekinti, és a művészet feladatának tartja a racionális tudomány segítségét az irracionálist szabadon engedő és megjelenítő művészet eszközeivel. Mindegyik művésznél munkásságuk során megfigyelhető egy lépés (kilépés), az egyéni, szubjektív, („*nárcisztikus*”), kutató, egyéni megismerési folyamatok sorozatára épülő periódus után a saját tapasztalatok és megismerési eljárások, kifejezőmódok valamilyen szintű megosztására törekednek, itt jelenik meg a *részvétel/ bevonás* eleme a műveikben. Althamer saját lakóhelyét látja és láttatja másként, saját eszközeivel, Rajkowska a köztereket, közösségi tereket és a

nyilvánosságot kutatja, és ezeket mutatja be, illetve a terek és a testek viszonyát. A *Légitársaság* projektben is az általa megismerni kívánt társadalmi jelenségről (magyar radikális jobboldal térnyerése) végül egy közös, zárt térbe invitált csoport megfigyelésén és bemutatásán keresztül gondolkodik és gondolkodtat. Somlyódi Nóra a repülőutat *kísérletnek* tekinti. Żmijewskit a testi, lelki és társadalmi sebek, sérülések érdeklik (és sajnos ezeket nem csak vizsgálja, de több alkalommal meg is erősíti, újratermeli, ahogy újratetováltatja a *80064* című filmjében egy hajdani auschwitz-i fogoly tetovált számát). Kísérletezik azzal, hogy a művészet milyen eszközökkel tudja feltárni és bemutatni a társadalmi problémákat, konfliktusokat, és milyen viszonyban áll ez a fajta eljárás a társadalomtudományos megismerés folyamatával. Hogyan kapcsolhatóak össze a művészet és a tudomány eszközei? A *Lengyel a szekrényben* projekt kapcsán több olyan megszólalás olvasható (Żmijewski, Anna Bikont, Tokarska-Bakir), amelyek azt sugallják, hogy a tudomány képes leírni társadalmi problémákat, de tehetetlen abban, hogy megoldásokat javasoljon, míg a művészet hozzásegíthet a változásokhoz. Ugyanazt valóságot írja le a művészet és a tudomány, de más eszközökkel, más sajátosságokat láttatva, és más jellegű a tudás, ami születik. A művészet a társadalomtudósok számára is segíthet a tudományos gondolkodás korlátainak átlépésére.

Több elemzett projektben is sajátos, megismerő szerepben látjuk a művészt és nyomon követhetjük a megismerés folyamatát. Az elemzett diszkussziókban kettősség rajzolódik ki a tudományok és a művészet(ek) viszonyával kapcsolatban. Egy részről egyfajta együttműködés, a megismerés és a reprezentálás folyamatában. A bemutatott projektek alkotói közül mindannyian hivatkoznak társadalomtudományi koncepciókra, szerzőkre, eredményekre. Más részről pedig – elsősorban Żmijewski megszólalásaiban – a művészet nem csak együttműködik a tudománnyal, de konkurál is vele. A vetélkedés a társadalomtudományokkal egyfajta kísérletnek tűnik a kétféle tevékenység, a tudományos és a művészeti mezők viszonyának, esetleges hierarchiájának újragondolására.

A projektekhez kapcsolódó megszólalásokban megjelenik egyfajta konfliktus, amely a részvétel etikai vonzataira irányul. A műveket elemző kritikusok és társadalomtudósok számon kérik (sok esetben joggal) azokat a normákat, amelyek a társadalomtudományi kutatásokban a kutató és a megfigyelt kapcsolatára vonatkoznak, és amelyeket sok évtizednyi tudományos viták alapoznak meg. Amikor maguk a művészek is olyan fogalmakat használnak a műveikkel kapcsolatban, mint *kísérlet*, *terápia*, *kutatás*, fontos látni, hogy a bevonás és a műben résztvevők nyilvános

bemutatása milyen felelősséggel jár. Ennek megítélésében az autonóm művészi szerep és az önreflexiót gyakorló megfigyelő (kutató) szerepe szembekerülnek egymással. Az a fajta torzítás, és befolyásolás, amely a művek egy részében látható, egy társadalomtudós szemével erősen kifogásolható.

Az alkotó és az alkotás autonómiája

Az autonómia kérdése legrészletesebben Źmijewski megszólalásaiban jelenik meg. Saját művészeti gyakorlatára az alkalmazott jelzöt használva látszólag lemond az autonóm művész pozíciójáról. Ezt erősíti a politikai, ideológiai elkötelezettség felvállalása is. A művészet a társadalom és a tudomány számára felajánlja „szolgálatait” és ezzel válik társadalmilag és politikailag elkötelezetté. Ez a feltétele annak, hogy a művész cselekvésének „valódi következményei” legyenek. Az autonómia Źmijewski szerint védettséget nyújt, ugyanakkor a művész tevékenységét súlytalanná teszi. Avantgárd által kiharcolt autonómia elidegenítette a művészetet a társadalomtól, a valós társadalmi hatásoktól. A hatás egyik feltétele a különállás felszámolása, a művészet együttműködése más szférákkal (tudománnyal, politikával).

Az autonómia kérdése ellentmondásosan jelenik meg a diskurzusokban – vagy inkább a megszólalók álláspontjai egymásnak némiképpen ellentmondanak, sőt egy-egy alkotó saját tevékenysége és álláspontja is néhol elszakadnak egymástól. Miközben Źmijewski az autonómia feladását hirdeti, műveiben saját elképzelései, álláspontja hangsúlyosabban jelennek meg, mint a bevontaké. Źmijewski szerinte az avantgárd által hirdetett autonómia és eredetiség elvárásai a műalkotásokat súlytalanná tették, azok kiüresedtek és elpiacosodtak (a leginkább kritikus művészeti tevékenységeknek, az anarchista, punk, ellenkultúrára épülő irányzatoknak, de a kollektív alkotásoknak is megvan a piaca, a kapitalizmus mindent magába épít). Az autonómia feladását nem csak a kollektív alkotási mód vagy a „laikusok” bevonása mutatja, hanem az olyan alkotói formák is, mint az újrarájátszás, vagy a replikák használata, replikázás.

Hivatkozások, műfajok, hagyományok

A részvételi művészet, mint terminus inkább csak utólag és közvetetten jelenik meg az elemezett művek kapcsán, Rajkowska és Źmijewski alkotásainak leírásaiban. A művekkel kapcsolatban más kategóriák hangsúlyosabbak. Althamer projektjeinek besorolására a kritikusok a *public art*, *land art* és a Beuys által kidolgozott *szociális plasztika* terminusokat használják. Előzményként ő maga Janusz Korczakra (mint szellemi inspiráció) és Grzegorz Kowalskira (mesterére) hivatkozik. Rajkowska

számára elsődleges alkotási terep a köztér, műveit ő maga is elsősorban a public art műfajába sorolja, a Légitársaság projektben szervezett utazást pedig a szituacionizmus hagyományára épülő eseményként értelmezi. A lengyel kortárs művészeti diskurzussal kapcsolatban kritikát fogalmaz meg, miszerint abban dominálnak a Nyugat-Európából átvett terminusok és elméletek (kölcsonzott elméleti keretek). Rajkowska és Źmijewski műveivel kapcsolatban is a leginkább hangsúlyozott művészeti áramlat a lengyel kritikai művészet. Ezeknek a műveknek az értelmezésére hatással van a társadalmilag és politikailag elkötelezett, kritikai művészet hagyománya, az azzal kapcsolatos diskurzusok, amelyek a kilencvenes évek óta formálják a lengyel művészeti mezőt. Źmijewski saját művészetére az alkalmazott társadalmi művészet terminust és elméletet hozza létre, amelynek lényeges eleme a művész tevékenységének alárendeltsége, alkalmazott jellege a társadalmi jelenségek megértésének folyamatában. A lengyel alkotások hazai kontextusban, de nemzetközi hagyományokhoz kötve jelennek meg. A kontextus feltárását segítő szövegek közül az 1968-1989 kötetben megjelent részvételtől szóló vita (Bishop és Dziwańska 2009.) megszólalói, az ilyen jellegű műalkotásokat a lengyel művészeti mezőben megjelenő akcionista, performanszra épülő művészet hagyományához és a politikai művészet hagyományához kötik.

Előfeltevéseimmel ellentétben a részvételi művészet lokális művészeti mezőbe való beágyazottságának kérdése csak elszórtan jelenik meg az elemzett megszólalásokban. Bár van némi feszültség a helyi és a nemzetközi művészeti diskurzusok között, ahogy azt Rajkowska is kritikusan megfogalmazza a nyugati elméletek, koncepciók és terminusok átvétele kapcsán, ez a feszültség nem olyan erős, és az elemzett projekteket a művészeti mezőben általában elfogadás és érdeklődés kíséri. A lengyel művészeti mezőben ennek a kontextusnak a formálására, a művek besorolására, értelmezésük elméleti kereteire hatással van a Varsóban aktívan jelen levő Claire Bishop brit kurátor, ez a hatás a Varsói Modern Művészeti Múzeum konferenciáin és kiadványaiban erősen megmutatkozik. A *public art*, a kritikai művészet, és a partícipatív jellegű alkotások kétségkívül a nemzetközi művészeti mezőben zajló diszkussziókra építve ítéltetnek meg, és alkotóik feltehetően ebből a diskurzusból merítenek inspirációt. A partícipatív művészeti gyakorlat tekintetében az akcionizmus, happeningek, kollaboratív művészeti gyakorlatok, performansz, politikai művészet mind előzményként mutathatóak be, miközben – a fent leírtak szerint, többféle eltérés is kimutatható ettől a hagyománytól.

Elemzett diszkussziók jegyzéke:

Paweł Althamer

Sebastian Cichocki: *Park Rzeźby – O projekcie*

http://www.targowek.waw.pl/park_rzezby/ on 2012.09.07

Althamer: *Wybrałem to Bródno, Zapiski ze spaceru z Pawłem Althamerem po parku Bródnowskim* (<http://zrobtowwawie.blox.pl/2009/06/Althamer-Wybralem-to-Brodno.html>)

Polski Beuys w akcji, „Kultura”, dodatek do „Dziennika. Gazety Prawnej” 27.11.2009.

Edyta Błaszczak: *Złoty człowiek*. Gazet Wyborcza – online. 06.12.2010, aktualizacja: 06.12.2010 19:17

http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,8777528,Zloty_czlowiek.html

Joanna Rajkowska - Légitársaság projekt

Joanna Rajkowska: *Linie lotnicze*, Rajkowska 2008.

(online verzió <http://www.artmuseum.pl/filmoteka/?l=0&id=1382> utoljára megtekintve 2012. november 7.)

Somlyódi Nóra: „*A paramilitáris gesztusokat láttam*” – Joanna Rajkowska

képzőművész, Magyar Narancs, 2008/ 46. (2008.11.13.)

Kürti Emese: *Légitársaság* (kritika), Magyar Narancs 2008/46 11.13.

Interjúk Joanna Rajkowskával – kontextus szövegek:

Interjú Joanna Rajkowskával (saját kutatási anyag)

Sztuka publicznej możliwości. Z Joanną Rajkowską rozmawia Artur Żmijewski. In: Rajkowska, Przewodnik Krytyki Politycznej, Wydawnictwo Krytyka Polityczna, Warszawa 2010.

Artur Żmijewski - Polak w szafie (Lengyel a szekrényben) projekt:

Polak w szafie i obrazy sandomierskie, Dyskusja (Lengyel a szekrényben és a sandomierzi oltárkép – vita), Kwartalnik Literacki, „Kresy” 2007, nr 4. 198-208.old.

Żmijewski: *Sztuka może prowokować*, Artur Żmijewski w rozmowie z Katarzyną Nowakowską Dziennik, december 10, 2007.

Kontextus szövegek:

Artur Żmijewski: *Stosowane sztuki społeczne*. (Alkalmazott társadalmi művészetek).

Artur Żmijewski, *Drżące ciała*, Rozmowy z artystami, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa, 2008 (második, bővített kiadás) 16-24.old

Trzeba dostrzec polityczność. (Piotr Kosiewskivel Artur Żmijewski beszélget)

Kwartalnik Literacki, „Kresy” 2007, nr 3. 179-187.old.

Artur Żmijewski: *Idź i patrz!* Krytyka Polityczna, 18., augusztus 8. 2009.

Bibliográfia

- Almási Miklós: *Anti-esztétika*. Helikon kiadó, Budapest, 2003
- András Edit: *Kulturális átöltözés*. Művészet a szocializmus romjain. Argumentum, 2009.
- Alexander, Jeffrey: A társadalmi performansz kulturális pragmatikája: ritualitás és racionalitás között.(in: Horváth Kata – Deme János: Társadalmi performansz. Színház és Pedagógia. Elméleti és módszertani füzetek 2. Budapest. Káva Kulturális Egyesület – AnBlokK Egyesület, Budapest, 2009.)26-69.old.
- Appadurai, Arjun: *A kutatáshoz való jog*. In: anBlokK, Akció/Kutatás, 5. szám 2011, 66-74. old (első megjelenés: Appaduraj, Arjun:The right to research, Globalisation, Societies and Education, Vol. 4, No. 2., Jul.2006., 167-177.)
- Arnstein S. R.: *A Ladder of Citizen Participation*. Journal of the American Planning Association. 35, 4., (1969)
- Austin, John L.: *Tetten ért szavak*. Akadémiai kiadó, Budapest, 1990
- Bausinger, Hermann: *Párhuzamos különidejűségek - A néprajztudománytól az empirikus kultúratudományig*; Ethnographia 100/1-4; 1989. 24-37.
- Bálint Mónika: *Grant, Claire és mások, In-between Zones/ Köztes városi terek*, 2008, IMPEX
- Benjamin, Walter: *Der Autor als Produzent*. Institut zum Studium des Fascismus, Párizs, 1934.
- Beuys, Joseph - Böll, Heinrich: *Kiáltvány "A kreativitás és interdiszciplináris kutatás szabad nemzetközi főiskolájának" megalapításáról*. Harmadik Part, 3. szám, Bocs Alapítvány, 1990
- Beuys, Joseph: *FELHÍVÁS AZ ALTERNATÍVÁRA* (1978), Harmadik Part, 3. szám, Bocs Alapítvány, 1990.
- Bishop, Claire: *Social Turn, Collaboration and its Discontents*, Artforum International, február, 2006. (a)
- Bishop, Claire szerk.: *Participation*. Whitechapel, London és The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2006. (b)
- Bishop, Claire: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso, London- New York 2012
- Bishop, Claire és Dziewańska, Marta szerk.: *1968-1989: Political upheaval and artistic change/ Momenty zwrotne w polityce i sztuce*. Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa, 2008.
- Bishop, Claire: *1968 and 1989 in 2008*. in. Bishop, Claire és Dziewańska, Marta szerk.:

- 1968-1989: Political upheaval and artistic change/ Momenty zwrotne w polityce i sztuce. Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa, 2008. (b) 12-18.old.
- Bodorkós Barbara: *Társadalmi részvétel a fenntartható vidékfejlesztésben: a részvételi a akciókutatás lehetőségei*. Gödöllő 2010
- Bourriaud, Nicolas: *Relational Aesthetics*, Paris: Presses du réel, 2002.
- Bourriaud, Nicolas: *Relációesztétika*, (ford. Pálfi Judit, Pinczés Bálint) Műcsarnok, Budapest, 2006.
- Borkowska, M. szerk.: *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji*, Varsó, 2006.
- Bourdieu, Pierre: *The Rules of Art, Genesis and Structure of the Literary Field*. SUP, Stanford 2001 (eredeti: Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992)
- Brecht, Bertold: *Az elidegenítő effektust teremtő színművészet új technikájának rövid leírása*. 1940, In.: *Színházi tanulmányok* 1969. 163–164. oldal, [htb://www.literatura.hu/szinhaz/elidegenito.htm](http://www.literatura.hu/szinhaz/elidegenito.htm)
- Bunge, Matthias: *Joseph Beuys, Plasztikai gondolkodás, Hírverés egy antropológiai művészetfogalomnak*. BALKON 2000, (a) 10.sz. 4-9. old. és (b) 11. sz. 4-9. old. (két részben) - eredeti: Bunge, Matthias: *Joseph Beuys. Das Plastische Denken. Werbung für einen anthropologischen Kunstbegriff*, in: „wer nicht denken will fliegt raus“. *Joseph Beuys Postkarten Sammlung Neuhaus*.
- Burawoy, Michael: *Közérdekű szociológiát!* In: *Replika* - 54–55 (2006. október): 35–66 old/
- Burawoy, Michael: *Conversations with Pierre Bourdieu (The Johannesburg Moment)* (online: <http://burawoy.berkeley.edu/Bourdieu.htm> - utoljára megtekintve: 2012 december 9.)
- Butler, Judith. *Gender Is Burning: Questions of Appropriation and Subversion*. In Anne McClintock, Aamir Mufti, Ella Shohat (for the Social Text Collective) (eds). *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*. Cultural Politics, 11. University of Minnesota Press. Minneapolis, 1997, pp. 381-395.
- Butler, Judith: *Jelentős testek — a „szexus” diszkurzív korlátairól*, Ford. Barát Erzsébet, Sándor Bea, Budapest, Ú-M-K, 2005
- Ciesielska, Jolanta: *Banánköztársaság* (katalógus). Modem, Debrecen, 2009.
- Chaplin, Elisabeth: *Sociology and Visual Representation*, Routledge, London and New York; 1994.
- Chrobak, J., Rogalski, M., Wilk, M.: *Panoramiczny Happening Morski i Tadeusz Kantor w latach 1964-1968*. Cricoteka, Kraków, 2008.

- Csepeli Gyögy: Szociálpszichológia, Osiris, Budapest, 1997.
- Debord, Guy *A spektákulum társadalma*. Fordította Erhard Miklós. Budapest, Balassi Kiadó, 2006.
- Deller, Jeremy: *The battle of Orgreave*. (in: Bishop 2006, 146-147. oldal)
- Diamski, Grzegorz: *Sztuka publiczna*. Kultura i Społeczeństwo. XLIX.évfolyam, 1. szám, 2005. 47-55.old.
- Dickson, Malcolm ed. *Art with People*, AN Publications 1995.
- Dijk, Teun A. van: *Discourse, power and access*. (in: Coulthard and Coulthard szerk. Texts and Practices, Readings in Critical Discourse Analysis, Routledge, London és New York, 1996, 85-104. old.)
- Dijk, Teun A. van: *The Study of Discourse*. (van Dijk, Teun A. szerk.: Discourse as Structure and Process, Discourse Studies, A Multidisciplinary Introduction. SAGE publications 1997, 1.kötet, 1-34.old.)
- Dijk, Teun A. van: *Critical Context Studies*. CDA Congress Valencia, May 2004.
- Durand, Jean-Pierre/Robert Weil: *Sociologie contemporaine*. Editions VIGOT. Paris. 1990.
- Elster, Jon (szerk): *Deliberative Democracy*. Cambridge: Cambridge University Press. 1998.
- Erhardt Miklós: *Aktivizmus és/vagy kortárs képzőművészet*. Műértő. 2006. február 3. (online <http://hvg.hu/hvgmuerto/muerto0602aktivizmus> utoljára megtekintve 2012. december 10.)
- Erhardt Miklós: *Elkötelezettség és autonómia*, Lehetőségnapló a szituacionistáktól Jacques Rancière-ig. DLA disszertáció, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2009.
- Ertsey Attila: *Joseph Beuys*, Harmadik Part, 3. szám, 1990, Bocs Alapítvány
- Erős Nikolett: *Radikális szolidaritás*, 2008. január 25.- március 2. Trafó galéria, ajánló szöveg. (Online: http://www.trafo.hu/hu-HU/program_1281, utoljára megtekintve 2012. december 10.)
- Ewolucja, rewolucja, rozkład. Czym jest i czym powinni być etos inteligencki w dzisiejszej Polsce? (ankiet Krytyki Politycznej), Krytyka Polityczna 1/ 2002. 16-35.old.
- Feischmidt Margit: *Az antropológiai terepmunka módszerei*, in.: Kovács Éva szerk. Köösségtanulmányok, PTE-Néprajzi Múzeum, 2007
- Fairclough, Norman and Wodak, Ruth: *Critical Discourse Analysis*, in.. Teun A. Van Dijk szerk.: Discourse as Structure and Process, Discourse Studies, A Multidisciplinary Introduction. SAGE publications 1997, 2.kötet, 258-284.old.

- Fogarasi György: Performativitás/teatralitás. Apertúra magazin (online <http://apertura.hu/2010/osz/fogarasi>, utoljára megtekintve 2013. október 10.)
- Foster, Hal. *“The Artist as Ethnographer”* in *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge: MIT Press, 1996.
- Foucault, M.: *Más helyekről (1967)* – fordította Erhardt Miklós, (online verzió <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=253>, utoljára megtekintve 2009.december 21.)
- Foucault, M.: *A diskurzus rendje*. In Foucault, M: A fantasztikus könyvtár, válogatta és fordította Romhányi Török Gábor, Budapest, Pallas Stúdió- Attraktor Kft. 1998. 50-74.old
- Giddens, A. *Modernity and Self-Identity*. Cambridge, Polity Press 1991.
- Glózer Rita: *Diszturzív módszerek*. in Kovács Éva szerk. *Közösségtanulmányok*, Néprajzi Múzeum, PTE-BTK2007, 260-268.old
- Goffman, Erving: *Az én bemutatása a mindennapi életben* (ford. Berényi Gábor). Budapest, Pólya – Thalassa Alapítvány 2000. [1959]
- Guba and Lincoln: 'Competing paradigms in qualitative research.' In N.K. Denzin and Y.S.Lincoln (eds.) *Handbook of Qualitative Research*, Thousand Oaks, Ca: Sage. 1994.
- Habermas, Jürgen: *A kommunikatív cselekvés elmélete I–II.*, Budapest: A Filozófiai Figyelő és a Szociológiai Figyelő külön kiadványa 1986.
- Habermas, Jürgen: *A kommunikatív etika. A demokratikus vitákban kiérlelődő konszenzus és társadalmi integráció politikai-filozófiai elmélete*. Budapest: Új Mandátum. 2001.
- Hansen, Oskar: *Forma Otwarda*, Przegląd Kulturalny, 5. évfolyam/ 5. szám, 1959.
- Harlan, V., Rappmann,R., Schata, P.: *Szociális Plasztika – Anyagok Joseph Beuyshez*, Balassi Kiadó, 2004
- Havasréti József: *Diskurzusok az avantgárd körül*. In.: Wilhelm Gábor szerk.: *Hagyomány és eredet*, Tabula könyvek, Néprajzi Múzeum, Budapest, 2007.
- Hegy Lóránd: *Utak az avantgárdból*, Jelenkor kiadó, Pécs, 1989.
- Heller Mária – Némedi Dénes – Rényi Ágnes: *Népesedési viták 1963-1986*, In. Századvég 2/ 1990 69-105. old.
- Hendricks, Jon és Toche, Jean: G.A.A.G kiállítvány, New York, október 30, 1969.)
- Heron, J., & Reason, P.: *A Participatory Inquiry Paradigm*. *Qualitative Inquiry*, 3(3), 274-294.old. 1997
- Hobsbawm, Erik – Ranger, Terence: *The Invention of Tradition*, Cambridge University

- Press, Cambridge-New York-New Rochelle, 1983
- Hock B. 2005 *Nemtan és pablikart*, Præsens, Budapest.
- Horányi Attila: *Autonómia*, Doktori disszertáció, MOME 2010.
- Horányi Özséb: *A kommunikációról*. 1999. (nyomtatásban megjelent in: Béres István - Horányi Özséb (szerk.): Társadalmi kommunikáció, Budapest, Osiris, 2001.)
- Horányi Özséb: Fejezetek az ágens fogalomtörténetéből. In.: Társadalmi térben, BME Szociológiai és Kommunikációs tanszék, 2005.
- Horányi Özséb, szerk.: A kommunikáció, mint participáció. Budapest, Typotex – ORTT-AKTI. 2007.
- Horányi Özséb: (Szinopszis 7.3 változat) *Arról, ami szignifikatív és arról, ami kommunikatív; valamint arról, ami problematikus*. Polihistória. Köszöntők és tanulmányok Buda Béla 70. születésnapja alkalmából. (szerk. Bagdy Emőke - Demetrovics Zsolt - Pilling János), Akadémiai Kiadó, Budapest, 2009. 201-235 old.
- Hornyik Sándor: *A képi fordulatról*. Exindex, 2002, szeptember 16. (online: <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=417> – utoljára megtekintve 2012. november 17.)
- Hornyik Sándor: *A képi fordulat és a kritikai ikonológia*. Balkon, 2007/11-12; 7-9.old.
- Horváth Kata – Deme János (szerk.): *Társadalmi performansz*, Színház és Pedagógia, Elméleti és módszertani füzetek 2. Káva Kulturális Műhely és anBlokK Egyesület, 2009.
- Hutchinson, Mark : *Four Stages of Public Art*, Third Text, Vol. 16, Issue 4 (December 2002), 429 – 438.
- Huszár Ákos: Előszó – Replika 54-55 (2006.október) 31-34 old.
- Huszár Ákos: *A tudomány: köztudomány. Megjegyzések Burowoy közszociológiai programja kapcsán*. In: Replika 61. 2008. június 1-10.old.
- Hadas Miklós: *Sok hühö semmiért*, Burowoy esete a szociológiával. In.: Replika 54-55, 2006 október, 229-244 old.
- Internationale Situationniste #1 (Párizs, 1958 Június)
- IRWIN szerk. *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*, Afterall Books, London, 2006.
- Jones, Susan ed.: *Art in Public, Artists Handbooks*, AN Publications, Sunderland, 1992
- Kester G. H.: *Conversation Pieces*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London. 2004
- Kester, Grant H.: *Dialogical Aesthetics: A Critical Framework For Littoral Art*, Variant

- issue 9. 1999 (online: <http://www.variant.org.uk/issue9.html> - utoljára megtekintve 2011 September 2.)
- Kovács János Mátyás (szerk.): A zárva várt Nyugat, Kulturális globalizáció Magyarországon. 2000 – Sík Kiadó, Budapest, 2002.
- Lacan, Jacques: *Écrits*, Le Seuil, Paris, 1966
- Laclau, Ernesto és Mouffe, Chantal: *Hegemony & Socialist Strategy*, Verso, London - New York, 1985
- Lacy, Suzanne: *Debated territory, Towards a Critical Language for Public Art*, in. Lacy, Suzanne ed. : *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, Washington, 1994. 171-185-old.
- Lewin, Kurt: *Csoportdinamika*, Közgazdasági És Jogi Kiadó 1975.
- Malinowski, Bronislaw: A nyugat-csendes-óceáni térség argonautái. (magyarul megjelent in: *Café Babel* 10. évf. 2/36 sz. 2000 43-57.old.
- Mitchell, W. J. T. : *A képi fordulat*, Balkon, 2007 11-12. 2-6.old.
- Morison, T, & Macleod, C. (In press). A Performative-Performance Analytical Approach: Infusing Butlerian Theory into the Narrative-Discursive Method Qualitative Inquiry. *Qualitative Inquiry*, 19(8). Reprint version. 2013. (Online: http://eprints.ru.ac.za/3453/1/MORISON%20%20MACLEOD_ReRR.pdf, utoljára megtekintve 2013. október 20.)
- Mouffe, Chantal: Artistic Activism and Agonistic Spaces, *Art & Research*, Volume 1. no.2 Summer 2007
- Nae, Cristian: *(Nem) félünk a kutató művészettől*. *Tranzit blog*, 2010.09. 29. (online http://tranzit.blog.hu/2010/09/29/nem_felunk_a_kutato_muveszettol, utoljára megtekintve 2013.március 26.)
- Némedi Dénes: *Modern Szociológiai Paradigmák*. Napvilág Kiadó, Budapest, 2008.
- Nyíri Kristóf: A hagyomány filozófiája. T-Twist Kiadó, Lukács Archívum 1994.
- Parker, Andrew – Kosofsky Sedgwick, Eve: Performativitás és performancia, (online <http://apertura.hu/2010/osz/parker-sedgwick>, utoljára megtekintve 2013, október 10.)
- Pataki György: *Bölcs „laikusok”*. *Civil Szemle* 2007. 3-4; 144-156.old.
- Pokol Béla: *Modern francia szociológiaelméletek*, Bíbor Kiadó, Miskolc, 1996
- Pilinger Erzsébet: *Szociális érzékenység a kortárs művészetben*. 2011 (megnyitóbeszéd, elhangzott Székesfehérváron, az Új Magyar Képtárban, 2011. március 24-én. Online <http://www.szikm.hu/kep/ilyetenistudok/programok.php?program=Szabadegyetem8.pdf>

- utoljára megtekintve 2013. július 10.
- Rancière, Jacques: *Esztétika és politika. Az érzékelhető felosztása* (ford. Jancsó Júlia és Jean-Louis Pierson), Műcsarnok, Budapest, 2009.
- Rancière, Jacques: *Az emancipált néző*, exindex.hu 2010. január 24. (előszó és fordítás Erhardt Miklós, online: <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=687> utoljára megtekintve 2012. december 7.)
- Rancière, Jacques: *A felszabadult néző* (ford. Erhardt Miklós), Műcsarnok, Budapest, 2011.
- Rajkowska, Joanna (szerk.): *Rajkowska, Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej / Stowarzyszenie im. Stanisława Brzozowskiego Warszawa 2010.
- Reason, P. *Three approaches to participative inquiry*. In N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *Handbook of Qualitative Research* 1994 (pp. 324-339). Thousand Oaks: Sage.
- Rogoff, Irit: *From Criticism to Critique to Criticality* EIPCP 2003/1. (online <http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/en> utoljára megtekintve 2012. december 7.)
- Rogoff, Irit: *Smuggling' – An Embodied Criticality*. EIPCP 2006/8. (online <http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/en> utoljára megtekintve 2012. december 7.)
- Selwood, Sara: *The Benefits of Public Art*, London, Policy Studies Institute 1995
- Sennett, R.: *A közéleti ember bukása*. Budapest, Helikon Kiadó, 1998
- Sholette, Gregory: *Whistle Down the Wind Her Adorno* 2006.
- Sienkiewicz K.: *Forma potencjalna. Problem sytuacji estetycznej w Pracowni Grzegorza Kowalskiego*, „Muzeum”, 2008, nr 2 (4).
- Sienkiewicz K. szerk.: *Obszar Wspólny, Obszar Własny/Common Space, Individual Space*, Warszawa 2011.
- Soós Gábor: *Kitalált hagyományok. Kutatási füzetek 1. Janus Pannonius Tudományegyetem. Pécs*, 1996.
- Stimson, Blake and Sholette, Gregory ed.. *Collectivism After Modernism: Art and Social Imagination after 1945*, University of Minnesota Press, 1997.
- Swartz, David L.: *From critical sociology to public intellectual: Pierre Bourdieu & politics* in D.L. Swartz and V.L. Zolberg (eds.), *AfterBourdieu*, KluwerAcademic Publishers, Netherlands. 2004, 333–364. old.
- Szanyi Ágnes: *A közönség megszüntetése*. Tranzit blog, 2008. (Online

http://tranzit.blog.hu/2008/04/01/a_kozonseg_megszuntetese
megtekintve 2013. június10.)

utoljára

- Tatai E.: *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*, Praesens, Budapest. 2005
- Tokarska-Bakir, Joanna: *Obrazy Sandomierskie*, Res Publica Nowa, 2007/ 1. 18-63.old.
- Tokarska-Bakir, Joanna: *Legendy o krwi. Antropologia przesądu*, W.A.B. Warszawa, 2008.
- Verwoert, Jan: *Game Theory*, Frieze Magazine, 2008 április, 114. szám.
- Vörös Miklós, Frida Balázs: *Az antropológiai résztvevő megfigyelés története*. In: Településkutatás II. Módszertani kézikönyv és szöveggyűjtemény, Szerk.: Letenyei László, 2006, 395-416.old.
- Warsza, Joanna (szerk.): *Stadium X, a place that never was*. (reader), Bęc Zmiana, Korporacja Halart, Varsó-Krakkó, 2008.
- Weber, Max: *A tudomány és a politika mint hivatás*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1995.
- Webler T. – Tuler S.– Krueger R.: What is a good public participation process? Five perspectives from the public. *Environmental Management*, 27, 435-450.old. 2001.
- Wodak, Ruth : *The genesis of racist discourse in Austria since 1989*, (in. Coulthard and Coulthard szerk. *Texts and Practices, Readings in Critical Discourse Analysis*, Routledge, London és New York, 1996, 107-128. old.)
- Wodiczko, Krzysztof: *Critical Vehicles*, The MIT Press, Cambridge-London, 1999
- Writh, Elisabeth & Edmond: *The Žižek Reader*, Wiley-Blackwell, Oxford, 1999
- Zombory Máté: Kritikai? diskurzus? elemzés? Teun A. van Dijk diskurzuselemzési elmélete és gyakorlata. In.: Némédi 2008: 407-427.old.
- Żmijewski, Artur: *Idz i patrz!* Krytyka Polityczna, 18/ 2009
- Żmijewski, Artur: *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008
- Žižek, Slavoj: *The act and its vicissitudes*. *The Symptom*, no.6. 2005. (Online http://www.lacan.com/symptom6_articles/zizek.html utoljára megtekintve 2013. június 10.)
- Žižek, Slavoj: *1968-ban a struktúrák kimentek az utcára - vajon megint megteszik-e?* (Ford. Bartha Eszter) *Eszmélet* 20. évfolyam/ 80. szám, 188-208.old. 2008.