

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola

OROSZ KLÁRA

PARTICIPATÍV MŰVÉSZETI STRATÉGIÁK
AZ AKTIVÁLT NÉZŐ SZEREPE A SZEMÉLYES ALKOTÓMUNKA
ÉS A KITERJESZTETT SZOBRÁSZAT-FOGALOM ASPEKTUSÁBÓL

DLA értekezés tézisei

Témavezető: Bencsik István szobrászművész, Professor Emeritus
Teoretikus konzulens: Készman József művészettörténész

2011

A témaválasztás és a kutatási szándék

A participatív szemlélet mint megközelítési mód, egyre inkább elterjedt tendencia a kortárművészetben, de egyéb diszciplínáknál – az oktatás, urbanisztika, építészet, szociológia, antropológia területén – is megfigyelhető jelenség. Ez a folyamat napjainkban is zajlik, alakul és egyre bővülő területen nyomon követhető.

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

Kutatásom tehát gyakorlati indíttatású: elsősorban a képzőművészeti tevékenységem teoretikus hátterének elemzésére, a megvalósult tárgyak és az alkotófolyamat során felmerült kérdések vizsgálatára irányul, amelyet személyes tapasztalataimmal és kiállítás-élményeimmel, valamint a hasonló irányultságú, érdeklődési területű, magyar és nemzetközi szinten szereplő képzőművészek munkáinak ismertetésével egészítem ki.

A doktori értekezés felépítése

Az értekezés hét fejezetből áll: 1. *Bevezetés*, 2. *Személyes előzmények*, 3. *A néző részvételére építő gyakorlatok történetisége*, 4. *Participatív művészeti stratégiák fogalmainak definiálása és kapcsolódó esettanulmányok*, 5. *Magyarországi participatív tendenciák történeti vizsgálata*, 6. *Esztétikai vagy etikai alapú kritikai megközelítések – a művészi autoritás és a szerzőségről való lemondás kérdése* és végül a 7. fejezet, az *Összegzés*.

A Személyes előzmények *Alapvetések* című alfejezetében az 1960-tól radikálisan átalakuló szobrászat nyelv- és a szobor fogalmának kiterjesztett, expanzív karakterére rámutatva megkerülhetetlen *Rosalind E. Krauss: A szobrászat kiterjesztett tere* című írásának ismertetése, amely mintegy alaptézisként tekinthető a modernizmus után jelentkező különböző kortárművészeti törekvések megértéséhez és értelmezéséhez.

Az alapvetésekben ismertetem alkotói hozzáállásomat, majd ezt követi a Saját munkák – kapcsolódó elméletek című alfejezet, melyben a valamilyen szempontból hangsúlyos műveimet mutatom be: vagy azért mert az alkotás szempontjából lényegi kérdést indukáltak, vagy további munkák létrejöttének kiindulását képezték és rávilágítottak valamely teoretikus kérdésre, problémafelvetésre, amelyek újabb művek létrehozása során percipiálódtak. A munkák ismertetése után a hozzájuk köthető elméleti háttérrel is bemutatom, vagy esettanulmányyszerű asszociatív példákkal támasztom alá.

A harmadik fejezet a néző részvételére építő gyakorlatok történetiségét ismerteti. A kollaborativitás, participativitás irányába mutató tendenciák elterjedése kétségtelenül a kortárs művészet egyik fő jellemzője. Világszerte számos művészcsoport egyértelműen a kollektivitás mellett foglal állást, akár névtelenül, művészeti tevékenységük szerzősége nélkül is. Az együttműködésre építő tevékenységek célja, hogy a közönséget motiválja a részvételben és aktiválja a társadalmi környezetet, amelyben kibontakozhatnak. Az ilyen irányú kísérletek, próbálkozások nem új keletűek, történetiségük messzire nyúlik és szerteágazó. A részvételi művészet genealógiáját Richard Wagner *gesamtkunstwerk*-elmélete vezeti be, majd a huszadik század elején kibontakozó radikális avangard mozgalmak – mint az olasz futuristák, a zürichi dadaisták, Duchamp és a szürrealisták, Bahtyin karneválmélete követi. Ezután a 60-as években John Cage tanítványainak, a Fluxus művészek tevékenységét ismertetem, majd pedig Allan Kaprow happeningjein keresztül az új médiák és az internet elterjedéséig, a Marshall McLuhan féle médiaelméletig és Peter Weibel álláspontjáig bezárólag egészen napjainkig a participatív művészeti törekvéseket veszem sorra.

A néző részvételére építő művészeti gyakorlatok definiálása kapcsán, a negyedik fejezetben említést teszek arról, hogy az ide tartozó rokon terminológiájú, de mégsem azonos értelmű fogalmakat gyakran egymással felcserélhetően alkalmazzák anélkül, hogy valójában tisztázott lenne pontos jelentésük és az a lényegi aspektus is, hogy „ki vesz részt”, „kit von be” a részvételi rendszerekbe. Megállapítható, hogy a „participatív művészeti stratégiák” valójában ernyőfogalom, amelybe beletartozik az összes ide sorolható tendencia (mint a new genre public art, relációesztétika, littoral art stb). A félreértések elkerülése indokolja az ide sorolható fogalmak definiálását és azok élővé, szemléletessé tételét, a hozzájuk kapcsolódó esettanulmányok bemutatásán keresztül. A közösségi gyakorlatok területén számos elnevezés használatos – néha szinte megkülönböztethetetlen, vagy csak árnyalatnyi különbségekben megmutatkozó sajátosságaiktól függően –, az egyes elemzőknél máshol vannak a fogalmi hangsúlyok. Kester a *dialogusra épülő művészet*nél például a résztvevő műbe való „belebeszélésének” a párbeszéd-jellegét, a *relációs művészet*nél Bourriaud pedig az emberi kapcsolatokat hangsúlyozza. Mivel a különböző tendenciák meghatározásai gyakran nagyon hasonlóak,

vagy sokszor szinte ugyanazt a jelenséget írják le, a fogalmak sajátosságából eredően a példaként szereplő esettanulmányok gyakran több definíciónál is előfordulhatnak egyidejűleg. Ezért a konkrét művészt, vagy művészeti projektet bemutató elemzések, esettanulmányok nem az egyes tendenciáknál, hanem a fogalmi meghatározásokat követően kerülnek bemutatásra.

Az esettanulmányokat három nagyobb csoportba soroltam:

1. Olyan alkotói magatartást felvállaló művészek, művészeti törekvések, amelyek kizárólag konceptuális és szobrászati törekvésük kiterjesztéseként fordulnak a társadalmi együttműködéshez. Ahelyett, hogy egy aktivista vonulatban helyeznék el magukat, amely a művészetet a társadalmi változás eszközének tekinti, ezen művészek közelebbi kapcsolatban állnak az avantgárd színházzal, performansszal vagy az építészetelmélettel. (Példaként Carsten Höller, vagy a performatív irányvonalat jobban képviselő Francis Alÿs munkái említhetők).

2. Amelyek tényleges társadalmi problémák megoldására fókuszálnak, társadalmilag, szociálisan, politikailag elkötelezett művészetet képviselnek (mint a WochenKlausur, vagy az Oda Projesi csoport projektjei.)

3. Az előbbi két irányvonal sajátosságait együttesen képviselő alkotói magatartás, melyre példaként Ai Weiwei munkái hozhatók. Figyelmet fordít és véleményt nyilvánít a társadalmi, politikai történésekkel kapcsolatban, de emellett installációi, szobrászati tevékenysége nem nélkülözi az esztétikai igényt sem. Munkái a szociális, politikai jelenségekre figyelő érzékeny magatartás mellett, igényes kivitelezést és anyaghasználatot alkalmazó szobrászati hozzáállásról tanúskodnak, a performatív irányvonal nála is előfordul.

Az ötödik fejezetben néhány magyar intézményi kezdeményezésű projekteket ismertetek, továbbá nyilvános térben megjelenő participatív törekvéseket és társadalmilag elkötelezett vagy közösségi projektek pécsi példáit. Esettanulmány-szerűen bemutatom Németh Ilona és Lakner Antal tevékenységét, melyre személyes preferenciám miatt esett választásom. Tevékenységük azt az irányvonalat demonstrálja, amely a konceptuális és szobrászati törekvésük kiterjesztéseként fordul a participatív stratégiákhoz. Mindketten szerepeltek több, korábban említett nyilvános térben megvalósuló projektben. Olyan neokonceptuális alkotókról van szó, akik szobrászati törekvésük kiterjesztéseként vonják be – a mű lényegi elemévé integrálva – a nézőt.

Az összegzés előtti fejezetben a művészi autoritás és a szerzőségről való lemondás kérdését valamint a participatív művek kritikai megközelítéseinek problematikáját tárgyalom.

Szinte bármi művészet lehet, amióta Duchamp a hétköznapi tárgyakat saját kontextusuktól megszabadítva beemelte a művészet kontextusába, ez mintegy axiómaként tekintendő. Ebből az

alaptézisből logikailag következik, hogy minden társadalmilag, politikailag elkötelezett, kollaborációra építő cselekvés – a minőségi kérdésektől függetlenül – művészetnek tekintendő, akkor, ha az a művészet kontextusába van emelve és ezáltal megjelenik a művészeti diskurzusban. Az, hogy egy munka mennyire számít társadalmi tevékenységnek, befolyással lehet a fogadtatására. Ha az a művészeti világ kontextusában történik, akkor könnyen definiálható; ha másutt, akkor a projekt jobban köthető a közösségi munkához, művészetként teljesen láthatatlanná válva beleolvad a valós élet szövetébe.

A társadalmilag elkötelezett művészetnek általában nem kritériuma az esztétikai minőség, kizárólag az etikai szempontok érvényesek. Nem a produktum a mérvadó, hanem a cselekvési folyamat maga tekintendő művészetként. Emiatt javasolja Claire Bishop a komplex esztétikai szempontrendszer kimunkálását az elsősorban etikai alapú kritikai megközelítések helyett, melyek véleménye szerint mindeztől az ilyen típusú művészet elemzésének szinte kizárólagos módját jelentették. Bishop nem ért egyet azokkal az álláspontokkal, amelyek elsősorban csak az etikai megfontolásokat veszik figyelembe. Megítélése szerint ezek az alkotói stratégiák az esztétikai szempontokat alárendelik az etikainak, és a művészi autoritással együtt az előbbi értékről is lemondanak. Bishop meglátásai valóban érvényesek a legtöbb politikailag állást foglaló, vagy társadalmilag elkötelezett műre, amelyeknél nem szempont a vizuális megfogalmazás és az esztétikai szempontrendszer sem. Alkotóként személyes preferenciám az esztétikai szempont figyelembevétele, a bemutatott esettanulmányok is ezt a szubjektív megközelítésmódot támasztják alá. Viszont vitathatatlan, ha egy másfajta szempontrendszer szerint gondolkozunk – amelyet az új szemléletű művek sok esetben igényelnek – ebbe a kiterjesztett mezőbe logikailag belefér azon társadalmi, szociális és egyéb törekvéseknek műalkotásként való értelmezése is, amelyeknek nem szempontja az esztétikai kritériumoknak való megfelelés. A kiterjesztett rendszerben való gondolkodás – hasonlóképp, mint Duchamp fent említett tézise – axiómaként tekintendő.

A partícipatív, kollaborációra építő műveknél az egyik lényeges aspektus az esztétikai és az etikai szempontrendszer kérdése, a másik a szerzőségről való lemondás paradoxonja. Felmerül a kérdés, hogy előfeltétele-e a művésznak szerzői pozíciót létrehozni még akkor is, amikor a művészek szakmai tevékenységüket kollaborációs vagy részvételi effektusokra építik? Andy Warholt, az első „csináld magad” művészet megalkotóját mégis pontosan azért tekintik munkái létrehozójának, mert a *workshop* ötlete és a Factory szabályai nem egyeztethetők össze a szerzői pozícióval – Warhol erre a paradoxonra építette karrierjét.

A Roland Barthes által kimondott *szerző halála* ellenére láthatóan nem tudunk megszabadulni a szerzőtől: minél inkább próbálkozunk, annál erősebben tér vissza a mítosza. Úgy tűnik, ha a művészek a művészeti világban szeretnék működni, akkor elkerülhetetlenül őket fogják munkáikért felelősnek

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

Összegzés

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

A művészetet, ami maga is a kommunikáció egyik speciális formája – minden korban közösségalkotó, -formáló, -megtartó és reprezentáló aktus volt – mára sok esetben a befogadhatatlanság és az értetlenség övezi, amit sokak szerint csak a „beavatottak” köre, szinte kizárólag csak a szakma által értelmezhető. A kortárs művek befogadásához – talán jobban, mint a korábbi történeti korszakokban – nélkülözhetetlenek a háttér-információk. A kellő tájékozottság, ismeretanyag hiányában az alkotások nem definiálhatók, emiatt élvezhetetlenek a szélesebb közönségréteg számára. Az elidegenedés ellen küzdő művészeti tendenciák újra az *értő* közönség létrehozására irányulnak. Legyen szó bármely történeti korról, a művészetről elmondható, hogy önmagában nem létezik, elképzelhetetlen a közönség személye és jelenléte nélkül, mert az alkotás aktusa feltételezi a valamikori befogadást. A kortárs művészet szélesebb körű népszerűsítését és megértését segítik a különböző olyan intézményi kezdeményezések is, mint a múzeumpedagógiai foglalkozások és a kiállításokhoz kapcsolódó programok.

Munkáimat áttekintve érezhető az egyre artikuláltabban megjelenő közeledési szándék a közönség felé. Mint alkotó, ösztönösen kezdtem keresni a kommunikációs lehetőségeket, mert megfogalmazódott az igényem a néző direkt visszajelzésére és a párbeszéd kialakítására. Ez a belső késztetés tudatosult és vezetett el értekezésem témájához, a participatív törekvések fenomenológiai és történeti áttekintéséhez. A személyes alkotómunkámból kiinduló válaszkeresés során törekedtem a

problémakör átfogóbb szellemi háttérét felkutatni és árnyalt, de határozottan szubjektív összegzését bemutatni. A kutatás során szerzett információk alkalmazása a tanulási folyamattal hozható párhuzamba, amely a tudás elsajátítását követően az ismertek elfelejtését igényli: mintegy készsége válva segíti a korlátok nélküli szabad megszólalást.

A participativitás az utóbbi évtizedekben egyre erőteljesebben mutatkozó tendencia, amely azonban – számos egyéb meghatározó tulajdonságuk mellett – csupán egyfajta karakterjegye a kortárs művek egy részének. A szerteágazó participatív törekvéseken belül, alkotói magatartásomból következő személyes preferenciám az inkább szobrászi szemléletű és anyaghasználatú, vizuálisan is erőteljesen megfogalmazott művek hangsúlyozása – de ennek felismeréséhez és manifesztálásához elkerülhetetlen volt körüljárni a néző bevonására építő különböző tendenciákat is.