

Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola

**Párbeszéd és alkotás**

A részvételi alapú művészet megközelítési módjai

DLA értekezés

Soós Katalin

2010. október

Témavezető: Szabados Árpád DLA dr. habil egyetemi tanár

## **Köszönetnyilvánítás**

Köszönöm Bálint Mónikának a matarói projektben való támogató szakmai együttműködést, és Balázs Gergelynek, Kékesi Zoltánnak, Kéri Ritának és Kicsiny Balásznak, hogy kritikai észrevételeikkel segítették munkámat a dolgozat véglegesítése során.

## TARTALOMJEGYZÉK

Bevezető	3
I. A kutatás tárgya: társadalmi relevanciájú művészeti projektek	3
<i>A fókuszba helyezett alkotások</i>	4
II. Viszony	5
III. Metszéspont	7
<i>Projektek, koncepció, intervenció</i>	7
<i>Public art: közösségi művészet – művészet nyilvános térben</i>	8
<i>Részvételi akciókutatás – PAR</i>	10
<i>Interpretatív antropológia</i>	11
<i>Vizuális antropológia</i>	12
IV. Előzmény	12
<i>Társadalmi relevancia és részvétel a művészetben</i>	13
V. Vita	16
<i>Dialogicitás – az elv</i>	17
<i>Művészettörténeti folytonosság</i>	17
<i>Kester dialogikus példái</i>	19
<i>A bevonás paradigmája</i>	21
<i>Esztétikai kockázat</i>	22
VI. FOLYAMAT	24
<i>Etnográfiai fordulat és a PAR gyakorlata</i>	25
<i>Reflexivitás</i>	27
<i>Etno-mimézis</i>	27
<i>Az etno-mimézis mint performatív praxis</i>	27
VII. Munka	28
<i>Propéra projekt - Mataró</i>	30
<i>Lujza című projekt</i>	32
<i>Cél és végeredmény</i>	36
<i>Reflexió</i>	37
<i>Folytatható</i>	39
Bibliográfia	41
Szakmai életrajz	43

## BEVEZETŐ

A dolgozat abból a célból jött létre, hogy megvizsgáljon és feldolgozzon olyan részvételi alapú művészeti projekteket, amelyeket kutatásom és tapasztalataim során ismertem és valósítottam meg. Megkíséreltem feltérképezni, hogy a részvételi alapú művészet hogyan illeszkedik a kortárs képzőművészeti kontextusba. Hogyan és mely példák, elméletek nyomán és mentén jöttek létre bizonyos metódusok és technikák, amelyek a művészek (művészhallgatók) segítségével lehetnek a részvételi alapú művészet gyakorlatában. Saját magamon kísérleteztem. Magam igyekeztem végigjárni, megtapasztalni a művész szerepét egy-egy kollaboratív jellegű projektben.

Konkrét gyakorlati tapasztalataimat két irányból közelítettem meg: egyrészt a művészetelmélet és -történet, kortárs művészeti példák és elemzések felől, másrészt a társadalomtudományok, azon belül is a részvételi akciókutatás módszerét alkalmazó kulturális antropológia tapasztalatai felől. Doktori munkámban arra teszek kísérletet, hogy röviden összefoglaljam azokat az elemeket, lépéseket, amelyek a részvételi alapú művészeti projektek során szükségszerűen felmerülnek.

Doktori dolgozatomban azokra az elemekre fókuszáltam, amelyek az alkotó szemszögéből a legproblémásabbak, így dolgozatommal szándékom szerint a részvételi alapú művészeti projekteken túl más alkotások elkészítéséhez is segítséget nyújthatok – mind az elméleti háttér, mind a praktikum szintjén.

### I. A kutatás tárgya: társadalmi relevanciájú művészeti projektek

*„Az elmúlt évtizedekben az antropológia és a művészettörténet egyaránt, egyszerre alkalmazható metódus lett, s egyben mindkét szemlélet a kortárs művészet fontos módszertani lehetőségévé is válhat.” (György Péter 2009: 54)*

Számos olyan alkotás jön létre mind a kortárs művészeti szcénán belül, mind a képzőművészet és a társadalomtudományok peremén, amelyek valamilyen módon konkrétan reflektálnak társadalmi jelenségekre: szociális kötődéssel rendelkeznek és/vagy rámutatnak valamilyen szociális körülményre. Az akcióantropológiai praxis során számos olyan kezdeményezéssel találkozhatunk, amelynek során egy mű jön létre. Ezek a művek a képzőművészet és az akciókutatás határán helyezkednek el. Előfordul, hogy mindkét terület kritériumainak megfelelnek egyszerre. A részvételi akciókutatásnak természetesen csak egy kis része az, amely képzőművészek bevonásával jön létre, de tény, hogy a kulturális antropológia kutatási módszertanában is megjelennek participációs, részvételi projektek.

Ennek a kontextusnak a bemutatásához a későbbiekben két perspektívát fogok használni: egyrészt a művészet- és társadalomtörténeti előzmények, másrészt az általam választott megközelítésmódok szerint mutatom be a participatív művészeti projektek kapcsán felmerülő legfontosabb, saját akcióim szempontjából is releváns kérdéseket. Azok az akciók, amelyeket doktori mestermunkám elkészítése során végrehajtottam, diszciplinárisan három irányból közelíthetők meg: a művészettörténeti és művészetelméleti előzmények, a vizuális antropológia és a részvételi akciókutatás (Participatory Action Research, PAR) felől. A művek és az azokra adott saját reflexióim e három törekvés keresztmetszetében írhatóak le, ami egyúttal három irány (kritikai, interdiszciplináris és gyakorlati) továbbgondolását is jelenti.

### ***A fókuszba helyezett alkotások***

A társadalmi relevanciájú műalkotásokat a kezdeményezés és a társadalmi bevonódás szerint az alábbi kategóriákba sorolhatjuk:

- A. Témája társadalmi vonatkozású
- B. Társadalmi elkötelezettségből jön létre (segítő szándék, aktivizmus)
- C. Egy konkrét társadalmi csoport részvételével, bevonásával jön létre
- D. Vannak olyan művek, amelyek háttérben semmiféle tudatos képzőművészeti alkotó szándék nem húzódik meg, alkotójuk nem feltétlenül képzőművész (magát sem ő, sem a környezete nem tartja annak). A képzőművészeti szcéna csak utólag lett figyelmes a létrejött műre, amelyet műalkotásnak nyilvánított és befogadott.

Munkám nem törekszik az ilyen alkotások sem átfogó, sem teljes bemutatására, a válogatás szubjektív: olyan munkák kerültek bele, amelyek a hároméves alkotómunkakísérletemet meghatározó környezet szempontjából is fontos kérdéseket vetnek fel. Azokat a műveket és elméleteket veszi sorra, amelyek befolyásolták a döntéseimet az alkotó folyamatban. Nem célom globális összefüggések feltárása, újabb kategóriák felállítása sem, hanem a számomra fontos műveket, gondolatokat és azok összefüggéseit ismertetem.

Doktori kutatásom során kifejezetten azokat a – képzőművészek által kitalált, a vezetésükkel és részvételükkel létrejött – műveket vizsgáltam, amelyekben a társadalomtudomány, azon belül is leginkább a kulturális antropológia tudományos módszertana, megközelítési módjai fellelhetőek. Olyan, az utóbbi 10 évben megvalósult, részvételi alapú művek közül választottam, amelyekben valamilyen formában a kulturális antropológia szubjektív, holisztikus kutató szemlélete jelenik meg.

Saját munkáimon kívül olyan műveket elemzek, amelyek elsősorban nem az utókorra gyakorolt hatásuk miatt fontosak, hanem azért, mert hozzájárultak a nyilvánosság

létrejöttéhez és aktív, beavatkozó tevékenységük révén olyan közösségi cselekvéseket generáltak, amelyek társadalmi és művészeti szempontból is relevánsak.

Olyan művek közül válogattam, amelyeket az alkotójuk azzal a céllal készített, hogy műalkotások legyenek. Azok a projektek kapnak kiemelt szerepet, amelyek valamilyen hasonlóságot mutatnak a DLA mestermunkaként készült alkotásommal, vagyis azok az aktív részvételen alapuló projektek, amelyek a társadalmilag elkötelezettek közé sorolhatóak.

Mestermunkám készítése során ugyanis azt tapasztaltam, hogy főleg a kíváncsiság vezetett, nem pedig a problémafelvetés. Az általam vizsgált (részben generált, részben megfigyelt) helyzetekben két világ – az alkotó és a résztvevők világa – összefésülődik: felkínálok egy keretet, és hagyom, hogy a két komponens kitöltse azt. A két világ nem fonódik szervesen egymásba, inkább csak egymásra rakódik. A munka irányát nem cél vagy probléma jelöli ki, ugyanakkor a folyamat jó eséllyel beindíthat, spontán felszínre hozhat várt és nem várt konfliktusokat is, melyek nem előzetesen felismert vagy megcélzott problémákat képviselnek. Az ilyen interakciók már alkotói döntésekhez vezetnek: nincs rá mód, hogy a világok szeparáltan egymás mellett maradjanak. Ugyanakkor saját alkotói megközelítem sajátossága, hogy nem keresi szelektíven sem a konfliktusos helyzeteket, sem a konfliktusmentes megoldásokat.

Az ebben a dolgozatban bemutatott vizsgálatnak lehetséges egy olyan folytatása, amely a nem képzőművészek által kezdeményezett alkotói projekteket elemezné.

## **II. Viszony**

A társadalompolitikai irányultságú, társadalmi témákkal foglalkozó műveket vizsgálva figyelembe veszem, hogy a művészettel szemben alapvető elvárás, hogy olyat mondjon, ami új megvilágításba helyezi a dolgokat, kizökkentsen a hétköznapi gondolkodási sémákból. A művész újjító motivációja lehet éppen az is, hogy időről időre kikezdje a társadalom kurrens értékrendjét. Ha ezt nem teszi és meg kíván felelni adott társadalom kulturális elvárásainak, akkor belesimul, elvész az uralkodó értékek decens világában. A társadalompolitikai irányultságú, társadalmi témákkal foglalkozó művek nem feltétlenül felelnek meg sem a kommerciális vagy politikai marketing szabályainak, sem az intézmények által a művészeti életre szabott szabályoknak. Önmagában a művész tudatos társadalmi szerepvállalása és a mű participatív jellege ugyanakkor nem garantálja, hogy a mű megfeleljen mindkét fent említett szempontnak, vagyis annak, hogy társadalmi szempontból releváns ügyeket új megvilágításba helyezzen.

Ezek a szociális kötődéssel bíró művek nagyrészt kritikaként is felfoghatóak. A kiválasztott művek alkotói szempontból elhatárolódnak látszanak azoktól a megközelítésektől, eljárásoktól, amelyek elsősorban valamilyen formalista esztétikára hagyatkoznak. Ez az interpretációikra is igaz. Ezek a művek – kollaboratív, participációs jellegükből következően – megkérdőjelezzik a művészi autonómia egyértelműségét.

Ezek a művek – formanyelvüket, hivatkozásait is árnyalva – különböző tudományos és művészeti területekről kölcsönzik szemléletüket, megközelítéseiket és módszereiket. Ettől válnak komplexszé, holisztikussá, sokoldalúvá. A sokoldalú megközelítés minden műalkotás értelmezésénél elengedhetetlen, ami különösen igaz a szóban forgó művek esetében: egyszerre érvényesülhetnek bennük olyan kulturális antropológiai, szociológiai, politikai és pszichológiai szempontok, melyeket az értelmezés során sem hagyhatunk figyelmen kívül.

A közösség aktív bevonásával megfogalmazott, vagy legalábbis közösségi szempontokat tudatosan felvető mű *„az autonómia képzetéről, az autonómia illúziójáról lemond és belátja, hogy a művészeti termelés a társadalmi létezés számos meghatározottsága közé ágyazódik és azoktól nem független.”* (Hock Bea, 2001:7) Ez a kulturális antropológia alapállásával is rokonítható szemlélet a művészetet a kultúra egyik szegmensének tekinti. Ezek a művek mintha éppen ezt az értelmezést provokálnák ki, sőt néha úgy tűnik, mintha már a konkrét értelmezést is magukban hordoznák. Elemzésükhöz az esztétika kategóriái helyett alkalmasabb egy olyan perspektíva, amelyben az interperszonális jelenségek megragadhatók, hiszen a kultúrának ezt a szegmensét, a társadalmi témákkal foglalkozó műveket az egyén és a társadalmi csoportok közti kommunikációnak is tekinthetjük. Alfred Gell kulturális antropológus – aki több tanulmányt is írt a művészet esztétikai interpretációja ellen, és aki semmiféle szemiotika létjogosultságát nem ismeri el – a művészet számára az alábbi értelmezést javasolja: *„olyan társadalmi cselekvések összefüggéseiben vizsgálható jelenség, amely kizárólag a szereplők, cselekvők életvilágának feltárásában és elemzésében válhat valóban értelmezhetővé”* (idézi György Péter 2009: 57)

Az egyes műveket igyekszem létrejöttük kontextusában, közvetlen környezetükben elemezni, sok esetben antropológiai jellegük is erre hívja fel a figyelmet. Ugyanakkor feltételezem, hogy minden egyes mikroközösség és alkotó találkozásában megvalósuló műhöz akár teljesen egyedi megközelítés is rendelhető. Az egyén, az alkotó számára a közvetlen környezet az, ami adott, ami eleve létezik, az ilyen művek releváns és megkerülhetetlen értelmezési módja a lokális összefüggések feltárása, elemzése, szemben azzal a hagyományos stratégiával, amely a művet széles nemzetközi összefüggésbe helyezi. A hagyományos szempontrendszerből érkező elemzői minták csak részben alkalmazhatóak, sokkal fontosabbak azok a módszerek, amelyek a mű adott környezetben betöltött szerepét, funkcióját, esztétikumát vizsgálják.

A művészetelméletben és a tudományelméletben párhuzamosan jelentkeznek azok a kritikák és új elvárások, amelyek a művészt vagy a tudóst a megfigyelő pozíciójába helyezik. A megfigyelés gyakorlatában a reflexió mellett az önreflexió is megjelenik. Amennyiben a művész hozzá kíván járulni a világ jelenségeinek és azon belül is a társadalom, az emberi kapcsolatok, az emberi hétköznapok jelenségeinek a megismeréséhez, újra kell gondolnia saját megfigyelői pozícióját, vagy az önként vállalt közvetítői szerep feltételeit.

### **III. Metszéspont**

A továbbiakban – részben elemzési kapaszkodóként – olyan művészeti és társadalomkutatói gyakorlatokat mutatok be röviden, amelyek a doktori témámhoz kapcsolódnak, valamint akciók, projektek közvetlen előzményeinek, kontextusának tekinthetők. Dolgozatom elméleti háttérét a koncept artnak, a public artnak, a részvételi akciókutatásnak és a vizuális antropológiának a metszéspontja adja. Ezeknek az intézményesült irányzatoknak a fogalomrendszere viszonyítási pontot nyújthat a társadalompolitikai irányultságú, társadalmi témákkal foglalkozó művek elemzéséhez. Ugyanakkor eltérő álláspontokat is képviselhetnek egyes művekkel kapcsolatban. Az alábbiakban ennek a diskurzusnak az illusztrálására mutatok be szakmai felvetéseket és továbbgondolásra alkalmas felvetéseket.

A művészeti projektek többségéről elmondható, hogy deklarált módon az egyén, az alkotó megfogalmazásában vagy közvetítésével, egy vállaltan szubjektív álláspontból mutatják be a témájukat. Viszont – hogy a második feminista hullám amerikai aktivistáinak híressé vált szlogenjét idézzük – „*ami személyes, az (is) közügy*” (*the personal is political*). Az alkotások egy részére tehát nem a résztvevők, a kitalálók kiléte és száma vagy a különféle perspektívák bevonása miatt, hanem pusztán ezen az elven tekinthetünk úgy, mint közösségi relevanciájú művekre.

#### ***Projektek, koncepció, intervenció***

A projekt fogalma Magyarországon a kortárs nyugat-európai szóhasználat átvételével, elsősorban a konceptuális művészet kapcsán terjedt el. „*A projektek a műalkotás születésekor az alkotási folyamatra irányítják a figyelmet. A konceptuális művészet alapvető vonását örökölve egy ötlet, koncepció és annak megvalósítása képezi az*



*alkotás magját, a 'műalkotás' gyakran nem materiális, illetve az maga a folyamat vagy annak dokumentumai.” (Bálint, 2008a) <sup>1</sup>*

A koncepció ebben az értelemben problémafelvetést, javaslatot jelent. „Tartalmazza valamilyen probléma leírását vagy leírásának kísérletét, és javaslatot tesz olyan szempontokra, amelyek hozzásegítenek az átgondolásához.” (Bálint, 2008a) Gyakorlati megoldásokat ritkán, inkább csak a problémafelvetés szintjén tartalmaz. Jellemző eleme a perspektívaváltás, a téma vagy probléma újraértelmezése, „újralátatása”. Sok esetben még a „problémák” leírása sem történik meg, csak a körbejárásuk.

A kilencvenes évek konceptuális művészetére, amelyet Tatai neokonceptualizmusként definiál, a korábbiakkal szemben jellemző, hogy „*az idea, a gondolat, a tartalom 'testet ölt', akár látványos képen, akár pontosan kidolgozott, megvalósított projekteken*” (Tatai 2005: 18, idézi Bálint 2008). A művészek direkt vagy indirekt módon megoldásokat javasolnak, vagy akár be is avatkoznak, a változtatás igényével lépnek fel. Munkáikat – legyenek azok fotók, plakátok, installációk, szövegekkel társított fényképek vagy szociológiai jellegű projektek – a társadalom nyilvános tereire viszik, általában provokatív szándékkal. Minden kommunikációs csatornát – városi köztereket, utakat, napilapokat és folyóiratokat – felhasználnak. A megvalósulási folyamat dokumentációja (feljegyzések, fotók, interjúk készítése a folyamatról) a projekt fontos része.

A koncepciók megvalósulásával és a megvalósítás folyamatával kapcsolatban határozott elvárások és kritikák fogalmazódnak meg, ugyanakkor céljuk és eszközeik számos vitát váltanak ki (kanonizálhatóság és eladhatóság rejtett célja, projekt és dokumentum kapcsolata, hitelesség kérdése stb.).

### **Public art: közösségi művészet – művészet nyilvános térben**

A nyolcvanas, majd a kilencvenes években Közép-Kelet-Európában két meghatározó, elsősorban gyűjtőfogalomnak tekinthető művészeti irányzat terjedt el: a társadalmilag elkötelezett művészet és a public art, Hock Bea szóhasználatával élve, a publikart (Hock 2005). Az első fogalom tekinthető tágabb kategóriának, hiszen sokféle társadalmi kérdés taglalását jelentheti, ugyanakkor az „elkötelezettségből” adódóan kimondatlanul az aktív beavatkozás, cselekvés kritériumát is magában foglalja. A public art hagyománya formai elemekből, a köztereken való megjelenésből indult ki, dematerializációja vezetett ahhoz, hogy napjainkra mindenféle „publikus szféra” és „publikus téma” lehet tárgya, megjelenési területe a nyilvánosság, amely jellemzően a

---

<sup>1</sup> A művészettörténeti fogalmak összefoglalása jórészt Bálint Mónika szövegei alapján készült, akivel több közös projektben együtt dolgoztam.

galéria falain kívül, de manapság akár a galériákban is megtalálható. A public art kifejezés lefordíthatatlanságára utal Hock javaslata a szó magyaros írására. Számomra a legtöbb esetben elfogadható a „nyilvánosság művészete” fordítás, bár az angol *public* szó sok vonatkozása így is elvész.

Hock például a közügyek megjelenését és elterjedését a művészetben a következőképpen látja: *„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 legtágabb jelentéséhez: ennek értelmében a társadalom tagjainak kölcsönösségen alapuló kommunikációja volna a művészet, mint közvetítő eszköz segítségével.”* (Hock 2005: 99)

A public art kifejezés tartalma változásokat élt meg az utóbbi évtizedekben. Mi sem jelzi ezt jobban, mint az olyan sokszorosan bővített mondatokból álló definíciók, amelyek a fogalom megragadását fejlődéstörténetük egy szuszra való felsorolásával tartják lehetségesnek:

*„A reprezentatív jellegű és tradicionálisan értelmezett 'köztéri szobrászat' fogalmát műfajilag és tartalmilag is kitérítő, a 60-as évek kommunikációs igénnyel fellépő társadalmi mozgalmaival párhuzamosan kialakuló 'galérián kívüli művészet'-re alkalmazott terminus, mely a társadalmi nyilvánosság tereiben és annak problémáihoz kötődő, kötetlen műfajú, legtöbb esetben hely-specifikus és minden esetben kontextusfüggő, a művészek bevonásával, vagy művészek kezdeményezésére létrejövő, viszont elsődlegesen a nem művészet-orientált közönségréteget megcélzó, illetve bevonó, s e közönség felőli visszacsatolás igényén alapuló tevékenységeket foglalja magába.”<sup>2</sup>*

A public art oldalának tekinthető a new-genre public art vagy socially engaged art, amelyhez hasonló művekre gyakran használt kifejezések még: relational practice, community-based art, experimental communities, dialogical art, littoral art, participatory, interventionist, research based, contextual art, magyarul pedig közösségi művészetként, vagy dialogikus művészetként szokás rá hivatkozni. Mindezek közös nevezője, hogy a társadalom aktív alakításának eszközeként tekintenek a művészetre, amelynek tárgya maga a részvételi projektek folyamata, és a mű nem más, mint az ebben létrejövő kommunikáció. Egy adott mű értékelésekor a public art és a socially engaged art legtöbbször egyaránt helyes megjelölés, ez azonban nem jelenti azt, hogy a két fogalom felcserélhető: arról van szó, hogy olyan public artnak nincs értelme, amely nem socially

---

<sup>2</sup> A definíció az Artpool Művészeti Kutatóközpont online archívumából származik. <http://www.artpool.hu/Research/fogalom/publicart.html> - letöltés: 2009. 02. 12.

engaged, hiszen az ettől eltérő témaválasztás nem igényelné a public art bemutatási lehetőségeit.

Szűkebb csoportot képeznek a részvételi művészet projektjei, ahol a nyilvánosságot használó művészek a „*megfigyelésük tárgyát képező*” társadalmi csoportok aktív bevonását ajánlják, javasolják egymásnak és mindenki másnak, annak érdekében, hogy a felvetett problémát megismerjék és lehetséges megoldás javasoljanak. (Tatai 2005: 13)

Egy dialóguson alapuló participatorikus mű az alkotás folyamatában többször is átalakul. Lehetnek különböző fázisai, amelyek egyes művészeti fogalmakkal társíthatóak, de tény, hogy nehezen kategorizálhatóak egészükben. Így azt gondolom, hogy a fent említett kategóriák csak jelzésszerűen alkalmazhatók a művek megközelítésénél. Ebből a gondolatmenetből kiindulva az itt bemutatásra kerülő saját munkáim tekinthetők socially engaged artnak. Azokat a feltételeket, amelyek szerint a public art-hoz tartozhatnának, csak a szerint a koncepció szerint teljesítik, amelyben a folyamatot tekintjük műalkotásnak. Miután létrejött egy neokonceptualista jellegűnek mondható végtermék, amely a kiállítótérbe került vissza, vagy éppen jelen állapotában be nem mutatható, a közösség számára történő bemutatás szempontjából mégis kérdéses public art mivolta.

Tatai Erzsébet szerint az általa *intervenciónak* definiált művészeti alkotási metódus áll legközelebb ahhoz, amit a társadalmilag elkötelezett művészet és a public art fogalma takar: „*Az intervenciót olyan konceptuális művészek választják, akik inkább a társadalmi kommunikációt helyezik előtérbe – távol a művészet önvizsgáló attitűdjétől, a művészetet az emberek közötti párbeszéd egy formájának tartják.*” (Tatai 2005: 24)

A nyilvánosság kérdése az, ami a public artot a részvételi művekkel összekapcsolja. Mindkét esetben a megszokottól eltérő nyilvánosság szerepel művészeti eszközként, de míg a public art esetében a mű kommunikál az emberekkel, a másik esetben a műben kommunikálnak a résztvevő-befogadók. És éppen ez az, amiért fontos a különbségtétel.

### ***Részvételi akciókutatás – PAR***

A kulturális antropológia és a szociológia egyaránt végez akciókutatásokat, amelynek során felhagy azzal a kutatói hozzáállással, hogy nem avatkozik bele a kutatott közösség életébe. Ezekben az esetekben nyilvánvalóan jobbitó szándékról van szó a kutató részéről csakúgy, mint a társadalmi ügyek iránt elkötelezett művészek esetében. A participatory action research párhuzamba állítása a participatorikus jellegű művekkel nyugodhat ezen az alapon, de a módszerek hátterében meghúzódó elmélet mellett figyelemre méltó a kutató/alkotó folyamat hasonlatossága.

## ***Interpretatív antropológia***

A fenti párhuzamot példázzák az interpretatív antropológia kísérleti etnográfiai írásai, amelyek alapulhatnak többek között a Participatory Action Research metódusával megvalósított kutatási gyakorlaton. Itt a kutató, mint közvetítő és interpretátor jelenik meg hasonló formán, mint ahogyan a részvételi művek létrehozói kívánják a párbeszédet a középpontba állítani saját szerepük minimalizálásával.

Az etnográfiai írásokkal kapcsolatos értelmezésekben a hangsúly áthelyeződött a szövegről a párbeszédre. A párbeszéd egy másik kultúrával való aktív kommunikációs folyamat, amelynek során az antropológus (és olvasója) értelmezéseket hoz létre, a különböző jelentésrendszerek között közlekedik. *„A párbeszéd egyszerűnek látszó fogalma mögött bonyolult elméleti – de az etnográfiai gyakorlatra is közvetlenül vonatkoztatható – gondolatok rejlenek, úgymint Gadamer dialektikus párbeszéd-fogalma; Lacan megfigyelése, mely szerint minden kétoldalú párbeszédben vagy interjúban jelen van egy „harmadik fél” is; valamint a Geertz-féle „tapasztalat-közeli” és „tapasztalat-távoli” fogalmak szembeállítására.”* (Marcus é.n.)

A másik szemszögének megértéséhez Geertz szerint nem elég az empátia és az, hogy beleéljük magunkat a másik helyzetébe. A mindennapi beszélgetésben számtalan fölösleges üzenet hangzik el, és a felek addig módosítanak, amíg el nem jutnak a megértéshez, illetve a jelentéshez. (Geertz 1994) *„A kultúrák közti kommunikáció során, valamint akkor, amikor egyik kultúráról írunk egy másik kultúra tagjainak, a kulturális Másik tapasztalat-közeli, helyi fogalmait szembekerülnek az íróknak és olvasóknak megszokottabb, tapasztalat-távoli fogalmaival.”* (Marcus é.n.)

Ám nem társadalmi kontextusuktól elszigetelt fogalmak, illetve kategóriák egymás mellé kerüléséről van szó. Két ember beszélgetésében közvetítőként mindig jelen vannak a nyelvbe ágyazódott, tudattalan kulturális struktúrák, terminológiák, és a nem nyelvi típusú viselkedésformák is. A részvételi akciókutatás azzal, hogy új kontextusba helyezi a párbeszédet, a kutatási folyamatot igyekszik tökéletesíteni.

Véleményem szerint a kutató antropológus, aki eljut a dolgok geertzi sűrű leírásához, maga sem megy elég messzire, amikor értelmező attitűddel közelít a helyzethez. Saját kíváncsiságomnak az antropológus hozzáállással közös pontja a tapasztalati érdeklődés, az emberi viszonyrendszerekkel kapcsolatos tapasztalás fókuszba helyezése. Lehetséges és adott személyes attitűd a kutatói, különbség viszont, hogy az értelmező stratégia nincs „felhangosítva”, nem kap főszerepet.

## ***Vizuális antropológia***

A vizuális antropológia, a képtudomány, a vizuális tanulmányok (visual studies) egymást átfedő, egymásra ható tudományterületek. Vizuális antropológia alatt értjük ugyanakkor a kutatás módszertanában, a terepmunkában megjelenő gyakorlatot is, ami a fotó és filmfelvételek készítését, az azzal való munkát jelenti. A vizuális antropológia mindkét értelemben a kulturális antropológia, az empirikus társadalomkutatás részterülete.

A részvételi művekről való beszéd és gondolkodás szempontjából a vizuális antropológia mint rögzítési gyakorlatok és eljárások gyűjteménye és mint elemzési, megközelítési módok együttese is releváns. Ugyanakkor, ha – mint a jelen dolgozatban – a részvételi alapú művek létrejöttét és azok módszereit vizsgáljuk, az előbbi, a terepmunka során létrejövő vizuális anyagok és maga a terepmunka gyakorlata az a fontos terület, ahol az alkotó munkával a párhuzam felállítható. A képzőművészet szemléletet, módszereket kölcsönzött a kulturális antropológiától. Amennyiben a művekről való beszéd felől közelítünk a részvételi művekhez, a vizuális antropológia lesz az a terület, amelynek fogalmain keresztül a leginkább megragadhatóak a létrejövő produktumok vagy akár az események és azok dokumentációi. A vizuális antropológiának nevezett kutatási módszertani megközelítés esetében az adatgyűjtés és az értelmezés vizuális eszközökkel, vagy azok felhasználásával, a kutatásba történő beépítésével zajlik, de ez nem mutat fel szándékolt művészi jelleget. Képviseli ugyanakkor a másik reprezentálásának módjával és annak következményeivel kapcsolatos tudatosságot.

## **IV. Előzmény**

A részvételi projektek során leggyakrabban felmerülő kérdések feltárhatók és megérthetők többek között a diszciplináris tradíciókon keresztül, melyekből táplálkoznak. Ha a sok irányból érkező folyamatok találkozásától, egymásba torkollásától indulva visszafejtjük ezeket a szerteágazó gyökereket, rámutathatunk a valaha egymástól távoli megközelítésmódok motivációira, értékötődéseire, és egyben a kortárs viták alapjaira is. Ebben a szakaszban a szélesebb tudomány- és művészettörténeti háttér bevonásával vonultatok fel különböző elemzői állásfoglalásokat. Konkrét munkákon keresztül világítok rá a részvételi művek kapcsán felmerülő variációs lehetőségekre, a felkínált továbblépési, rendteremtési stratégiákra. Mindeközben folyamatosan bemutatom saját álláspontomat is, amely a saját munkáim készítése közben a döntéseimet motiválta.

## ***Társadalmi relevancia és részvétel a művészetben***

Az ebben a dolgozatban említésre kerülő művek egyik fontos előzményének tekintem a társadalomformálás deklarált igényével fellépő művészi aktivitásokat: azokat a műveket, amelyek társadalmi kritikát vagy társadalmi kommentárt fogalmazznak meg témájukban, kifejezőmódjukban vagy művészi hozzáállásukban.

A kortárs művészeti életben is gyakran találkozunk azzal a jelenséggel, hogy az aktuális társadalmi ügyekre egy adott mű már kialakult módon, a 60-as évekből ismerős technikákkal, formákkal, módszerekkel reagál. Ugyanakkor a 20-as évek avantgárdjának törekvéseiben érhető tetten az első nyilvánvaló szándék a művészet ilyen típusú igénye és a művész autonómiája közötti feszültség kifejezésére.

Bizonyos szempontból tehát az avantgárd a részvételen alapuló művészet előzményének tekinthető. A dialóguson alapuló műveket például Kester (2004) elsősorban a neoavantgárd hagyományához illeszti. Tetten érhetőek participációs elemek a dadaizmus bizonyos elemeiben, ám a rokonság velük csak részleges.

Nem csak a művészetben kereshetők azonban az előzmények, hiszen számos olyan társadalmi eseményről, mozgalomról tudunk, amely sok ember bevonásával jött létre, gyakran a művészet eszközeit felhasználva, de nem művészi céllal.

1934-ben Walter Benjamin tollából olvasható a részvétel jelentőségére vonatkozó gondolatsor. Amikor megítéljük egy műnek a politikai üzenetét, akkor nem azt kell keresnünk, hogy mi a szerző politikai állásfoglalása, hanem azt, hogy a mű, amit létrehoz, milyen helyet foglal el korának termelési viszonyai között (idézi Bishop 2006b: 11). Benjamin javaslata szerint tehát a mű politikai jelentőségét, politikai minőségét az előállítás folyamatában lehet megítélni. Minél nagyobb tömeget vonnak be, annál nagyobb az esély, hogy a mű fogyasztójából előállító, termelő válik. A benjamin gondolatok azonban, mint látni fogjuk, egyáltalán nem felelnek meg a részvételről alkotott mai elképzeléseknek.

A participációs művészet kialakulásában legalább olyan hangsúlyos szerepet kap a színházművészet fejlődése, a klasszikus színházi keretek felbomlásával létrejött performansz irányzatok, mint a képzőművészet.

Benjamin Bertolt Brechtet jelöli meg ideális művészként, mert kritikai távolság felvételére és állásfoglalásra készíti a nézőt. Ezzel szemben Anton Artaud ún. „Theater of Cruelty”-jének fizikai bevonás paradigmája éppen hogy csökkenti a színész és néző közötti távolságot. Ugyanakkor mindkét szerzőnél a tudatosság a cél, hogy a művészeti alkotás ne ragadjon magával, ne engedjen belesimulni egy olyan értelmezési

tartományba, amely magától értetődő volna. A 60-as évek avantgárd színházából eredő, a közelséget hangsúlyozó motívum forradalmi hatással volt a képzőművészetre és a pedagógiára is. Ebből a szemszögből nézve a néző fizikai bevonása a társadalmi változások rugója. Ezt a fajta participációt ma az üzleti világban is használják az értékesítés hatékonyságának növelésére, illetve a különböző valóságshow-k formájában megjelent a tömegmédiában is.

Guy Debord (1931-1994) francia forradalmár gondolkodó, filmes, prekonceptuális képzőművész, író munkájában a kapitalista „spektákulumot” támadja, szerinte a spektákulum valójában egy megnyugtató műfaj: A tömegelőadás az maga a nem kommunikáció és a szeparáció epicentruma. Az előadás nélkülözi az emberi aktivitást, független az emberi aktivitástól, a nézőnek nincsen lehetősége felülbírálni, beleszólni, belejavítani. Éppen a dialógus ellentéte. (Guy Debord, 2006:25) Passzivitást és alárendeltséget jelent a spektákulum, amely gátja a szabad gondolatoknak és a saját valóságok megalkotásának. Megoldásként Debord az aktivitást ajánlja, amely szerinte a szituációk létrehozása. Ez a gondolat a brechti színháznak a logikai továbbfejlesztése. Annyiban azonban eltér a brechti elgondolástól ez az újabb szituációs műfaj, hogy bevonja a közönséget, aki ezáltal „vivőrré”, megélővé válik.<sup>3</sup>

Az elmúlt évtized során a nemzetközi kortárs művészeti diskurzusban újra központi szerepet kapott a művészet társadalmi-politikai szerepvállalásának, elkötelezettségének kérdése, és ez a szituacionista eszmék és technikák egyfajta reneszánszát indította el. A művészeti-aktivista csoportok ehhez a hagyományhoz csatlakoznak. A konstruált szituációkat („*Constucted Situations*”) arra ajánlja Debord, hogy új társadalmi kapcsolatokat és ezáltal új társadalmi valóságot hozzanak létre. Ezeket a konstruált szituációkat a mai művészek referenciának tartják. Ezek a művészek élőlényekkel dolgoznak, emberekkel, és őket, mint anyagot előszeretettel vonják be a műbe alkotóelemnek.

A konkrét művészeti gyakorlat mellett a részvételi művészet számos elméleti munkára támaszkodva vagy azokkal párhuzamosan alakította ki formáit. Érdemes figyelembe venni azokat a szerzőket is, akiknek a munkái közvetve hatással lehettek ezekre a művészeti aktivitásokra, illetve azokat, akik rokon gondolatokat fogalmaztak meg.

---

<sup>3</sup> A vivőr nem teljesen egyenlő a valóban aktívval. A gyakorlatban a nem-vivőr, akár épp a távolított is lehet aktívabb, mint a vivőr. Mintegy húsz éve például még úgy tűnt, hogy az Internet, vagy minden olyan lehetőség, amely a kétirányú kommunikációt segíti, egyben a néző aktivitását is serkenti. De ma már tudjuk, hogy a „technikai” aktivitás (vagyis az a tény, hogy valamit tesz a néző/felhasználó is, nem csak néz), önmagában még nem feltétlenül jelent befolyást. A valóságok pluralizmusához a technikai aktivitást támogató módszerek és médiumok mindenképp hozzájárulnak, de a valódi aktivitás eléréséhez nem feltétlenül elegendőek vagy szükségesek.

Nicolas Bourriaud „Relációesztétika” c. munkájában például hosszasan foglalkozik a kortárs participáció helyzetével. Az őt követő művészgeneráció tagjai elsődlegesen a tömegmédiá résztvevő formáinak a kritikáját gyakorolják, interveniáló módon. Bourriaud a „Relációesztétikájában” (1998, magyarul: 2007), az emberi kapcsolatokon alapuló művészeti gyakorlatot elemző alapművében így fogalmaz: *„a művészet az a hely, ahol sajátos társas élet jön létre”* éppen azáltal, hogy *„a tv-vel ellentétben leszűkíti a kapcsolati teret.”* Kester (2004) szerint a művészet egyedülállóként egy olyan világgal helyeződik szembe, amelyben *„a fogyasztók szétmorzsolódott álközösségévé degradálódtunk, érzékenységünket eltompította a látványosság és az ismétlődés”* (Kester 2004: 29).

Fontos történeti előzmény a feminista kritika megjelenése. Nem csak az egyenlő részvétel és a kölcsönös kommunikáció eszméje miatt, hanem a módszerek tekintetében is. Tulajdonképpen a feminista mozgalmak aktivitását is jellemezte a participáció és intervenció kettőse. Egyaránt céljuk volt a nyilvánosság szélesítése és a résztvevők öntudatra ébresztése, valamint a társadalmi rend megváltoztatása azzal a jelszóval, hogy az egyén és a társadalom egy és ugyanaz.

Bürger a polgári művészet klasszikus marxista kritikáját vizsgálja, és rámutat arra, hogy az avantgárdban reflektál először saját magára a művészet. Nancy a 80-as években a marxista elméletek zsákutcájára mutat rá, és megpróbálja a közösséget a megszokott kereten – a közös aktiváción – kívül megragadni. Guattari *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm* c. művében, Rancère pedig *Malaise dans l'esthétique* c. írásában egyaránt arra hívja fel a figyelmet, hogy most ért a csúcspontra az a folyamat, amelynek során a művészet a többi szférához kapcsolódik. Guattari az etikával való kapcsolatát, Rancière pedig a politikával való kapcsolatát tárgyalja. Rámutat, hogy az az ellentmondás, ami fennáll a művészet heteronómiája és autonómiája között, az a modernitás lényege, az elmélkedés ezen belül elképzelhető. Szerinte a művészetnek a 18. sz. vége óta, az „esztétikai rezsím”-ben mindig is volt politikai 'dimenziója', és kritizálja Kester és Bourriaud dialogikus, illetve relacionális modelljét.

Korábban Umberto Eco vagy Barthes elméleti munkáikban a művészek szerepét feszegetik. A mai kortárs művészeti világra nem illik az az eredendően pozitívista művészettörténeti-esztétikai hagyomány, amely szerint a művészet értelmezője csak a műveken, művészekén keresztül közelítheti meg azt. Felbomlik a művész-mű-befogadó lánc. A szerepek nem egyértelműek, összekeveredtek, határuk elmosódik. A participatív művek kapcsán éppen ezért releváns a kérdés, hogy a szerzői szándék mennyiben határozza meg a művek jelentését: felmerülhet, hogy az értelmezés forrása csak részben keresendő az alkotónál -- a fennmaradó rész a befogadó oldalán áll elő.



*„A szituacionizmustól a neoavantgarde-ig a kortárs művészet állandó kérdése az ellenállás és a kívülállás lehetőségeinek elemzését: az autonómia területeinek kijelölését, definiálását, ha tetszik felfedezését jelentette. A művészeti közösségek, szubkultúrák kilépése a kortárs piac által kontrollált intézmények, társadalmi nyilvánosságok megbonthatatlan rendjéből [...] egyszerre jelentett szó szerinti és szimbolikus szakítást.” (György Péter 2009: 67)*

A művészettörténetben ciklikusan visszatérő elem a művészet társadalmi szerepvállalása, és az autonóm művészi tevékenység és a művészet társadalmi elkötelezettsége közötti feszültség megléte sem kortárs jelenség. A művészet azonban eleinte csak saját hagyományos kereteinek feloldására, lebontására törekedett, a művészet közelített a hétköznapi élethez, innen tért át a társadalmi felelősségvállaláshoz.

A fentiek alapján kirajzolódó három szempont: az aktiválás, szerzőség és közösség a leggyakrabban idézett motivációk majdnem minden olyan művészeti próbálkozásnál, amely participációra épül a hatvanas évektől kezdve mostanáig.

## **V. Vita**

A szerepek és a művészi autonómia kérdésének egy lehetséges továbbgondolása elvezet ahhoz a vitához, amelynek sarokpontjai az esztétikai és társadalmi kérdések, a részvétel és a dialogicitás, középpontjában ezek prioritásának kérdése áll, a participációs projektek tükrében. Ez a problematika csúcsosodik ki két szerző, Grant H. Kester és Claire Bishop vitájában, akik egymástól földrajzilag távol, némileg eltérő történelmi és művészettörténeti háttérből kiindulva, valamint különböző fogalmak segítségével közelítenek meg hasonló jelenségeket. Az általuk felvázolt két, bizonyos értelemben ellentétes álláspont mentén haladva veszek itt sorra néhány, a részvételi művek kapcsán felmerülő értelmezési lehetőséget és közelítési perspektívát.

Mindkét szerző művészettörténész és kritikus. Kester kutatási területe a szociálisan elkötelezett művészet (socially engaged art practice), az amerikai reformmozgalmak vizuális kultúrája és a művészetelmélet. Érveléseinek középpontjában a párbeszéd áll: a dialogicitás szerepét hangsúlyozza a mű jelentésének, értelmezésének alakulásában, abban, ahogy azt a résztvevők maguk alakítják, és a tárgyalt műveknek a kiválasztását is ez a szempont vezérli. Bishop elemzéseinek fókuszában a részvétel áll, és a művek megértéséhez az esztétikát el nem vető korábbi művészetelméleti írásokban is talál teoretikus alapot. Kettejük elemzéseiből olyan kérdések és szempontok rajzolódnak ki, amelyek segítségével megragadhatók a részvételi művek.

## **Dialogicitás – az elv**

A társadalmi vitafolyamatokra koncentráló, a társadalmi kommunikációra alapuló műveket Kester socially engaged art practice-nek nevezi, alkalmanként pedig kölcsönveszi az Ian Hunter és Celia Lerner által használt „littoral art” kifejezést. Saját fogalmat alkot: a dialógusra épülő alkotását (dialogic art). *“A dialogikus művészeti gyakorlat fogalma Mihail Bahtyin orosz irodalomtudóstól ered, aki szerint a műalkotás tekinthető egyfajta párbeszédnek, eltérő jelentések, értelmezések és nézőpontok gyűjtőhelyének.”* Vizsgálatának tárgyát Kester a következőképp jelöli meg: *„Számos kortárs művész és művészcsoporthoz éppen a különböző közösségek közti dialógus elősegítésében határozta meg tevékenységének lényegét. Ezek a művészek, elszakadva a tárgyalkotás hagyományaitól, performatív, folyamatalapú szemléletet tettek magukévá”.* (Kester 2004: 10)

Kester a dialogikus művészeti megközelítés szempontjából rendkívül fontosnak tartja Jürgen Habermas elméleteit a kommunikatív cselekvésről és a társadalmi nyilvánosságról: *„Habermas diszkurzív interakció-fogalma azt sugallja, hogy két alapvető különbség van az esztétikai kifejezés dialogikus és konvencionális modellje között. Az első különbség az egyetemesség kérdéséhez kapcsolódik.”* A dialogikus esztétika a konvencionálissal szemben *„nem állítja magáról, hogy [...] univerzális vagy objektív alapokat kínálna vagy igényelne. Inkább a lokális konszenzuális tudás előidézésén alapul, amely csak ideiglenesen megkötő, és inkább a kollektív interakció szintjén létezik.”* (Kester 2004: 90) Habermasnak a társadalmi nyilvánosságról és a társadalmi kommunikációról alkotott elméleteit részben igazolják, sok esetben viszont megkérdőjelezzik a diskurzuson alapuló kritikai művészeti projektek. A projektek folyamatában, mondja Kester, gyakran a Habermas által ideálisnak tekintett kommunikációs helyzetek megvalósulását akadályozó, illetve azokat befolyásoló tényezők válhatnak láthatóvá. A diskurzuson alapuló művészeti projektekre ennek fényében tekinthetünk úgy is, mint a Habermas elgondolását tesztelő kísérletekre.

A tökéletes kollaboráción alapuló demokratikus konszenzus mint művészi lehetőség azonban utópisztikus. Még inkább kérdéses a módszer és az annak tulajdonított érték, ha figyelembe vesszük annak a lehetőségét is, hogy a kollaboráció után valamilyen formában tovább él a mű, és már nem alakítható ki konszenzus. Saját projektjeim tapasztalatai pedig további konkrétumokkal szolgálnak a habermasi elgondolás kesteri értelmezésének kritikájához.

## **Művészettörténeti folytonosság**

Bishop érvelésének lényege, hogy amennyiben valamit műalkotásnak tekintünk, elkerülhetetlen, hogy a műalkotások felé támasztható elvárások szerint, tehát esztétikai

szempontok alapján ítéljük meg. Alapvetően két irányból közelít a participatorikus művek felé: (1) a résztvevőket provokáló szerzői hagyomány; (2) a kollektív kreativitást kidomborító szerzőtől megfosztott irányzat. Az első közbevág, megszakít, közbelép, intervencionális, a második konstruktív, építő (de nem „közösségépítő”) és jobbitó szándékú. Mindkét esetben elmondható, hogy politikai elkötelezettség indítja el a folyamatot, valamilyen politikai céllal vonják be a résztvevőket a helyzetekbe.

Bishop kutatói fókuszában a részvétel társadalmi dimenziója áll, szemben az úgynevezett interaktív művészetek és installációk nézőinek aktivitásával. A részvételi művek megengedik a résztvevőknek, hogy az alkotás folyamata során hatással legyenek a mű végleges formájára, alakítsák azt, aktív részt vállaljanak a létrejöttében. Az interaktív műre magára nincs hatással a vele interakcióba kerülő személy, a mű bárkivel képes minden esetben ugyanazon a módon kapcsolatot teremteni. Az elkészült mű maga már olyan szabályrendszer, amely nem változtatható. A participációs műveknél a lényeg nem a végtermék, hanem az alkotás folyamata, és épp bizonyos – akár a művön belüli, akár rajta kívüli – szabályrendszerek közvetlen megváltoztatása.

A 60-as években vetődött fel a művészet és a hétköznapi, a megélt élet közelítésének igénye. A részvételi művészet eseményeit felidéző fotódokumentáció közelít egy performansz dokumentációhoz, ugyanakkor különbözik tőle abban, hogy nem válik el a hallgató és a néző, és ami talán még fontosabb, hogy eltűnik a profi és az amatőr közötti megkülönböztetés is. Így semmisül meg az előadó és a befogadó közötti különbség. A hangsúly az együttműködésre és a társadalmi tapasztalat kollektív dimenziójára helyeződik.

A 60-as évekbeli résztvevős események és a mai mozgalmak között három lényeges összefüggést fedez fel Bishop: (1) Az aktiváció azzal a céllal jön létre, hogy az alany a saját társadalmi, politikai valóságába bele tudjon szólni. (2) A szerzőség kérdése a mű esztétikai értékével kapcsolatos kérdéseket is felvet. Hagyományosan demokratikus gesztusnak tekintjük azt, amikor a művész átadja a szerzői kontrollt, ám a részvételi művészetben ez a tény az alkotói folyamat immanens része. Az együttműködő kreativitás a demokratikus gesztusból, a lemondás gesztusából ered, ezáltal létrehozhat egy nem hierarchikus, pozitív társadalmi modellt. Így azonban a végtermék minősége kockázatos, maga a mű előre meg nem határozható, és a folyamat kontrollja sem garantálható. (3) Ha a közösség krízishelyzetben van, akkor kollektív a felelősség, hogy a krízishelyzet megszűnjön, vagy a megoldás lehetősége felmerüljön. A participatorikus művek hátterében az az igény húzódik meg, hogy a megszűnt kapcsolatokat közös jelentések kidolgozásával újraépítse.

Bishop azt állítja, hogy a politikai indíttatásból létrejövő művek között nem lehet elvileg bukott, sikertelen vagy unalmas kollaboratív mű, mert az ilyen kritikai jellegű folyamatok

kivesézése is ugyanolyan fontos, mint maguknak a kész műalkotásoknak a megvitatása. (Bishop 2006b).

### ***Kester dialogikus példái***

Kester az általa bemutatott projektekben elsősorban azt emeli ki, hogy ezekben a művekben a párbeszédre és a véleménycserére van igény. *„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 adott reakció. Ezekben a projektekben azonban a párbeszéd a műalkotás integráns részévé válik, amely ezáltal 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)

Kester többek között elemzi az osztrák WochenKlausur csoport egy 1994-es munkáját, melyben *„három órás hajókázás során, a Zürichi-tavon kerekasztal-beszélgetést rendeztek zürichi politikusok, szexmunkások, újságírók és helyi aktivisták részvételével, hogy megvitassák a városban viszonylag nagy számban élő, gyakran szinte hajléktalan heroinisták sorsát, akik közül sokan váltak prostituáltakká. A csoport által megvalósított beavatkozásnak a hivatalos keretek közül felszabadított vitán túl gyakorlati eredménye is volt, mégpedig egy menedék létrehozása az érintett függők számára.”* Kester (2004: 3) *„E művészek számára a vendégház életre keltése önmagában kreatív aktus volt, 'kézzelfogható intervenció', amelynek során a műalkotás hagyományos anyagainak (pl. márvány, vászon, vagy festék) helyét 'társadalmi-politikai kapcsolatok' vették át.”* – írja Kester (2004:6).

Megszabadulva a rájuk rótt eredeti szerepüktől, a résztvevők másképpen, más formában léphetnek egymással kapcsolatba a hajón. Ezt Kester azzal a gesztussal hozza összefüggésbe, ahogyan az 1920-as években a német dadaisták, mint Hannah Höch vagy John Heartfield, kiemelték a képeket eredeti kontextusukból, a népszerű képeslapokból, és ezzel lehetővé tették, hogy azok új, nem várt jelentésekkel bővüljenek a fotómontázs kompozíciós terében való átrendeződés és egymás mellé helyeződés következtében.

A dadaista tett, az eredetileg nem összetartozó dolgok egymás mellé rendezése jelentésváltozást hozhat, a komponensek közötti „párbeszédet“ viszont a befogadó, a néző hozza létre. A Wochenklausur csoport által szervezett találkozón a résztvevő személyek kommunikálhatnak egymással. A párbeszéd révén közvetlen interakcióba kerülnek. Magukra hagyottságuk és közegükből kiszakíttóságuk hasonlatos ugyan a képek kiemeléséhez, de a képek nem tudnak kommunikálni egymással, csak a

nézőjükkal. A hajón történt eseményben az a lényeg, hogy a mű visszahat az alkotás folyamatára, hiszen maga az esemény a mű. A két mű annyiban hasonló, és ebben Kesternek igaza van, hogy a környezetükből kiragadott jelenségek egy más közegben új minőséget hoznak létre, de hogy ez hol és milyen módon jön létre, abban különbözőek. A képeslaprészletek átrendezésének esetében az elemek nem aktívak, nem változnak meg, az új konstelláció csak az értelmezésben idéz elő eredményeket. A Wochenklausur csoport eseménye olyan konkrét, valós hatást idézhet elő, melyben az egyes elemek, az aktívan résztvevő szereplők is érintettek, maguk is megváltozhatnak.

A WochenKlausur akciójával nagyjából egyidőben keletkezett a Suzanne Lacy nevével fémjelzett, „The roof is on fire” című performansz. Suzanne Lacy a fiatalokról alkotott sztereotípiákat akarja megcáfolni azzal, hogy a fiatalok magukat mutatják be a művében egy akció során. Munkájában 220 fiatal garázstetőn parkoló autókban ülve beszélgetett az őket foglalkoztató kérdésekről, a nézők pedig az autók között sétálva nyerhettek betekintést a beszélgetésekbe. Lacy azt az alkotói utat választja, hogy a környező világ tapasztalati valóságát vonja be a munkájába. Ez a mű Kester szerint párhuzamba állítható azzal az avantgarde törekvéssel, amely szembeszállt az akadémikus művészet reprezentációs hagyományával. *„Gondoljunk csak arra, milyen módokon próbálták megdönteni az impresszionisták a francia szalon kliséktől zsúfolt neoklasszicizmusát azáltal, hogy egy megtestesült látomás perceptuális hatásait ragadták meg.”* (idézi Bálint 2008:4)

A dialogikus művészetre az USA-ban Allan Kaprow happeningjei voltak nagy hatással. Kaprow egyfelől észleli a művészet élménytől való elszakíthatóságát, másfelől felhívja a figyelmet arra, hogy az esztétikai élmény egyre inkább csak a „beavatott” szakértők kiváltságává válik. Erre reagálva igyekszik újra beemelni az alkotásaiba a hétköznapiságot. A részvételi művészet irányába mutat az a gesztusa, hogy alkotásait nemcsak látványként, hanem alakítható, változtatható tárgyakként is hozzáférhetővé teszi a nézők számára. Ugyanakkor olyan színházi helyzetek felállításával is kísérletezik, amelyekhez a gyerekek játékaiból merít ihletet, ötletei gyakran a gyerekek szerepjátékainak a továbbgondolásai (Harding, 2005).

A párbeszédén túlmenően talán még fontosabb hasonlóság az említett dialógusra épülő műalkotások között, hogy alapvető demokratikus értékekre kérdeznak rá. Megkérdőjelezzik a politikai közösségek, társadalmi közösségek működésének a feltételeit. Ilyen értelemben ideologikusak. A részvételt nemcsak a művek létrehozásakor tekintik feltételnek, de alapvető jognak tartják, amit a gyakorlatban nem mindenki tud érvényre juttatni. (Kester 2004) A műalkotás biztosítja a keretet, amelyben lehetőség nyílik a párbeszédre. Fontos azonban, hogy amennyiben a mű demokratikus értékeit vizsgáljuk, nem hagyható figyelmen kívül a reprezentációs joggal együtt járó kötelezettség: a mű ugyanis nem feltétlenül képes végül megfelelni a mögötte

meghúzódó, demokratikus elveken alapuló elvárásoknak, még ha a keletkezésének feltételei meg is felelnek a dialogicitás elgondolásának. Nem magától értetődő, hogy a részvétel létrejön, csak azért, mert van rá jog, esély vagy lehetőség.

### ***A bevonás paradigmája***

Bishop a részvételi művészet előfutáraként a brechti színházat jelöli meg. Mai szemmel azonban már ez a brechti modellben működő néző már passzívnak tekinthető, mert nem vesz részt az alkotásban. Az együttműködés előzményeiként olyan példákat idéz, amelyek a néző bevonásának irányába mutatnak - többek között az újságok olvasói rovatát is példaként idézi -, de a néző, befogadó ezekben csupán passzívan vesz részt, hiszen magára a műre semmilyen hatása nincs, még akkor sem, ha feltételezzük, hogy az ilyen befogadó valóban önállóan gondolkodik. E formáknak nincs köze a dialógikussághoz, nem participatorikusak vagy kollaboratívak, a szavak mai értelmében.

Bishop a részvételi művészet előfutárait két nagyobb csoportra osztja, tulajdonképpen két irányból – egyfelől művészeti, másfelől politikai események felől – közelíti meg ennek a gyakorlatnak az eredetét.

(1) Párizsban 1921-ben a dadaisták megpróbálták bevonni a város lakosságát egy, a Saint Julien le Pauvre templomba vezető túrába. A szakadó eső ellenére száz fő vett részt az akcióban. Pár hónappal később dadaista művészek, írók tárgyalást szerveztek egy nacionalistává vált anarchista szerző (Maurice Barrés) ellenében, és a szervezők a bírák közé invitáltak embereket. André Breton „Mesterséges Pokol”-nak nevezte el azokat az eseményeket, amelyek során a kabaré kivonult a szalonokból az utcára.

(2) A másik csoport esetében ugyan még nagyon fontos a szerző szerepe, mégis a kollaboratív tapasztalat egyik példajaként hozza fel Bishop a szovjet tömeges felvonulásokat, előadásokat. Az Téli Palota 1920-as megrohanása a Nagy Októberi Szocialista Forradalom 3. évfordulójára rendezett esemény volt nyolcezer „performer” részvételével, és a bolsevikok győzelmét ünnepelte. Bishop másik szovjet példája az új proletáriátus zenéje, a Gyári Szirénák Szimfóniája, amelynek az előadása során a karmesterek a tetőkre másztak fel, és több száz résztvevő zenélt szirénák, traktorok hangjával. Ezekben a példákban a szerzőség komolyan jelen van, és pontosan meghatározhatók maguk a szerzők, akik az individualizmussal szemben a kollektivitást igyekeznek propagálni.

Bishop Walter Benjaminhoz nyúl vissza, amennyiben ő is azt állítja, hogy egy mű politikai jelentőségét, minőségét nem az határozza meg, hogy milyen pozíciót foglal el a szerző, hanem az, hogy alkotóként bevonja – e a résztvevőket a folyamatba. Kétségtelen, hogy ezekben a példákban a szervezők bevonják a nézőket a gyártás folyamatába, ugyanakkor csupán azért, mert jelen vannak és mert sokan vannak, még

nem lesznek valódi alakítók, formálók. Ahogy akkor sem, amikor a szerző bevonja a nézőt a darabba – ez inkább pedagógiai célzatú eszköz, és nem az egyén véleményét beépítő, a művet formáló, alkotó mozzanat. A résztvevők egy gondolattal azonosulnak, és nem önmagukat, nem saját egyéniségüket képviselik. Az azonosulás mértékének növelése nem önálló értékteremtés, és nem is értékváltoztatás. Kritika nélkül állít maga mellé tömegeket, az elmozdulás igénye nélkül. Miközben a kritikus szemlélet szükségszerűen önálló gondolkodásra serkent, ez az aktus eltörli az individualitást. Ami pedig a társadalmat illeti, amelyben létrejön a műalkotás: az utóbbi erősíti, az előbbi pedig gyengíti a fennálló társadalmi konvenciókat. A változás bármilyen lehet, ami a megszokott rendtől különbözik. Ilyen szempontból akkor lett volna kollaboratív szemléletű a mű, hogyha a drámát a Nagy Októberi Szocialista Forradalom előtt játsszák el. Így azonban a nagyszabású részvételi gesztus ellenére is inkább a hagyományörző, megszilárdító gyakorlattal rokonítható, és a korábban megalapozott közösségi érzést erősíti.

### **Esztétikai kockázat**

Bishop vitatkozik azokkal az álláspontokkal, amelyek elsősorban etikai megfontolásoknak vetik alá magukat. Úgy ítéli meg, hogy ezek az alkotói stratégiák az esztétikai szempontokat alárendelik az etikaiaknak, és a művészi autoritással együtt az előbbi értékről is lemondanak. Éles megkülönböztetést tesz „*a szerzőséget [...] elutasító, az adott közösséggel való konszenzusra építő, aktivista gyakorlatokét [és a] a kollaborációs helyzetet mindvégig kontroll alatt tartó, az együttműködőknek kreatív szerepet nem osztó*” (Somogyi 2007).

Úgy látja, hogy az előbbi stratégia megpróbálja az alkotás folyamatában a konfliktusokat feloldani, a társadalmi érzékenység szempontjait szem előtt tartva a kényelmetlenségtől megszabadítani a műveket. Szerinte éppen az a frusztráció és kényelmetlenség, amit a beavatkozás kellemetlensége okoz, válhat maga is a mű esztétikai hatásának részévé. A szociális műalkotásokban fellelhető (keresztényi) altruizmus elemét Lars von Trier 2003-as *Dogville*-jében szereplő Grace figuráján keresztül kritizálja: „*Az a vágya, hogy kiszolgálja a helyi közösséget, elválaszthatatlan a privilegizált helyzete által okozott büntudattól, és példamutató magatartása nyugtalanító módon kiprovokálja a gonoszt, amit csak az újabb gonosz törölhet el. Von Trier filmjének nincs egyértelmű tanulsága, de – reductio ad absurdum által – az önfeláldozó pozíció egy ijesztő implikációját fogalmazza meg. Némelyek túl nyers keretnek tekinthetik a *Dogville*-t az aktivizmus felé forduló gyakorlattal kapcsolatos fenntartások kifejezésre juttatásához, de a jó szándéknak nem szabad a művészetet a kritikai elemzésre immunissá tennie. A legjobb művészet (ahogy a *Dogville* is) képes betölteni annak az ellentmondásnak ígéretét, amit Schiller az esztétikai tapasztalat gyökerének tekintett, ahelyett, hogy megadja magát a példamutató (de relatíve hatástalan) gesztusoknak.*” (Kester 2004 idézi Bálint 2008:53)

Kester álláspontjának esztétikaellenesként való beállítása azonban ezen a módon maga is interpretáció. Kester valójában egy olyan esztétikai paradigmaváltást ajánl, amelynek révén a szóban forgó művek leírhatók volnának. Nem az esztétikát magát venné el a társadalmi ügyek iránt elkötelezett művek megközelítési rendszeréből, hanem egy másik, egy új esztétika kidolgozását ajánlja.

Az etikát fontos szempontnak tekintő gyakorlatra a török Oda Projesi csoport munkáin keresztül mutat rá: *„Az Oda Projesi egy három művészből álló csoport, melynek a székhelye 1997 óta egy háromszobás lakás Isztanbul Galata kerületében (az oda projesi törökül „szobaprojekt”-et jelent). A lakás olyan projektek helyszínéül szolgál, amiket a csoport a szomszédokkal együttműködve valósít meg. [...] Szeretne kontextust teremteni az eszmecsere és a párbeszéd lehetőségének. [...] Nem az a céljuk, hogy egy helyzeten javítsanak – az egyik projekt brosúráján az 'exchange not change' (eszmecsere, nem változás) szlogen áll. [...] Az Oda Projesi csoport gyakorlata együttműködésen alapul, az esztétika számukra tabuszó, amiről nem szabad beszélni.”* (Kester 2004, idézi Bálint 2008:48)

Bishop megkülönböztetéssel él az ilyen művészi aktivitás terméke és folyamata között, és többek között azt rója fel az etikai alapú kritikának, hogy az csak az utóbbi értékelésével foglalkozik. (Somogyi 2007) ennek a megkülönböztetésnek a létjogosultságára kérdez rá, és egyúttal felvet néhány olyan további kérdést, melyek a saját munkáim szempontjából is relevánsak: *„Vajon az Oda Projesi művészcsoport tevékenységének terméke a programjaikon való részvétel élményében fogható meg, vagy abban a visszhangban, dokumentációban és interpretációban, amely a későbbiekben a művészeti diskurzus csatornáin cirkulál? Vajon minden művészeti termék élhet független életet megvalósulásának pillanatától? Nem lehetséges, hogy azért nehéz ezt a terméket értékelni, mert nem a „mi” élményünk? Másképpen: ki számít közönségnek? Vajon csak olyankor releváns az esztétikai élmény megvalósulásáról beszélni, amikor ezt az élményt a „beavatottak” is átélhetik? Lehet-e esztétikai élménye azoknak, akik nem vesznek részt az esztétikai diskurzusban?”* (Somogyi 2007) Ezek a felvetések két irányba mutatnak: a művészettörténet perspektívájából arra kérdezzük rá, hogy mi a viszony a műalkotás státusza (legitim műalkotás volta) és az esztétikai diskurzusba való bevonása, bevonhatósága között. Ennek a kérdésnek a tárgyalására a jelen dolgozat nem vállalkozik. A másik itt felvetett, és számomra fontos megvilágítás az, hogy leválasztható-e a termék az élményről, mit jelent a művész számára a részvétellel, a résztvevőkkel való interakcióban megvalósuló alkotás; mit jelent az, hogy az élményfeldolgozás módja és a közeggel kapcsolatos attitűdök folyamatosan változnak, és mindez hangsúlyos szerepet kap a műalkotás létrejöttében?

Kester új esztétikai kategóriát („párbeszéd-esztétikát”) ajánl a dialogikus művek megközelítésére. Ebben a megközelítésben a mű és a befogadó közötti különbség



elhalványul: olyan kapcsolat jön létre, amelyben a befogadó is szól a műhöz, és mondanivalója a műbe beépül. Mindkét fél hat egymásra és mindkét fél változhat.

A paradigmaváltás lehetőségét két mű párhuzamba állításán keresztül vezeti fel: Reachel Whiteread *House* című munkáját a *The Art of Change* csoportot képviselő Loraine Leeson *West Meets East* (1992) című munkájával veti össze, melyet Londonban élő bengáli nőekkel együttműködésben hozott létre. Mindkét mű ugyanabban a városnegyedben, köztéren jelent meg, ez adta az összevetés kiindulópontját. Míg az egyiket egy elismert művész készítette, a másikat művész irányításával, de nem művészek hozták létre. A *West Meets East* című munka létrejöttében aktívan részt vett a helyi közösség, míg a *House*-ról ez nem mondható el. A képen, melyet a bengáli nők készítettek, egy varrógép egy szárit egy farmerrel varr össze. Kester ennek a munkának a jelentőségét a párbeszéd jelenlétében látja.

A képen a helyi status quót szimbolizáló elemek felsorolásszerű reprezentációja látható. A szimbólumok egymás mellé rendelésének, implikált dialógusuknak a módja mechanikus, így didaktikusnak és erősen ideologikusnak is tűnhet. Ideológiája ugyanakkor sántít: nem kezdeményez változást, dialógus pedig azért nem alakul ki, mert az egymás mellé tett szimbólumoktól nem lép tovább. Nem egyértelmű, hogy a ruhadarabok által szimbolizált kultúrák képviselői részéről felmerül az igény a perspektíva kitágítására. A képen látható tárgyak a hétköznapi élet szó szerinti átiratai. Az új esztétika így csupán címke ezekre a művekre.

Somogyi szerint felmerülhet az is, hogy „*egy esztétikai kategória kidolgozása nem is lehetséges abból a pozicióból, ahonnan Kester vagy Bishop vizsgálja, a kritikus pozíciójából, aki nem volt ott és nem is alkotója, nem élhette át, így szükségképpen kívülről szándékozik rendszerbe foglalni.*” (Somogyi 2007)

## **VI. Folyamat**

A kölcsönhatásig, az önreflexióig az antropológiai kutatások módszertanának a történetében is eljut a kutató. Vállalja, hogy ő maga is megváltozik a kutatási folyamat során. Kérdés, hogy maga az antropológia megváltozik-e valamelyik szakaszban? Vannak-e olyan tendenciák, amelyek ebbe az irányba mutatnak?

Az interpretatív etnográfia szerint a kulturális antropológia feladata az, hogy átfogó kutatás révén ismereteket szerezzen egy kultúráról vagy egy adott társadalom szubkultúrájáról. A cél az, hogy etnográfiai szöveg tartalma kikerüljön a párbeszédhelyzetből, és hogy a szöveg valamennyi olvasó számára elérhetővé váljon (Wulf 2007). Az interpretatív antropológia a kezdetekkor tehát abban hisz, hogy az értelmezést a párbeszédén kívül, egy mesterségesen előállított és egyoldalú perspektívát képviselő szövegben találhatjuk meg.

A részvételi akciókutatás (PAR), valamint az etno-mimézis (O'Neill, 2001) módszerének a tisztázásán keresztül található meg a kapcsolat a participatorikus művek és a kulturális antropológiai módszerek között. Az interpretatív antropológia adja meg azt a keretet, amelyben a módszerek megszületnek és alkalmazásra kerülnek.

Ebben a fejezetben az etnográfiai kutatás kurrens irányzatai felől és néhány konkrét példán keresztül járom körül a társadalomkutatási motivációjú akcióprojektek deklarált módszertanát. Ezeknek a kísérleti akciókutatásoknak az ideológiai alapjaiban megmutatkozik az a fajta naivitás, amely a Kester által felvonultatott, dialóguson alapuló művekre is jellemző: változást akar előidézni, méghozzá aktív, részvételi beavatkozás útján. Miközben a pluralizmus nevében cselekszik, az univerzális tapasztaláson alapuló módszer erejében és az így létrejövő konszenzusban bíz. Jó példa erre az az etno-mimézis módszerét alkalmazó akcióantropológus, aki a művészet eszköztárából emel be elemeket a kutatásába, és a kulturális különbségek ellenére: úgy véli, hogy van valami közös közte és a vizsgált csoport tagjai közt. Feltételezi, hogy a művészet által keltett érzelmek révén tehetnek szert közös tapasztalatokra és ezáltal jobban megértik egymást.

Ezzel azonban épp azokat a feltételezéseket teszi magáévá, amelyeket elvet a dialogikus művészet, amikor a kliséktől szabadulva kíván eljutni a maga válaszához. Kester idealisztikus elgondolása épp azzal nem számol, amivel az antropológus küzd: a dialógus eseményében felmerül az értelmezés (kölcsonös) nehézsége. Mindez problematikus kérdéseket vet fel.

### ***Etnográfiai fordulat és a PAR gyakorlata***

A posztmodern etnográfiai kutatás új alakzatokat, új bemutatási formákat hoz létre. A kortárs társadalom és a megélt társas kapcsolatok világának újfajta képét, más nézőpontú feldolgozását kínálja. Ebben az esetben komolyan megkérdőjeleződik a megfigyelő kivételezett helyzete és az etnográfus szerepe. Fókuszba kerül a reflexivitás a kutatás során (ld. pl. Geertz, 1994). Azok az értékek – a választás, különbözőség, kritikaiság, reflexivitás és a képviselet – amelyek a modernitásból hagyományozódtak, most a középpontba kerültek. A PAR szemlélete a pluralitást, az ambivalenciát, a kétértelműséget, a bizonytalanságot, az átmenetiséget, az esetlegességet helyezi előtérbe. Kritikai és szembenálló attitűdöt képvisel az uniformizált, standardizált kultúrával és a történelmi folyamatokkal szemben. Ráadásul, visszautasít minden olyan univerzális standard értéket, mint a jóság vagy a szépség. A posztmodern perspektívából az emberi tudás mindig szituatív, nincsen autoritativ nézőpont. A kultúra a társadalmi konfliktusok, viták és küzdelmek fő terepe.

A posztmodern társadalomtudományok ezzel egyidejűleg a pluralitást hirdelve azt célozzák meg, hogy olyan kulturáknak is teret adjanak, amelyekről egyébként nem hallanánk. A posztmodern társadalomtudomány kevésbé fenyegetőnek tűnteti fel és megpróbálja elfogadtatni a társadalmi diverzitást, valamint támogatja a különbözőség iránti toleranciát, és célja, hogy az ismeretlent megismerhetővé tegye. A posztmodern szociológia váltást javasol a szociológiai gyakorlatban is: legyen kvalitatív, szövegcentrikus, etnográfiai és interpretatív. Ez az interpretatív szerep olyan kreatív módszereket – az újrafelfedezés, újraélés, újrabemutatás kreatív módszereit – foglal magában, amelyek különböző diskurzushoz – a pszichoanalízis feminista kritikájához, a posztstrukturalizmus kritikájához, a reprezentáció feminista kritikájához – kapcsolódhatnak. Az etnográfia így a kulturális és a társadalmi képzeteken keresztül összefonódik a performansz arttal. A kulturális képzetek összekapcsolódnak az etnográfiával és a művészetekkel: kialakul az etnodráma és az etno-performansz módszere. Megszületik az interpretatív újramesélés technikája, a fiktív, a történelmi és az etnográfiai szövegek összekeverednek, hibrid szövegek jönnek létre. Ez az interpretatív feldolgozás hozzásegít minket ahhoz, hogy megértsük a saját társadalmi világunkat és a megélt kultúránkat.

Ha meg akarjuk érteni a világot, a megélt tapasztalatokkal kell foglalkoznunk, és fel kell tárunk azokat a struktúrákat és gyakorlatokat, amelyek a cselekedeteinket, a jelentéseket és a gyakorlatokat mozgatják (elősegítik vagy/és korlátozzák). Az interpretatív etnográfia módszerével dolgozó kutatónak át kell éreznie a tapasztalatot az érzelmeket kiváltó, etnográfiai és fiktív szövegeken (film, irodalom, történelmi narratívák) keresztül. A régi könyvek, naplók, újságok közelképet adhatnak a különböző idő- és térbeli kulturális kontextusokról. A film, az irodalom, a fotó és az etnográfiai szöveg keveredése a történetek sajátos, 'újra-felfedező' megélésére ad lehetőséget, ami segít abban, hogy megértsük a társadalmi világunk tapasztalatait. (O'Neill, 2001)

A részvételi akciókutatás figyelembe veszi a kutatásban részt vevők igényeit. Párbeszéd alakul ki, amely sokrétű értelmezési perspektíváknak adhat teret. A részleges azonosulás nemcsak önreflexivitást, hanem bizonyos kritikai távolságtartást is igényel.

A kvalitatív kutatás lehetővé teszi, hogy a kutató betekintést nyerjen a résztvevő emberek érzéseibe és világlátásába. A társadalomkutatásban ezáltal megnő a mimetikus folyamatok jelentősége, és végbemegy a kutató hasonulása a kutatottakhoz és a világukhoz (Wulf, 2007).

A részvételi akciókutatás a vizsgált közösséget is bevonja a kutatásba, és változást szeretne elérni az alábbi lépések révén:

1. dialógus
2. kollektív kutatás

3. kollektív értelmezés
4. kollektív cselekvés
5. transzformáció: önmeghatározás és megerősödés

### ***Reflexivitás***

A terepmunka reflexív folyamat, amely pontos és részletes információgyűjtést követel, és együttműködést kíván az informátoroktól. A reflexív kutatásnak figyelemmel kell lennie az etikai és politikai aspektusokra is. Az interpretatív vagy reflexív etnológia szerint az átfogó kutatások révén ismereteket szerezhethetünk a vizsgálandó közösségről, például megtudhatjuk, hogyan oldják meg az életproblémáikat. Az etnográfiai szöveg feldolgozása konstruktív, a kutató vállalja a közvetítés, a reprezentáció munkáját. Egy világot, életformát holisztikusan, integrált összefüggésben próbál bemutatni.

### ***Etno-mimézis***

A mimézis egyrészt imitáció, másrészt érzelmi azonosulás: ez az a folyamat, amelyben azonosítjuk magunkat a másikkal. Ez történik a művészeti alkotásban és az etnográfiai kutatásban is. Egyrészt belemerülés, másrészt konstrukció: a megtapasztalt rejtélyét próbáljuk meg feldolgozni. Ebben az értelemben az antropológiai részvételi kutatásnak lehet egy olyan aspektusa, amelynek révén olyan megtapasztalt valóságot is megjelenít, amely nem elmondható vagy nem konceptuális – abban az értelemben, ahogy a műalkotások sem elmondhatóak.

Az etno-mimézis folyamatában videó- és élő performansz-előadásokat hoznak létre az etnográfiai szövegekre alapozva. Nyilvánvaló, hogy a történetek újramesélése nem egyenlő az adott valóság visszaadásával. Az önéletrajzi mód alkalmazása közben a résztvevők a saját valóságukat dekonstruálják és konstruálják újra a folyamat diszkurzív hatása révén.

### ***Az etno-mimézis mint performatív praxis***

A cselekvés, a beszéd és a viselkedés szorosan az emberi testhez kapcsolódó bemutatásait a performatív jelzővel fejezzük ki (Wulf, 2007). A performatív folyamatok kutatására használt résztvevő megfigyelés mellett a fényképek, az audio- és videofelvételek, valamint az életinterjúk különösen alkalmasak arra, hogy leírják és interpretálják a test társadalmi, nyelvi és esztétikai megjelenítésének performatív dimenzióit. Az etno-mimézisnek mint performatív praxisnak az a célja, hogy empatikus dialógusba kerüljön azokkal, akik megjelennek a szövegekben.

Sara Giddens például – aki több kutatást végzett és videómunkákat is készített prostituáltak körében Londonban – arra törekedett, hogy a nők megjelenítésében elszakadjon a sztereotípiáktól: nem elnyomottként, marginalizáltként, kihasználtként ábrázolja őket (O'Neill, 2001). A performansz, a videó etnográfiai szövegeket használ fel, ami érzelmeket generál és a nézőtől is kritikai reflexiót kíván. A mimetikus folyamat középpontjában a változás és újjáalakítás áll. A mimetikus folyamat Adorno szerint sem egyenlő egy már meglévő pusztán utánzásával, inkább annak az igényét jelenti, hogy valami új, még nem létező jöjjön létre valami létezőre vonatkoztatva (Adorno 1984;1997). A bemutatás és megjelenítés ennek integráns része. *A rituálékban egyértelművé válik, mennyiben kapcsolódnak* egymáshoz a bemutatás és megjelenítés, illetve a társadalmi hierarchiák és hatalmi kérdések (Wulf, 2007: 224).

A közösség mikrovilágán, az egyes személyek megélt élettörténeteinek keresztül jobban érthetővé válhatnak a szóban forgó tevékenységben résztvevők motivációi, céljai és élethelyzetei. Ha nincs abszolút érték, akkor az esettanulmányok és az etnográfiai írások szövetszerűsége által válik leírhatóvá valamely jelenség, és az abszolút kategóriák egységének megszűnésével az esztétika – amely ilyen univerzális kategóriákra épít – maga is más értelmezést kap.

## VII. Munka

### *Elemző művészet és átélt kutatás helyett: a művészet mint közös tapasztalat*

A kulturális antropológus kutató viselkedése és az alkotó művész szerepe számtalan ponton összecseng. Mark Hutchinson a *Four Stages of Public Art* című esszéjében (Hutchinson 2002) a public art négy dimenzióját írja le, mégpedig úgy, hogy az egyes fázisokat – a kulturális antropológia történetét követve – egy antropológus szemléletéhez hasonlítja. A legfontosabb dimenzió a kapcsolat, a viszony kérdése. Hutchinson attól függően sorolja az antropológus/művészt az egyes fázisokba, hogy az milyen módon lép kapcsolatba a társadalmával. Abban a szakaszban, amelyben felmerült a Kester által felvázolt esztétikai paradigmaváltás esélye, lehetősége, az antropológus hasonlat érvényét veszti, de az analógia marad.

A doktori kutatásom éve alatt készített munkáim során több ízben kellett saját munkámon és annak folyamatán keresztül értékelnem a művészettel kapcsolatos elképzeléseimet. A különböző alkalmakkor újra kellett gondolnom és gyakran újra kellett fogalmaznom a szándékaimat is.

A művészeti projektek esetén van egy külön reflexiós funkció, ami paradigmát teremt. A művésznek nem célja paradigmát teremteni, azt körülírni. A csinálás és a csinálásban

a reflektálás különvált az utólagos művészetelméleti reflexiótól. Az antropológiában pedig nem lehet valaki csak elméleti vagy csak gyakorlati.

A munkák tervezésében, a terep kiválasztásában elsősorban a spontaneitás és kreativitás attitűdje vezetett. A kíváncsiság, a felfedezés iránti vágy olyan erő, amely ebben az esetben fontosabb volt a racionális megfontolásoknál. Célom nem a provokáció; azokat a helyzeteket keresem, amelyeknek az alakulása nem kiszámítható. Elemzéseimhez nem használom a különböző művészetelméleti paradigmák által felkínált keretek egyikét sem. Tapasztalataim szerint a szabályokhoz kötött értelmezés korlátozó jellege akadályozza a kreativitást az alkotófolyamat során. Az alkotó számára nem szükséges, hogy a létrejött mű elemezhető legyen, ugyanakkor a cél mégsem pusztán az, hogy egy új, szabályoktól független alkotás jöjjön létre. A művész számára elég, ha saját magának kínál alternatívát, az elemzési szempontok egyszerűen nem kerülnek be a látómezőbe. Ha az alkotómunka közben folyamatosan az elemzés kerülne előtérbe, az beszűkítené a lehetőségeket. A cselekvés bármilyen formája, így a filmkészítés is, sokkal nagyobb szabadságot jelent, mint a gondolkodás, mert a cselekvő teljes lényével vesz részt benne.

Kísérletem első szakasza egy olyan, részben részvételen alapuló projekt megvalósításából állt, amelyben a társadalomtudományos, etnográfiai jellegű kutatás és az alkotó munka szorosan összekapcsolódnak. A kutatás és az alkotás összefonódása nemcsak a módszerre vonatkozik, de a projekt közvetett célkitűzéseiben és az eredményében is megjelenik.

Két olyan projektemet mutatom itt be, melyeket gyerekekkel valósítottam meg: mindkét esetben az a két paraméter volt kezdettől biztos, hogy gyerekekkel fogok dolgozni, és a filmkészítés lesz a részvétel apropója. Az ötlet, hogy a filmkészítést mint kommunikációs szituációt a kutatásban és az alkotásban használjam, a korábbi kulturális antropológiai, kutatási célú terepmunka-tapasztalataim nyomán született és ezek tanulságai mentén formálódott.

Az első (Propéra című) projektben a résztvevő gyerekek városuk jó és rossz helyeihez köthető, egymással lazán összefüggő kis jeleneteket kreáltak. A forgatókönyveket teljes egészében ők találták ki azért, hogy nekünk, az idegeneknek bemutassák a különböző helyszíneket, és azt, hol milyen jellegű történetek játszódhatnak, játszódnak általában. Ez egy művészeti kutatási módszer volt: feltáró, antropológiai jellegű, mert fogalmam sem volt, hogy hol vagyok, korábban nem jártam ott, információim a helyi viszonyokról csak másodkézből voltak. Mivel a jeleneteket, a szereplőiket eljátszották, a karakterek lassanként állandósultak, kikristályosodtak. Így állt össze egy többé-kevésbé összefüggő történet. Végül a gyerekek összefűzték az egyes szituációkat, narrátorszöveget írtak hozzájuk. Ezekből képet kaphattam arról, hogy ők hogyan

gondolkoznak a saját városukról, milyennek látják a közösséget és benne az embereket. A téma és az alkotási folyamat nyitott volt.

A kutatást követte annak a témának a megválasztása, ami köré az alkotásomat építettem. A kutatási szakaszban szerzett tapasztalataim alapján a munkát választottam kiindulópontként, erről beszéltem a résztvevőket. A gyerekek részéről ez egy alkotási folyamat volt: újrakonstruálták lakóhelyüket, közösségüket, viszonyaikat.

Részemről a tudományos feltárás és a közlés művészi módszerei mindvégig jelen voltak és hatottak egymásra.

A második (Lujza című) projekt nem művészeti projektnek indult, és nem is kutatásnak. Kezdetben nem volt céloom mű mint végeredmény létrehozása. A gyerekeknek szakkört tartottam, és menet közben fogalmazódott meg bennem, hogy a szakkör kitalálása, az együttlétek alakítása egy olyan folyamat, amelyről egészében is lehetne egy közös művet létrehozni. A antropológus feltáró attitűdje eleve része volt ennek a munkának is, és miközben igyekeztem a szempontjaikat megérteni és a kommunikációban használni, felmerült az igény, hogy műalkotás formájában lehetne megmutatni a helyzetek olyan interpretációját, melyben az ő elképzeléseik is érvényesülnek. Az alkotási folyamat ebben az esetben végig nyitott volt, csakúgy, mint a mű.

A kutatás – akár kötött, akár rugalmas szabályok szerint – szükségképpen megelőzi az alkotást ebben a két esetben, hiszen emberekkel és az ő gondolataikkal dolgoztam. A két megközelítés és módszer ugyanakkor összefonódik, mindvégig jelen van mindkettő a mű megszületéséig.

### ***Propéra projekt, Mataró***

A projekt olyan 13-15 éves fiatalok részvételével valósult meg, akik ugyanabba az iskolába járnak. Szüleik a közeli gyárakban, boltokban dolgoznak, nagy többségük bevándorló, különböző helyekről érkeztek Mataróba (Spanyolország, Katalónia). A gyerekekből és a két projektvezetőből (egy kutató és egy alkotó) kialakult alkotócsoport kollaboratív munkája a város hétköznapijaira és az ott élő, bevándorló tizenévesek gondolataira, vélekedéseire, vágyaira reflektált. A kutatás ebben az esetben a csoportot jellemző sajátosságokat igyekezett feltárni, a videómunka (Profik) pedig a kutatás eredményeinek motívumaiból építkezett. Témája: a munka, a munkavégzés és az egyes foglalkozások megítélése a helyi közösségben. A kutatás egyik eleme – az interjúkon és a résztvevő megfigyeléseken kívül – egy közösen létrehozott videófilm volt, amely a csapat fiataljainak az elképzelései alapján, az ő ötleteikből és szereplésükkel jött létre, a másik elemét pedig egy etnográfiai jellegű írás képezte, amelyet Bálint Mónika készített. Vagyis a kutatási szakaszban többféle társadalomtudományos módszerrel dolgoztunk: egyrészt interjúkkal, másrészt különböző terepmunka technikákkal, amelyek közül én a videó használatát emeltem ki.

A kutatás során létrejött videót és számos fotót a helyi művészeti intézetben állítottuk ki, majd néhány hónappal a nyilvános bemutatást követően kezdtünk hozzá a kutatás második szakaszához. Az első kutatási fázisban a gyerekek történeteket, jeleneteket találtak ki, amelyeket eljátszottak és videóra rögzítettek. A második fázisban ezekből a felvételekből kiindulva újrajátszották saját magukat, újabb jeleneteket alkottak, amelyekhez újabb képi anyagot gyűjtöttek. Az így létrejött videókhoz utólag írtak a gyerekek szövegeket.

A projekt megvalósulását a környéken működő művészeti intézet támogatta. Ez már önmagában sugallja azt a tényt, hogy a helyi intézmények „hasznosnak”, Mataró város és lakói számára fontosnak tarthatták az ötlet megvalósulását. Ez a projekt tehát azokhoz a művekhez tartozik, amelyek állami, intézményi támogatást kapnak azért, hogy általuk egy olyan távolabbi célhoz kerüljön közelebb az érintett közösség, amely valamilyen részben közös lehet a művészi célkitűzésekkel. Ebben az esetben nyilvánvalóan a bevándorlók gyermekeinek a jövőképre, vélekedéseikre vonatkozó információk lehetnek hasznosak, illetve felmerülhet célként az is, hogy a közös munka révén valamiféle párbeszéd alakuljon ki a helyi iskola bevándorló fiataljai és a művészeti létesítményeket sokkal gyakrabban látogató katalán gyerekek között. Így, meglehetősen egyfajta közösségépítő szándék is meghúzódik a támogatói szándék mögött. Itt a kritikai szemlélet csak az elfogadott határokon belül érvényesül, de megfelel a helyi kultúrpolitikai elvárásoknak. Kutatásunk nem volt átfogó, csupán egy kis mikroközösségre korlátozódott, és a részvétel is csupán állomásozó jellegű volt, nem terjedt ki a tágabb kulturális kontextusra, amelyben létrejött. Az első videó, amely a gyerekek történetei alapján, az ő szereplésükkel készült - álláspontom szerint - nem egy műalkotás, nem is azzal a céllal készült, hogy az legyen, hanem sokkal inkább a résztvevő kutatás eszköze volt. Úgy gondoltam, hogy az alkotás folyamatán keresztül közelebb kerülhetek ahhoz a helyzethez, amelyben egy későbbi együttműködésen alapuló munkát létrehozhatok. Így a kutatás – amely egy vizuális antropológiai módszertannal létrejövő kutatásnak is tekinthető –, azt a célt szolgálta, hogy kirajzolja számomra a második mű tartalmának a fő pontjait, amelyben a lehető legpontosabban akartam interpretálni a fiatalok elképzeléseit. Ebben az esetben a mű születésének praktikus körülményei teremtették meg a dialógus feltételeit, és a kollaborációban készült kiállítható videómunka képezi annak a lenyomatát vagy egyfajta konszenzuson alapuló interpretációját. Ez nem egy szerzőtől megfosztott mű, nem is kívánt az lenni. Mind formai megközelítésében, mind az életkorából adódó státus miatt illúzió lenne azt feltételezni, hogy ebben a konkrét esetben létrehozható ilyen mű. A rendelkezésemre álló adatok, szövegek, felvételek és benyomások alapján a fiatalok folyamatos részvételével és spontán reakcióik integrálásával hoztam létre a videómunkát, amely ebből adódóan azokat a preferenciákat és eszközöket használja,



amelyeket szubjektív alkotóként én magam határoztam meg. Ez elsősorban a képvágásra vonatkozik, a többi folyamatban együttműködtünk.

### ***Lujza című projekt***

Második részvételen alapuló munkám négy éven át tartó rendszeres (heti háromnapos gyakoriságú) közös munka során érlelődött ki. A munka lényegében mindvégig nyitott kísérlet volt, a képzőművészeti alkotás létrehozásának feltett szándéka nélkül. Természetes módon ugyanakkor - mint a művész által megélt változatos élethelyzetek bármelyike - mindvégig potenciális nyersanyag, alkotási folyamat részének is tekinthető egyben. Ez a kettősség, mint látni fogjuk, egészen másfajta alkotói tapasztalatokat szült, mint az első, szándékoltan alkotási szituáció. Ezek a sajátos tapasztalatok a spontán és nyitott jellegnek és a helyzet speciális jellemzőinek az együttállásából következnek. Épp e miatt az együttállás miatt választottam ezt az esetet mint a későbbi részvételi munkák számára értékes vagy tanulságos tapasztalatokat felmutató tanulmány tárgyát.

A munka (részvétel) első három évében egy általános iskolában és gimnáziumban, később egy iskolán kívüli intézményben tartottam filmes szakkört roma diákoknak a Mátyás tér környékén, más képzőművészek és kulturális antropológusok<sup>4</sup> részvételével. Az évek során nemcsak a diákokkal, de a szüleikkel és az őket tanító pedagógusokkal is személyes kapcsolatok alakultak ki. Az iskola keretein kívüli program elindítását az motiválta, hogy a párbeszéd a megszokott szabályrendszerektől független környezetben folytatódhasson tovább.

### ***Filmműhely***

A kezdeményezés célja tehát nem mű létrehozása, hanem a helyszínen (terepen) való jelenlétünk minőségének megváltoztatása volt, az interakciók kereteinek, közösségi kontextusának, a beszéd témáknak a megváltoztatásán keresztül. A diákok örültek a változtatásnak, egyetértettek velem, így a párbeszédbe a barátaik és a rokonaik is bekapcsolódtak. Konszenzus volt abban is, hogy semmiféle bemutatásra váró produktum létrejöttét nem várjuk a közös munkától. A kamaszokkal való együttműködés mindannyiunk hétköznapijait meghatározó tapasztalat lett, amelyet a napi szinten felmerülő elméleti és technikai problémák mélyítettek el. A gyerekek számára szokatlan keretek és az újfajta feladatok következtében a foglalkozások minden alkalommal teljesen egyedivé váltak. Ez a körülmény egy dinamikus viszonyrendszer létrejöttét indukálta. A változó közösségi viszonyok és az a tény, hogy az iskolán kívüliséggel

---

<sup>4</sup> Szörényi Beatrix, Pápai Gergely, Balázs Gergely

megszűnt mindenfajta kötelező jelleg, erősen próbára tette a műhely pusztá létét, ugyanakkor ez adott lehetőséget a valódi párbeszédre.

A szakkör a közösségi ház saját programjai között szerepelt, de gyakran külső helyszíneken zajlott. Fényképeztünk, videóztunk, történeteket találtunk ki, ezeket eljátszották, és sokat beszélgettünk. A gyerekek változó lelkesedéssel és intenzitással vettek részt ezekben a tevékenységekben. Az idő múlásával egyre egyértelműbbé vált számomra, hogy mindannyian a folyamatban, a kapcsolattartásban vagyunk inkább érdekeltek, mint valamilyen tetszetős végeredmény megformálásában. A gyerekeket a szereplés, sztorik kitalálása, a beszélgetés, a vitatkozás, a szituációk kitalálása és kialakítása sokkal jobban érdekelte, mint a technika elsajátítása. Aki éppen a felvételt készítette, és vehetett részt közvetlenül a játékban azokkal, akik játszottak, gyakran úgy érezte, kimarad. A felvételeken a gyerekek magukat szerették viszontlátni, de „külső” személyeknek nem akarták megmutatni. Kivételt csak a szülőkkal, rokonokkal és a legközelebbi barátokkal tettek.

Egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy a foglalkozás emblematikussá lett, és a hangsúly a filmműhely konkrét tevékenységeiről áthelyeződött az ottlétünk által teremtett közegben megjelenő szituációk megtapasztalására. Ez a folyamat nem csak a kezdeményező gyerekeket érintette: a részvétel jellege az összes résztvevő számára átalakult.

### *A téma mint érték*

A felvételek készítése során természetesen felmerült, hogy ki mennyire szép vagy mennyire előnyös a képeken, és hogy mi mindenre lehetne ezeket a felvételeket használni. Amikor szépnek és tehetségesnek tartották magukat, és így mutatkoztak a kamera előtt is (akárkinek is volt a kezében), mindig felmerült, hogy ezért pénzt is lehetne kérni, hisz „biztosan megvenné valaki” a felvételeket. A szereplés és a pénzszerzés összefüggésben állt, a készítés és a pénzszerzés nem. Szerintük anyagi értéket csak a felvételek képviseltek. Minket is szerettek volna meggyőzni arról, hogy fizetnünk kellene az őket is ábrázoló képekért, mi – a foglalkozás vezetői – pedig arról akartuk meggyőzni őket, hogy nekünk a közös helyzetek létrehozásán kívül nincs a képekre szükségünk. Felvetettük, hogy ha ők nem hajlandóak kamera előtt szerepelni, akkor rögzítőeszközök nélkül is folytathatjuk a programot, ahogyan ezt korábban is tettük. Az, hogy a pénz kérdése felmerült, nem függött össze a szereplési hajlandósággal és kedvvel, pusztán egy újabb téma felvetését jelentette, amely segített fenntartani a kommunikációt.

### *Konfliktus, értékek, dinamika*

A helyzet természetéből fakadóan és a fent bemutatott attitűdnek köszönhetően a projekt során olyan dinamika tudott kibontakozni, amely vélhetően – bár természetesen nem igazolhatóan – nem ezen a módon mutatkozna meg egy olyan projektben, amelynek kifejezett szándéka a kapcsolat és a párbeszéd alakításán túl a vizuális alkotás megvalósítása és/vagy a helyzet dokumentálása lenne. Annak köszönhetően, hogy nem ragaszkodtunk a rögzítéshez<sup>5</sup>, olyan közösségi évődés, majd nyílt konfliktus bontakozott ki, amelynek az okai a mozgatórugók szoros kapcsolata miatt nem, vagy csak részben feltárhatóak. Ugyanakkor sajátos módon képes felmutatni az adott helyzet belső viszonyait, és láthatóvá teszi, hogy ezek a viszonyok hogyan változnak az alkotói és közösségi döntéshozatal, valamint a konfliktuskezelés közben. A projekt indulásakor még nem volt tudatos célom, hogy interpretáljam a megfigyeléseimet, ám hamarosan világossá vált, hogy a jelenségek értelmezése nélkül nem tudok dolgozni. Az együttműködés – noha nyelvi akadályok elvileg nem álltak fenn – a kulturális különbözőségek és a státusom miatt nehézkes és nagyon problémás volt. A konszenzuskeresés hosszú és fáradságos folyamat volt, amely nem is hozott mindig eredményt.

A pózolás, a kamera előtti szerepjáték és a valós beszédhelyzetek összemosódtak. A gyerekek által elismert és kimondott érték volt, hogy a párbeszédünk keretét a felvételek készítése adta, és hogy a visszanezhető felvételek ennek a párbeszédnek a kiindulópontját jelentették. Tehát a felvételkészítés, amely számukra önmagában nem minősült értékesnek, a párbeszédfenntartó funkcióval kiegészülve nyert csupán jelentőséget a szemükben.

A párbeszéd folytatódott, és amikor a képzőművészek lemondtak a forgatásról, a konfliktus hirtelen megoldódott. A gyerekek kifejezetten kérték, hogy folytassuk a filmezést. Olyan erős összetartó erővel bírt a forgatás, hogy nem akartak megválni tőle.

### *Közösség és bizalmatlanság*

A kamera jelenlétét veszélyforrásként élték meg azok a rokonok és barátok, akik a programban nem közvetlenül vettek részt. Többször is kifejezték a bizalmatlanságukat, és attól féltek, hogy a felvételek olyan ember kezébe kerülnek majd, aki visszaél velük, például úgy vágja össze vagy úgy konferálja fel a médiában, ami – a szavaikkal élve – „a cigányokat rossz színben tünteti majd fel”. Sok szülő személyesen is kifejezte a

---

<sup>5</sup> Ez persze felvetette azt a problémát is, hogy a szakkör vállalásának nem fogunk tudni eleget tenni, és tartottunk attól, hogy a közösségi ház előbb-utóbb meg fogja szüntetni ezt a programot, ha a nevében is jelzett filmes hozzáállását elveszíti. Ez a szempont mégsem fonódik össze olyan szorosan a személyes alkotói motivációval, az utóbbinak ebben az esetben nem a dokumentáció, csak a jelenlét és az interakció a lényeges eleme.

bizalmatlanságát, sok esetben pedig a gyerekek mesélték el, hogy szülei hogyan reagáltak a programunkra.

Ennek következtében ideiglenesen jelentősen csökkent a párbeszédre való hajlandóság. Hiába ígértük meg, hogy nem adjuk ki a kezünkből a felvételeket, és hiába mondtuk, hogy egy általuk is ismert és szeretett intézmény ellenőrzése alatt dolgozunk, az aggályokat nem tudtuk eloszlatni. Nem számított a személyes kapcsolat és az ellenőrzés ténye, nyilvánvaló volt, hogy ez a bizalmatlanság változó intenzitással ugyan, de hosszú távon megmarad. A bizalmatlanság később, a romagyilkosságok időszakában, egyértelműen az azokat övező médiamegjelenés miatt végérvényesen és visszafordíthatatlanul felerősödött.

### *A párbeszéd mint érték: nyitott program*

Hogy mégse szűnjön meg a párbeszéd, teljesen nyitottá tettük a programunkat. Csak az utcán és a téren tartottuk a szakkört. Olyan eseményeket szerveztünk, amelyekhez bárki csatlakozhatott és mindenki megnézhetette az elkészült felvételeket. A közösségi ház garantálta, hogy a felvételek nem kerülnek eladásra, és számon kérte tőlünk a szülők írásos engedélyét, amelyben beleegyeznek, hogy gyermekük részt vegyen a programban. Azzal, hogy még nyitottabbá tettük a foglalkozást, az intézmény házirendje alól is kikerült a program. Ezzel a gesztussal is nyilvánvalóvá akartuk tenni számukra, hogy csakis az általuk hozott szabályok érvényesülnek, mi semmilyen korlátozó tényezőt nem viszünk bele a közös tevékenységbe.

Az új munkamódszer miatt a gyerekek kényelmetlenül érezték magukat, mert a szakkör élesen elvált a hétköznapi életük rutinjától. Azok, akik nem akartak percről percre benne lenni, kikezdték, cikizték a programot, a program elismertetéséért zajló vita és küzdelem pedig átalakult a kapcsolatunk elismertetéséért folytatott küzdelemmé. Hol készült valamilyen felvétel, hol nem.

Hosszabb nyári szünet után döntöttünk úgy, hogy összeállítunk egy anyagot az eddigi felvételekből. Ezt be lehetett volna mutatni, de a filmezéssel kapcsolatos korábbi bizalmatlanságuk miatt úgy döntöttünk, hogy ha ők nem akarják, akkor nem mutatjuk be. Nem akarták. Senki sem akarta.

### *Nyitott folyamat*

A foglalkozások minden résztvevő számára kimerítették a keretek által adott lehetőségeket, ezért a nyár végére a szakkör helyett egyhetes programot terveztünk. Azt gondoltuk, hogy ha hosszabb ideig leszünk együtt egyhuzamban, akkor messzebbre jutunk a beszélgetésekben és a szituációkban, valamint nagyobb szerepet kap a tevékenység kölcsönös jellege. A programra elhívtam új, nem roma gyerekeket is a

kerületből és más kerületekből. Egyáltalán nem tudtam, mi fog történni: eljönnek-e az újak vagy sem, és hogy a régiek nem fognak-e rögtön kiszállni, ha mások is megjelennek. Felkészültem jó pár verzióra, de nagyon reménykedtem, hogy lesznek, akik szívesen részt vesznek a heti programban. A szülőknek és a gyerekeknek előre elmagyaráztuk, hogy a terveink szerint mi fog történni, hogy ezzel is oldjuk a bizalmatlanság légkörét.

A gyerekek kis csoportokban, közösen történeteket találtak ki helyszínfotók alapján. A történetüket elmesélték a többieknek, beszélgettünk róluk, majd sorra előadták, a jelenetekről pedig felvétel készült. Papírból közösen gyártottunk kellékeket, hogy könnyebben menjen a játék. Két kamera rögzítette a hét eseményeit: egyrészt a gyerekek kamerája, amelyet ők irányítottak és a jelenetekre koncentrált, másrészt az egész esemény dokumentálását szolgáló kamera.

A hét nem volt konfliktusmentes, viszont mind a régi csapattagok, mind az újak nagy része majdnem végig jelen volt a folyamatban. A videófelvételekből több vágott verzió készült. Az anyagok egy részének az utómunkája egy teljes évvel később készült el. A folyamat ezzel még nem zárult le véglegesen, szemben a korábbi, állomásozó jellegű matarói munkával, amely egyetlen projektre koncentráldott.

A létrejött mű (a videómunka és a dokumentált események) részvételen alapul, dialógikus. Nem problémafókuszú, de sok problémával szembesít, ugyanakkor nem kínál megoldásokat. Mivel a mű alkotói és a mű résztvevői ugyanazok, a végeredmény nagyon erősen önreflektív. Reflektál a szereplőkre és a nézőkre is.

### ***Cél és végeredmény***

Eredeti elképzelésem az volt, hogy a folyamat során – ameddig csak lehet – közösen hozzuk meg a döntéseket a mű részleteit és a bemutatását illetően. A mű így a konszenzus elvén, ha nem is teljes egyetértésben jöhetett volna létre. Nem voltak különös elvárásaim az eredménnyel kapcsolatban. Eredménynek azokat a társas viszonyokat, kapcsolatokat, utcai eseményeket tekintettem, amelyek az egyes szituációkban alakultak ki, de reméltem, hogy a forgatott anyag összeállításában is kialakulhat valamiféle együttműködés. Az első szakaszban minden nagyjából a fiatalok kívánságai szerint történt. Az elkészült anyag nagyon tetszett a társaságnak, viszont én nem tartottam nyilvánosan bemutathatónak. A második szakaszban ez a helyzet megfordult, és ők nem akarták bemutatni. A konkrét fizikai jelenlétnek és a személyes kapcsolatok kialakulásának akár lehettek a további társas viszonyokra vonatkozó hatásai is, de ezeknek sem az irányuk, sem a jelentőségük nem megismerhető jelenleg.

Az a második mű, amelyet létrehoztam a kapcsolat felbomlása után, most arra vár, hogy segítségemre legyen egy újabb kapcsolat létrejöttében.

A jelenetek kialakítása során több olyan helyzet is előállt, ahonnan a továbblépés párbeszédalapon lehetetlennek látszott (például elvesztettünk résztvevőket). Ezeket a problémákat sikerült megoldani, de a párbeszéd néha az alkotó tevékenység ellenében tudott csak kialakulni. Tehát létrejött a párbeszéd, de nem jött létre produktum. Az én hozzáállásom is változáson ment keresztül a folyamat során. Ez egyértelműen így történt a résztvevőkkel is, bár kétségtelen, hogy közös alkotásunkra ők sohasem műalkotásként tekintettek: elmesélésük alapján számukra ez egyféle kaland volt, amelyben ismeretlen területek váltak megismerhetővé, és amely egyeseket megijesztett, másoknak pedig új dimenziókat nyitott a gondolkodásában.

### **Reflexió**

Mindkét részvételi, kísérleti munkámra jellemző (2007 Propéra, 2010 Lujza), hogy jellegükből adódóan felvetették a művészet társadalmi reprezentációban betöltött szerepével és a művész személyének a pozíciójával kapcsolatos kérdéseket.

A projektek során visszatérő témaként merült fel az a bizonyos Másik, a sajátomtól sokban eltérő valóságos személy művészi reprezentálhatóságának a kérdése vagy kötelessége. A második munkámban oly módon kerestem a választ erre a kérdésre, hogy saját magamat is a folyamat látható, megmutatandó részévé, hús-vér szereplővé tettem.

A szereplőség, a képen megjelenő, reprezentált mások viszonyának a kérdésében az Erhardt Miklós által levezetett elgondolást vettem alapul, és ehhez képest kerestem meg az alkotókat a saját kísérleti alkotásaimban, a *Propérában* és a *Lujzában*. Erhardt Miklós kérdése a „*Saját szemmel*” című, Dominic Hisloppal közösen jegyzett projekt kapcsán ez volt: „*ha nem lehet egy bizonyos képet elkészíteni, ti. nem lehet lefényképezni egy hajléktalant, akkor lehet-e vajon bármilyet?*”. (Erhardt 2009: 26). „*A Másik eredendően sztereotipikus, mint a valóságnak olyan eleme, mely a többinél erősebben kódolódott egy bizonyos kimerevített formában – ahogy egy hajléktalan ember képe a minőségtől, a készítőjétől, a megjelenés helyétől függetlenül, mindig azonos konnotációkat hordoz*” (Erhardt, u.o.).

Erhardték teljesen lemondanak a részvételtől, mert nem akarják meghaladni a szerintük meghaladhatatlant. Számukra ez a művészi kép és a művészi autonómia megtagadása volt, ami két irányba vezetett, ahogy ő fogalmaz: „*a konszenzuálisnak tekintett helyzetek kimozdítása lett a céljuk (így a banalitás), és egyre inkább beépítették munkásságukba*

a 'new genre public art' eredményeit, annak dialógikus fókuszát, illetve a művész szerepének szerény megfogalmazását.”

Vitatható azonban, hogy ez a következtetés valóban szükségképp elvezet-e a szerzőségről való lemondáshoz, illetve, hogy a stratégia valódi lemondás-e, vagy inkább az átértelmezés igényével fellépő kérdésfelvetés. Somogyi a kortárs kollaboratív munkák mellett Duchamp ready-made-jeire és Sherrine Levine fotóira utalva jegyzi meg, hogy a szerzőség „mítoszának” kritikája „az arról való szimbolikus lemondás” gesztusaiban már korábban is megfogalmazódott (Somogyi 2007).

Ehhez képest a *Lujza* című mű, ahogy a *Propéra* is, a közös részvételen alapszik. Nem vállalja, hogy az alkotó tökéletesen kivonuljon, hanem azt ajánlja, hogy részt vegyen egy párbeszédben. Nem törekszik önmaga szerepétől tökéletesen megfosztani a művet, hanem csak definiálja azt. Míg a *Propéra* két fázisában – egyértelműen két külön módszer szerint – a művész, a művész-kutató igyekszik a helyzet által meghatározott keretek felkínálásán túl együttműködésben létrehozni a művet, addig a *Lujza* c. műben a párbeszédre helyezi a hangsúlyt és kevésbé igényli a produktumot. Ezzel azonban önmagát és a bevont szereplőket egyaránt eltéríti egy közösen létrehozott műben való megjelenés igényétől és a reprezentációhoz vezető konszenzusok megtalálásától. Az együttműködés itt a projektre magára vonatkozik. A projekt során létrejött felvételek feldolgozása pedig – hasonlóan a *Propéra*hoz – az alkotó egyéni interpretációja, bármennyire is a mások bevonásán és a közös tapasztalaton alapszik.

Azok a hasonló projektek, amelyek valamilyen kritikai szituációt kezdeményeznek, illetve igyekeznek új helyzetet teremteni, ismeretlen és kontrollálhatatlan területen járnak és veszélyeket hordoznak magukban (etikai, pedagógiai, szociológiai problémák merülnek fel), amelyeket mérsékelni lehet ugyan, de megkerülni semmiképpen. Nyilvánvaló, hogy az adott projekthez hozzátartoznak a krízisek.

Projektem és a „*Saját szemmel*” egyaránt a Másikról szólnak, egy olyan másikról, akinek nincs hangja, akinek nincs sajátos kulturális reprezentációja (vagy csak nagyon alulreprezentált), és aki a diskurzusban nem vesz részt egyenlően. Erhardt feltett szándéka az, hogy munkájában „*megvalósítsa művészet és társadalom kapcsolódását*”. Az én munkáim személyes érdeklődésre és egyéni tapasztalatokra támaszkodnak, azokat dolgozzák fel. Arra voltam kíváncsi, hogy miként fonódnak, rakódnak egymásra azok az elgondolások és formák, amelyek az interakciók révén, a párbeszédben jönnek létre. Feltételezhető volt számomra, hogy ahogyan az alkotás létrehozása is állandó visszacsatolásban alakul, úgy ez a gyakorlat kiterjeszthető az énen, az alkotón kívülre is. A kulturális meghatározottságokra való reflektálás alkotói érdeklődésem fókuszában állt korábban is, amikor még nem kísérleteztem konkrétan dialógusban dolgozni senkivel.

## **Folytatható**

A DLA időtartama alatt végzett alkotó munkám egyidejű és utólagos elemzése során világossá vált, hogy az antropológus kutatói és a művészi alkotói megközelítés a munkámban gyakorlatilag mindvégig jelen volt. A megközelítem akkor is feltáró-reflexív volt, amikor nem volt céloom semmiféle elméleti megfogalmazás vagy elemzés. A munkámba, úgy tűnik, akaratlanul is beépítettem azokat a korábbi tapasztalataimat, melyeket nem közvetlenül a művészeti tevékenység során, hanem a kutatói gyakorlat során szereztem. Ugyanakkor nem igazodtam tudatosan semmilyen elmélethez, semmilyen módszertanhoz. A módszer, melyet munkám során spontán alakítok, a kétféle megközelítés sajátos szintézise. A tény, hogy az alkotási folyamatban mindvégig reflektálok, elemzem, értelmezem a munkámat, és nem ragaszkodom konkrét művészi formához, már eleve egy sajátos perspektívát ad, amely nem feltétlenül illeszkedik a dolgozatban vázolt művészettörténeti, művészetelméleti keretekhez. Ami szembeűnő, az az, hogy a felvázolt perspektívákat a különböző művekben és az egyes műveken belül is váltogatom. Ez az állandó átkapcsolás fontos eszköze annak, hogy elszakadjak a sztereotípiáktól: egyszerre segít távolságot tartani mind a művészeti sémáktól, mint a társadalmi kliséktől.

Alkotó tevékenységemhez hozzátartozik, hogy keressek és találjak egy közös nyelvet azokkal, akikkel együtt dolgozom. Ez a nyelv segít később a közös tapasztalatot megfogalmazni. A kifejezőeszközök tekintetében nem állok meg annál, hogy egy készen kapott művészi formába öntsem, annak a kívánalmaihoz igazítsam a tartalmat. Munkáimban arra törekszem, hogy meghaladjam a fordítás szintjét: az interakció által kiváltott hatások, változások a közösségi tapasztalat és az eszközök, a megfogalmazás szintjén is érvényesülhessenek. Ezzel eltávolodom attól a hagyományos művészi megközelítéstől, mely az ábrázol, megjelenít, kifejez.

Az a sűrű szövetszerűség, ami abból adódik, hogy a munkámban sok réteg rakódik egymásra, többféle megközelítés fésűlódik össze, a művészeti hagyományhoz köti. A különböző perspektívák váltogatásával a két megközelítés így inherens módon jelenik meg a műben. Ahogy a közös tapasztalat formálódik, az hatással van a művészi forma keresésére, amely szintén közös tevékenység.

Kísérleteim talán képesek túlmutatni a történeti előzményeken. Módszerem megengedi ugyanis a konfliktust, ahogyan megengedi azt is, hogy kibontsak egy konfliktusban megjelenő viszonyt és azt is, hogy azzal tovább dolgozzak. Nem kényszerűlök arra, hogy eldöntsem, melyik megközelítés a jobb. Nem az egyik perspektívát vezetem vissza a másikra, nem valaminek a művészi megjelenítése a céloom, a módszer megengedi egy új forma kialakítását, melyet a közös tapasztalat alakít, az interakcióban formálódik.



Amikor például felmerül egy érdekkülönbség, nem kell elfogadni egyik vagy másik szempontját, vagy alárendelni egyiket a másiknak, hanem tovább lehet menni mindkettőből, és lehet olyan módon is változtatni, hogy mindenki valóban változik eközben. Az alkotási folyamat pedig nem csak az események puszta dokumentálása, hanem olyan megválogott helyzetet, új dimenziót generál, amely kitágítja a továbblépés terét, maga is kulturális jelenség, egy lépcsőfok, amin lehet tovább menni. A mű maga továbbra is ürügy a visszatérésre, nemcsak terméke, hanem eszköze, apropója és állomása is az interakciónak.

Bibliográfia:

**Adorno**, Theodor W.: *Aesthetic Theory*. Routledge 1984

**Bálint**, Mónika: „Bármit megváltoztathattok rajta“. Kézirat, 2008a

**Bálint**, Mónika: Grant, Clair és mások: definíciók és viták a társadalmilag elkötelezett művészet kapcsán. In: *Köztes Terek*, IMPEX, 2008b

**Bürger**, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974 (angolul: *Theory of the Avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984)

**Bishop**, Claire: The social turn: collaboration and its discontents. *Artforum International* 2/1/2006a)

**Bishop**, Claire (szerk.): *Participation*. Whitechapel, London és The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2006b.

**Bourrioud**, Nicolas: Relációesztétika. Műcsarnok, 2007

**Debord**, Guy: *A spektakulum társadalma*. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet-Balassi Kiadó, Budapest, 2006

**Debord**, Guy: *Commentaries sur la société du spectacle*. Éditions Gérard Lebovici, Paris, 1988. (magyarul: „*Kommentárok a spektakulum társadalmához*“. Trafó, Budapest, 2008.)

**Erhardt**, Miklós: *Dominic Hislop. Keiko Sei Interjúja*. Umelec, 2002 november (elérhető a [www.bighope.hu](http://www.bighope.hu)-ról)

**Erhardt**, Miklós: *Elkötelezettség és autonómia. Lehetőségnapló a szituacionistáktól Rancière-ig*. DLA értekezés, 2009

**Geertz**, Clifford: *Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások*. Századvég, Budapest, 1994

**Guattari**, Félix: Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm In: Claire Bishop (szerk.): *Participation*. Whitechapel, London és The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2006.

**Hutchinson**, Mark: Four Stages of Public Art. *Third Text* 2002/4.429-38.

**Kester**, Grant H.: *Conversation Pieces, Community and Communication in Art*. University of California Press, 2004.

**Kester**, Grant H.: Another turn. *Artforum International* May 2006

**LeisureArts**: <http://leisurearts.blogspot.com/2006/04/claire-bishop-aestheticethical.html>

- Marcus, G.E. & Fisher, M.M.J.:** *Az antropológia mint kultúrkritika.*  
<http://mek.niif.hu/01600/01668/01668.htm#6>
- O'Neill, Maggie:** *Prostitution and Feminism.* Blackwell, 2001
- Rancière, Jacques:** *Malaise dans l'esthétique.* Paris, Edition Galilée, 2004
- Roche, Jennifer:** *Socially Engaged Art, Critics and Discontents: An Interview with Claire Bishop.* CAN/API publication, July 2006.  
[http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2006/07/socially\\_engage.php](http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2006/07/socially_engage.php)
- Somogyi, Hajnalka:** Bevezető Claire Bishop 'A szociális fordulat: a kollaboráció és elégedetlenei' c. cikkéhez, 2007 november  
<http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=531>
- Tatai, E.:** *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években.* Présens, Budapest, 2005
- Whyte, W. F.** *Participatory Action Research.* Newbury Park, CA: Sage Publications, 1991
- Whyte, W. F.** Advancing scientific knowledge through participatory action research. *Sociological Forum*, 1989, 4(3): 367-385.
- Wulf, Christoph** *Az antropológia rövid összefoglalása.* Enciklopédia Kiadó 2007

## Szakmai életrajz

1978	Budapest
1998-2004	Magyar Képzőművészeti Egyetem hallgatója, festő szak
1999-2006	ELTE–TáTK kulturális antropológia szak hallgatója
2000-	Fiatalképzőművészek Stúdiója Egyesület tagja
2000	HESP Nyári Egyetem, „Roma Közösség, Kultúra és Oktatás” hallgatója
2002-2003	MKE intermédia szak vendéghallgatója
2003	CEU Summer University, „The Roma”( Bringing Together Historical, Anthropological and Linguistic Approaches) hallgatója
2003-	KldpIX digitális képzőművészeti műhely vezetője
2004	Diploma, MKE, festő szak
2005-2008	MKE Doktori Iskola hallgatója (DLA)
2006	Diploma ELTE-Tátk Kulturális Antropológia
2010	FKSE vezetőségi tag

### Csoportos kiállítások (válogatás):

2001	Orion Gyermekai, Lakáskiállítás III., Budapest
2001	Don't Mind the Gap, Stúdió Galéria
2002	Tömerdek, Trafó Galéria
2003	Krém 2003, MEO, Budapest
2004	Transzflexió, Budapesti Gödör
2006	„Lak” László Gergellyel és Rákosi Péterrel, Liget Galéria
2006	Urban Potential” Fesztivál
2007	Hirtelen, Dorottya Galéria
2008	Local/ Visitant, Can Palauet, Mataró, Spanyolország
2009	Várostájak, Molnár Ani Galéria, Budapest

### Önálló kiállítások:

2004	Házak, meg gázcső, meg telefonfülke, K. Petrys Ház, Budapest
2005	Padlózást vállalok, Meander Galéria, Budapest
2006	Gáz minden szinten, Galerie du Tableaux, Marseille
2007	Vaku, ecset, sültkrumpli, Stúdió Galéria, Budapest
2007	Propéra/Next, Can Xalant, Centre de Creació i Pensament Contemporani de Mataró
2008	Propéra/Következő, Lumen Galéria, Budapest

#### Videók:

- 2001 Fiatalok és érzelmesek csoport: Könnyűlányokkalkeménykedni I. 13'
- 2004 Fiatalok és érzelmesek csoport: Könnyűlányokkalkeménykedni II. 20'
- 2005 Igazad van, megérdemelem a verést! 5'
- 2008 Propéra/ Következő, (2 rész: Professionales 16', Los chicos ricos...15')

#### Egyéb projektek (válogatás):

- 2000-2001 „Szuperopera” Lak, Borsod megye
- 2006 „Urban Potential” Fesztivál, minireklámok, Budapest
- 2006–2007 „Normal is different”, Winterakademie 2., Theater an der Parkaue, Berlin
- 2006–2007 „Propéra”, Mataró, Spanyolország
- 2008–2010 „Lujza”, Kisközösségi filmprojekt, Budapest

#### Tanulmányok, publikációk:

- 2001 „Viselekedésképmás” avagy, hogyan mutatja be magát vizuális eszközök segítségével egy borsodi roma fiatalokból álló csoport.
- 2006 „Ahogy Érzed!” önreprezentáció egy borsodi roma közösségben Kis Táská IV. évfolyam 39. lapszám
- Ua. 2007 Társadalomtudományi évkönyv 2007.
- 2008 Home/away, art in social spaces, Idensitat, Spain