

Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola

Egyén és közösség az alkotói folyamatban

DLA értekezés
2012.

Készítette:
Orosz Csaba

Témavezető:
Sugár János
DLA habil
egyetemi tanár

Köszönettel tartozom témavezetőmnek, Sugár Jánosnak a hasznos tanácsokért, Berzy Ágnesnek és az MKE Doktori Tanácsának a lehetőségért, Csobó Péternek a dolgozathoz nyújtott segítségért, valamint köszönöm a VINYL minden eddigi tagjának, s végül a családomnak.

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés	4.
2. Az alkotásmethodikai attitűdök paradigmaváltása	5.
Az alkotás tudománya	6.
Az alkotás mint kreatív tett	11.
Az egyéni és a csoportos alkotási folyamatok ismérvei	14.
3. Tat tvam asi: te vagy én, én vagyok te. Avagy csoportalkotás a kortárs képzőművészetben . “Műipari” művészközösségek	20.
John Wood és Paul Harrison	20.
Ondrej Brody és Kristopher Paetau	25.
Nemes Csaba és Veress Zsolt	28.
Újlak-csoport	30.
Hejettes Szomlyazók	34.
Łódź Kaliska csoport	39.
Vojna csoport	40.
4. “Civil a pályán”	42.
A művész és közönsége	44.
Joseph Beuys és Erdély Miklós az alkotói gyakorlat demokratizmusáról	46.
Beuys három gyakorlata	47.
Erdély csoportos alkotói gyakorlata	48.
A Public Art fogalmi konnotációi	52.
Közösségi művészet nemzetközi és a hazai szintén	55.
A VINYL (Vizuális Nevelés Labor Nyíregyháza)	58.
Hőáram (2003.)	59.
Hangvezérelt szimultán szoborcsoport (2009.)	64.
Helyettesítési gyakorlat (2006.)	65.
Sziámi (2005.), Laszt Minit (2009.)	66.
Guide Rider (2008.)	68.
Az utolsó szó jogán (Sugár free) (2011.), Kurzor a korzón (2011.)	69.
5. Kapcsolat alapú saját néven futó projektek:	72.
Helyreigazítás, képzőművészet-kutatás projekt (2006-2007.)	72.
A művészet gyerekjáték (2007.)	74.
FÉSZ – Fiktív Életmű Szolgálat (2007.)	76.
6. Összegzés	78.
7. Bibliográfia és képjegyzék	79.

1. Bevezetés

“A művészet úgy ahogy van, betegség, s csupán az interpretáció képes meggyógyítani”

/A Medicinális Hermeneutika nevű orosz művészcsoporthoz tartozó nyilatkozat/

Úgy gondolom, a XXI. századra már nem kérdés, hogy a művészet művelői a tudományterületekhez hasonlóan nemcsak technológiai értelemben fókuszálnak saját fejlődéstörténetükre. A művészek régóta próbálják értelmezni a sokak által “csak” ösztönösnek tekintett alkotásmódokat, s kutatni a művek létrehozására ösztönző körülményeket és a kreatív gyakorlatuk tapasztalatából eredő összefüggéseket. A művészi alkotás történetében mindezek a információk voltak hivatva feltárni önmaguk és társaik számára a már bejáratott és a még bejárható utakat.

A közösségi művészet területére sorolható képzőművészeti akcióim interdiszciplináris megközelítésű elemzése és értelmezése során gyakran merült fel bennem az a kérdés, hogy a művészeti produktum létrejöttét miképpen befolyásolhatja az alkotásban résztvevő egyének motivációja, az alkotói párosok vagy a nagyobb létszámú művészcsoporthoz tartozók csoporttudata, kreativitása, az együttműködés körülményeinek összefüggései. Ezen értekezésben kísérletet teszek arra, hogy jónéhány kortárs művészcsoporthoz tartozó munkájában érzékelt és a saját tevékenységemben megtapasztalt alkotási metódusokat e produktumok révén vizsgálat tárgyává tegyem, megfigyelve azok létrejöttét és működését az egyén és a csoport interaktív viszonyrendszerének tükrében. Szerencsémre mindezekhez segítségemre van egy saját “kutatóterem” és kísérleti műhely, az általam létrehozott és nyolc éve működtetett, csoportként is funkcionáló művészeti projekt a VINYL (Vizuális Nevelés Labor Nyíregyháza), mely néhány munkájának bemutatása része eme disszertációnak. A téma határainak kijelölésében meghatározó az alapállásom, miszerint a kortárs képzőművészeti szcénába pedagógiai és pszichológiai irányultsággal érkeztem, így a művészeti produktum létrejöttének vagyis az alkotás folyamatának a kérdését is főként ebből a kvázi oppozícióból vizsgáltam mindig, s vontam be a saját művészi gyakorlatomba.

Nem véletlen tehát, hogy e bevezetést követő első nagy részben az interdiszciplinaritás jegyében érintem az egyéni és közösségi alkotás kreativitással

összefüggő vonatkozásait és fogalmait, a csoportlélektan, a csoportkohézió néhány feltétlenül idetartozó kérdését, melyek szociálpszichológiai összefüggései a csoportban (jelen esetben a különböző struktúrájú alkotói közösségekben) alkotó egyén szempontjából érdekesek. Később egy szubjektív válogatásban konkrét nemzetközi és hazai művészeti akcióknak és a saját projektek tapasztalatainak elemzésével illusztrálom illetve alátámasztom ezeket a felvetéseket.

Vizsgálom az egyéni alkotói tudat átalakulását a művészi öndefiníció történeti kontextusba helyezésével. Alapvetően érdekel az elitista teremtő hérosz és a beuys-i antropológiai művészetfogalom alkotói definícióinak ellentéte, az alkotói csoportmechanizmus működésének fizikai határa, a csoportalakítás és csoportfeloszlás törvényszerűsége.

A dolgozatban kitérek az önelrejtés (alterego) mint alkotói módszer megjelenésének a névváltoztatás, névcsere, személyiség- és identitásváltás művészettörténeti példáira. Az alkotói motivációk (önmagát az alkotót is definiáló művészetfogalmak) művészetpszichológiai és művészetfilozófiai elemzésével paralel szándékozom az okok feltárása mellett a kortárs képzőművészet expanzivitásának jegyében a közelmúlt néhány eseményét is megjelölni. Sok apró elágazással ugyan, de fő irányként az alkotás gyakorlatát az egyén és a közösség, az autonóm művész és a közönség kapcsolatában kívánom megmutatni. Célom, felvázolni azokat a paradigmaváltást eredményező jelenségeket, melyek a képzőművészet és közönsége közötti kapcsolatban is tetten érhető változásokat generáltak, s új műfajok megteremtőinek bizonyultak.

2. Alkotásmethodikai attitűdök paradigmaváltása

“Én úgyis a térdemmel gondolkodom!” Joseph Beuys¹

Meghökkenítő, s talán vicces gondolatnak hangzik a fenti megállapítás, mely a XX. század második felének egyik legjelentősebb művészegyéniségétől, Joseph Beuys-tól származik. Valójában a megmerevedett művészeti és gondolkodási sémák kérdőre vonását érhetjük tetten ebben a közönséges levelezőlapra írt mondatban. Többféle olvasata is lehetséges ennek a beuys-i idézetnek, egyrészt az alkotási

¹ Ez a mondat Joseph Beuys-nak a sokszorozványáról (multiple) való, amiben a művész alapképességeként feltételezett intuíciót a Goethe-i értelemben vett „szemléletes ítélőerőt” mint a gondolkodás magasabb formáját, kellő humorral, s nem utolsó sorban a meghökkenítés-rábresztés szándékával nem az agyhoz, hanem a térdhez rendelte hozzá.

sémáknak, másrészt a műolvasási sémáknak a megszokottól eltérő értelmezése. Vizsgálódásom tárgyában most az előbbi válik érdekessé, hiszen előfordulhat, hogy egy mű alkotási és értelmezési gyakorlatának struktúrája nagyon hasonló felépítést mutat, s sokszor közel azonos képlet szerint fejthető meg. A szokatlan kérdésfelvetések szokatlan válaszokat generálnak, s alapjában véve a divergens gondolkodás² szinonimájaként tekint rájuk a pszichológia és a pedagógia tudománya. Tapasztalatom szerint - a megszokottól eltérő és különös helyzet vagy körülmény egy műalkotás létrehozásában és az azzal való kommunikációnak a viszonyrendszerében is hasonlóan működik. Izgalmas folyamat megy végbe, mely az újszerűség, az addig nem tapasztalt helyzet átélését adhatja az abban résztvevőknek. Ha már e kérdéskörhöz tartozó fogalmakat említünk, akkor önkéntelenül eszünkbe juthat az innováció fogalma, mely a művészettörténet-elmélet szempontjából is releváns kérdés. Alkotásmetodikai szempontból az újszerűség kérdése így vagy úgy jelen van körülbelül a reneszánsz óta, de meghatározó tétellé Böhringer (1995) szerint a modern kor nagyipari művészetében már egy új fogalom, az innováció alapállásaként vált. De mielőtt művészetelméleti szemszögből vizsgálnánk a témát, nézzük meg magának az alkotó újításnak a fogalmát az interdiszciplinaritás alapvetésével.

Az alkotás tudománya

A legrégebb próbálkozás az alkotó tevékenység módszereinek tudománya tekintetében az ógörögökhöz köthető, akik a heurisztika nevű ismeretkör létrehozásával kísérleteztek, de az eszme felmutatásán túl annak kidolgozásáig már nem jutottak. Később egy magyar származású svájci matematikus Pólya György (1965) említi meg újra ezt a fogalmat³, s más formájában az észak-amerikai kreativitás kutatások pszichológiai isméréiben köszön vissza a "Trial and Error" - "vakpróbálkozás" terminusához kapcsolhatóan, de fenntartásokat is megfogalmazva

2 (lat. 'széttartó'): a kreativitáshoz kapcsolódó fogalom (Guilford), mely "szabálytalan", nem szokványos, eredeti gondolkodásmódot jelöl. A divergens gondolkodású ember számára nincs egyetlen "jó" válasz, fantáziája és alkotóképessége segítségével lehetséges válaszok egész sorát produkálja. Képes látszólag egymástól független, össze nem tartozó elemek között kapcsolatot felfedezni, s így minőségileg valami újat teremteni. http://www.kislexikon.hu/divergens_gondolkodas.html 2011.07.03.

3 A matematikai heurisztika az új igazságok módszeres fölfedezésének művészete, az a folyamat, amelynek során nem szigorúan szabatos logikai következtetéssel jutunk el a premisszáktól a konklúzióig, ám az eredmény helyes lesz. Másképpen: az egyértelmű algoritmusok helyett próbálkozásokkal, korábban megszerzett tapasztalatok felhasználásával működő feladatmegoldási módszer. A mesterségesintelligencia-kutatásban a szónak ennél szűkebb, precízen definiálható értelme van. (Lásd.: Pólya György: *A problémamegoldás iskolája I.II.* 1965.)

vele szemben. Ez a problémamegoldási eljárás akkor jelenik meg, amikor az alany önmaga számára áttekinthetetlen helyzetbe kerül, amit mindenképpen meg kell oldania, s különböző megoldási módusokkal kísérletezik, valószínűségi alapon generálja reakcióit, mintegy szisztematikus programot hajt végre, s egyszer csak véletlenül rálel a megoldásra és megszabadul a problémától. A heurisztika hívei a szisztematikus próbálgatások végtelen lehetőségét, s idejét, vagyis a megoldáshoz való eljutás variációinak felfoghatatlan sorozatát kifogásolták e modellben, miközben maga a heurisztika is pusztán formalizált alapokon az egyéni problémamegoldással foglalkozik. Herbert Simon⁴ komputerekkel modellezte az emberi gondolkodás heurisztikus elemeit, mely ha eredményében azonosságot is mutat a modellezett folyamattal, nem bizonyító erejű, hiszen semmit sem állít a modellezett valóságról. Sikertelenség esetén arról ad pontos adatokat miként nem működik a valóság, hiszen a modellezésről tudható, hogy egy eredményhez többféle úton is el lehet jutni, nincs kizárólagos képlet. Simon kísérletei rendkívül látványosak, de az emberi alkotás folyamatának mechanikusan leképezhető modelljeként nem érvényesek. Az emberi alkotóképesség ebben a kontextusban a szisztematikus programok lerövidítésének adottsága, mely a tehetség mértékével egyenesen arányos írja minderről Magyarai Beck István (1997).

Az alkotómunka egy másik interdiszciplináris kutatásának a kísérlete Joseph Schumpeter-hez⁵ (1934) köthető, aki az innováció fogalmából az innovatika elnevezést alakította ki, melyet főleg közgazdasági értelemben használt, s főként a közgazdaságtan keretein belül értelmeznek, de megtermékenyítette a társadalomtudományok más mezőinek fogalomhasználatát is. Innen eredeztethető az újnak a fejlődés és a haladás megfelelőjeként való értelmezése, egyfajta innovációs kényszer, melyben egyrészt az innovációt a tudományos-technikai fejlődés kényszeríti ki, nyomást gyakorolva a fogyasztókra és a produktumot előállítókra. Ezt nevezzük technology push innovation-nak. Másrészt a társadalmi szükségletekre vezethető vissza az újdonság iránti igény, ami demand pull innovation néven ismert.

4 Simon úttörő volt a mesterséges intelligencia felfedezésében, az Allen Newell-lel közösen létrehozott Logikus Teória Szerkezet megépítésével (1956), és az Általános Problémamegoldó Gép (GPS) (1957) megalkotásával.

Az 1960-as évek elején egy papíralapú választ írt, hogy bebizonyítsa Ulric Neisser pszichológusnak, hogy a gépek alkalmasak lehetnek arra, hogy utánozzák a „hideg észleléseket”, olyan folyamatokat pl. mint az érvelés, tervezés, döntés. De nem tudják majd utánozni az ún. „meleg észleléseket”, mint pl. vágy, érzés, fájdalom stb. Simon ezen írását 1967-ben adták ki. Simont az is érdekelte, hogy az emberek hogyan tanulnak. Edward Feigenbaummal közösen megalkotta az első tanulási teóriát, hogy hogyan lehet a tanulást számítógépes programként megvalósítani.

5 Lásd még.: Joseph Schumpeter: *A gazdasági fejlődés elmélete*. Ford. Bauer Tamás. KJK, Budapest, 1980.

És hát nem vitatkozhatunk azzal a megállapítással sem, hogy “nincs kultúra vagy civilizáció, mely ne lenne teljes egészében gazdasági rendszer”⁶, így ez a fogalmi áthallás nem véletlen a művészetipar alkotás struktúrájában sem.

Az alkotás területén belüli innovációs kényszer fogalma fellelhető a gazdasági rendszerbe mára rendkívül mélyen beágyazott képzőművészetben is, amely a szelektálás igényével, az érték-értéktelen fogalompár társadalmi értelmezéseként is megjelent. Minden eddigi kultúrában problémát jelentett az, hogy túl sok mű született, és mindig is ki kellett dolgozni valami szelekciós rendszert, hogy külön lehessen választani a megőrzésre érdemes dolgokat a szemétként valóktól.

Boris Groys szerint a képzőművészetben a történelem során két nagy cenzurális rendszer jelent meg: az egyik a minőségi cenzúra, amely szerint azt kell megőrizni, ami a kanonikus művek színvonalát eléri, a többi mehet a szemétként. Ez egészen a modernizmusig több-kevesebb sikerrel funkcionált, a 19. század második felétől – az impresszionisták fellépésétől kezdve – viszont többé már nem bizonyult hatékonynak. Erre kitalálták az új cenzurális rendszert, az innovációs cenzúrát. Ez a minőségi cenzúra ellentéte. A modernizmus azt mondja, hogy azt kell, azt érdemes megőrizni, ami új, ami különbözik a régitől. Míg a minőségi cenzúránál a kanonikus művekhez való hasonulás volt a fontos, addig az innovációs cenzúra esetében a kanonikus művektől való eltérés lett a kritérium. Körülbelül a hatvanas évekre az innovációs cenzúra rendszere is csődöt mondott, mert túl sok innovatív mű született. Ebben jelentős szerepe lehetett az új reprodukciós technikáknak.⁷

Erre az időszakra erősödik fel annak a hegeli profétikus kijelentésnek⁸ a beteljesedéséhez fűződő gondolat, mely a művészet végéről szól, s melyet Gianni Vattimo (1980) torinói filozófus professzor Arnold Gehlen után a post-historie (történelem utáni) korszaknak nevez. Arra következtetésre jut, hogy az alkotásban az új hajszolása paradox módon pont az új körül létrejött értékrendszer felbomlásához vezet. Az újat aposztrofáló korszak hőse a kiemelkedő és kivételes tehetségű zseni,

6 Magyar Beck István: *Kreatológiai vázlatok*. Aula Kiadó, Budapest, 1997. 25.

7 „Számítógéppel könnyen generálhatunk apró eltéréseket, és máris új dolog születik. Amikor ilyen könnyű újat csinálni, akkor ez is devalválódik. /.../ És bár az innovatív modern művészetről mindenki azt mondta, hogy ez a szabadság kiteljesedése, Groys szerint a legsúlyosabb rabságról van szó – rabság volt az, hogy mindig újat kell csinálni.” Művészet és reklám. Sebők Zoltán esszéíróval beszélget Horváth György és Sinkovics Ede, *Balkon* 98/5. 13.

8 Hegel Esztétikái előadásaihoz írt előszavában (vagyis 1827-28 körül) kifejti, hogy a művészet már megvalósította a lehetőségeit, és azzal párhuzamosan, ahogy a Szellem is bejárja az önmegismerés aktusain át a történelmi kiteljesedés útját, a művészet számára sem maradhat más hátra, minthogy lezárja a saját fejlődését, és tudománnyá válik, hogy végre analitikusan is megismerje önmagát. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Esztétika* (rövidített változat Tandori Dezső fordításában, az idézett előszót lásd e kötet 6-10 oldalán). Gondolat, Budapest, 1979

az újdonság „beszállítója”, akinek tevékenysége egyre anakronisztikusabb a huszadik század szociális utópiáinak tükrében, ahogy Walter Benjamin utal erre még egy a 30-as években megjelent tanulmányában⁹. A zseni által alkotott mű egyszeri és megismételhetetlen, sajátos aura lengi körül, míg a modern kor reprodukciós technikái a művészet demokratizálásában és szociális aktussá válásában játszhatnak majd fontos szerepet – véli kissé utópisztikusan Benjamin. Mindezek tükrében a zsenikérdés is okafogyottá válik, s a mindenki számára elérhető kreativitás lesz a modern kor kulcsfogalma.

1981-ben Berlinben ENDART néven jött létre egy a művészet perifériájáról származó underground csoport, mely önálló galériát is működtetett. Anyaghasználatukban kifejezetten a silány és értéktelen objekt-hulladék volt a meghatározó, kifejezésmódjukban is a kulturális szemét, a pornográfia, az obszcén és vulgárpolitikum, melyek az újdonságkeresés végpontjaként is meghatározhatóan mintha a művészet feltalálása előtti barbár időkről tudósítottak volna. (1. kép) Megjelenésük, s a kölni művészeti vásáron való szereplésük és sikerük a marginális kreatív energiák létjogosultságát és a művészeti diskurzus végleges paradigmaváltását is jelezték.

Az alkotótevékenység ezzel a folyamattal paralel változott identitásában, eszközhasználatában, s magában az alkotás indítékában, illetve a produktum létrejöttének körülményeiben. E változás során az alkotó személy egyszerre, s egyre inkább idomult a művészet műfaji expanzivitásához, a társadalmi illetékesség problematikájához (használható élelelvként működő kreativitás) és a társtudományokra való kiterjesztettségéhez is. A kortárs művész egyszerre képes behelyezkedni a kultúrhérosz és a hétköznapi kisember szerepébe, hiszen a művészeti ipar képzési struktúrájában, vagy autopoietikusan¹⁰, s permanensen elsajátított alkotásmethodikai technikáinak tárházával szinte minden szituációt a saját képére tud formálni. Mindezen alkotói paradigmaváltás ellenére mára a helyzet, az alkotás viszonyrendszere azért egy-két szabályerősítő kivétel és műfaji próbálkozás ellenére sem lett demokratikusabb, azaz az önkifejezés e formái nem váltak mindenki számára hétköznapi evidenciává. Maga a későpolgári műipar is gyorsan bekebelezett és magáévá tett minden olyan törekvést, mely marginális területekről

9 Walter Benjamin: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában
<http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/benjamin.htm> 2011.07.05.

10 Santiago elmélet: Az élet mint folyamat a megismerés folyamata. Az emberi megismerést az öntudat jellemzi. Tudjuk, hogy tudunk. “autopoietic open system” - az ember mint nyitott önépítő rendszer - Maturana, Humberto R./Varela, Francisco J. : *Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living*. Dordrecht: Reidel, (1980) p. 13.

érkezett (törvényszerű, hogy az ENDART csoport is elvesztette ellenkulturális underground jellegét, felszívódott, beleolvadt a „gazdatestbe”). Mindez azt is jelzi, hogy az a korábban említett „vég” a túlélés érdekében az expanzivitás újabb és újabb lépéseivel folyamatosan kitolható.



1. kép

Az alkotás mint kreatív tett

Magyari Beck által a kreatológia¹¹ kontextusában felvázolt általános definíció szerint „az alkotásnak mindig etikailag megfelelőnek, az egész kultúrkör számára újnak, a kultúrkör létproblémáihoz kapcsolódónak, végül a kultúrkört továbbépítőnek, tehát e szó mélyebb értelmében konstruktívnek kell lennie.”¹² Elemeiben természetesen vitatható pontokat is tartalmaz e megállapítás, de összességében társadalmi konszenzust célzónak tűnik. Az alkotásban résztvevő egyén illetve a közösség kreativitása fontos és alapvető kérdés e folyamat elemzésében. Új impulzusokat keresni a világ megismeréséhez innovatív alkotási folyamatok felkutatásával és átélésével, valamint műtárgyakkal való kommunikációban nem egyszerű feladat, folytonos megújulást és nyitottságot igényel a folyamat minden résztvevőjétől. Ebben az alkotó, az interpretátor részéről főleg a szokatlanság, az újszerűség fogalmának szem előtt tartása, a befogadótól pedig az ismeretlen felfedezésnek állandó vágya a legalapvetőbb mozzanat. E témához kapcsolódó érdekes felvetés, ami Marcel Duchamp egy 1957-es előadásában hangzott el „A teremtő aktus”¹³címmel. Duchamp abból indul ki, hogy e teremtő aktusban a művészi alkotás két pólusának tekinthető művész és művének befogadója egyaránt fontos szerepet játszik. Ha a művek létrehozóját médiumként definiáljuk, a tudatosság problematikájával találjuk szemben magunkat, vagyis, amit ki akart fejezni és az, amit kifejezett, különböznek egymástól. Az utókor befogadója és a művészet története pedig a művészek racionális magyarázataitól függetlenül döntött a műalkotások értékéről.

A művész interpretációjának sikerességét úgy is vizsgálhatjuk, hogy mekkora a differencia aközött, amit ki akart fejezni, és amit ténylegesen kifejezett. Itt a közönség fontos szerepet játszik. Övé a lehetőség, hogy a mű „cukrát” (Duchamp kifejezésével

11 A Kreatológia interdiszciplináris tudomány, amelyik messze meghaladja a pszichológia érdeklődési körét. Alapvető keretét a Kreatológiai Mátrix adja, mely a kreativitás jelenségeit a személyiség, a csoport, a szervezet és a kultúra/civilizáció révén tanulmányozza a termék, a folyamat és a képesség szempontjaiból kiindulva. Ezen – egymástól módszertanilag független – szintek és szempontok képezik a Kreatológiai Mátrixot, amely ilyenformán $4 \times 3 = 12$ kockából áll. Az alaposabban kidolgozott mátrix a kreativitás legalább 48 területét képes megkülönböztetni. A mondottak alapján a Kreatológiai Mátrix keretei között számos tudomány működik közre a kreativitás megértésében. Ezek közül néhány: a pszichológia, a szociológia, a szervezéstudomány, a kulturológia, a történelem (művészet-, tudomány-, filozófia-, pedagógiatörténet stb.), a matematika, a méréselmélet, az ismeretelmélet, az esztétika, az etika, a közgazdaságtan és így tovább.

12 Magyari Beck István: *Kreatológiai vázlatok*. Aula Kiadó, Budapest, 1997. 51.

13 Marcel Duchamp: *A teremtő aktus*. Médiatörténeti szöveggyűjtemény I. Budapest, 1994, Barabás Ilona Kkt, 7.

élve) „megfinomítsa”. Nem azt mondja, hogy ez tetszőleges, hanem a művel való kölcsönhatás aktusa „esztétikai ozmózisban” zajlik le. Ennek során a befogadónak bele kell bocsátkoznia abba, ami a műben anyagtan és ugyanakkor nem szándékolt. És ha ez megtörténik, érvényre jut a „művészi együtttható”, vagyis a szándékolt és nem kifejezett és a nem szándékosan kifejezett differenciája. És csak ezáltal kerül napvilágra az, ami a dologban tényleg jelentős, és csak ezáltal válik a mű szociális tényé. Ehhez azonban mindenekelőtt egy nyílt befogadói averziók nélküli attitűd szükségeltetik, s a nem pusztán az optikai megközelítésre építő műtípusok némelyikéhez még némi műveltség, illetve előképzettség is. Ezen attitűdben az alkotási folyamatban való szerepegalizáció¹⁴ előképét is felfedezhetjük. Ez az a pont, ahol a művésznek és közönségének a kreativitása találkozhat.

A kreativitás személyiségjegyként értelmezése és gyakorlatokkal való fejlesztése, valamint szinten tartása a Guilford-i¹⁵ (1956) divergens gondolkodás fogalmával - mely ahogy fentebb említettem, egyben a kreativitás szinonimájává is vált – egy időben jelent meg nagyjából az 50-es években. Tudjuk, hogy a konvergens gondolkodás, általában már egy ismert végeredmény, válasz azonosítására törekszik inkább intelligencia s a szakmai tudás diszciplínáinak visszacsatolása. Ezzel szemben a divergens gondolkodás az ismeretlen válasz - variációk felkutatásával igazán a kreativitás terepe, melynek összetevői folytonos „ébredést” igényelnek. A kreativitás fejlesztése az egyénben egy komplex személyi programmá válhat. Önmagát gerjesztő, önépítő folyamattá mely jó esetben meghatározó életprogram lehet a társadalom minden tagja számára társadalmi és szociális helyzettől függetlenül. Vegyük sorra, melyek azok a kreatív képességek, melyek különböző gyakorlatokkal trenírozhatók.

A flexibilitás, „hajlékonyság, rugalmasság”, valamely vizuális kérdéshez kapcsolódó különböző válasz, út megkeresésére. Egy hagyományosnak mondható képzőművészeti tevékenységen belül is rengeteg lehetőség adódhat, hogy a probléma felvetésével, a lehetséges megoldások körét, jellegét úgy vázoljuk fel, hogy azok magukban hordozzák a szokványostól eltérő irányokat. Itt lényeges

¹⁴ Pernecky ezt a közönség felfedezésének nevezi, s nem kis érvel a művészet utolsó korszakának is tartja egyben, de tény, hogy számos új műfaj (Public Art, Social Art, Részvételi alapú művészet) ontológiai kezdőpontjának tekinthető. Lásd még: Pernecky Géza: *Művészet az ezredfordulón. Tanulmányok a művészet végéről és a művészettörténet újrakezdéséről*. Palatinus Kiadó, Budapest, 2006.

¹⁵ Guilfordnak 1973-ban jelent meg egy tanulmánya magyarul a kreatív személyiségjegyekről. *Művészetpszichológia tanulmánykötet, Alkotóképesség a művészetekben*. Szerkesztette Halász László. Gondolat Kiadó, Budapest, 1973. 69-83.

személyiségvonás lehet a kétértelműség tolerálása, mely nem zárja le a felvetett kérdést az első adandó megoldásnál, hanem új utakat, lehetőségeket keres az értelmezésre. Egyszerű tevékenységek alkalmazásánál is lehet módot találni a változatos módszerek, önálló megoldások tekintetében. Ehhez természetesen kitartásra van szükség, mely fontos tényező a kreativitás alkalmazása szempontjából. Itt rendszerint tapasztalhatunk anomáliákat, hiszen a kísérletezés sok buktatót is rejthet magában, sok fölösleges kör után található rá a gyakorlatokat végrehajtók a számukra legmegfelelőbb megoldásokra. Az érzelmileg extrovertáltabb résztvevőknél pedig a kudarctűrő képesség fejlődése is külön hangsúlyt kaphat. Az originalitás vagyis az eredeti, újszerű megoldásokra való képesség egy nagyon lényeges összetevője a kreativitásnak s a köznyelv főként ezzel azonosítja. A redefiníció a képességek közül a legbonyolultabb és a legösszetettebb, hiszen a dolgok, tárgyak jelenségek újrafogalmazásának képessége egy magasabb rendű gondolkodást is előfeltételez, s csak részben lehet ösztönös. Az elaboráció az a képesség, hogy a kreativitás által egy ötletből egy egész struktúrát fel tudjunk építeni. Ez a mozzanat lényegesen több trenírozást igényel, s az összes többi kreatív képességet magába foglalhatja. Bármilyen kreatív produktum létrehozásánál lényeges az alkotó egyénnek saját struktúra felépítése, egy elsősorban önmagunk számára érthető összefüggésrendszerben.

Az alkotás-befogadás gyakorlatához elengedhetetlen kreatív személyiségjegyek mellett fontos megemlítenünk a kreatív alkotói folyamat szakaszait¹⁶ is. Az előkészítő szakaszban az alany minden olyan információt magába olvaszt, ami a kérdéskörhöz tartozik. Ez az időszak az, amikor behatóan kell foglalkozni a problémával. Egy kérdéssel való intenzív foglalkozás esetén a gondolatok továbbra is a probléma körül forognak még ha a problémamegoldó személy tudatosan más tevékenységbe kezd is. A lappangás szakaszában (inkubációs fázis) a kreatív személy nem foglalkozik közvetlenül a megoldandó kérdéssel, viszont nem is összpontosít teljesen a jelenre. Guilford úgy véli, ilyenkor leveti azokat az asszociációkat a tudatáról, melyek megköthetnék, s így tud majd szokatlan megoldásokat találni. Az „aha”-élményben (heuréka!) a megoldás egyszer csak előbukkan, s érdekes, hogy ez a folyamat egy viszonylagos nyugalmi állapotot igényel, hiszen a megfeszített figyelem a gondolatok tudatos megfigyelése nem vezet célra. A gondolat (a megoldás) ilyen hirtelen felbukkanása gyakran hasonlítható az idegen „váratlan” vendég betoppanásához. Az

¹⁶ Martin Schuster: *Művészetlélektan. Képi kommunikáció, kreativitás, esztétika*. Panem Kiadó, Budapest, 2005. 326.

ellenőrzés és a verifikálás szakaszában a gondolat eredetiségének és kompetenciájának a vizsgálata zajlik. E kreatív folyamatok általában egyaránt hasonlóan zajlanak le a művészi és a tudományos alkotás során.

Az egyéni és a csoportos alkotási folyamatok ismérvei

Nézzük meg elsőként az alábbiakban, milyen alkotásmethodikai kérdések merülnek fel az egyéni alkotás produktumai kapcsán. Az alkotó problémamegoldás folyamatában történetileg jó néhány új fogalom jelent meg, melyek befolyásolták a gondolkodásmódról alkotott képzeiteinket. A felvilágosodás talaján kisarjadt új kifejezések közül az első az intuíció volt, mely összességében a problémamegoldó mechanizmusaink és elveink egyik máig kevésbé ismert jelenségét jelölő fogalom. Az intuíción belül elsőként felismert problémamegoldási elv, az átvitel, a transzfer jelensége, mely szerint minden problémamegoldás valahonnan importált eszmék átvételének következménye. Az alkotó egyén a különböző szakterületek megoldási információiból táplálkozik, a különböző mechanizmusok (gondolati és technikai) imitálását integrálja saját struktúrájába. Ez legalább két követelményt támaszt az alkotóval szemben – írja Magyar Beck¹⁷, mégpedig a tudást, az ismeretek tárházának lehető legnagyobb halmazát, hiszen ha ezzel nem rendelkezünk, akkor nincs mit transzferálni egyik szituációból, problémahelyzetből a másikba. Képzőművészeti alkotói környezetre vetítve tehát a technikai és gondolati sokszínűség (a jó értelemben vett polihisztor, s nem omnihisztor gondolkodás) elősegíti a kreatív alkotói energiák generálását. A transzfer elmélet másik követelménye a specialista (a szoros szakmai keretek túlhangsúlyozása) beállítódás helyett a generalista gondolkodás támogatása és kialakítása saját magunkban és másokban. A különböző tudományterületek megtermékenyítésére a diszciplínák közti vándorlás által rengeteg példát találhatunk, elég csak az orvosok és fizikusok kezdeményezte pszichológia kialakulására, vagy a filozófusok által megteremtett és progresszívan formában tartott művészetelmélet és műkritika jelenségére gondolnunk. A transzfer elvét csakhamar követte az 50-es évektől az amerikai pszichológusok által preferált, s fentebb már említett és bemutatott Trial and Error – vakpróba (próba-szerencse). Ennek az alkotási eljárásnak a gyakorlása elsősorban az előítéletektől óv meg, biztosítja az éppen uralkodó gondolkodási sztereotípiáktól való függetlenséget, ezzel biztosítva az alkotó egyén belső gondolati szabadságát.

17 Magyar Beck István: *Kreatológiai vázlatok*. Aula Kiadó, Budapest, 1997. 146.

Emellett folyamatos kísérletezésre és az ezzel járó kockázatvállalásra sarkall. Az első modern alkotási technika a „brainstorming” (Osborn 1953) ebből az elvből jött létre, s a képzőművészeti alkotásba való teljes integrálódása Beuys és Erdély Miklós csoport-technikáiban is visszaköszön. Még egy nagyon fontos kifejezés említendő meg itt e technikáknál ez pedig a modern pszichológia által elég jól körülírt insight – rádöbbenés fogalma. Maga a jelenség oka és eredete feltáratlan, de a mechanizmusa nem ismeretlen az alkotás technikáit fürkészők számára, hiszen az insight kifejezése csak a pszichológiában számított új elvnek. Kísértetiesen hasonlít a vallások megvilágosodás fogalmára, mely abban nyilvánul meg, hogy a mindkettő a váratlanul bekövetkező rádöbbenésre utal, de ez utóbbi egy többnyire felülről jövő isteni beavatkozást feltételez. Az insight mint gondolkodáspszichológiai szakkifejezés arra a problémamegoldó egyed számára is váratlan szituációra utal, amikor látszólag egymással össze nem egyeztethető elemek hirtelen „oldalhelyesen”, immár összeillően fordulnak egymás felé, az eddigi kaotikus állapot immár megoldott alakként azaz „Gestalt”¹⁸-ként jelenik meg. A problémamegoldás funkciója így nem más, mint mentális értelemben vett alakok, azaz Gestalt-ok kiépítése a probléma által generált káoszából. Az insight elmélete arra is buzdíthatja az alkotót, hogy ne ragaszkodjon a tárgyak és elképzelések következetesen egyoldalú szemléletéhez, hanem tegyen kísérletet ezek újabb és újabb kontextusban történő megközelítésére. Mivel ez csak más és más szempontok figyelembevételével lehetséges, így a lehető legplurálisabb gondolkodási struktúrával kell hozzá közelíteni.

Az alkotói mechanizmusok megértéséhez és alkalmazásához elengedhetetlen a problémamegoldó ember önismerete, mely a külvilág parallel ismeretének igényével kell hogy együtt munkálkodjon, s hogy ebben felismerjük, mely aspektusok révén

¹⁸ alaklélektan (Gestalt-pszichológia) – a 20. sz.-i német kísérleti pszichológia vezető irányzata, amely a »jó egészek« és a struktúrák elsődlegességét hangsúlyozza a lelki életben. Az alaklélektan túlmegy azon a klasszikus gondolaton, hogy az egész több, mint részeinek összessége: azt hirdeti, hogy az egészek a részekhez képest elsődlegesek. Legjelentősebb képviselői, Max Wertheimer, Kurt Koffka és Wolfgang Köhler az észlelésben a jó formákat alkotó tényezőket vizsgálják: a közelség, a hasonlóság, a zártság és a jó folytatás az »elemeket« egységbe szervező tényezők. Az észlelés szerveződési folyamatait az idegrendszer veleszületett szerveződése magyarázza (innatizmus). A mai észleléselemélet is elismeri ezeket a törvényeket, s konkrét idegrendszeri magyarázatokat keres rájuk, míg az alaklélektan egy feltételezett hasonlósággal magyarázta őket az agykérgi és az élménybeli folyamat között (izomorfizmus). Az alaklélektan a tanulás és az emlékezés valamint a problémamegoldás folyamataiban is az egészeket és a szerveződést emeli ki. A tanulás alapvetően struktúrára irányul, s igazán érdekes formája a belátás, amikor a tapasztalatokat a szükségleteknek megfelelően újraszervezzük (W. Köhler). A gyermeki fejlődés nem egyedi tudások halmozódása, hanem strukturált átalakulás. A strukturálás az esztétikai észlelés alapja is (R. Arnheim). K. Lewin az alaklélektan kiterjesztette az akarati folyamatok, a személyiség és a társas élet elemzésére is. http://www.enc.hu/1enciklopedia/fogalmi/pszich_kog/alaklelektan.htm 2011.07.05.

kapcsolódunk ehhez a minket körülvevő világhoz. A szociálpszichológia ezt nevezi szerepek, mely behatárolja észlelési pontunkat. A több szerep többet lát elvében az tükröződik, hogy a szerepekhez kapcsolható nézőpontok kiegészítik egymást, s összeadódva erősítik a megismerést. A művészet expanzivitásával szorosan összefügg az a jelenség, hogy e terület bűvkörébe a tudományok fogalmi és technikai struktúrája nemcsak bekapcsolódik, de azok képviselői is folyamatosan egyre közelebb kerülnek egymáshoz, s felveszik, ha csak virtuálisan is, egymás szerepeit. A művész mint tudós kettősségének jelenségére sok, akár extrém példa is fellelhető a kortárs képzőművészetben (például a Transgenic Art képviselője a brazil Eduardo Kac¹⁹). Kac alkotástechnológiai szempontból a két terület közötti átjárhatóságot a szerepek kiegyenlítését, a géntechnológia valós technikai apparátusának a művészi gondolkodás-mechanizmusba való beemeléseivel érte el. (2.kép) E szerephalmozáshoz vagy szerepváltáshoz kapcsolható a művészetben fellelhető „alteregó”²⁰ - azaz „ikerszemélyiség” kérdése és történeti jelenléte is. Itt nem patológikus kontextusban érdemes figyelni e kérdésre, hanem a többnézőpontúság és a megfigyelés és a tapasztalat dichotómiájára, illetve annak az alkotás szempontjából történő építő szerepére. Duchamp Rose Sélavy-jától a több magyar művészt is rejtő P.É.R.Y. PUCI -n át Borsos Lőrinc-ig, mindegyik egy

19 Eduardo Kac Genesis című művében (www.geneart.org/kac.htm és www.ekac.org/geninfo), amelyet először egy New York-i galériában mutattak be, később pedig vándorkiállításoként az Egyesült Államok számos más városába is eljutott. A magát "genetikai művész"-ként aposztrofáló Kac biológusok közreműködésével egy olyan gént juttatott be baktériumokba, amelynek DNS-szekvenciáját a bibliai Teremtés könyve egyik sora határozta meg "... és uralkodjék [az ember] a tenger halain, az ég madarain, a barmokon, mind az egész földön, és a földön csúszó- mászó mindenféle állatokon." A fordítás a következőképpen történt: a szöveget először morzejelekre írták át, majd a kapott pontokat, vonalakat, betűközöket és szóközöket rendre C, T, G és A betűknek, azaz a DNS szekvenciáját meghatározó négyféle molekulának (a citozinnak, timidinnak, guaninnak és adeninnak) feleltették meg. Az így kapott szekvencia alapján készítették el a "genézis-gént", amelyet plazmidok segítségével a molekuláris biológusok jól ismert "kísérleti nyulaiba", az *Escherichia coli* baktériumokba juttattak be. A gén működőképesnek bizonyult; a baktériumokban egy új fehérje szintetizálódott, amely a természetben ugyan nem fordul elő, de a normális életfolyamatokat nem zavarta. A lényeg azonban csak ezután következett. Minden alkalommal, amikor valaki Kac weboldalára (www.ekac.org) látogat, a baktériumokat UV fényimpulzus világítja meg, amely hatás mutációkat idézhet elő DNS-ükben. <http://www.ekac.org/geneshungarian.html> 2011.07.05.

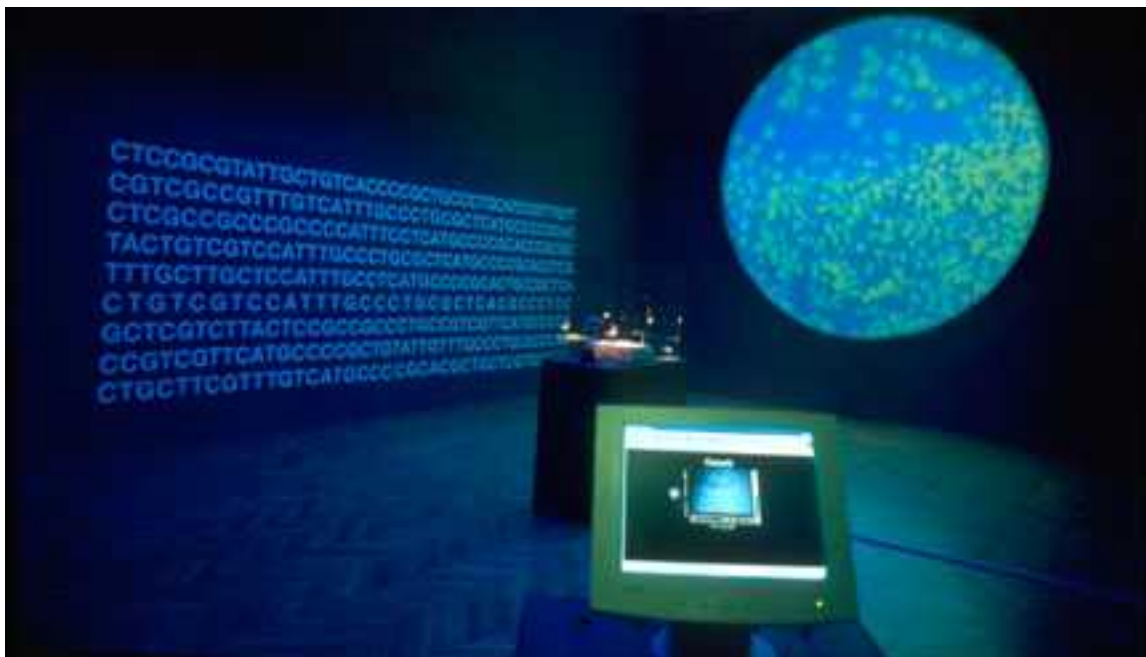
20 Az alteregó (latin: alter ego = másik én) megkettőzött személyiség az emberen belül. A fogalom a 19. század elején jött létre, amikor a pszichológia először definiálta a disszociatív személyiségzavart.

Az alteregó kifejezés olyan irodalmi analízisekben és összehasonlításokban szereplő személyek leírására használatos, akik pszichológiailag megegyeznek, illetve alteregói az íróknak, tehát olyan fiktív személyiségek, akik viselkedésükben, beszédükben és gondolataikban azonosak a szerzővel.

Robert Louis Stevenson regényében, a Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esetében ábrázolja azt az elgondolást, amely szerint a jó és a gonosz egy emberen belül létezik, s a két én folyamatosan harcol egymással. Edward Hyde a szó szoros értelmében a doktor másik éneje, a pszichopata, aki irányíthatatlanná válik a civilizált társadalom szabályai miatt, s aki megosztja a testet a doktornal.

A szakszó illetve a koncepció sűrűn megjelenik a populáris regényirodalomban, például a képregényekben, mint a szuperhős titkos identitása.

személyében nem létező entitás, de az alkotói tapasztalatszerzés szempontjából fontos nívó ez. Ezek, illetve az ilyen alkotói szerepvariációk, s kontextusok új nézőpontokat generáló az alkotást megtermékenyítő szituációk, a felvett vagy felvehető személyiségekkel való fiktív közösség.²¹



2. kép

Mindezek mellett és után érdemes megvizsgálni a közösségekre vonatkozó csoportos alkotás ismérveit. „Csoportos alkotás produktumának olyan produktumot nevezünk, amely a megfelelő személyi és tárgyi feltételek ott és akkor fennálló hiányában egy ember által nem hozható létre. Ilyenkor több, egymással közvetlen kontaktusban álló ember együttes erőfeszítése szükségeltetik.”²² - hangzik a tudományos meghatározás, melyben a személyi feltételek a kreatív, megfelelő tudással és

21 “Egy több művészeti ágban tevékenykedő művész határozhat úgy, hogy – megkönnyítendő közönsége számára alkotásai megítélését – különböző identitásokat alakít ki. Bevett gyakorlat például, hogy a DJ-k – az általuk űzött műfajonként – különböző nevek alatt adnak ki anyagokat. Így az egyes műfajok fogyasztótáborá elött valójában más-más művész válik ismertté, elkerülendő az információs minta, vagyis identitásuk koherenciájának – a túlságosan vegyes alkotások kiadásából következő – eltorzulását. A több néven való munkálkodás nem jelenti feltétlenül a DJ valódi kilétének eltitkolását, de megteremti a kísérletezés szabadságát a könnyen felismerhető identitások fenntartása mellett.

Az "egy személy több identitással" eset fordítottja áll elő, ha több ember alkot egyetlen információs identitást. A kollektív identitás egyszerre több embert reprezentáló egyetlen, koherens minta. A csoportos és az egyéni identitás közötti viszony különböző lehet. Egyes esetekben a kollektív identitás a partikuláris egyedeknek van alárendelve. Egy rockzenekar, például, rendszerint csak korlátozott számú tagcserét képes túlélni. Más esetekben a kollektív identitás információs mintája önálló életre kelhet, és többé-kevésbé függetlenedhet az egyes tagoktól, bár természetesen nem a tagságtól, mint olyantól. Az AC Milan labdarúgócsapatának határozott, elkülönült identitását az állandóan változó összeállítás tartja fenn.” Felix Stadler: Digitális identitások – minták az információáramlásban. In: Sugár János (Szerk.): *Digitális identitás / Digital Identity*. Ford. / Transl. by Zsádon Béla. Budapest, Média Research Alapítvány / Media Research Foundation, 2000, 4.

22 Magyar Beck István: *Kreatológiai vázlatok*. Aula Kiadó, Budapest, 1997. 77.

munkabírással rendelkező csoporttagokat, míg a tárgyi feltételek a feladat megoldásához szükséges technikai apparátust jelentik. Természetesen ez a megfogalmazás gazdasági környezetre íródott, de a művészi csoporttevékenység kontextusában is értelmezhető, s egyfajta indítéka lehet a csoportalkotásnak főként ott ahol a közösségvállalás, a közös értékrend demonstrálása is társul e tettehez.

A csoportok működésének általános mechanizmusát a csoportlélektan tudománya Kurt Lewin (1944) írta le, ahol is a csoport mint a társadalom sejtje, fenntarthatóságának fontos pillére szerepel. A szociálpszichológiai terminusként használt csoportkohézió mutatja meg a csoport mint rendszer életképességét az adott feladat, cél vagy eszme érdekében. A csoportkohézió nem más, mint a csoportot összetartó erők jelenségkörei, amelyeket a tagokra vonatkozóan az adhézió (a csoportba tartozás vonzereje, szerepátvételi készség, a csoportnormák átvétele) a csoport egészének karakterjegyeként pedig a kohézió (személyes motívumok kielégülése, megfelelő interperszonális kapcsolatok, sikeresen megoldott közös feladatok, optimális vezetési struktúra) jelöl – írja erről Newcomb. (1959)²³ A társadalmi tapasztalatok következtetéseit figyelembe véve valamely csoport kohéziója oly mértéket is elérhet, amelyen túl jellemzővé válik a személyiség autonómiájának beszűkülése vagy éppen erőteljes előítélet képzése. Nagyon gyakran előfordul ez a szektaszerű, az erősen uniformizálódó vagy az éles oppozícióba kényszerülő csoportok esetében. A kritikus pont akkor következik be, amikor a csoport túlságosan hozzátapad partikuláris érdekeihez, leépíti belső kapcsolatait, érintkezéseit, mindezek nyomán az uniformizálódás és az elszemélytelenedés felgyorsul – véli Pataki Ferenc (1972).²⁴ Érdekes adalék e jelenség értelmezéséhez a galerikben és a hippi mozgalmakban is tapasztalt „nonkomformista konformizmus”. A csoportok felbomlásának is megvannak a maga szabályszerűségei: a csoport működését lezáró szakaszban folyamat kétpólusú. Ha egy csoporttag készül kilépni a csoportból, akkor természetes, hogy ő a közösség lezáró szakaszának hordozója, legtöbbször a csoport irányában egyfajta kudarc érzéssel (kvázi gyász) párosul. Nyílt csoport esetében azonban a maradó tagokat, a csoport többi részét is érinti a veszteség dinamikája, de ennek mértéke függ a csoportból kiváló személy hierarchikus helyzetétől. A csoport ilyenkor képes a továbbműködésre ugyan, de a lezáró szakasz is elhúzódik, mintegy időzített bombaként jelen van. A másik sajátos helyzet, amikor valamilyen oknál fogva a

23 Pataki Ferenc – Hunyadi György: *A csoportkohézió*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1972. 15.

24 Pataki Ferenc – Hunyadi György: i.m.: 25.

csoport működésének egésze zárul le, vagyis minden tag egyszerre lép ki a csoportból.

A hazai és nemzetközi művészközösségek csoportalkotási mechanizmusában többféle irányzatot különböztethetünk meg. Egyrészt megfigyelhető a laza struktúrájú csoportként működő körök és társaságok elvi azonosulást igen, de közös tevékenységre építő alkotómunkát nem vállaló alakulatai. Itt tulajdonképpen független individuumok laza hálójáról beszélhetünk²⁵. A másik, szélsőséges változataiban²⁶ akár a kommunák világához hasonlítható, az életvitelében és az együttműködésében is erősen integrált művészcsoportok típusa²⁷, melyek elsősorban a második világháború után, s döntő mértékben a 70-es évek hippikultuszával párhuzamosan jöttek létre Európában és az Egyesült Államokban. Tágabb értelemben e típusok lényegesen szolidabb válfajainak tekinthetjük a kreatív együttgondolkodás önfeladó közösségének elvét követő már megszűnt csoportosulásokat (pl. Hejtes Szomlyazók, Újlak csoport, INDIGO) vagy a közösségi művészet területére kapcsolható ma működő teameket (pl. Újirány csoport, 1000 %, Kitchen Budapest, SZ.A.F., Technika Schweiz, VINYL csoport, stb.)

25 Ide tartoznak a klasszikus művészcsoportok, melyek a művészettörténet különböző korszakaiban alakultak (pl. : MIÉNK, Nyolcak vagy az Iparterv-csoport, hogy csak néhány magyar csoportosulást említsek)

26 Ide sorolható Otto Muehl hírhedten híres AA-kommunája (Aktions Analytische Kommune) amelyet a burgenlandi Friedrichshofban hozott létre, az öngazgató társadalom kicsinyített másaként, melynek hagyománytagadása a hippizmus ideológiájában gyökerezett. A szerelem szabadságát, a test kultuszát, a magántulajdon megszűnését kínálta állampolgárainak, a később megszületett gyerekeknek pedig az önállóságra tanítás jegyében kötelező művészeti nevelést írt elő. Mühl az úgynevezett „gyermektermelési projekttel” egy új embertípust kívánt megvalósítani. Juliane Grossheim forgatott róla felkavaró dokumentumfilmet A kommuna gyermekei címmel.

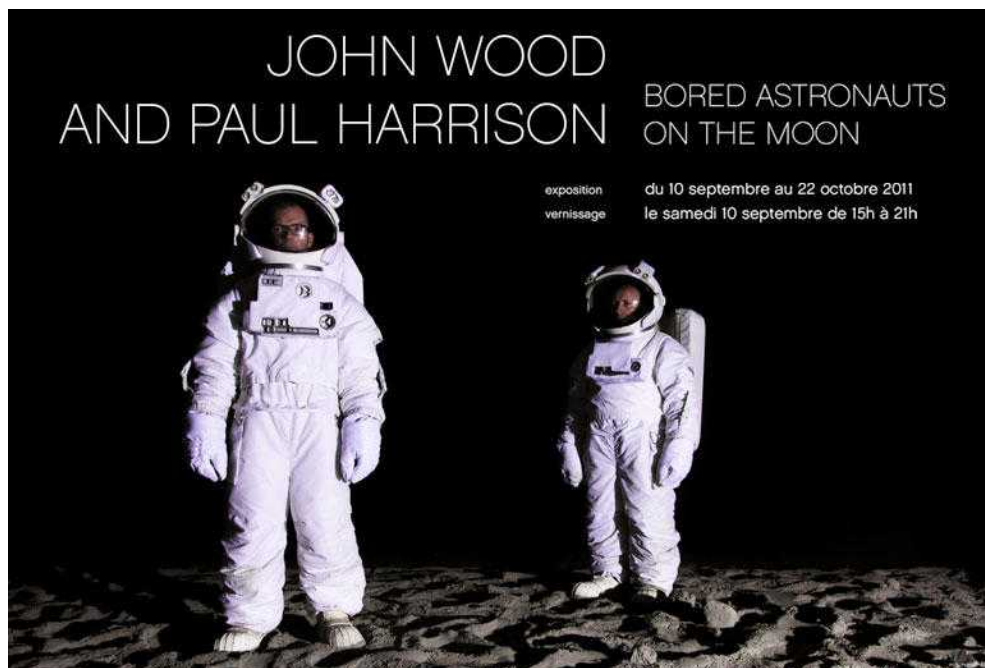
27 Magyarországon egy ilyen legendás csoportosulás volt az 1968-as újbaloldali mozgalmak hatására, fiatal képzőművészek kezdeményezésére megalakult Orfeo, amely bábegyüttest, zenekart, színházat (a Stúdió K Színház elődjét), képzőművész műhelyt foglalt magába, s rövid ideig több budapesti ifjúsági klubot is irányított. Az Orfeo csoport határozottan szemben állt a létező szocializmus hazug világával, ezért a hatalom rendőrsége és sajtója mindent megtett, hogy ellehetetlenítse működését. A csoport története egy közösen épített szentendrei házból indult, és Pilisborosjenőn az orfeósok két nagy közösségi házában teljesedett ki. Nagyjából egy évtized, a hetvenes évek baloldali radikalizmusának politikai vitái, művészi dilemmái, személyes konfliktusai kavargotak az Orfeo életében.

3. Tat tvam asi: te vagy én, én vagyok te. Avagy csoportalkotás a kortárs képzőművészetben . “Műipari” művészközösségek

„Én hordom a bal cipőt, rajtad van a jobb, összeköt a cipőfűző, nem egy nagy dolog.”

/LGT – Elfelejtett szó/

John Wood és Paul Harrison



3. kép

A közös produktum létrehozására törekvő és együttműködő csoportosulások, művészpárok²⁸ közül figyelemre méltó a neves videóművész páros John Wood és Paul Harrison munkássága. (3.kép) Együttműködésük magyar vonatkozása, hogy az 1993-as győri Mediawave fesztiválon mutattak be először közös művet, s első önálló kiállításukat is magyarországon a dunaújvárosi Kortárs Művészeti Intézetben rendezték meg 1998-ban. Mindketten a Bath College-ben tanultak festészetet, s csak később kezdtek el ezzel a sajátos videó szkeccs-akcióművészettel foglalkozni. Még ha fel is fedezhetünk első ránézésre formai hasonlóságot a már klasszikusnak számító Gilbert és George²⁹ élő szobraival, sokkal inkább Erwin Wurm munkáival

²⁸ A szociálpszichológia kiscsoport fogalma szerint két ember közötti interperszonalizáció is már a csoportműködés jegyeit viseli magán.

²⁹ Az 1967-től együttélő és együtt dolgozó Gilbert és George munkásságában a testkép művészi értelmezésének szempontjából fontos szerepet kap a kettejük között lévő kapcsolat szexuális irányultsága és motiváltsága, ez sok munkájuk központi kérdésévé is vált mintegy protest work felhanggal(Union Dance). Érdekes adalék, hogy miután nevük a hosszú évek alatt brand-é vált, valószínű teljeskörű összetartozásuk határozza meg művészi életképességüket is. Abramovic és Ulay műveiben is lényeges volt a kettejük közötti házastársi kapcsolat valamint a nemi szerepek hangsúlyozása és az ezekkel való szimbolikus tevékenység, s minkét művészpáros alkotási

rokon tevékenységük, azzal a különbséggel, hogy míg Wurm tárgyakat helyez sajátos szituációba, addig Wood és Harrison passzív elszenvetője a tárgyakkal való abszurd helyzeteknek. Műveik legfontosabb tulajdonsága az a finom ironia amivel az egymásra utaltság és a véletlen különböző szituációit szemlélik, felidézve a komédiás-pár Laurel és Hardy (nálunk Stan és Pan) csetlő-botló alakját is az akciókban. Munkáikban fontos szerepet játszanak a sematikus terekben, általában szürke háttér előtt egységes öltözetben előadott rövid mozdulat vagy mozzanatsorok, melyekben az egyszerű tárgyak emberi kapcsolatok analógiájaként is értelmezhető kölcsönhatásaira, illetve páros munkáikban a választott vagy kényszeredett együttműködés paradoxonaira hívják fel a figyelmet. Alkotási módszerük kialakításában fő szervezőerő a közös érdeklődés, vagyis az emberi test és az azt körülvevő tér kölcsönhatása, a testnek a fizika törvényszerűségeivel szembeni viselkedése, valamint mindezen struktúráknak a performansz, az épített tér, a vizuális nyelv összességében való megjelenése. Elmondásuk szerint együttgondolkodásuk első közös pontja 1991-re, közvetlenül a Bath College utáni évre tehető, amikor egy véletlen találkozás során felmerült, hogy azonos érdeklődésük okán osszák meg tapasztalataikat. Ez ami akkor egyszeri és egyedi alkalomnak tűnt később komoly és jól működő alkotói metódussá fejlődött. E találkozást követő másfél évben egy közös alkotói nyelv szótárának kidolgozása vált önként vállalt feladatukká, s ahogy ezt egy interjúban nyilatkozták, nem gondolták, hogy ennek a művészi tevékenységükre nézve „közös munkaként” folytatása lesz, csak jó volt megosztani valakivel a gondolataikat. Külön-külön vetették papírra ötleteiket, s csak a mediawave-es „Crossover (I miss you)” (1993.) című munkájukban (4. kép) került mindez először közös nevezőre. Partnerségük szokatlan aspektusa azóta is, hogy mivel sohasem éltek ugyanabban a városban úgymond napi szoros munkakapcsolatban, ezért általában mindketten a saját környezetükben dolgozzák ki ötlet-variációikat, s egymást alkalmanként meglátogatva jutnak el az ötlet megérlelésének folyamatában a munkaábrákon, folyamatrajzokon át a forgatások lebonyolításáig. Ez az alkotási metódus inspiráló mindkettejük számára és folytonos megújhódással jár.³⁰

módszerét valószínűleg nagyban befolyásolta s meghatározta mindennapi együttélésük. Ez utóbbi páros egyik legszebb ilyen jellegű videó munkája az 1980-as „Rest Energy”. A testek egymással való kölcsönhatásának ikonikus példája. Válásuk után művészi tevékenységük is kettévált, míg Abramovic volt valószínűleg a dominánsabb, tehetségesebb, így önálló karrierje is meghatározóbb, mint Ulay-é, akiről azóta nem nagyon hallani.

30 “Évekig vártunk hogy valahol megvalósíthassuk ötleteinket. A vágyunk egy mozgó műterem és videó stúdió volt, amit bárhol felállíthatunk közös munkánk helyszínékként. Végül a West Midlands Arts segítségével találtunk egy fix helyszínt, egy maláta-házat, ahol leforgathattuk az otthonainkban kitalált, majd közösen művé értelt történeteinket.” *Artists Talking, Exposing*



4. kép

A páros első közös videójában két fiatalember kék ingben és fehér nadrágban ül egymással szemben. Közöttük apró asztal, s egy adott pillanatban szimultán egymásból következő gyors néhol agresszív mozdulatsorokkal tükrözik mintegy provokálják egymást, s a két alak folyamatosan nagyrészt egymáshoz sem érve viaskodik, helyzetét körforgásszerűen változtatja az asztal és a két szék között. A videó végén kézfogás és „Judás csók” zárja le a két szereplő egymásra reflektáló mozgását, mintegy feloldásaként a jelenetsornak.

Egy másik, „3 legged” (1996.) című videóban a művészek egymáshoz kötözött bal illetve jobb lábbal együtt mozogva próbálnak fedezéket találni a feléjük irányuló teniszlabda-adogató gép előtt. (5.kép) A néző szemszögéből pozícionált gép, mint egy fegyver folyamatosan követi a két alak araszoló, ügyetlenkedő, egymást akadályozó, de egyben óvó, fedezéket kereső mozgását, s bizonyos időközönként labdát lő feléjük. A videó hangját a kerregő önmagát sűrített levegővel feltöltődő adogatógép, a feszülten figyelő, egymásra utaltságukból fakadóan nehézkesen mozgó művészek lábbelijének csoszogása, lihegésük, illetve a kilőtt teniszlabdák becsapódása adja. A gép feltöltődését jelző motorhang mintegy fokozza a feszültséget, s a figyelmet, a két résztvevő koncentrációja is e hang időtartalmához köthető, amint összekötözve fedezéket keresnek a fegyvercsőként működő adogató gép előtt. A videón szereplő alakok viselkedését szemlélve önkéntelenül a különböző tudományos és katonai kísérletek tesztalanyai juthatnak az eszünkbe, akiknek ösztönös reakcióit láthatjuk egy drámai helyzetben, de míg a „Crossover”-ben önmaguk, egymással szemben generálják az agressziót kifejező eseménysort, s

Contemporary visual artists' practice – Wood and Harrison by Sally Show, http://www.a-n.co.uk/artists_talking/artists_stories/single/61249 2011. 08. 22.

egyszer egyikük másszor másikat az elszennvedő áldozat, úgy itt a közös ellenség motiválta összefogás dominál. Ez az egyébként férfias szituáció, mely mindenképp megérinti a nézőt valamiféle láthatatlan kapcsolatot feltételez a kortárs táncművészet gondolkodásmódja és e két művész alkotói koncepciója között, mely kapcsolat a modern művészetben nem új keletű. Bruce Nauman a body art jeles képviselője így vall erről egy 1970-es interjúban: „Először 1968 nyarán beszélgettem komolyan valakivel a test tudatosságáról. Ez Meredith Monk³¹ volt aki, akkor éppen San Francisco-ban járt. Ismerte vagy látta néhány munkámat nem tudom, de egyből megértette azok lényegét. A saját testünk tudatosítása bizonyos mennyiségű cselekvésben, más testekkel való interakcióban érhető tetten, s nem érhető meg, ha csak gondolkodunk róla. Az ezt követően készült filmes munkáim és videófelvételeken rögzített gyakorlataim a test-tapasztalás egyensúlyi helyzetéről szóltak. Úgy gondoltam ezekre a gyakorlatokra mint tánc problémákra anélkül, hogy táncossá váltam volna.”³² Ebben az interjúban Nauman egyértelműen átvette Maurice Merleau-Ponty elméleti írásainak lényegét³³, ami által a 60-as évek óta

31 Meredith Monk amerikai (USA) táncos, énekes, koreográfus, zeneszerző, az úgynevezett kiterjesztett vokális technika úttörője. 1964-ben a Sarah Lawrence College-ben végzett. 1968-ban megalapította a The House társulatot, amelynek kommunaszerűen együtt élő tagjaival "interdiszciplináris performance-okat" hozott létre, valamint 1978-ban a Meredith Monk and Vocal Ensemble-ot, amellyel saját vokális kompozícióit adta elő. A táncból, énekből, mozgásból és szöveg nélküli hangokból felépülő, egy-egy történet köré szerveződő művei az utóbbi harminc év legkiemelkedőbb előadóművészeti teljesítményének számítanak, munkásságát számos díjjal jutalmazták. Magyarországon 1994-ben lépett fel a Petőfi Csarnokban. A Songs from the Hill "dalfűzér" tíz, kíséret nélküli ének: "»afrikai« kántálás, ufó gyermekdal, a préri állatainak siratója, békaaltató, elképzelt ősi rítus, harci ballada, hegyi hívás, mesetündérdal, mocsárlidérc-dal - ilyesfélék sorakoznak egymás után" (Hajnóczy Csaba). <http://www.zajlik.hu/main/keres.php?band=Meredith+Monk> 2011. 08. 21.

32 John Wood and Paul Harrison: *Obstacle course and other works – with essay by Charles Esche and David Batchelor*, paperback edition from Ellipsis Minigraph 2. London 2000. 9.

33 "Test nélkül nem tapasztalnánk, így a test a tapasztalás igazi szubjektuma. "Én ez a test vagyok." Merleau-Ponty fenomenológiájának test-fogalma azonban különbözik a fiziológia által leírt "fizikai" testtől is. Az anatómiai vagy mechanikus test tudományos absztrakciója helyett a megélt tapasztaló testről, az élő, lélegző és érző "test-szubjektum"-ról beszél. Az én megkülönböztethetetlen a test erőitől, képességeitől. A test (az én) határai nyitottak, inkább membránszerűek, mint korlátok, egy folyton változó és alakuló felületet képeznek. Nem lehet pontosan meghatározni, hol kezdődnek, illetve hol érnek véget, ám ez nem azt jelenti, hogy a testeket vagy a természeti létezőket ne lehetne többé-kevésbé elkülöníteni egymástól. A meghatározatlanság következménye, hogy a valóság kimerítő leírása, teljes magyarázata metafizikailag lehetetlen: ehhez egy olyan elmére vagy tudatra lenne szükség, amely képes kívülről, egyetlen átfogó pillantással a valóságra tekinteni. A test és a szubjektum azonosítása azonban kizárja egy ilyen elme létét. A valóságot csak részlegesen érthetjük meg, és erre is csak belülről, a test világtapasztalatán keresztül vagyunk képesek. Ismereteinknek organikus, testi alapja van, amiben a világ összes létezőjével osztozunk. A testetlen, világtól elválasztott értelem, lélek vagy elme fogalma nem tartható fenn, az emberi szubjektivitás forrása végső soron ugyanaz a testi valóság, "a hús", amelyben a többi természeti létező is osztozik. Ez a testi valóság nem a korai természettudomány vagy a materializmus élettelen, mechanisztikus anyaga, amelyet ezért az ember tetszőleges módszerekkel és eszközökkel a maga céljainak megfelelően hasznosíthat és kizsákmányolhat, nem is egy önmagában létező elme vagy tudat puszta képzete (idealizmus), hanem a szubjektív tapasztalások élettől áthatott, spontán önmeghatározásban önmagát létesítő hálózata." Karsai Gábor: *Filozófia és ökológia*, http://bokorsopron.fw.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=465:karsai-gabor-filozofia-es-

létrejött videóművészeti alkotások is más megvilágításba kerülnek. Merleau-Ponty a *Phenomenology of Perception* (1945.) című munkájában ír a „testkép” fogalmáról, melyben felveti a megélt, tapasztaló test önálló kapcsolatát, s annak különböző relációit az őt körülvevő térrel. Ahogy a munkák alapján nyilvánvaló Wood és Harrison abszurd testgyakorlataiban is központi kérdésként van jelen ez az idea. A mérnöki pontossággal megtervezett abszurd akciókban a tapasztalatot szerző test reakcióit mozgását figyelhetjük meg, esendőségeivel, az elszenvedett kudarcaival, s ezek folyton ismétlődésével, melyet a végtelenített videó-loop egyfajta „életciklus” analógiaként mutat meg a szemlélőnek. S hogy nem csupán abszurd helyzetkomikumokként értelmezhetők a művek, köszönhető a művészpáros szerepeikhez „fapofával” való tökéletes azonosulásának.



5. kép

Ondrej Brody és Kristopher Paetau

Az előzőektől sokkal provokatívabb attitűddel viszonyul a művészi alkotás kérdéséhez az Ondrej Brody - Kristopher Paetau cseh - finn művészpáros. Mindketten a klasszikus művészetoktatási struktúrából érkeztek az akcióművészet területére, s munkáikat elnézve a dadaizmus automatizmusa valamint az avantgarde renegezsága alakította gondolkodásmódjukat. A művészet-ipar és a művészeti közeg kritikája alapvető eleme munkáiknak. Számukra, ahogy 5 pontos kiáltványukban lefektetik semmi sem szent, a direkt fogalmazás a szókimondás, a kritikai hangvétel az elsődleges. Ahogy e kiáltványban fogalmazznak: „Manapság, amikor mindenki fél bármit is megítélni, mi hisszük, hogy fontos bírálni mindent és mindenkit, beleértve magunkat. [...] Szókimondásunk, az hogy a dolgokat szó szerintiségükben értelmezzük, olykor abszurd kontextusokat eredményez, melyek bevalljuk sokkolóak, de ezeken a paradoxonokon keresztül ható tapasztalások segítenek feltárni a valóság lényegi mélyét. Mindezek mellett nagy hiba, ha az ember túl komolyan veszi önmagát, így munkánkban kihívás számunkra, hogy minél örültebbnek látsszunk, s ebben megpróbáljunk a végletekig elmenni. [...] A humor a fegyverünk, melynek segítségével tudatosítani akarjuk az emberekben, hogy mindenkinek van egy második esélye a nevetésre, s hogy nincsenek tabuk.”³⁴A sokkoló abszurd kritikai hangvétel a művészet-intézmény kritikaként is megjelenik a „Licking curator's ass” (2005.) című munkájukban. (6.kép)



6. kép

Az akcióra Jan Van Woensel a „Kísérleti kiállítások, extrák” sorozat kurátora kérte fel a művészeket, azzal a kitétellel, hogy valami meglepő és szokatlan ösztönös akciót hajtsanak végre az Antwerpeni Művészeti Egyetem egyik dokumentarista kiállításán. A művészek a videó tanúsága szerint a mit sem sejtő nézőközönség előtt egy

³⁴ <http://brodypaetau.com/> manifestum 2011. 08. 22.

oszlophoz kötötték a meglepett kurátort, aki láthatóan nem tudott a művészpáros ilyen szándékáról, s megfosztották nadrágjától és alsóneműjétől, majd mindketten kinyalták a fenekét. A munka a felkérés abszurd túlteljesítése, hogy úgymond „benyalnak” a kurátornak, egyben a lehető legbizarrabb módon teljesítik a feladatot, a művészeti produktum és a műkritika sajátos viszonyát is szimbolizálta egyben, ahogy a kiáltványukban leírják: „ A művészek gyakran nyalják a kurátorok seggét, bár nem szó szerint, s nem a nyilvánosság előtt.” Hát ők most szó szerint, s a nyilvánosság előtt tették mindezt. Zavarba ejtő, de nem újszerű a botrány³⁵ kizökkentő katartikus szerepe, mint a hétköznapiaságból a szürkeségből felrázó momentum. Egy másik munkájukban az Edouard Manet tiszteletére készített „Le déjeuner sur l' herbe” (2005.) videóban cseh pornósztárszínészeket kértek fel, hogy legyenek szereplői Manet festményének animált green box-os változatában. Az osztott képernyőjű videó balfelén a szereplők a festmény szereplőjéhez hasonlóan helyezkednek el és viselkednek, míg a jobb oldali képsávban trükkök nélküli közelikben egyfajta werkfilmlet láthatunk a munka előkészületeiről, ahol a „színészek” néhol obszcén francia kifejezések kiejtésével próbálkoznak, láthatóan nem igazán értve a szavak jelentését. A szereplők félszeg viselkedése humorossá a pornográf snittek nyugtalanítóvá teszik egyszerre mindezt. (7.kép)



7. kép

Végül a „CROQUIS – Performative Art For The People” (2006.) című munkájukat tartom fontos műnek a munkásságukból, már csak azért is, hiszen én is hasonló irányban fejtem ki aktivitásomat.³⁶ A mű egy rajzklubusból állt, amit a dán Brandts Kunsthalle termeiben bonyolítottak le. Az öt alkalmas klubus öt különböző rajztémát, úgymond beállítást kínált fel a rajzolóknak úgymint: 1. Bodybuilder and Pony –

³⁵ „A botrány egy rejtett vagy esetleg csak pusztán kimondatlan igazság váratlan, egy előkészítetlen közvélemény számára váratlan kimondása.” *Eörsi István előadójegyzete*, Fiala Művészek Klubja 1983. január 19. <http://www.artpool.hu/AI/al02/Eorsi/default.html> 2011. 08. 22.

³⁶ Értsd: Vinyl csoport közösségi performanszai – <http://vinylprojekt.blogspot.com>

testépítő pózol egy pónival, 2. Porn Couple – a pornós pár különböző szexuális pózokban, 3. Aerobic – két kövér és egy sovány ember aerobic gyakorlatokat végez, 4. Model In the Box – egy meztelen nő modellt ül egy hatalmas papírdoboz alatt, 5. Jesus – egy Jézus kinézetű modell pózol a kereszten. (8.kép) Az alkotók szerint a munka a konzervatív rajztanítási-tanulási egyben alkotói módszert színezi progresszív felhanggal, a populáris vizuális témák felvetésével. A mű két párhuzamos szinten funkcionál, egyrészt a hagyományos ábrázoló művészet stratégiáját és struktúráját követve (modell – vázlatrajz), míg progresszív szinten mint performativitás és részvétel alapú struktúra működik. Alkotásmódszertani szempontból e két utolsó műben jelenik meg a „bevonás” aspektusa, vagyis hogy az adott (művészeti) szakmai körön kívül eső civil is részese lesz az alkotás folyamatának. A Manet tiszteletére készült videóműben egy speciális és egyben marginális, úgymond „trashkultúra” képviselője (pornószínész – már a megfogalmazás is különös) lesz a magas művészet interpretátora, s ez a paradoxon adja a mű sava-borsát. A CROQUIS projektben szimbolikusan a művészet gyakorlatának elsajátítása lesz a fő momentum, a néző bevonásával, melyben a populáris vizualitás társadalmi elvárásai, a közízlés, (ha van ilyen) s az akadémista rajztechnikai gyakorlat ütköztetése adja a mű fősodrát. Itt a bevont közönség úgyszintén maga is szimbolikusan alkotó, a pusztán jelenléte a legfontosabb része a műnek, de reakcióik már (a dokumentációk és a művészi statement alapján úgy tűnik) nem annyira lényegesek.



8. kép

Nemes Csaba és Veress Zsolt

A művészpárosok alkotói együttműködésének igen különös és érdekes példáját valósította meg Nemes Csaba és Veress Zsolt, akik 1995. szeptember 22. és 1998 szeptember 11. között szerződésben³⁷ rögzített névcserét hajtottak végre. (9.kép) E szerződés megkötése előtt is gyakran dolgoztak együtt, s e közös gondolkodásuk a művészi lét problematikáját érinti, a szabályok tökéletes felrúgásával. A művész individuumáról alkotott kép összezavarásával, vagyis a cserével létrejött bizonytalansággal a művészi hírnév áruvédjegyének kérdését járták körül e „viszonylagos” együttműködésükhöz köthető projektben. Műveik a művészi identitáskeresést a szerző-mű viszonyrendszerének összefüggéseiben keresték, s tulajdonképpen akár kvázi együttműködésnek is tekinthetők. A másik neve mögé rejtőzés ugyanis már a kettős alteregó miatt is érdekes, s mint ilyen talán nem igényelne valódi közös munkát, hiszen bármelyikük cselekedete, művészi tevékenysége azonnal mindkettőjükre visszahat. Aktivitásuk mértéke az együttműködésben is reciprok olvasható, egyfajta kódfejtést igényel. A három év alatt létrejött közös munkák³⁸ ellenére az egyéni bemutatkozásokban Veress Zsolt, azaz Nemes Csaba volt az aktívabb, s az aszimmetrikus helyzet feloldásaként ő volt a kezdeményezője e névcseré-szerződés felbontásának is. A Liget Galériában megrendezett „Szerződésszegés” című kiállításon visszaállt az eredeti állapot Nemes Csaba saját néven állított ki munkát, azonban Veress Zsolt még mindig

37 “Megállapodás, mely létrejött egyrészt Nemes Csaba (1112 Budapest, Beregszász u. 139, szül. 1966.07.10., Kisvárda, anyja neve: Angyalosi Mezei Klára), másrészt Veress Zsolt (1126 Budapest, Nagy Jenő u. 4., szül. 1961. 04.09., Debrecen, anyja neve: Hamar Ibolya) között alulírott napon az alábbi feltételekkel:

Szerződő felek megállapodnak abban, hogy - élve a Ptk. 77. § (2) bekezdése adta jogi lehetőséggel művészi tevékenységüket a mai naptól kezdődően felvett névvel folytatják oly módon, hogy kölcsönösen egymás nevét használják alkotótevékenységük során (így különösen: műalkotásaik szignóval történő ellátása, kiállításon való szereplés, publikációk, forgatókönyvírás, performance-on való részvétel stb.).

Felek rögzítik, hogy fenti megállapodásuk nem érinti a hivatalos életben való névviselésüket, így mind a hatóságok előtt, mint üzleti kapcsolataikban, jogi ügyleteikben, valamint a magánéletben továbbra is saját nevüket használják.

Jelen megállapodás a szerződés aláírásával lép hatályba és határozatlan időre szól.

Bármelyik fél a szerződést egyoldalú írásbeli nyilatkozatával azonnali hatállyal felmondhatja.

Jelen szerződés nem visszamenőleges hatályú, így e megállapodást megelőző művészeti tevékenységükre nem terjed ki. A fenti szerződés aláírásának helyszíne és időpontja: SZAG kiállítás, Barcsay Terem, Andrássy út 69-71., 1995. szeptember 22. 18 óra.” Szoboszlai János: *Súlytalanság Nemes Csaba és Veress Zsolt Szerződésszegés című kiállítása* Liget Galéria, 1998. szeptember 11 - október 2. <http://www.c3.hu/~ligal/234.htm> 2011.10.10.

38 “A pénz diszkrét pálya című projektben egy kortárs művészeti morál- és gazdaságtant modelleztek: “A kiállításra kapott pénz autópálya-építésbe való fektetése - mint művészi akció - a médium szabadságára, s ad absurdum általában a művészi szabadságra kérdezett rá.” Szoboszlai János: *Súlytalanság Nemes Csaba és Veress Zsolt Szerződésszegés című kiállítása* Liget Galéria, 1998. szeptember 11 - október 2. <http://www.c3.hu/~ligal/234.htm> 2011.10.10.

Nemes néven szignózott műve nyitva hagyta a jövőt, mely munkán egy halott lábán kitöltetlenül hagyott cédulák láthatók. A két művész közös projektjét a kezdetektől figyelemmel kísérő művészettörténész: Szoboszlai János szerint, nem csak az aszimmetrikus aktivitás és a továbblépés volt az oka a névcserének, hanem a kilencvenes évek szakmán belüli egzisztenciális légüres terének a feloldódása, s a radikálisnak szánt identitás-kinyilatkoztatás körülményeinek megváltozása, e tett okafogyottsága. A művészet-ipar struktúrájába való betagozódás, az évtized végére egyre bővülő lehetőségek feleslegessé, sőt akadályozó elemmé tették a névcserét az egyénileg egyre sikeresebb Nemes számára. Nemes Csaba ma is aktív szereplője a hazai és a nemzetközi kortárs képzőművészetnek, míg Veress Zsoltról az utóbbi évtizedben nem nagyon hallani.



9. kép

Újlak-csoport

A hazai művészcsoportok közül a munkamódszereiket tekintve kiemelkedik két ma már nem létező művészközösség, az Újlak-csoport (Budapest, 1989-1995) és a Hejtes Szomlyazók (Budapest, 1984-1992). Mindkét csoportosulás az alkotói együttműködésnek a honi művészeti életben addig nem ismert és alkalmazott eljárásait dolgozta ki és alkalmazta néhány éves fennállása alatt. Ez legfőképpen a közösségi alkotó-gondolkodás módszere, egyfajta „csoportos alkotói létezés”.³⁹Az 1989-ben alakult Újlak-csoport független szellemi vállalkozásként működő közössége fiatal képzőművészekből állt, akiknek egyéni munkássága szűk körben már ismert volt. A rendszerváltás kulturálisan is felszabadult eufóriájában egy új lehetőségeket szenvedélyesen kutató, a közös cselekvés iránti vágy vezérelte csapat verbuválódott a Hungária fürdő elhagyatott belterének, majd pedig a Bécsi út 69. szám alatti Újlak mozinak (innen a csoport neve is) illetve a Tűzoltó utcai kiállítási térnek a birtokba vételére. (10. kép)



10. kép

³⁹ “A kultúra legritkább jelenségei közé tartoznak azok a művész csoportosulások, amelyek nem az érdekképviselet valamilyen formáját űzik. Nem egy intézményt akarnak a hátuk mögé, amely megkönnyítheti az érvényesülést és szalonképes lehet más intézmények számára. Alkotócsoportokról van szó, amelyek határai nyitottak, megfogalmazatlanok, kimondatlanok, mégis pontosan érezhetőek és nem átjárhatóak. Finom és ki nem mondott alapokon nyugszik ez a létezés. Az ilyen csoportoknak a belső törvényei folyamatos dinamizmusban állnak, mert nem létezik precedens, amire hivatkozni lehet, mindent az aktuális helyzetek erőviszonyai döntenek el.” Sugár János: *Újlak mint munkamódszer*, in: *Újlak* (gyűjt. kat., Budapest, 1991)

E terekhez igazított rendszeresen megjelenő közös művek, majd az egy estés kiállítások, performanszok idején vált fogalommá az „újlakosok” elnevezés, s formálódott csoporttá e laza alkotói közösség. A csoportot Ádám Kálmán, Ádám Zoltán, Farkas Gábor, Komoróczy Tamás, Ravasz András, Szarka Péter és Szil(i) István hozta létre, s rövid ideig Mészöly Suzanne, Pálos Miklós, Szücs Atilla is csatlakozott e társasághoz. Az Újlak mozi elfoglalt romos helyéhez kapcsolódó névnek, ahogy Sugár János írta egykor a csoport egyik kiállításához készült katalógus előszavában, nem volt jelentéstartalma, „egy költői akció”, mely arra várt csak, hogy a csoporttagok cselekvése és az alkotás strukturálja, s töltsse fel. Már a legelső kiállításuk a Dohány utca elhagyott romfürdőjének birtokba vételével egy új típusú művészeti cselekvés terepévé vált, s lett minta a fiatalabb generációk szemében. Az eleinte laza kontextusban felfűzött helyspecifikus installációk és performanszok, melyek már akkor is a totális térszervezés jegyében születtek, sziporkázóak és ötletgazdagok voltak, ahogy a korabeli műkritika is elismerően írta: a hely és a szituáció kihozta minden csoporttagból a maximumot. Ezen a Kósa János által „pre-Újlaknak”⁴⁰ nevezett kiállításon Ravasz András hegesztőpisztollyal a helyszínen végzett „akcionista képépítése”, performansz-installációja nyitotta a sort, mely hatásában és hangulatában az elhagyott épület felfedezésének a nyitánya lett, s melyet egy zenei produkció aláfestése is kísért. A képzőművész csoport működése sokáig egybeforrt a VAN együttes produkcióival, akik szintén az underground kísérletezés terepét választották, csak éppen zenei téren. A két kollektíva tagjai között átfedés is volt, az Ádám fivérek révén, akik ezen az első „fogalatház kiállításon” is mindkét csoport munkájából aktívan kivették a részüket. A zenei produkció egyébként fontos eleme és kiegészítője volt az épület különböző részein előadott performanszoknak, a térberendezéseknek és az installációknak. E művek egymást időrendben is követve a romos tér bejárásával bomlottak ki a látogatók népes csapata előtt, akik az est végén, térben, s időben Komoróczy Tamás revelatív erejű performanszának aktív résztvevőivé is válhattak. Az akcióban a művész egy ember méretű papírgalacsin gömböt gurított maga előtt, átfordult vele, s a zihálását, valamint a kvázi földgolyóhoz intézett becéző szavait felerősítve egy gégemikrofonon keresztül hallhatta a közönség. Az egyre fokozódó ritmusú akció végére az elszabadult gömbbel a közönség kezdett játékos rugdalózásba. A csoport ezen kívül még egy közös kiállításra tudta csak igénybe venni a fürdő elhagyott tereit, s ezután tette át működését a Bécsi út régi moziépületébe. Ez már egy valódi fogalatház akció

40 Kósa János: *Újlak Story*, Új Művészet, 1991/4. 50.

volt, a félillegális minden izgalmával, hiszen a hivatalok nehézkes működése okán nem sikerült a helységet hivatalosan megszerezni. A szikár betonépület, melyet birtokba vettek hatalmas kihívásnak bizonyult. Belső terei a művészetszervezés új lehetőségének színterei lettek, a csoporttagok, vagy meghívott művészek által egyetlen estére újra és újra meditatív és asszociációs terekként szolgáltak, s romosságuk révén egy korszak (a rendszerváltáshoz köthető pusztulás-építés) metaforájaként is tekinthetünk rájuk. A moziépülethez köthető periódus után, mely az épület 1990-es lebontásával menthetetlenül bekövetkezett, immár legálisan a Tűzoltó utcai egykori tésttagyár 800 négyzetméteres épülete lett a csoport alkotói munkálkodásának a színtere. Hogy miért is fontos e csoport működésének alkotási metódusainak tanulmányozásához a helyszínek vizsgálata, az abból az attitűdből válhat világossá, amely a marginális csoportok nyugat-európai mintájú térfoglalás és a térszervezés művészi aktusa révén is megjelenik, de nem csak abban. A korszak progresszív gondolkodása a hely problematikáját járja körül, s ez nyilvánvalóan az installációs technikák elterjedésének és meghatározottságának kedvez. Ahogy Várnagy Tibor írja az Újlak-csoport kapcsán: „amikor egy tér már egy bizonyos cselekvéssor végrehajtására elő van készítve, akkor az onnantól kezdve nem tér, hanem hely, mert a különféle architektúrális és installációs elemek elrendezése keret-jellegűen meghatározza, s részben anticipálja a benne végrehajtható műveleteket.”⁴¹ Az így létrejött térátalakítások erőteljes szociális jelleggel telítődtek, közös tevékenységek lehetőségeit próbálták földeríteni és kialakítani, s így az utópikus közösségi jellegük felerősödött, egyben ebben volt a forradalmi újdonságuk és erejük is. A szokatlan környezet és szituáció, mely ezeket az egyébként a hivatalos művészi struktúrában szocializálódott alkotókat új energiákkal töltötte fel, lehet talán az egyik kulcskérdése az újlakosok sikerének. E civil terek művészi tuningja során a hivatalos szcena teljesítménykényszerétől felszabadulva, az avantgárd szellemiség mindent és mindenhogy lehet örök érvényű aktusa hozhatta közös nevezőre az egyébként alkotónként is hullámzó minőségű műveket, s alkottak nagyrészt mindig egységes egészt. A tér itt összekötő, inspiráló az itt és most megismételhetetlenségének varázsából kibontakozó műalkotássá vált maga is, s a csoportnév ebben telítődött anyaggal, s szellemmel, vagyis totális tartalommal. A hivatalosan is megkapott Tűzoltó utcai kiállítási tér egy picit megváltoztatta ezt a fentebb vázolt helyzetet, bár romos épület volt ez is, de a tovább és a közösen dolgozni akarás kompromisszuma finomította, mely a nonkomformizmust nem oltotta

41 Várnagy Tibor: *Megnyilatkozások birodalma*, Ádám Zoltán festményei a dunajvárosi Kortárs Művészeti Intézetben <http://www.c3.hu/~ligal/Megnzilatokzasok.html> 2011. 08. 28.

ki ugyan de jelentősen átalakította. A csoport valószínűleg ekkor lépett működésének utolsó, talán kimondhatjuk, hogy ugyan még rendkívül termékeny de a majdani megszűnést sorsszerűen előrevetítő, lezáró szakaszába. Az egyik utolsó erőteljes megmozdulásuknak tekinthető Palme-ház búcsúztató csoportkiállítás a beköltözés, az újlétre ébresztés, majd a pusztulásnak való átadás korábbi években megszokott alkotói módszerét villantotta fel. A művek már nem az egy estés kiállítások mozgalmas akciókkal teli térstrukturálását mutatták a szemlélődőnek, hanem sokkal inkább egy meditatív szálra felfűzött installáció-sorozatot alkottak. Az installációk együttesen hatottak, az egymás műveire vonatkozó utalások a térszervezés révén körbeérték. Ahogy Zwickl András a kiállításról írott kritikájában említi, hogy ez a kiállítás lezárás és nem köztes stáció az együttműködés útján, hiszen a közös munkamódszernek minden válfaját kipróbálták már. Az egyéni hang, esetenként az egyes művészek dominanciája válik fokozatosan erőteljesebbé, s „a csoport az egyre függetlenebbé váló önálló alkotóknak adta át a helyét.”⁴²

A módszer maguk számára való kitalálásának és megélésének időszakát után a Tűzoltó utcai programszervezéssel az átadás a reflektálás szakaszába léptek, ahol is felerősödött a kiállító tér, s az egyfajta kvázi intézményesülés felett érzett felelősség, melynek a függetlenség folyamatos deklarálása mellett kellett megvalósulnia. Az újlakosok ebben is sikeresen munkálkodtak, az piacellenes nonprofit gondolkodás ugyan a gazdasági túlélést nehezítette, de átmentette a csoport totális művészi függetlenségének az elvét. Művészetszervező programjukban deklarálták, hogy az irányításuk alatt működő térben és struktúrában, elsősorban fiatal művészek munkáját hivatottak segíteni, kiállítási lehetőséggel, pénzzel. A programban Katarina Rothers, Veszely Bea – Andreas Raab, valamint a brit ARC-csoport kiállításán át Eperjesi Ágnes és Várnagy Tibor bemutatója szerepelt sok más fiatal művésszel egyetemben. A fiatal tehetségeket támogató kiállítás sorozat, melyről „Tűzoltó 72 Kiállítások a Tűzoltó utcai kiállító teremben 1991 – 1995” címmel egy katalógus is megjelent, e kollektíva ez irányú sikerességének a bizonyítéka. Intézményesedés a csoporttagok kiválása (elsőként Ádám Zoltáné) felőrölte a csoportot, de a felozlás legfőbb oka az volt, hogy az újlakosokéhoz hasonló csoportalkotási forma a kilencvenes évek közepére kifulladt.⁴³ A dokumentumok szerint az utolsó közös

42 Zwickl András: *Búcsúzás*, Új Művészet, 1995/4. 15.

43 „Az Újlak 95-ben mégsem csak az ő távozásának következtében szűnt meg, s mégcsak nem is azért, mert időközben jócskán kiforrott művészekké érettek a többiek is, hanem egész egyszerűen azért, mert véget ért az a korszak, amelyben ez a fajta csoportmunka még erőteljes és eredményes lehetett. Utólag ezt már könnyű belátni, annál is inkább, mert az elmúlt négy évben nem tűntek föl újabb művészcsoporthoz, s úgy tűnik 95-96-ra az Újlakkal párhuzamosan dolgozó

megmozdulásuk egy amerikai felkérés a „Contemporary Art from East Central Europe” című kiállításon való részvételre volt, amit a chicagói kortárs művészeti múzeumban rendeztek. (11.kép) Ezt követően a csoport nem dolgozott együtt többé.



11. kép

Hejettes Szomlyazók

A Hejettes Szomlyazók közössége a nyolcvanas évek közepén, pontosabban 1984-ben alakult (Beöthy Balázs, Danka Attila, a nemrég elhunyt Elek István (KADA), Fekete Balázs, Kardos Péter, Nagy Attila, Várnagy Tibor, Vidákovich István alkotta a nagyrészt nem a hivatalos művészeti képzés struktúráiból verbuválódott csapatot). Néhányan közülük, akik Somogyi Győző rajzsakkörébe jártak, fogalmazták meg az együttműködés lehetőségét. Erre az időszakra tehető az első közös pre-Hejettes munka, amikor egy üveggyári látogatás után több száz portrét festettek meg futószalagszerűen egy pénztárgép papírszalagjára. Majd tíz évvel később (Női matiné. 365 idézet 365 akthoz, Ernst Múzeum, Budapest 1987.) e korai munka tematikájának visszatéréseként értelmezhető a múzeum lépcsőházában kiállított 365 lapos aktnaptár, melyben a feladat a közös szériamunka variációinak ismétlődés és kimerülés nélküli alkalmazása volt.

A választott név mögött gazdag jelentésárnyalat húzódik meg, egyrészt a felcserélt mássalhangzók különösségének a nonkonformizmusra utaló jellege, valamint a bibliai „igazságra szomjazók” és a csoport alakulásakor még javában regnáló szocialista éra sajnos még ma is aktuális „bürokratikus helyettesekkel” való

többi művészcsoport aktivitása is holtpontra jutott.” Várnagy Tibor: *Megnyilatkozások birodalma, Ádám Zoltán festményei a dunaujvárosi Kortárs Művészeti Intézetben*
<http://www.c3.hu/~ligal/Megnyilatkozások.html> 2011. 08. 28.

terheltsége. A nyolcvanas évek közepére a magyar művészetben a transzavantgárd vérfrissítése ellenére az erőtlenség jelei mutatkoztak, ahol az előző korszak meghatározó alkotói galériaművészekké váltak, s ahol hiába jelent meg az „újszenzibilitás” kicsit mesterséges újszerűsége. Valódi életteli originális impulzusokat a magyar művészet szinte csak az autodidaxis irányából kapott (Vajda Lajos Stúdió, Xertox, Inconnu), ahonnan e vákuumba a csiszolatlan gyémántként érkező alkotók, akár egyszerre több műfajt is uralmuk alá hajtva robbantak be a köztudatba. Ilyen volt a H.Sz. is, mely a hivatalos művészeti közegen való kívülállását és nonkonformizmusát kiáltványban is deklarálta 1984-ben.⁴⁴ A csoport művészete sok szálból épül fel, egyaránt megfigyelhető a dada, a szürrealizmus, az art brut, a Fluxus, az appropriation art, az újrealizmus hatása, de a civil tevékenységek úgymint az ecserizés, a lomtalanítások és gubperlások esztétikai tapasztalatai is termékenyen beépültek munkásságukba. Munkáikban bátran felvállalták az amatőr, a naiv, az anonim, a dilettáns és a kontár „művészet-csinálás” megosztó effektusait, s bár a csoport tagjai tudatosságukban profi képzőművészeknek tekinthetők, mindezekkel kerülték az iskolázottság legkisebb látszatát is. Alkotói módszerük alaptétele a közös munka volt, intenzív egyéni részvétellel, ahol e sajátos műhelyben mindenki mester és tanítvány egy személyben. Ez a kollektivitás különleges helyzetet teremtett, hiszen a felvetett tematikák többszólamúsága egyszerre működött az egyéni ötletalmazok ütköztetésétől az esetleges szintéziseken át a montázszerű kész művekig. Ezen

44 “Ezen helyettes szomjazók köre heterogén, nem végleges és nem is törekszik véglegességre, nem intézmény, nem következetes, nincsen profilja, alkalmi akciókra épül (kiállítás, felavatás, felolvasás, pályázat, hangverseny, depresszióestek, , , érzelmi máshová, sorsszépítő szerek) a programok nem rendszeresek, a társaság adminisztratív szempontból nem rendez semmit, öncenzúra-ellenes, a társaság működése jogilag rendezett? A tagok és nem tagok között lényeges különbség nincsen, konkrét tagok jelzése csak adminisztratív szempontból fontos, a tagok közt nincsen semmilyen erőszakolt szellemi egység vagy egyetértés, Állandó és deklarált a széthúzás, klikkek, frakciók, a művészeti egyesülés nem műsorközpontú, nem műközpontú, nem ismeri el a szellemi tulajdont, és nem pártolja a szellemi tettet, a társaság pártolja a semmittevést és a közös unatkozást; a stúdió profilja, hogy felszabadítson, tagjai művészi és emberi öntudatát erősítse, illetve érvényesülését (karrierjét) elősegítse, a stúdió keressen pénzt, igyekezzék tagjai és nem-tagjai megélhetését biztosítani; legyen nyájszellem, és minden jó, ami ezzel jár; a stúdió hivatalos fórumokon képviseltesse magát?

Fontosabb szavak a stúdió munkatervéből:

Ötlet, spontaneitás, unalom, semmit-tevés, ellentmondás, belső ellentmondás, közösség, közösség-ellenesség, törekvés, lemondás, kegyelem, erőszak; a stúdió beszélgetés- illetve megbeszélés-ellenes, a jövőben nem beszél meg semmit, nem egyeztet, nem szervez, nem teher. pártolja a konkrét és egyszerű dolgokat, illetve talán még azokat a leginkább; ötleteket vet fel, elfogadja vagy elveti ezeket igennel vagy nemmel, de nem indokol, nem minősít, nem elemez, nem rendszerez stb.

Leírom azt, hogy MI. Ez jelentheti azt is, hogy mi, az Éreztető Nagyhatalmak alattvalói. Mi, az Éreztető Ipar céltáblái. Jelentheti azt is, hogy mi, az Éreztető Nagyhatalmak ellenlábasai.

Büntetlenül?” *KIÁLTVÁNY Helyettes Szomlyazók*, 1984

<http://www.c3.hu/~ligal/helyetteszomlyazok20.html> 2011. 09. 18.

alkotói elvek hasonlatosak az egykori Erdély-féle Indigó Csoport munkamódszereihez, azzal a különbséggel, hogy a H. Sz. vezetés nélküli teljes frakciószabadsággal és alkotói prekonceptiók nélkül közelített mindenhez. A közös életműnek így egyaránt részévé válhatott Várnagy Tibor összegyűjtött körmei, Fekete Balázs Moszkvicsának adás-vételi szerződése, vagy akár Beöthy Balázs táppénzes papírja és Elek is kopogtatócédulája, illetve folyamatos munkájuk manifesztuma a „Világnézetségi magazin” megalkotása. E véletlenszerűen konnotációba állított ready made-k, és nyomtatott, kollázsolt fanzin-szerű szövegfolyamok handmade publikálása mellett olykor fontos tette vált a külső személyek bevonása az alkotásba, mint például a híres „Kék Acél” kiállításon bemutatott *Gazdálkodj okosan* társasjáték.⁴⁵ (12.kép) E társasjáték újragondolásában fellelhető recycling elv a művészeti reprodukciók, mint „helyettesítések” iránti vonzódásukban is jelen van, s ez egész munkásságukat átszövi.



12. kép

45 "Itt van például a 'Gazdálkodj okosan'. A Hejtes Szomjazók (Beöthy Balázs, Elek is, Fekete Balázs, Nagy Attila, Várnagy Tibor) elnevezésű társulás ennek az igen jellegzetes játéknak a parafrázisát alkotta meg, egy egész termet megtöltve. A játék egy-egy mezője a szentendrei Vajda Lajos Stúdió nyári tanfolyamán részt vevők munkája, melyet a Hejtes Szomjazók irányításával készítettek. A nyitó mező felirata és ábrája a Kék acél városára (Ózd a csodák csodája) és Aczél György elvtársra (hideg-kék portré) utal, nem titkolt blaszfémiával. A játék mint savanyú metafora jelzi, hogy a szabályok alkotói mértékkel és beosztással adagolták lehetőségeinket. Míg az álomállam eszméjének szerzői az egypólusú ember létrehozásában szereztek soha el nem évülő érdemeket, közben a játékszabályok kérlelhetetlen észjárásának szellemében kialakult a szegény kacsagazdag kacsamodel, s mi hiába takarékoskodtunk. Lengyel László: *A kék acél ("Ennyi füstbe ment terv után...")* - Művészet, 1989/11-12

E recycling elv legszebb példája az 1986-os „Festményháború” című akciójuk, melyen reprodukciókkal a homlokukon játszottak számháborút. A különböző persziflázsok, hommage akciók és festményrekonstrukciók is ezt a vonalat erősítették pályafutásuk során. (Munkácsy – Siralomház, Grünewald – Isenheimi oltár, Szinyei Merse Pál – Majális feldolgozása a csoport által) A látszólag véletlenszerű témaválasztás mögött egy tudatos felkészülés húzódik meg, Döbling című munkájukban (1989) az Ernst Múzeum kiállítóternek a felét elmeógyógyintézetként installálták. Magyarozatuk szerint ezzel utalni szeretek volna a „magyar kiállítási gyakorlatban évek óta periférián levő sorskérdésre, illetve a kiállítóternek diliházként való értelmezésével a művészet terapikus attitűdjére.” E kiállítás félsikerének hatására, s a negatív kritikákra válaszul a következő performanszukban pusztán „hőmérsékletet” állítottak ki, felfűtve a Fiala Művészek Klubjának kiállítótermét. Ez a munkájuk a „Strand. Hőélvező akció” címet viselte. (13.kép)



13. kép

A fentiek is példázzák, rendkívül jó érzéssel alakították át a rendelkezésükre bocsájtott kiállító tereket, egységes helyspecifikus installációkká, valamint, hogy ambivalensen és kellő önkritikával gondolkodtak a saját szerepükről a művészeti intézményrendszerben, s az ebből adódó szorongás megtermékenyítette munkáikat. Amikor Nyugat-Berlinben 1989-ben a műtárgyeladás lehetősége csillant fel a számukra, válaszul videóra vették amint lehetetlen irreális összegekre, egymást túllicítálva beárazták saját munkáikat. E derűsen felvállalt szerepkör igazi erőssége,

hogy mindig sikerült megtalálniuk az adott helyzetek és szituációk művészi formává alakításának módját, s megtanultak nagyrészt nyereséggel túllépni rajta. Talán ez a legerősebb üzenet az utókornak a H. Sz. kooperációs működéséről. 1989-es második kiáltványukban harsányan, de egyben némi érezhető keserőséggel deklarálták betagozódásukat a művészeti intézményrendszerbe, mely valószínűleg feloszlásukat, közös ténykedésük végét is jelentette.⁴⁶ A csoport jó néhány tagja azóta már figyelemreméltó életművel rendelkezik, de a csoporthoz csatlakozásakor is rangidősként, s alkotói módszerének különössége okán a nemrég meghalt Elek István (KADA) munkássága mindenképp külön említést érdemel. A „radikális másként gondolkodás és az ösztönös antiintellektualizmus”⁴⁷ furcsa elegye, mely jellemezte személyiségét, meghatározta műveinek tartalom és formavilágát. Kada legsikeresebb és a csoporton belüli egyediségét is jellemző műfaja a vizuális költészeti elemeket is jócskán felvonultató plakátterv, mely legtöbbször nagyrészt banális, tömör szövegrészletből és egyszerű motívumból állt, melyeket főként újságkivágások stencilezéseinek segítségével montázsolt, s ezeket a lapokat saját sokszorosításban terjesztette a városban. A vicces abszurd szövegek („Szeretnék beszarni Önnel”, vagy „Nyald ki a szívem” sokszor egészen értelmezhetetlenül hatottak a rendszerváltás előtti és az azt követő évek utcai vizuális-textuális kommunikációban. Rendszeremleges, de ezáltal virágnyelven mégiscsak politizáló plakátjai (pl.: „A múzsák leszopják a 20 zsák pénz gazdáját”) bármilyen politikai és társadalmi közegben a mai napig működőképeseek.⁴⁸ Társadalmi illetékességgel ható

46 “Ezen Helyettes Szomlyazók köre egységes, a hivatalos képzőművészeti közéletbe történt integrálódás során működése intézményszerűvé vált. A műsorszórás (és szerkezet) keretein belül – a számára adódó – szerepet következetesen és rendszeresen betölti. A hajdanvolt önképzőkör-szerű, összművészeti társulás tevékenysége a hivatalos, sokszor protokolláris, állami kiállításokon való részvételre szűkölt.

A csoport hat tagból áll, ezek rutinná vált öncenzúrát gyakorolnak.

Bizonyos karriert magunkénak tudhatunk, azonban a tagok közötti fő összetartó erő még ma is a feltételezett jövőbeni érvényesülés hite. A csoport ugyanis, bár már keresett bizonyos pénzt az évek során, ez az anyagi erő azonban oly csekély mértékű, hogy tagjai megélhetését nemhogy nem fedezi, de még a művészeti tevékenység folytatásához sem nyújt kielégítő fedezetet.

A csoport beszélgetés-, illetve megbeszélés-ellenessége sajnos oda vezetett, hogy a tagok közötti kapcsolat elsorvadt. A tagság találkozási, a korábbi elmélyült és emelkedett együttlét után, ma már kizárólag adminisztratív ügyek intézésére korlátozódnak. Ennek megfelelően ezek léghőmérsékletük hivatalossá, kevésbé önfeledté, oldottá, egyre inkább diplomatikussá vált.

A csoport az Éreztető Ipari Nagyhatalmak ellenlábásából, azok hűségese kizsgálója lett. Mindenki lehet az Éreztető Nagyhatalmak kizsgálója, s ezért nemhogy büntetés, de jutalom járt, esetünkben is.” *KIÁLTVÁNY Helyettes Szomlyazók*, 1989.

<http://www.c3.hu/~ligal/helytesszomlyazok20.html> 2011. 09. 18.

47 Boros Géza.: *Hejjettem Szomlyazók*, Új Művészet, 1990/1. 13.

48 Boros Géza a H. Sz.-ről írott műkritikájában említi, hogy Kada nevéhez fűződik a legszebb 56-os köztéri emlékmű-elm gondolat, mely az ötvenhatos harcok során mikor egy kirakat betört, napokig senki nem nyúlt az ott lévő áruhoz. Mindezt jelképként értelmezendő felhívást tett közzé a H. Sz. Nevében hasonló kirakatok berendezésére országsherte. A felhívásra senki nem jelentkezett. Boros Géza.: i.m.: 14.

művészi fogalmazványai közül szomorúan aktuális az az alkotmánymódosító javaslata, melyben ezt írja: „1. A Haza szeressen engem, 2. éreztesse is velem, hogy szeret. 3. A Haza félje a szegényeket, 4. éreztesse is velük, hogy féli őket. 5. Többé ne vétkezzen.”⁴⁹

Łódź Kaliska csoport

A Hejtes Szomlyazók tevékenységéhez nagyon hasonlatos az 1979-ben alakult még ma is aktív lengyel Łódź Kaliska csoport⁵⁰ munkássága, a két társulat közötti együttműködésre egy lengyel és egy magyarországi közös kiállítás dokumentuma a bizonyíték. A magát a lodzi vasútállomásról elnevező társaság neoavantgárdként indult, műveik fősodrát híres műalkotások paródiái, fotó és filmutánzatai, élőképek, persziflázok alkották, s ők is létrehoztak egy saját újságot, a gátlástalan humorú TANGO-t. Minden konvenciót áthágva a banalitást emelték művészi szintre, szarkasztikus, abszurd humorral fűszerezve. Mindig az aktuális illetve az általános normákkal való folyamatos szembenállásuk adja a mai napig a csoport munkáinak eredetiségét. 2009-ben Székesfehérváron mutatták be egyik legutóbbi projektjüket „Vesszenek a férfiak” címmel. (14.kép)

49 Boros Géza.: i.m.:14.

50 “A két Andrzej, Marek, és Adam fiatal lengyel művészek, barátaikkal együtt alkotják a Łódź Kaliska nevű csoportot. Megrögzött és javíthatatlan avantgardisták. A művészeti intézményrendszer peremén fejtik ki áldásos és "bosszantó" tevékenységüket, főként a kísérleti film, fotó és video területén. Munkáik többségének nincs különösebb "mondanivalója", mókás történetek könnyed, gyilkos humorral - a rosszakaróik szerint idétlenkedések, túltengő exhibicionizmussal -, a dadaizmus óta azonban jól tudjuk, hogy az efféle hülyéskedések a múzeumban szoktak kikötni. Műveik alapját akciók, happeningek és élőképek (Botticelli-, Delacroix-, és Goya-persziflázok) alkotják, melyekben módfelett örömet lelik. Tíz éve dolgoznak együtt, és tíz éve nem akar ben őni a fejük lágya. A kamera előtt letolják a nadrágjukat, grimaszokat vágnak, lehúzzák a lányok bugyiját. Nem tudnak normálisan viselkedni! Akárcsak Mórickenak, mindenről egy dolog jut az eszükbe, és akárcsak Mórickenak, állandóan ráhibáznak a lényegre. Itt van például egy lottószelvény (A Łódź Kaliska tippje), melyen az összes szám be van ikszelve - nem telitalálat? Vagy itt van Adam, aki klottgatyában szoptat egy csecsemőt (Project of the monument of a Polish Father). Mit kezdjen magával egy vidám művész egy olyan országban, ahonnan a fiatalok kilencven százaléka Nyugatra szeretne távozni? - ez itt a kérdés.

A film alatt szól a lakodalmas rock, Marek tíz számmal kisebb méretű trikót próbál felvenni, valaki rágyújt a Vörös téren, tenyéryei mellbimbók lógnak a képbe, a vámosok üldöz őbe vesznek egy férfit, akin negyven gumipelenkát találnak. Pereg a film.” Boros Géza: *A Łódź Kaliska Budapesten*, <http://c3.hu/~ligal/LodzKaliskaFO.htm> 2011.09.19.



14. kép

Ebben a munkában, mely 14 nagyméretű panorámafotóból áll, tipikusan férfiszakmák művelése közben (útépítés, hajózás, favágás, stb.) mutatnak be nagyrészt meztelen nőket. A sorozat azokra a kulturális kérdésekre való reagálás, mely a feminizmus és a gender fogalomkörben értelmezhető. A csupán védőfelszereléseket és munkaruházati kellékeket viselő ruhátlan nőalakok, mint romantikus festmények tündérei, nimfái, kecses természetességgel végzik munkájukat, s mindez felettébb idegenül hat az egyébként férfiak uralta szituációkban. A nők társadalmi szerepének, helyzetének újra-, és átértelmezése a munkák alapmotívuma, mely a finom iróniával fűszerezve billeg a banális és komoly határmezsgyéjén. A csoport frissességének munkái újra és újra megújuló erejének a saját weblapjukon folyamatosan bővülő projektanyag az ékes bizonyítéka.

Vojna csoport

Végül, de nem utolsó sorban említést érdemel még az eddig bemutatott csoportok működésével sok rokon vonást mutató, a politikumot a humorral keverő, de radikalizmusában a végsőkig is elmerészkedő orosz Vojna csoport. A nevében is háborút jelentő társaság valóban egyfajta kulturális hadviselést folytat az aktuális orosz hatalommal. A napjainkban teljes illegalitásban működő művészközösség, az orosz avantgárd hagyományát mai köntösben folytatja megannyi műfajon átívelő tevékenységgel, melyben a street art, a performansz, a dada és az akcióművészet elemeit keveri a felvállalt polgárpukkasztó tartalomhoz igazítva. Radikalizmusa az obszcén és pornográf elemeket sem nélkülöző társadalom-, és hatalom-kritikában kulminál, a börtönbüntetés ódiomát is vállalva. Legismertebb munkájuk 2010. június 14-én készült, amikor Szentpéterváron a fehér éjszakák idején mindenki a Néva folyó felnyitott hídjaihoz zárandokol. A belügyminisztérium épületével szembeni felnyitható hídra egy hatalmas méretű faloszt festettek, melynek a címe: „Hímtag a KGB fogságában” volt. (15.kép)



15. kép

A hatalom az alkotást néhány óra alatt eltüntette a hídról, de a mű és hatása nem múlt el nyomtalanul. Az „INNOVÁCIÓ” állami kortárs művészeti díjat az orosz és külföldi kurátorokból álló zsűri e munkának, illetve a Vojna csoportnak ítélte oda 2011-ben. A Vojna csoport számos botrányos művészeti akció gazdája volt már Szentpéterváron és Moszkvában. Legutóbb egyik nő tagjuk egy fagyasztott bontott csirkét dugott a vaginájába egy bevásárlóközpontban, de volt hogy kóbor macskákkal árasztottak el egy McDonald's-ot, Medvegyev megválasztásáért pedig csoportos nyilvános közöszlással kampányoltak. A csoport két tagja, Leonyid Nyikolajev és Oleg Vorotnyikov, akkor is fogházban volt Szentpéterváron, amikor a zsűri a díjra való felterjesztésről döntött, mert a „Palotaforradalom” című performansz keretében Szentpéterváron felborítottak több rendőrautót. A művészek mellett számos orosz és külföldi művész és művészeti csoport állt ki, s bár tagjait kaució ellenében szabadlábra helyezték, később újra dolguk akadt a rendőrséggel nem engedélyezett tüntetéseken való részvétel miatt. Fő ideológusuk Alekszej Plucer-Szarno egy interjúban kifejtette: a jelöléssel a hatalom felajánlotta, bizonyos mértékig

hajlandó megtúrni a csoportot, majd hozzátette, hogy „szerintünk ezzel újra megszégyenül a bűnös hatalom és a művészeti közösség sok konformistája.”⁵¹

4. “Civil a pályán”

Mint az előzőekből világosan látszik a kilencvenes évektől egy igen erőteljes paradigmaváltás figyelhető meg a kortárs képzőművészet alkotói és befogadói interpretációja részéről. Nicolas Bourriaud minderről a nagyhatású és sok vitát is generáló “Relációesztétika” című művében (1998) azt írja, hogy e megváltozott állapotot leginkább az elméleti diskurzus hiánya jellemzi, ami folyamatosan félreértéseket generál e korszak művészeti szisztémáját illetően. Sok-sok kérdést felvet ez ügyben, úgymint: Mi lehet az oka a kortárs képzőművészek interaktivitás iránti érdeklődésének? Honnét származik a közönséggel való fokozott kapcsolatteremtés vágya? S e kérdésekre alaptételként azt a magyarázatot látja e kifejezetten a 90-es éveket górcső alá vevő írásában, hogy a nyolcvanas évek után a tárgyközpontú művészetet a folyamatokban való részvétel művészete váltotta fel. Ez a változás mind a művész, mind a néző szemszögéből az egykori avantgárd retrográd felhangjával is keveredve új kapcsolatot eredményez az alkotás-befogadás interakcióban.

A művész hasonlatossá válik a Dj-hez vagy a számítógépes programozóhoz, aki nem alkot többé a szó klasszikus értelmében, hanem új konstellációkba rendezi az információkat. Kapcsolat és aktivitás ezek a kulcsszavak a korszak műveihez, melyek gazdag előképekkel rendelkeznek a 60-as évek művészeti és politikai mozgalmainak momentumaiból. A múzeumi majd a városi térben létrejövő intenzitásukban erőteljes találkozások lesznek a párbeszéd alapjai a néző és műrelációjában. A mű nem a formai megjelenésben vagy a hozzá kapcsolható tartalomban születik újjá, hanem a néző által, a cselekvés folyamatában. S a folyamat átélésében és megtapasztalásában bomlik ki mindez. Ez Bourriaud szerint a relációs művészet fogalmának az alapköve, vagyis: „Olyan művészi eljárások összessége, amelyek elméleti és gyakorlati kiindulópontjában az emberi kapcsolatok összessége és azok társadalmi kontextusa (társadalmi kontextusuk) áll, nem pedig egy autonóm és kizárólagosságot biztosító tér.” Mindezekből következtethetően a relációesztétika előfutáraként tekint a fiatalon elhalálozott kubai-amerikai művész Felix Gonzales-Torres munkáira, aki több síkon is tematizálta a műveiben a kapcsolat

51 http://fidelio.hu/kiallitas/hirek/botranyos_alkotast_dijztak_orszorszagban 2011. 09. 22.

fogalmát. Az "Untitled (Blue Mirror)" (1990) című munkájában kék papírlapokat helyezett egymásra, melyek így egy téglatestet mintázva, absztrakt monumentumként hatnak, hasonlóan Donald Judd vagy Sol LeWitt alakzataihoz. (16.kép)



16. kép

Viszont nem ez utóbbiak formaértelmezésében kezd el hatni a mű, hiszen Gonsales-Torres nem pusztán szemmunkát vár el az alkotásait megtekintő közönségtől, hanem aktív részvételt. E részvétel, s egyben a mű aurájába történő beavatkozás az egymásra helyezett papírlapok elvihetőségében realizálódik. A papírlap e reláció katalizátora, amit a néző (a rajongó) leemel a tömbről, s ezzel a tettel a relikviaként, a mintegy fetiszálható műdarabként funkcionáló lap elvitelével, lebontja, átalakítja a produktumot. Bourriaud szerint ez a művel és egyben a művésszel való interakció nem performansz és nem is plakátmegosztás, hanem olyan alkotás melynek meghatározott formája van és bizonyos sűrűsége. "Nem olyan műről van szó, amely saját felépítésének (vagy lebontásának) folyamatát mutatja be, hanem olyanról, mely jelenlétének formáját egy adott közönség körében mutatja be."⁵² A kiállítótérben elhelyezett mű a folyamat katalizátora, nem tárgy, hanem maga a folyamat, mely a "dolgokhoz fűződő viszonyaink lényegéig vezet."⁵³ E jelenléttel összefüggő alkotói gesztus az anyagtalanítás szimbóluma, még ha Bourriaud ezt cáfolja is rögtön a

52 Nicolas Bourriaud: *Relációesztétika*, Műcsarnok, Budapest, 2006. 42.

53 Nicolas Bourriaud: i.m.

relációsesztétika elve szerint, vagyis, hogy a művész munkája nem dematerializáló, nem részesíti előnyben a konceptet vagy a performanszt, hisz ezek a fogalmak itt már nem revelatív erejűek. A relációs forma legfőbb sajátossága az interszubjektivitás valamint az interaktivitás. Egy helyen a szerző is megállapítja, hogy „az interaktivitás egyáltalán nem új fogalom [...] Az újdonság másutt keresendő. Abban a tényben rejlik, hogy ez a generáció az inter- szubjektivitást és az interakciót nem divatos ötletként vagy a hagyományos művészet segédanyagaként (alibijeként) használja. Hanem kiindulópontnak és végcélnak tekinti, mint tevékenységének legfőbb formaadóját.”⁵⁴ Ezt a Bourriaud-i formaelméleti és nem művészetelméleti meghatározást, egyfajta találkozás-állapotként értelmezhetjük, mely úgy illeszkedik a társadalmi struktúrába, hogy egyben modellezi is azt.

A művész és közönsége

A folyamat két szereplője közötti újszerű viszony értelmezésének alapjait (művész és a művével találkozó, azzal interakcióba kerülő személy, csoport révén) Jacques Rancière „A felszabadult néző” című írásában nevezi meg. Bár Rancière a színház kapcsán eleveníti fel a műfaj és közönsége viszonyát, de megállapításai könnyen behelyettesíthetők a képzőművészet territóriumába is. Szerinte kétféle viszony feltételezhető a mű és közönsége között, az egyik egy alapvetően passzív, úgynevezett „optikai”, míg a másik a „dramatikus”, mely egyfajta aktivitást feltételez. Ez utóbbi kiteljesítéséhez szintén kétféle megoldást vázol fel, úgymint azt az aktivizáló momentumot, hogy furcsa, szokatlan szituációk révén egy „rejtélyt” kell mutatni a nézőnek, hogy annak az értelmét kutassa, s a passzív szemlélődő szerepéből e feladvány által átvezetni a tudományos kutatóéba, „aki jelenségeket figyel meg és az okukat keresi.” A másik megoldás szerint pedig éppen ezt az okoskodó távolságot kell megszüntetni a néző felszabadítása érdekében úgy, hogy ki kell a megfigyelő helyzetéből emelni, s be kell vonni a cselekmény „mágikus” erőterébe, ahol annak valódi energiáit tapasztalhatja meg. Színházi párhuzamban Rancière egyrészt a Brecht-i elidegenítő, epikus színházat, másrészt a néző és a mű közti távolságot végleg fölszámoló Artaud-it⁵⁵ említi, mely két végpont között ingadoztak a műfaj megreformálására tett kísérletek. A szemlélődés, vagyis az

⁵⁴ Nicolas Bourriaud: i.m.: 38.

⁵⁵ „A színház olyan gyülekezet, ahol a nép fiai tudatosítják helyzetüket és megvitatják érdekeiket – mondja Brecht, Piscator után szabadon. A színház olyan megtisztító rítus – állítja Artaud -, amely által a közösség tulajdon energiái birtokába kerül.” Jacques Rancière: *A felszabadult néző* Műcsarnok, Budapest, 2011. 10.

optikai viszony Guy Debord spektákulum elméletében is tetten érhető, miszerint a spektákulum a látás uralma, mely egyben maga a külsődlegesség, s a néző annál kevésbé részese a valódi életnek, minél inkább csak szemléli azt.⁵⁶ “Amit az ember a spektákulumban szemlél nem más, mint az ő ellopott vagy elhazudott aktivitása, önvalója, melytől elidegenedett, ellene fordult egy olyan kollektív világ szervezőerejeként, aminek valósága éppen ez a megfosztottság. A Brecht-i logika tudatosítja a nézőben a társadalmi szituációt és vágyat kelt annak megváltoztatására, az Artaud-féle elv pedig a pozíciójából kimozdított nézőt a cselekmény részeseként újra feltölti energiával. A színház mindkét esetben olyan közvetítés, amely az önfelszámolás felé halad – írja Rancière.⁵⁷ Az önfelszámoló közvetítés egyfajta pedagógiai viszonynak is a logikája, mely a tanár (jelen esetben a művész) feladata, hogy felszámolja a távolságot a “saját tudása és a tudatlanok tudása” (jelen esetben a néző) között.⁵⁸ Ez csak a felszabadítás gyakorlatával valósítható meg, melyben a hipotéziseket felállító tudás birtokosa és a jeleket betűzgető tudatlan egyazon intelligenciájának elismerése elvén működik, vagyis a jelek más jelekké történő lefordításának gyakorlatában. Kulcsszó a fordítás képességében van. A felszabadítás akkor kezdődik, amikor megkérdőjelezzük a szemlélés és a cselekvés közötti ellentétes viszonyt, “mikor megértjük, hogy az evidenciák, melyek a kimondás, a látás és a tevés viszonyait a fenti módon strukturálják, maguk is részei az uralom és az alávettetés struktúrájának” - írja Rancière⁵⁹. Joseph Beuys elve is hasonló az oktatás folyamatáról, amikor arról vall, hogy „az iskolázásnak nem szabad tekintélyelvűnek lennie, hanem rezgésszerűen kellene végbemennie az emberek között, ami egyetemes tanár–diák viszonyt kíván. Olyan egyetemesnek kell lennie, hogy azt mondhassuk: maga a nyelv a tanár. Vagyis abban a pillanatban, amikor beszélek, én vagyok a tanár, amikor pedig figyelek, diák vagyok”.⁶⁰ A felszabadítás elve az ok és az okozat szétválasztásában rejlik, “ez a tudatlan tanár paradoxonjának értelme” - diákja azt tanulja meg tőle, amit ő maga

56 Guy Debord: *A spektákulum társadalma*, Balassi – MTA MtK, Budapest, 2006. 30.

57 Jacques Rancière: i.m.: 11.

58 “A tanár sajnálatos módon csak úgy csökkentheti a távolságot, hogy folytonosan újra is termeli. Hogy a tudatlanság helyébe tudást plántálhasson, mindig egy lépéssel a diák előtt kell járnia, mindig egy újabb nem-tudást állítva kettejük közé. Az ok egyszerű. A pedagógiai logika szerint a tudatlan nem pusztán azt nem tudja még amit a tanár tud, de azt sem, hogy mit nem tud, ahogy azt sem, hogy hogyan tudhatná meg [...] azonban a tudatlan egy sor dolgot tud, amiket magától tanult, azzal, hogy a környező világot nézte és hallgatta, tanulta megfigyeléssel és ismételtetéssel, tévedéseken és a hibák kijavításán keresztül. A tanár számára ez a tudatlan tudás.” Jacques Rancière: i.m.

59 Jacques Rancière: i.m.: 14.

60 Harlan, Rappmann, Schata: *Szociális plasztika, anyagok Joseph Beuys-hoz*. Balassi Kiadó, 2003. Budapest, 39.

nem tud, tehát nem a tanár tudását tanulja meg. Tehát a mű nézőjének nem azt az energiát kell éreznie, amit az alkotó feltétlenül át akar adni, hanem “olyan nézők kellene, akik aktív tolmácsszerepet játszanak, akik kidolgozzák a maguk fordítását, hogy magukévá tegyék a történetet, és a saját történetüket hozzák létre belőle. Egy felszabadult közösség a történetmondók és fordítók közössége.”⁶¹

Joseph Beuys és Erdély Miklós az alkotói gyakorlat demokratizmusáról

A folyamatokban való részvétel, mely a mű alkotóját és nézőjét összekovácsoló közösség elvében kulminál már a 70-es évek alternatív csoportosulásaiban is megjelenik. Itt igen jelentős a kreativitáselmélet századvégi nagy képzőművészeti interpretátorainak – főként Joseph Beuys-nak - vagy Erdély Miklósnak – ez irányú elmélete, mely haláluk után jó néhány évvel sem lett túl ismert vagy elfogadott. Munkásságuk viszont megannyi félreértésre adott okot. Először is, ösztönösen vagy tudatosan mindketten megkérdőjelezték a művészet elitista alapkoncepcióját. Tevékenységük tanulmányozásából kiolvasható, nemhogy a művészi lét kiváltságos állapotában nem hittek, de kifejezetten elhibázottnak gondolták a társadalomból kivonuló, a kapcsolatot csak a „felsőbb hatalmakkal” tartó hérosz mítoszát. Így Beuys gyakorlata az antropológiai művészetfogalom kiterjesztésében, Erdély Miklósé az egyéni alkotóerő közösségbe integrálásában csúcspontot ért el. Sokan és sokszor „utópisztikus elvnek” minősítették már Beuys azon kijelentését, hogy „minden ember művész”. Beuys nem a hagyományos értelemben vett művésszé (a szakemberré) válás potenciális lehetőségére, hanem az alkotás (a kreatív gyakorlat) művészi elvének minden életterületbe való beáramoltatására gondolt, ahogy ezt több vele készült interjúban el is mondta. Ez a máig is érvényes szociális plasztika elve.⁶² A kreatív gyakorlatok, amelyeket Beuys oktatási metódusként alkalmazott, alapvetően az életalakításról, az életvitelről szóló beszélgetésekkel kezdődtek, majd konkrét cselekvésekben realizálódtak. Ahogy egyik monográfiájában Volker Harlan írja: - “Ezek a gyakorlatok eredendően művészi jellegűek voltak, nem szolgáltak közvetlen külső életcél. Nem készítettek elő sem kiállítást, sem publikációt. Egyetlen céljuk volt, hogy megmozgassanak bennünket, hogy fölfedezzük és kifejlesszük az életalakítás és életvitel új módjait. S ha e formák nem voltak újak, legalább mi magunk fedezzük fel őket, tudatunk számára elérhetőek maradnak, következésképp a gyakorlati életben

61 Jacques Rancière: i.m.: 20.

62 „Mindenki magában hordozza azt a képességet, hogy megformáljon valamit: képeket, szobrokat, a hivatását az életét, s végül (talán ez a legfontosabb) akár magukat a szociális viszonyokat is.” Harlan, Rappmann, Schata: i.m.: 45.

is többé – kevésbé mindenütt mozgósíthatók.”⁶³ Hadd mutassak be három egymással összefüggő, a közösségi alkotást célzó kreatív gyakorlatot, melyeket Beuys professzori éve alatt a düsseldorf-i akadémián is alkalmazott.

Beuys három gyakorlata

Az első gyakorlat alapkérdése a szín volt. Mivel ez a kérdés nem oldható meg pusztán a fizika kijelentéseivel, hiszen a fizika a színt - mint elektromágneses impulzust, mértékegységet szemléli, ezért a gyakorlaton résztvevőknek magukat kellett a színjelenséggel szembesíteniük, vagyis a színélmény átélésének felfokozott állapotát létrehozniuk. Kifestettek tehát egy egész termet pirosra és ezt még azzal fokozták, hogy az egyik falat rikító piros papírral tapétázták ki. A helységet reflektorokkal kivilágították, hogy a választott szín jól érvényesüljön, majd leültek megfigyeli, hogyan hat rájuk a jelenség. Mindegyikük kezében jegyzetfüzet volt, ebbe igyekeztek lejegyezni a hatást, amelyet később egymással is megvitattak.

A második gyakorlat a formaélménnyel foglalkozott. Ebben a feladatban az erdőből összeszedett faágakat egy meghatározott alapforma mentén egyenként a terem padlójára helyezték a résztvevők, majd megfigyelték, milyen változások érzékelhetők. A folytonosan épülő alakzatot ki-ki magára vonatkoztatva, irányítva és alakítva kapcsolódott be a gyakorlatba, majd miután az építmény tovább már nem volt fejleszthető, a redukálását, visszabontását is hasonló módon végezték el. A gyakorlat során beindult egy szociális folyamat is, melyet a harmadik akcióban kezdtek el tüzetesebben vizsgálni.

A harmadik gyakorlaton, egy ócskavastelepről összeszedett különböző hosszúságú vasrudakból kollektív hangszer készítették úgy, hogy mindenki kiválasztott magának egy darab vasat, majd kikísérletezve a vas ütögetésével elérhető legszebb hangot, a vasat egy állványra függesztette fel. A létrejött hangszeren aztán mindenki a saját választott "hangja" segítségével kommunikálni próbált a társaival. A létrejött hangok atonálisak voltak, s a résztvevők csak abban állapodtak meg, hogy abbahagyják a gyakorlatot, mihelyt úgy érzik, megtalálták egymást, illetve, ha valami olyan jön létre, amely önmagában nyugvóponthoz ér.⁶⁴

63 Harlan, Volker: *Mi a művészet? Műhelybeszélgetés Beuyszal* Metronóm Kiadó, Budapest. 2001. 11.

64 Harlan, Volker: *Mi a művészet? Műhelybeszélgetés Beuyszal* Metronóm Kiadó, Budapest. 2001. 12-13.

Erdély csoportos alkotói gyakorlata

Erdély Miklós az egyén, a művészi státuszt megtestesítő, öncélú individuum feloldását tűzte ki célul interdiszciplináris csoportfoglalkozásain, ahol ezt a feloldást a végletekig vitte. Az INDIGÓ csoport, melynek vezetője és szellemi atyja is volt egyben, egyrészt az interdiszciplináris gondolkodás rövidítéséből ered, s másrészt az indigóra (írógépbe való másolópapírra), mint képzőművészeti médiumra is utal. A csoport kreatív egységként funkcionált, kihasználva a közösségi műalkotás paradoxitását. Munkamódszerük olyan, ma már közsímet fogalmakra épült, mint a brain-storming vagy a csoportterápia, önfeladás, közösségbeolvadás (a kooperáció elsődlegessége). Erdély megítélése igencsak eltérő mind a mai napig. Ennek oka talán az átlag képzőművészeketől eltérő műveltsége, vagy szerteágazó, egyfajta holisztikus látásmódot tükröző és alkalmazó művészeti és művészetpedagógiai tevékenysége. A képzőművészek, a filmesek és a művészetpedagógiával foglalkozók, hogy csak néhány terület képviselőit említsük, akik territóriumára lépett Erdély, sokszor megmosolyogták munkáit, de legnagyobb hibájuk, hogy tudomást sem vettek valóban újat hozó, formabontó törekvéseiről. Úgy tűnik azonban, az idő mégis őt igazolta. Ma már evidenciák azok a tapasztalatok, amelyeket filmes, vagy pedagógiai kísérletei eredményeztek, gondoljunk csak a művészetpedagógiában meghonosodó csoportos kreativitás elvének alkalmazására, vagy a képzőművészet társadalmi illetékesség, ma Public Art néven futó jelenségeire.

Erdély mint tudjuk valódi interdiszciplináris személyiség volt. Építész, költő, író, filmrendező, képzőművész és pedagógus, aki az 1970-es években találta meg a számára legadekvátabb kifejezési formákat melyek a társadalmi és politikai elzártságtól függetlenül rímelték a világban zajló progresszív eseményekre, mint például az avantgardnak és ezen belül a fluxusnak a művészet fogalmát és tárgykörét tágító törekvései, vagy a pszichológia kreativitás elméletének megerősödése a művészet és a tudomány területén egyaránt. Az általa tartott kurzusokon a művészet interdiszciplinaritása a tudományos elvek és tanok bekebelezésével, a kiterjesztés (extension) progresszivitásában jelent meg, ami a természet-, és a társadalomtudományok területét egyaránt érintette. Erdély is fontosnak tartotta a fentebb már említett Beuys-i antropológiai művészetfogalmat, amely a "mindenki művész" demokratizáló kijelentését nem szakmai, vagy foglalkozás-technikai értelemben, hanem életelv-szerűségében megragadva használta. Vagyis, a kurzusokon nem a végső produktum, az elkészítendő műtárgy

fizikai materializálása, hanem az alkotás közben átélt mentális folyamatok lettek a fontosak. Erdély megállapítása szerint foglalkozásai - mint a képzőművészeti oktatás specifikus színhelyei - s egyben a kreativitás fejlesztésének színterei, a látszat ellenére nem csupán a képzőművészet territóriumára koncentráltak. Távlabbi céljuk a művészeti tevékenységek katalizátor funkcióját kihasználva a kreatív szemlélet beáramoltatása volt az élet más területeire, hogy a legkülönbözőbb foglalkozású emberek hasznosíthatóak, mintegy folyamatosan fejlesztve és önmaguk képére alakítva életvezetési tanácsként alkalmazhassák azokat. Módszerének lényege a különbözőképpen megkötött és nyitott instrukciók laza szerkezetének használata volt, mely a kreatív energiák szabad gyökeinek ingerlése révén hatott. A megkötések a konvencionális megoldások és a teljes anarchia kizárását célozták, míg a nyitott irányítások a többértelmű válaszadás folyamatát generálták az egyes feladatok végrehajtásában. Az individuum feloldására a csoporttevékenységek alkalmazásával törekedett, s fontos elvként vallotta e relációk értelmezésében az aktív és passzív csoporttagok együttműködésének, vagy együtt nem működésének a kérdését. Véleménye szerint - pont a passzivitás gátló tényezői billenthetik át a csoporttagok energiáit a kreatív állapot küszöbértékein. A gyakorlatok meggyőzték a csoport, illetve a kurzus vezetőit arról, hogy a gondolkodásban rejlenek azok a gátak, amelyek megakadályozzák az embert képességei kifejtésében. A megszokott helyzetek megszokott válaszokat generálnak, míg a szokatlan, sokszor kellemetlen szituációk készítetik az elmét az innovatív megoldásokra. Egyes kurzusokon főként a pusztán gondolkodásra ható feladatokat oldottak meg, például, képtelen állításokat igazoltak álhipotézisekkel. (Miért nem képes az ember járni?)⁶⁵

Az INDIGO előzményének tekinthető Erdély Miklós két egymást követő művészetpedagógiai kurzusa, a *Kreativitási Gyakorlatok* és a *Fafej* (Fantáziafejlesztő gyakorlatok), amelyek párhuzamba állíthatóak az USA-ban (Watzlawick) és Európában (E. Landau) felélénkítő kreativitáskutatás eredményeivel. Paul Watzlawick, John Weakland és Richard Fisch a *Változás* című kötetükben kínáltak fel új szempontokat a kreativitás fogalmának, s értelmezésének feldolgozásához, melyeknek Erdély általi ismerete kreatív csoportjainak munkájában is szembetűnő. Elsőként említendő az az interdiszciplináris és holisztikus szemlélet, melyet a kreatív problémamegoldás folyamatára vetítenek ki, ahol a kreativitás a hagyományos pszichológiai premisszáit a nyelvfilozófia, a matematika és a tudományelmélet irányába tágítják. Ebből egy példa a nyelveké, melyeken számtalan dolgot

⁶⁵ *Kreativitási gyakorlatok, FAFEJ, INDIGO Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975-1986* MTA MKI, Gondolat Kiadó, 2B Alapítvány, Erdély Miklós Alapítvány Budapest, 2008. 159.

kifejezhetünk, de a nyelv egészére vonatkozó meghatározásokat, csak egy másik ú.n. metanyelven közölhetünk természetesen egy már magasabb logikai szinten. Ez azt jelzi, hogy egy rendszerről leginkább kívülről tudunk konzisztens meghatározásokat tenni, s így egy eszmét, kérdést vagy problémát akkor tudunk a változás kontextusában szemlélni, ha két egymástól független rendszer részeként látjuk őket, s egyben e rendszerek közötti gondolati ugrás vezethet el a megoldásukhoz. Ez az Arthur Koestler (1964) biszociáció⁶⁶ elméletében megjelenő gondolatmenet, Erdély paradoxonjainak kidolgozásához is alapul szolgált. Watzlawick, Weakland és Fisch a Koestler-i biszociáció elméletére támaszkodva dolgoztak ki egy problémamegoldó technikát, melyet a zen-buddhizmus filozófiája és Wittgenstein játékelmélete is inspirált. E technikát “az átalakítás nemes művészetének” nevezték el, mely röviden így összegezzhető: “Az átalakítás tehát azt jelenti, hogy megváltoztatjuk azt az érzelmi vagy konceptuális keretet, amelyben egy helyzetet felfog valaki, s egy másikba helyezzük, amelybe ugyanennek a szituációnak a tényei éppen olyan jól vagy még jobban beleillenek, s ezáltal megváltozik az egésznek a jelentése.”⁶⁷ E pszichoterapeuták által meghatározott szemléletmód, nagyban hasonlít Erdély Miklós művészetelméleti rendszerének alapköveihez, s az általa kitalált és lebonyolított gyakorlatok szellemiségéhez. A zen-buddhizmus paradoxonjainak, a koanoknak a FAFEJ programtervezetében is fontos helye volt, ahol e gondolati forma, mint látszólag ellentmondásokból álló állítás a megszokott kétpólusú gondolkodási rendszerből mutatott kiutat. A fantáziafejlesztő gyakorlatokon Erdély és a csoportjában résztvevők hónapokig foglalkoztak koanok készítésével. Erdély művészetelmélete révén a különböző társadalmi és foglalkozásbeli spektrumból érkező egyének az élet- és művészetbölcselet széles skálájának montázsát tapasztalhatták meg. Művészetelméletének központi fogalma egyébként is a montázselv volt, melynek elsődleges funkciója a hétköznapi tudat jó

66 “A biszociáció az elme tevékenysége. Az emberi elme is egy holon. Azaz, hogy az ismert hasonlaltal éljünk, részecske is, hullám is. Felfelé, azaz másokkal való összefüggésében, mint racionális tudat “részecske”, míg lefelé, a kaotikus tudatalatti birodalmában ”hullám”. Mind a kettő. A racionálisan felépített tudományos kutatásban a felfelé forduló tudat tevékenykedik, s elöbbitőbb zsákutcába jut. A pusztán lefelé forduló tudattalan tudat számára nincs olyasmi, mint megoldatlan probléma. Nagy felfedezés illetve feltalálás, jó vicc vagy művészet akkor jön létre, ha mind a tudattartalom és a tudattalan tartalom összekapcsolódik, vagy ha két tudattartalmat a tudatalatti tartalmak kapcsolnak össze. Ilyenkor jön létre a biszociáció. Ezért mondtam a korábbiakban, hogy itt véletlenről, de mégsem véletlenről van szó. Az egymástól független sztorik találkozási lehetősége véletlen, de az nem véletlen, hogy a nem tudatos tudattartalmak kapcsolhatják csak őket össze, olyasvalami, amit hol intuíciónak, hol heurékának, hol “aha”-élménynek nevezünk.” Heller Ágnes: *Heuréka! Koestler bevezetése a természetfilozófiába* <http://www.c3.hu/~prophil/profi053/heller.html> 2011.10.10.

67 Paul Watzlawick – John H. Weakland – Richard Fisch: *Változás. A problémák keletkezésének és megoldásának elvei*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1990. 24.

értelemben vett "megzavarása". Erdély szerint a montázs a képzőművészetben és a színházban is jelentős helyet foglal el, így fontos eleme a kortárs festészetnek éppúgy, mint a filmnek, de Artaud színházában is jelen van. "A montázsban kétségtelenül szellemi autonómia nyilvánul meg" -írja a "Montázs-éhség" című tanulmányában Erdély, s kifejti, hogy a montázs esszenciája nem csupán az összerakás gesztusa, hanem fontos, ha nem a legfontosabb a befogadóra gyakorolt effektus. A jó műben ugyanis meg kell lenni a lehetőségnek arra, hogy a létrejöjjön egy "állapotkommunikáció", azaz a befogadóban kell gerjesztenie azt az állapotot, amelyből maga a műalkotás megszületett. Az állapotkommunikáció folyamatában a jelentésköltés aktusának logikája érvényesül, ami nem a formális logika analitikus szemléletének felel meg, nem részekből építi fel az egészet, hanem a keleti filozófiákból jól ismert villanásszerű felismerésben kulminál. A műalkotásnak Erdély szerint követnie kell a koanok paradoxonát, ahol a részállítások logikáját meghaladva ismerhető meg a magasabb logikai szinten lévő igazság. Tehát a műalkotás egyes részeinek ki kell oltaniuk egymás jelentéseit, hogy ezáltal valami új eddig nem tapasztalt megismerés nyíljon meg a befogadó számára. Erdély szerint a tudomány már eljutott a részigazságok csődjének felismeréséig, s most a művészetben a sor, hogy az állapotkommunikáción keresztül a magasabb igazságok megismeréséhez vezessen bennünket. Kétséget kizáróan egyfajta felszabadító gesztusként is értelmezi mindezeket, amikor ezt írja: - "A természettörvények megrendülése pszichikusan visszaadja az ember méltóságát. Feljogosít, mert megszabadítja az egyént a szükségszerűség legördülésében játszott apró fogaskerek szerepétől és a funkionalista szemléletből származó alávetettség érzésétől."⁶⁸ Erdély a képzelet felszabadítását tartotta a művészet legfontosabb gesztusának, s ebben Beuys gondolkodásmódjával összecsengő e kijelentés. E felszabadítást, csak a nonkonformista kreatív személy érheti el, akinek a kezében a saját kreativitása is egy eszköz a szabad társadalom megvalósításában.

Az Indigo csoport alkotási mechanizmusában a közös environmentek közös kitalálása volt az egyik legfontosabb mozzanat. Ezekről a kiállításokat megelőző, s azokat előkészítő együttgondolkodásokról, megbeszélésekről dokumentumok is fennmaradtak. Erdély hagyatékában rengeteg cetlire írt ötlet-fogalmazvány van, melyekből jó néhány megvalósult, míg más ötletmorzsák abszurditásuk vagy a koncepcióból való kilógásuk miatt nem. Ugyan a közös bemutatókon a hangsúlyt a kooperációra helyezték, de fontosnak tartották az adott ötlet szerzőjének

68 Erdély Miklós: *Optimista előadás. Művészeti írások*, Tartóshullám. Budapest, 1985. 146.

megemléítését, de az environmentek esetében ez a szerzőség lebegtetve maradt, vagyis nagyrészt bizonytalan volt. Hornyik Sándor szerint ez “a bizonytalanság, a finom lebegés a közösség egysége és az individuumok identitása között valószínűleg hozzájárult a csoport termékenységéhez és eredetiségéhez.”⁶⁹ Műfaji szempontból az environment és az akció megjelölés jellemzi a csoport tevékenységét, de ezek a meghatározások nem egzaktan értendőek, hanem minden esetben műfajtagító kísérletekként. A témaválasztás és anyaghasználat tekintetében is az interdiszciplinaritáson volt a fő hangsúly, hiszen a kiállítás címeikként választott fogalmak (Szén és szénrajz, Festmény, Akvarell, Papír-művek, Hűség, Súly, stb.) egyrészt a hagyományos műfajokat helyezték új kontextusba, másrészt pedig bonyolult fogalmakat próbáltak tárgyiasítani, s szinte minden kiállításra jellemző volt, hogy nem pusztán képzőművészeti kérdésekre fókuszált, hanem a művészet, a tudomány és a hétköznapi élet kapcsolódási pontjait is sikeresen alkalmazta. Az indigó tagjai az avantgárd szellemisége jegyében mediálisan is sokszínűsége törekedtek, s egyaránt használták a képzőművészet, a fotó, a film és az irodalom kifejezési eszköztárát és technikáit.

A Public Art fogalmi konnotációi

A dolgozatom hátralévő részében a VINYL csoport tevékenységét mutatom be, amely ha regnáló műfaji meghatározásokat kellene tennem, akkor talán a Public Art territóriumához kapcsolódik. A Public Art fogalmi értelmezéséhez Hock Bea a *Nemtan és pablikart* című könyvében találhatunk magyarázatokat. A kézenfekvő fordításnak gondolhatnánk a “köztéri művészet” elnevezést – írja Hock, de e terminus avítt politikai kapcsolódása miatt, minthogy a szocialista érában az állami megrendelésre készült reprezentatív alkotásokhoz kapcsolódott, így alkalmatlan a meghatározásra. Jegyzem meg a rendszerváltás utáni időkben is a közösségi terekhez kapcsolt műalkotások igen jelentős része szintén egy ideológiai indíttatású, a hatalmi viszonyok állatorvosi lovaként funkcionáló “politikai szobrászatban” testesült meg, ahol az állami, önkormányzati megrendelések révén Szent Istvánok, Nagy Imrék, turulok meg kopjafák váltották fel a Lenin és Kun Béla szobrokat. A definíció értelmezéséhez azt is megállapíthatjuk, hogy az angol nyelvterületen használatos Public Art kifejezés is folyamatos jelentésváltozáson és bővülésen ment keresztül, vagyis a fogalom már nem pusztán a köztéren bekövetkező, a mindennapi

⁶⁹ *Kreativitási gyakorlatok, FAFEJ, INDIGO Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975-1986* MTA MKI, Gondolat Kiadó, 2B Alapítvány, Erdély Miklós Alapítvány Budapest, 2008. 37.

élet átesztétizálásáról, a nyíltszíni művészetcsinálásról szól, hanem a Beuys által sokat emlegetett társadalmi illetékességnek, s a különböző társadalmi rétegekkel való kapcsolatfelvételnek a területe is lett egyben. “Ennek értelmében a [Public Art] a társadalom tagjainak kölcsönösségen alapuló kommunikációja volna a művészet mint közvetítő eszköz segítségével” -írja a kifejezés legtagabb és legfrissebb értelmezéséről Hock Bea.⁷⁰ A szerző egy nyelvújítási kísérlettel is próbálkozik, amikor a “pablikart” kifejezést használja, utalva a Performance Art performanszra való átalakulására a szakmai nyelvben. E próbálkozása nem tűnik sikeresnek, hiszen a tanulmánykötet 2005-ös megjelenése óta a műfaj ismertsége és népszerűsége a kultúráirányítók látókörét is elérte, s már államilag finanszírozott Public Art pályázatok is megjelentek azóta a kifejezés angol változatát alkalmazva. De tartalmi kérdéseknél maradva lényeges Süvecz Emese fogalom magyarázata, aki a “Moszkva tér – Gravitáció” című eseménysorozat katalógusában azt írja, hogy e műfaj “a művészet elitista felfogásával szemben olyan struktúrák kiépítésére törekszik, melyek a kultúrateremtéssel együtt járó hatalmat a lehető legtöbb emberrel megosztják.” Mindezek mellett a Public Art egyfajta gyűjtőfogalom, melybe a köztéri installációtól a graffitin át a köztéri performanszig sok minden belefér. Alapértelmezésben kézenfekvő, hogy minden galérián kívüli művészeti tettet idesoroljunk, amiben a társadalmi nyilvánosság tereiben létrejött interakció megvalósul, mely a legtöbb esetben helyspecifikus és kontextusfüggő. Többnyire a művészek kezdeményezésére, vagy azok bevonásával jön létre. Elsődlegesen nem a művészet-struktúrához kapcsolódó közönségréteget célozza meg és vonja be a cselekménybe, s azok visszacsatolására építő tevékenységeket is magába foglalja e műfaj. E szempontok alkalmazásával szinkronban értelmezi Hock a Mark Hutchinson: *Four Stages of Public Art*⁷¹ című esszéjében felvázolt négy szintet, aszerint hogy az adott tevékenység a világ mely darabjával és hogyan lép kapcsolatba. A közösségi térbe belépő művészt a szerző egy kezdő antropológushoz hasonlítja, akinek sikerét nagyban befolyásolja naprakész tudása, illetve hogy milyen mértékben képes tekintetbe venni a vizsgált terepen megjelenő társadalmi és kulturális rétegzettséget, a szerepek és viselkedésmódok rendszerét, valamint a saját jelenléte által kiváltott hatást. Az első szinten a saját jelenlétének következményeivel nem számolva, pozitivista megfigyelőként viselkedik a művész,

70 Hock Bea: *Nemtan és pablikart. Lehetséges értelmezési szempontok az utóbbi másfél évtized két művészeti irányzatához* Praesens Kiadó, Budapest, 2005. 99.

71 Hock Bea idézi Mark Hutchinsont. *Nemtan és pablikart. Lehetséges értelmezési szempontok az utóbbi másfél évtized két művészeti irányzatához* Praesens Kiadó, Budapest, 2005. 100.

azzal a feltétlen hittel felvértezve, hogy a művészet mint olyan jó dolog, s művét ráerőszakolja az általa differenciálatlannak tartott közönségre. Amennyiben a művész a közönség ízlésének, életszemléletének javítását is célul tűzi ki, úgy e paternalista és didaktikus tévedése erőszakosnak és sértőnek is tűnhet a publikum számára, még akkor is, ha a mű nem hordoz önmagában efféle karaktert, de a köztérben való behatolását és hatalmi pozícióját reflektálatlanul használja. A második fázisban a művész/antropológus feladja kívülállóságát, s tudomásul veszi a közönség strukturáltságát, s önmaga is "belülálló" lesz, s felhasználja a mű és a helyszín közötti kapcsolatot. A dolog hamissága ott lepleződik le, amikor a bevont hétköznapi emberek a tevékenység művészet-jellegét elfedő jelképekként értelmeződnek, az interaktívna tűnő látszat ellenére nem megszólaltatja, hanem elhallgattatja őket. Hutchinson e két fázist monologikusnak nevezi, ahol nem alakul ki valódi párbeszéd a publikummal. A harmadik szakasz már a dialógusra épít, ahol a művész tekintetbe veszi az adott közönség struktúráit, rétegzettségét, s interakció is kialakul. A szerző szerint ilyenkor sajnos előfordul, hogy a helyspecifikus szituáció mégis a művész esztétikai elképzelései szerint alakul, ahelyett, hogy a talált helyzettel lépne dialógusba. Szerencsés helyzetben viszont a mű odahelyezése mellett a szervezés is fontos elemmé válik, aminek során konkrét dialógusba kell lépni az érintettekkel, s ettől lesz e fázisnak a publikuma is sokszínű. A negyedik szintre Hutchinson nem hoz konkrét példát, de kifejti, hogy itt az elmélet és a gyakorlat egysége kellene, hogy domináljon, ahol is az önálló cselekvés mint az önátalakítás gyakorlata működik, s maga a műfaj is átalakító, újradefiniáló funkcióval telítődik önmagát és az egész művészetet illetően. E szerint ebben a radikálisan nyitott rendszerben a művészet mibenlétét is a gyakorlatban leledző radikális átalakulások határozzák meg. Dilemmaként gyakran felmerül a Public Art-ot művelők, vagy az arról gondolkodók körében, hogy a társadalmi jelenségek kritikus bemutatásában és kommentálásában mennyire illetékes egyáltalán a művészet. Probléma még az is, hogy nincs egy egységes kritériumrendszer, melyet biztonságosan használhatna az ilyen fajta művészeti megnyilvánulások értékelésekor a művészetkritika. Ezt a módszertelenséget megelőzendő Grant Kester vázolt fel egy olyan esztétikai paradigmát, mellyel ezek a munkák kritikailag felmérhetők lennének. Az általa a műtárgy-központú műbíráló ellenében felvetett kritikai lépés egy úgynevezett "párbeszéd-esztétika", amely "a művész, a mű és a befogadó közötti szokványos különbségtétel lebontásával egy dialogikus viszonyt létesít – egy olyan viszonyt, amelyben lehetővé válik, hogy a befogadó is valamilyen

módon 'visszabeszéljen' a művésznél, ráadásul úgy, hogy ez a replika magába a műbe épül be.”⁷² E párbeszéd-esztétika szerint a mű egyszerre fizikális matéria, produktum, s alkotói folyamat, melynek során a művész és a befogadó pozíciója egymás reciprokára változhat. Ez a dialogikus viszony sokban hasonlít a Hutchinson-féle harmadik fázis művészi attitűdjére, azzal a többlettel, hogy Kester felajánlja az ebben foglalt kritériumokat egy olyan műbíráló számára is, amelyik az egyes művészeti ötletek által keltett hatás vizsgálatát is felvállalja.

Claire Bishop brit kritikus és művészettörténész “A szociális fordulat. A kollaboráció és elégedetlenségei” című tanulmányában a dialógusra építő művészeti gyakorlat alábbi példáit rendszerezi: társadalmilag elkötelezett művészet (socially engaged art), közösségen alapuló művészet (community-based art), kísérleti közösségek (experimental communities), párbeszédű művészet (dialogic art), határ-művészet (littoral art), részvételen (participatory), beavatkozáson (interventionist), kutatáson alapuló (research-based) vagy kollaboratív művészet (collaborative art).⁷³ Kifejti, hogy ezek a gyakorlatok inkább a kollaboratív tevékenység kreatív eredményeiben dominánsak, s Bourriaud-val és Kesterrel egyetért abban, hogy mindezek nem a relációs esztétikában érdekeltek. Bishop megfogalmazza, hogy itt nem a klasszikus értelemben meghatározható “műalkotás” elnevezést kell használnunk, hiszen ezek inkább társasági események, workshopok, ahol a projektek által teremtett interszubjektív tér válik a vizsgálódás médiumává.

Közösségi művészet nemzetközi és a hazai szintén

Nézzünk néhány nemzetközi és egy hazai példát az alkotás mibenlétét a közösségi relációban értelmező akciókból. Gregory Sholette Egyesek művészetnek nevezik⁷⁴ c. tanulmányában megállapítja, hogy a nyugati kultúra művészeti fogalomtárában a „magányos lángész” terminus már a múlté, a függetlenség csupán eszmei konstrukció, a képzeletünk szüleménye. Az elefántcsonttoronyba zárkózott ember mítosza halott, s „a művészi függetlenség halálával a művész szociális munkásként kel új életre”⁷⁵. Az Egyesült Államokban már bevett gyakorlatnak számít a művészek

72 Hock Bea idézi Grant Kestert. *Nemtan és publikart. Lehetséges értelmezési szempontok az utóbbi másfél évtized két művészeti irányzatához* Praesens Kiadó, Budapest, 2005. 102.

73 Claire Bishop: *A szociális fordulat: A kollaboráció és elégedetlenségei*. ford. Somogyi Hajnalka. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=531> 2011.10.13.

74 Gregory Sholette: „Egyesek művészetnek nevezik – A képzelet autonómiától egy autonóm közösség felé”, *Enigma* 45, 2005, XII. évfolyam, 11-32.

75 Gregory Sholette: i.m.: 17.

közösségi tevékenysége, mellyel közvetlenül is a társadalmi kérdésekre reflektálnak. A „kiterjedt művészi tevékenységre”⁷⁶ való buzdítás a kortárs művészet fontos célkitűzése, melyben elvárás, hogy a művész hozzájáruljon a közösségi élet fellendítéséhez, párbeszédet kezdeményezzen a hajléktalanság és a drogfogyasztás problémájáról, vagy foglalkozzon a faji tudatosság kérdésével. Sholette e társadalmi elkötelezettség példaként említi meg a New York-i REPOhistory⁷⁷ alkotói közösséget (melynek ő is alapító tagja), amely a köztéri művészet keretein belül alternatív történelmet ír, valamint a Reverend Billy nevűt, amely magántőke-ellenes performanszokat rendez a Times Squaeren. Továbbá a Temporary Services-t, akik Chicago utcáin rikkancsok segítségével terjesztik a művészetet és arra vonatkozó információkat, valamint lényegesként említi a The Center for Land Use Interpretation tevékenységét is, akik radioaktív és szennyezett helyekre hívják fel a figyelmet Los Angelesben. „Ezek az informális, politikai céloktól fűtött mikro-intézmények olyan, a középiskolákat, bolhapiacot, közttereket, vállalati honlapokat, utcákat, lakótelepeket és helyi politikai fórumokat elárasztó művészetet teremtettek, amely nem próbál értéket menteni sem a művészeti diskurzusban, sem a magánérdek területén”.⁷⁸ A cél minden csoport esetében hasonló: a művészet beépítése a közösségi életbe. Claire Bishop által felsorakoztatott európai példák is hasonló törekvéseket mutatnak⁷⁹. Lincoln Tobier (Radio Ld'A, 2002) Párizs északkeleti részén, Aubervilliers-ben fél órás rádió programok létrehozására tanította a helyi lakókat. Lucy Orta workshopjain (Nexus Architecture, 1995) divat- és stílusismeretekre oktatót munkanélkülieket Johannesburgban és más városokban, a résztvevők közben a szolidaritásról beszélgettek. Pawel Althamer (Bad Kids, 2004) „egy csapat problémás tizenévest (köztük saját két fiát) küldte Varsó Bródno nevű munkásnegyedéből maastrichti retrospektív kiállítására egy kis lézengésre”.⁸⁰ Bishop kiemelten foglalkozik a török Oda Projesi csoport munkásságával, elsősorban azért, mert működésük világos példa arra, hogyan kerekedhet az etikai szempontrendszer az esztétikai fölé. Az Oda Projesi-t (magyarul szoba-projektet) három művész alkotja, s akcióik központja egy háromszobás isztambuli lakás a Galata negyedben. A kollektíva a szomszédságot bevonva közösségi pikniknek adott otthont Erik Gönrich szobrásszal, de rendeztek gyermek workshopot Komet, török festő

76 Gregory Sholette: i.m.: 17.

77 <http://repohistory.org/>

78 Gregory Sholette: i.m.: 29.

79 Bekezdés forrása: Claire Bishop: *A szociális fordulat: a kollaboráció és elégedetlenei*, ford. Somogyi Hajnalka. <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=531>

80 Claire Bishop: i.m.

közreműködésével, vagy fontos rendezvényük volt a Tem Yapin színházcsoport parádéja gyerekeknek. Elmondásuk szerint „kontextust kívánnak teremteni az eszmecsere és a párbeszéd lehetőségeinek”.⁸¹ Céljuk nem az, hogy a jelenlegi társadalmi helyzeten javítsanak, hanem egy aktívabb társadalmi szövetet szeretnének létrehozni, jelzi ezt a szórólapjukon szereplő szlogen is (exchange not change = nem megváltás, szóváltás), bár finoman ellenzékinek is titulálják programjukat. (17.kép)



17. kép

Bishop szerint a „fenti felsorolás csak mintavétel a művészeti érdeklődés azon újabb keletű hullámából, amely a kollektivitás, az együttműködés és bizonyos társadalmi csoportokkal való közvetlen foglalkozás felé irányul”.⁸² Az Oda Projesi legtöbb akciója “a művészeti oktatás és közösségi események formájában valósul meg, tekinthetjük őket a közösség dinamikus tagjainak, akik művészethez juttatnak egy szélesebb közönséget.”⁸³ Fontos megemlíteni, hogy a nem tárgy alapú művészeti produktum gyakorlatával Törökországban újszerűnek számítanak, ahol művészeti akadémiák és a művészeti piac még mindig nagyrészt festészet- és szobrászatközpontú - írja Bishop. A művész mint szociális munkás értelmezésére egy igen kiváló hazai példát is meg kell említenünk. Dominic Hislop és Erhardt Miklós “Saját szemmel” (2007-2008.) című projektjében negyven darab eldobható fényképezőgépet osztottak szét budapesti hajléktalanok között, azzal a felkéréssel, hogy örökössék meg mindennapjaikat. A résztvevőkkel egy rövid interjú is készült, melyet a készített fotografiákkal egyetemben két kiállításon is bemutattak. A projektet kiemelt médiafigyelem kísérte, s a támogatóknak köszönhetően az alkotókat, vagyis

81 Claire Bishop: i.m.

82 Claire Bishop: i.m.

83 Claire Bishop: i.m.

a képeket készítő hajléktalanokat honorálni is tudták a szervezők. A hajléktalanok önreprezentációja, vagyis belső világukat bemutató fotók szociológiai jelentőségén túl a projekt olyan művészetelméleti kérdést is megfogalmaz: hogy ki is tekinthető művésznek, s mennyire van az alkotás képessége társadalmi, vagy szociális helyzetre predestinálva?⁸⁴

A VINYL (Vizuális Nevelés Labor Nyíregyháza)

Egyes projektjeik révén a Public Art territóriumához köthető, a közösségi művészetet zászlajára tűző VINYL (Vizuális Nevelés Labor Nyíregyháza) ötlete 2003 őszén fogalmazódott meg a művészetközvetítő képzésben résztvevő diákokban, elsősorban a szokásos rajz szakmódszertani gyakorlat megváltoztatása céljából. Az addigi művészetpedagógiai gyakorlat tarthatatlansága és a diákok ösztönzése révén mintegy alulról építkezve jött létre azzal a céllal, hogy a képzelet és a kreativitás fejlesztésével egy szabad, a kortárs művészet befogadására is fogékony közönséget neveljen ki, a korábbi rajzpedagógiai módszerek újrafogalmazásával, átalakításával. Nem elhanyagolható törekvésként merült fel az alapítókban, hogy ezáltal, a jelenkor „lélegző” művészete bekerüljön az iskola falain belülre. Ezért a VINYL projekt kortárs művészettel foglalkozó akciókat és pedagógiai workshopokat szervezett, valamint tantárgy pedagógiai segédleteket is készített felismerve azt, hogy a megoldást a jövő közönségével való interakcióban kell keresni. A VINYL logója Beuys kedvelt szimbólumát a nyulat jeleníti meg, amely állandóan mozgásban van, s ezzel a nyíregyházi kreatív labor szellemiségének egyértelmű analógiája. (18.kép) „A német művész a hatvanas években egyre több akciójában szerepelteti az általa mélyen tisztelt mitikus állatot, amely a határtalan átváltozás képességét testesíti meg... Beuys benne vélte fölfedezni a művészet iránti fogékonyság tipikus példáját.”⁸⁵

84 Erhardt Miklós, a projekt ötletgazdája a kollaboratív művészi akciók támogatójaként ekképpen reflektált a kérdésre: „a Saját szemmel fotóprojekt első szinten egy olyan, provokatív jellegű művészeti akció, amely a művésznek mint a kultúra egyedüli legitim termelőjének a szerepére kérdez rá” Csaba Zoltán: *A Saját szemmel projekt szociográfiai tanulságai*. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/a-sajat-szemmel-projekt-szociografiai-tanulsagai> 2011.10.14.

85 Forrás: *Artportal*, Joseph Beuys
http://artportal.hu/lexikon/muveszek/beuys_joseph



18. kép

E kísérleti műhely működésének eddigi nyolc éve alatt ösztönösen egy sajátos műfajt is kialakított illetve megnevezett a maga számára: ez a közösségi performansz. A tagjaiban állandóan megújuló alkotóközösség változatos projektjei e műfaj különböző megjelenési formáinak lenyomatai. A Miskolci Galéria és Városi Művészeti Múzeum alkotóházában 2003 és 2011 között minden évben tematikus projekteket szervezett, melyek nagyrészt e művészeti illetve művészetközvetítő közösség és a civil szféra kapcsolatára reflektáltak. Az eddig megvalósult csaknem 13 műből példaként kiragadva: a „Hőáram”, a „Sziámi”, a „Helyettesítési Gyakorlat”, a „Staféta” valamint a „Guide Rider” projektcímek mögött olyan tevékenységek álltak, melyek a társadalmi illetékesség felelősségének tudatában, elsősorban a civil társadalommal való kapcsolatfelvételre koncentráltak, s a vállalt vagy kényszerű együttműködést, annak pedagógiai, pszichológiai és szociológiai összefüggéseit vizsgálták.

Hőáram (2003.)

A „hőáram” fogalma Joseph Beuysnak a nevéhez köthető, s az általa használt Hauptstrom (Főáram) kifejezés átalakításából származik. Beuys volt az egyik a századvég jeles alkotói közül, aki megpróbálta kivezetni a művészetet abból az önkéntesen vállalt rezervátumból, amelyet a mindenkori hatalmak ajánlottak fel a társadalmi és szociális felelősségvállalás feladásáért cserébe. Egy olyan antropológiai művészetfogalom kialakításán fáradozott, mely forradalmasíthatja a történelmivé vált tudományfogalmat, akár csak a vallási tevékenység módjait is. Nála a „mindenki művész” kiáltványyszerű felmutatása, nem a pop art egykori szórakoztatóipari kontextusában értendő, hanem az emberrel veleszületett, szabad

kreativitás és szociális szenzibilitás művészet irányából való generálása, mely mindig aktuális. Beuys, szobrászként elveit a plasztika nyelvén fogalmazta meg. A plasztika, mint mondja az emberi szinonimája, vagyis azon elv hordozója, hogy mindenki annak a szociális organizmusnak az alkotójává, szobrászává válhat, melyben él. „Ott, ahol jelenleg elidegenedés honol az emberek között – szinte azt mondhatnánk: mint egy hidegplasztika -, éppen oda a hőplasztikának kell behatolnia. Ott ember és ember közti hőt kell termelni: ez a szeretet. Nem fizikai hőről van szó, hanem - már transzcendálan – emberek közötti vagy evolúciós hőről, ahogyan neveznünk kellene.”⁸⁶ Ezen elv aktualizálására illetve kiterjesztésére a VINYL bázisú szolgáló művészetközvetítő képzés struktúrája két irányból nézve is igen alkalmas. Egyrészt a művészettel - mint elméleti és gyakorlati diszciplínával való intenzív foglalkozás, másrészt a tanítás – tanulás révén létrejött többszintű interakció és szociális kapcsolatrendszer értelmezése, s e kettő összekapcsolása mint művészi tett, egy komplex, új megközelítési módot eredményezhet az egyéni és a közösségi kreatív életvezetéshez. Beuys szerint magukat az embert formáló erőket kell felmutatni az egyénnek, hogy láthassa, mivé válhat a jövőben, pro és kontra. Ezek a megközelítések persze a hagyományos művészeti műfajokban nehezebben tetten érhetők, mint azokban a törekvésekben, melyek napjainkban, aktuálisan prezentálják a társadalom és a művészet lehetséges új kapcsolatait. Ma a progresszív művészeti szcéna a fentebb elemzett Public Art műfaját mutatta fel az érdeklődő embereknek, akiknek először még pusztán csak újra a figyelméért küzd. Az erre predesztinált művészek szép lassan elhagyják a múzeum „white cube” – védett terét, közösségi helyszínekre merészkednek, feladva önként vállalt száműzetésüket, egy új kontaktus megvalósítása érdekében. A művészetet befogadók pedig sokszor újra fölfedezik az önmagukban rejlő alkotó energiákat, s a művésszel való szociális kontaktus átélése révén tovább is generálják azt, szinte öntudatlanul.

⁸⁶ Harlan, Rappmann, Schata: *Szociális plasztika, anyagok Joseph Beuys-hoz*. Balassi Kiadó, 2003. Budapest, 39.



19. kép

A közösségi performansz főszereplője végül hat, az akcióra önkéntesen vállalkozó csoporttag lett, akik a Beuys-i HŐÁRAM betűit viselték a pólójukon (19.kép), s Miskolc belvárosának legforgalmasabb helyein próbáltak kontaktusba kerülni (külön-külön vagy együtt) az utca emberével, úgy, hogy a szemük elé kötött kendő miatt, érzékelésük bizonyos mértékben korlátolt volt, pusztán a belső intuícióra, a metafizikus hőérzetre hagyatkozhattak. Kontaktuskeresésük a bizalomra épített, s a társadalmi hő atomjaiként csapódtak a spontán melléjük kerülő emberekhez, akikkel megpróbáltak kommunikálni, vagy valamilyen segítséget kértek (pl.: a haladásban, vagy a forgalmas úttesten átkelésben, stb.), s a segítségnyújtást minden esetben egy, az akció szempontjából fontos ajándékkal honorálták. Ez a közismert, s a projekt hirdetőfeliratával preparált „maciméz” volt, mely itt a gondolkodásra való felhívás metaforáját jelentette, s az ebben a kontaktusban megnyilvánuló együttérzés aktusában egyfajta hőátvivő, transzformáló szereppel bírt. (20.kép)



20. kép

A projekt előtt a mű mentora „beavatásként” felvázolt egy ábrát a hőáram várható és ideális működéséről a résztvevők lehetséges kapcsolatteremtéséről, az önálló kreatív lépések elképzelt irányairól, illetve itt fontos momentum volt a gondolkodást jelképező anyag szimbolikus kiosztása is. Rengeteg ötlet és elképzelés merült fel a csoporttagokban az utca emberével való kontaktus megtervezéséhez, s legtöbb esetben maguk a járókelők alakították az akciót szociális érzékenységükkel, vagy éppen érzéketlenségükkel. A vinyeések önálló projektteveket dolgoztak ki erre a napra. (Például volt, aki Örkény egyperceséből olvastatott fel egy könyvesboltban, míg másvalaki az éppen nyitva tartó grafikai biennále néhány művét magyaráztatta el magának egy segítőkész járókelővel.) (21.kép)



21. kép

Megállapítható, hogy az átélés olyan energiákat szabadított fel az akció résztvevőiben, melynek személyiségfejlesztő hatása kétségtelen. Az akció közösségi tereken zajlott – zebra, könyvesbolt, bevásárlóközpont – ezáltal került közelebbi, interaktív kapcsolatba az utca emberével. A projekt sikerét a néző/befogadó választása döntötte el az adott pillanatban, azaz: él-e a lehetőséggel, hogy segítsen a bekötött szemű fiatalnak, vagy elutasítja azt. A kettejük között kialakult folyamat nyitott forma, „nyitott mű”⁸⁷, mely a néző beavatkozása révén formálódik. A művészet mint találkozásállapot a társasági lét különféle formáit teremti meg, melynek célja a konvivalitás⁸⁸, a bensőségesség elérése. A résztvevőkkel készült kisfilmben az egyik csoportagnál ez a bensőségesség fokozottan érzékelhető: egy idős néni segített neki bevásárolni, mert azt hitte, hogy valóban egy vak fiatalemberről van szó, majd a vásárlást követően még fél óráig önfelédten beszélgettek. Beuys szerint a szociális plasztika nem más, mint a szeretet, a szimpátia, amely formálja a társadalmat és bár fizikálisan megfoghatatlan, mégis érzékelhető a létezése. Az akció azt vizsgálta, hogyan lehet ezt a szimpátiát, a

87 Umberto Eco: *Nyitott mű*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006.

88 Nicolas Bourriaud terminusa. *Relációesztétika*. Budapest: Műcsarnok, 2007. 14.

társadalmi hőt elérni (kiprovokálni?): bátorságot mutatva vagy szánalmat keltve? A hőáram mint a kontaktusteremtés energiája jelenik meg ebben az akcióban, a méz pedig mint Beuys által gyakran használt anyag, ebben az esetben a szociális kapcsolatok kötőanyagaként funkcionált.

Hangvezérelt szimultán szoborcsoport (2009.)

A csoport munkamódszerét az alábbi nem kifejezetten közösségi térre kitalált tréning is szemléletesen érzékelteti. A "Hangvezérelt szimultán szoborcsoport" (2009.) című gyakorlatot (22.kép) a kooperatív munkaformák sajátos összefüggéseire reflektálva dolgoztuk ki. Az együttműködés akadályoztatása, illetve az együttműködést megalapozó kommunikációs helyzet megnehezítése volt a gyakorlat alapja. A feladathoz két csoport kialakítására tettünk javaslatot, mely csoportok egymástól távol eső terekben elkülönítve, mintegy izolálva próbálták egy-egy szoborcsoportot létrehozni úgy, hogy egymást csak egy adó-vevő segítségével, vagyis a hang, a beszéd médiumával instruálhatták. Feladatuk az volt, hogy felváltva, egy-egy instrukció alapján kellett fokozatosan felépíteniük a szoborcsoportot, ahol egyszer az egyik, másszor a másik csoport határozta meg a szobor építésének következő lépését. Alapanyaguk néhány szék egy képeret és egy darab papír, valamint a csoporttagok saját teste volt, melyet, a tárgyakhoz animált mozdulatsorokkal kiegészítve használhattak. A két szoborcsoport közti különbséget, a kommunikációs interferencia, az értelmezésbeli különbségek és az együttműködés fejlettségének fokozatai határozták meg. A szokatlan szituációból adódó intuitív mozzanatok serkentőleg hatottak a csoporttagokra, az élmény alapján nyert tapasztalatokat a legtöbbben később beépítették más munkájukba is.



22. kép

Helyettesítési gyakorlat (2006.)

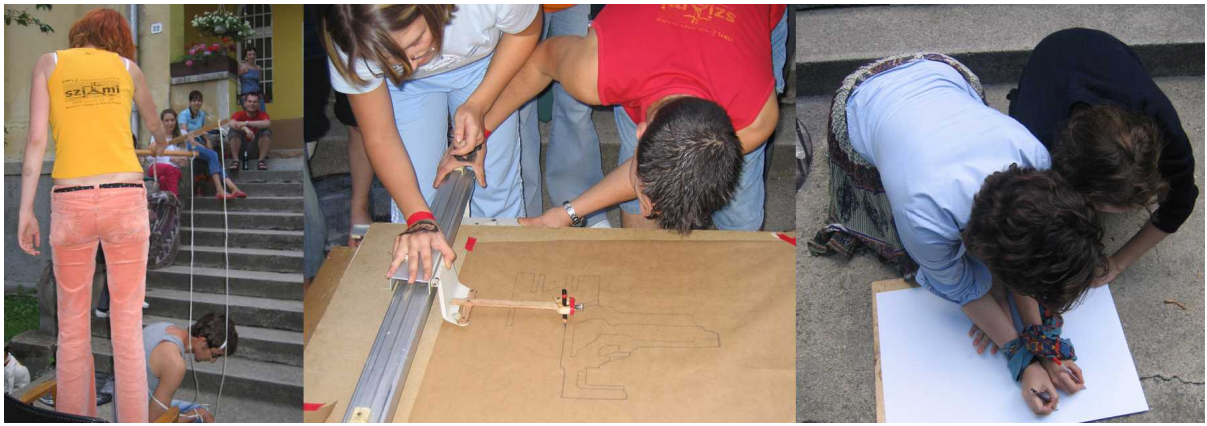
A csoport szociális kompetenciájának a tuningolására szolgált a "Helyettesítési gyakorlat" (2006.) című projekt. Az alapötlet az volt, hogy egyénileg előre megtervezett és szervezett elgondolások alapján a "helyettesítés" fogalmát járjuk körbe, így e négy napos művészeti workshop alaptémája a személyek, tárgyak helyettesítését tűzte ki célul a projektben résztvevőknek. E felvetés fogalmi és gyakorlati értelmezése igen változatos képet mutatott, a legevidensebb munkaátvállalástól kezdve az ön-és közösség-reflexiókig. A feladat megoldásaként többen szociális terek aktív felhasználóiként valósították meg a „helyettesítést”. Néhány a legsikeresebb munkák közül: az egyik résztvevő óránként ismétlődő projektjében a buszmegállóban várakozók helyét vette át, finom rajzi „nyomhagyó gyakorlattal” kiegészítve. A buszra várók más-más színnel körberajzolt lábnyomaiba bizonyos időintervallumig beleállt, a várakozás momentumát mintegy átveve. (23.kép) Ezek helyzetrajzok a nap végére színes, kusza aszfaltrajzként borították be a járdát. Egy másik csoporttag performanszában felmosott egy négysávos utat a csúcsforgalomban, amely nem kis forgalmi fennakadást eredményezett. (24.kép) Itt kézenfekvő a hasonlóság Beuys akciójára, mely a nyugat berlini Karl Marx platz felsöprése volt az 1972-es május 1-i felvonulás után. Egy lány szerelmespárok nőtagjait helyettesítette a forgalmas sétálóutcán, ezzel provokálva őket, míg az egyik fiú egy markológép vezetőjének fáradságos munkáját ismerhette meg egy kőbányában egy teljes napon keresztül. (25.kép) Volt olyan csoporttag is, aki egy bevásárlóközpont takarítójának munkáját vette át. Lényeges megemlíteni, hogy a VINYL létszáma és az összetétele évről évre változik, egy-egy akcióban maximum 10-12 önkéntes szokott részt venni, akik között azért akadnak visszatérők is. A csoporttagok alapján véve civilnek tekinthetők, így szerep-definíciójuk mindig az adott projekt szituációi által változik és teljeseedik ki, arra a lehetőségre, hogy a kontaktusok egyenrangú szereplőiként művészetet csinálnak.



23. 24. 25. kép

Sziámi (2005.), Laszt minit (2009.)

A 2005-ös “Sziámi” és a 2009-es “Laszt Minit” akciók a kooperáció témáját dolgozták fel más-más módon. Az előbbi tematikus képzőművészeti tréning a ‘sziámiság’, a fiziológiailag kényszeredett, illetve a társadalmilag önként vállalt kooperáció kérdésének pszichológiai és művészetpedagógiai vonzatait igyekezett feltárni és feldolgozni a csoport belső mechanizmusainak megértéséhez. Törekvésünk kapcsolódott a jelentős elődként számon tartott Erdély Miklós - féle Indigó Csoport szellemiségéhez, s annak gyakorlati megvalósulásához. Ezért a SZIÁMI keretein belül elsőként Indigó foglalkozások dokumentációját elemeztük és dolgoztuk fel közösen. A tréning központi napjára a csoport tagjai páros projekteket dolgoztak ki a vállalt vagy kényszeredett együttműködés bemutatására, melyhez főként a performansz műfaji elemeit használták fel. Voltak, akik klasszikus bábjáték alapokat dolgoztak át a témához (interaktív marionett) (26.kép), melyben a “báb” és az őt elvileg irányító “bábjátékos” egymásra felelő mozdulat-párbeszéde működtette a cselekvés folyamatát. Egy másik páros gépi konstrukciót épített az együttműködés nehézségeinek illusztrálására (szociotróp rajzgép) (27.kép), mely által azt az problémát vázolták fel, hogy milyen nehézségekkel jár egy egyszerű síkmértani alakzat – a kör – lerajzolása, ha egyetlen rajzeszköz irányítására a vízszintes és a függőleges koordináták mozgatása külön személyekre vannak bízva. A kényszeredett együttműködés illusztrálására két egymást nem szívlelő csoporttag akciója volt az egyik legszebb példa. (28.kép) Ők összekötözött, s íróeszközt tartó kezükkel írták le folyamatosan az egymással kapcsolatos fenntartásaikat, úgy, hogy az elmondott ezzel paralel leírt véleményeket azonnal “felülírhatták”. Az egymásra írt, javított és negligált vagy jóváhagyott megjegyzéseik, kusza, áthúzásokkal, felülírásokkal teli személyes, de az akció révén azonnal nyilvános naplójegyzetekké váltak.



26. 27. 28. kép

A "Laszt Minit" akció egy közösségi aukciós játékból állt, melyet 2009-ben a múzeumok éjszakáján valósítottunk meg a Miskolci Galériában. Az ötlet a megvásárolt képek piros koronggal való megjelölésének szokásából indult ki, s erre építve próbáltuk meg a galéria aktuális kiállításának látogatóit bevonni a folyamatba. Egy-egy látogató azonos számú piros és fekete öntapadó korongot, s a játék menetéről némi instrukciót kapott a csoporttagoktól, hogy a képekhez való viszonyát demonstrálhassa. A piros a tetszik, vagyis szívesen megvásárolnám, míg a fekete a nem tetszik, nem venném meg jelentést kapta ebben az aukciós játékban. Hamar elszaporodtak a művekhez kapcsolt jelölések pro és kontra, ahol néha a látogatók egymást figyelve, s egymásra licitálva "korong-háborút" folytattak a nyitva tartás utolsó percéig, hogy "laszt minit" tegyék meg tétjeiket. Mivel a kiállítás egy klasszikus és kortárs műveket egyaránt felvonultató gyűjtemény bemutatója volt, így az alkotások alatt/mellett sorakozó piros és fekete ponthalmaz igen változatos és tanulságos képet mutatott, mintegy szemléltette a tárlatot aznap látogatók véleménykülönbségét. (29.kép)



29. kép

Guide Rider (2008.)

A "Guide Rider" (2008.) a VINYL csoport "egyéjszakás kalandja", a Miskolci Galéria kiállításaihoz kapcsolódó, a múzeum-kommunikáció és a közösségi performansz sajátos egyvelegét felvonultató projekt volt. A grafikai biennáléhoz kapcsolódó kvízzjáték, s pontgyűjtő akció múzeumi térben, Erdély Miklós kreatív gyakorlatainak helyspecifikus átértelmezése⁸⁹, a kiállításokat promótáló utcai szkeccs-akciók, valamint egy háromhelyszínes skype körkapcsolás az ország más múzeumaival voltak az est eseményei a csoport szervezésében. Ez utóbbi, mely Szabics Ágnes ötlete alapján és kezdeményezésére jött létre, három országos jelentőségű kiállítótér és múzeum között, azt a mediális kontextust vizsgálta amikor a különböző helyszínek közötti élő videó kapcsolatban egymást "kukkoló" nézők rájönnek a kommunikáció lehetőségére.

Simon Cottle *Mediatized rituals: beyond manufacturing consent*⁹⁰ c. tanulmányában fejti ki médiaesemények hasonló szituációiról a véleményét, melyek erejét szerinte a kollektív érzelmek generálása mellett, közösségteremtő hatásuk is jelenti. Ezeket a szituációkat az erősíti legfőképp, hogy az egyén tudatában van, hogy mások, máshol, ugyanebben a pillanatban pont azt látják, csinálják, amit ő, azaz szimultán látja és érzékeli a közösség többi tagját. (30.kép)

⁸⁹ Ezen az estén Erdély gyakorlatainak legérdekesebb újraértelmezése egy "közösségi indigónyomat" volt, mely a galéria bejáratánál összeragasztott körülbelül 15 indigóból állt, s amely egy hatalmas lábtörlőre emlékeztetett. A csoporttagok alácsúsztottak egy papírt és az egészet a földre ragasztották. Az indigóra különböző apró tárgyakat helyeztek: cérnát, tollat, pénzt, majd erre még egy papírlap került. Ahogyan jöttek-mentek a látogatók, észrevétlenül létrehoztak egy indigóművet. A kész rajzot végül a galéria falára helyezték.

⁹⁰ Simon Cottle: *'Mediatized rituals: beyond manufacturing consent'*. (Media, Culture & Society, 2006 május, vol 28:pp): 411-432.



30. kép

Az utolsó szó jogán (Sugár free) (2011.), Kurzor a korzón (2011.)

A csoport legfrissebb munkái közül kiemelném “Az utolsó szó jogán” (Sugár free) (2011.) című, a Miskolci Galéria földszintjének ablaküvegeire tervezett installációt valamint a “Kurzor a korzón” (2011.) címen futott köztéri megmozdulást. Az előbbi alapötletét Sugár János “Wash your dirty money with my art” (2008.) című stencile körül zajló polémia⁹¹ ihlette. A véleménynyilvánítás szabadsága, a ki nem mondott vagy mondható gondolatok szimbolikus protestműve lett e Sugár munkájához kapcsolódó, s az ő tiszteletére készült installáció. A mű 1000 darab 6x4 cm-es önzáródó tasakból állt, ami a múzeumok éjszakáján a közönség szeme láttára került

⁹¹ „Sugár Jánost öt hónap börtönre ítélték, két évre felfüggesztve; a neves képzőművész megrongálta egy ház falát. A „Wash your dirty money with my art”, azaz „Mosd a piszkos pénzedet a művészetemmel” feliratot festékszóróval és stencillel vitte fel még 2008 nyarán a VAM Design Király utcai épületének falára, az intézmény ezért indított pert ellene. Az első (megrendelt) szakvélemény a kisméretű graffiti eltávolításának összegét 1,4 millió forintban határozta meg, a végső tétel 34 ezer forint lett, ezért jár most a felfüggesztett börtön. A bírósági ítélet nemcsak azt mutatja, hogy a graffitizés veszélyes, de úgy tűnik, veszélyes a vélemény, és maga a művészet is az. Kétszer is meggondolja, aki ezek után a kritikáját intézmények falára festené, és egyet sem fog aludni rá, aki ezért pert akar indítani.” Mélyi József: „Kriminalizált művészet”(2011.04.29.) http://www.es.hu/melyi_jozsef:kriminanot;lizalt_muveszet;2011-04-27.html

fel folyamatosan az előcsarnok ablakaira. A műben feketére festett betűtésztával töltött tasakok szép rendben sorakoztak egymás mellett, a tasakokban mégis rendetlenség látszott. A látvány azt sugallta, hogy a zacskókban szavak összekuszált betűi lehetnek. 1000 darab ki nem mondott szó, elfojtott gondolat. A „Sugár free” alcím kétszeresen is beszédes: egyrészt a sugar free (cukormentes) angol kifejezésre utal, és az ember a tasakban lévő apró betűtésztákat akár cukorkának is nézheti. A valódi jelentésréteg azonban e mögött van: Sugár free, vagyis „Büntetlenséget Sugár Jánosnak!”, tágabb értelemben pedig „Szabad teret a kortárs művészetnek!”. A ki nem mondott szavak erős kritikát fogalmaznak meg, ugyanakkor mégsem tudjuk, hogy milyen szavak rejtőznek a tasakokban. Ez benne a játék, a hatalommal való játék, s egyben üzenet a hatalom birtokosainak: Olvasd el, fejtse meg, találd ki, mi van ott! Kimondtuk őket, de nem foghatsz meg, mert nem tudod, mi van odaírva! A munkát Bán András a Miskolci Galéria igazgatója vette pártfogásába, s így az a XXV. Grafikai Triennálé ideje alatt végig látható maradt a nagyközönség számára. (31.kép)



31. kép

A „Kurzor a korzón” köztéri mozgó-installáció nem csak címében hordozta játékosságát. Az a szituáció, amikor egy az utcai forgatagba helyezett tárgy önállóul, s lesz szociális kapcsolatok energiájának abszorbense már egy korábbi VINYL-es akciónak is a témája volt 2007-ben. Akkor a csoport tagjai a „Staféta” munkacímen futott projektben egy focilabdát indítottak el útjára, s dokumentálták kapcsolatát a járókelőkkel Miskolc utcáin. S ahogy egy gazdátlanul guruló labda önkéntelenül a továbbbrúgásra csábít, úgy járt be passzról passzra hatalmas területeket a városban, úgy itt is egy magára hagyott guruló objektum mozgatta meg a járókelőket. (32.kép)



32. kép

Most a kontakt-tárgyként funkcionáló pixeles kéz-kurzor valóban egy felnagyított, s görgőkkel ellátott számítógépes ábra makettje volt. Mintha mindenki egy élő jpeg kép, vagy google earth fotó résztvevője lett volna, ahol a kurzor mozgását a képen a kép szereplői kezdeményezték. A gyerekek általában ráálltak vagy elgurították, valaki elforgatta, jelezve, hogy merre lakik, mások kikerülték vagy belebotlottak. A kurzor egyszer arra mutatott, amerre véletlenül a testi kontaktok révén fordult, másszor arra amit a járókelők fontosnak tartottak. A VINYL tagok csupán passzív szemlélőként dokumentálták a kurzor kalandjait a korzón.

A társadalmi illetékesség terápiás megközelítéseként említhetjük a VINYL egyik legújabb, "A mi kis falunk 2011." című Public Art pályázatra beadott, de sajnos támogatást nem nyert munkaötletét. A "Frankhitel – terápia" című projekt-tervben egy kisközösség svájci frank tartozásának nevesítésére és az ebből fakadó szorongásokkal való játékos – terápiás szembenézésre vázolt fel egy kísérletet.⁹²

⁹² "A 2008-as gazdasági válság óta a svájci frankban eladósodottak komoly bajban vannak. A folyamatosan emelkedő törlesztő részletek családok ezreit - a nagyvárosban lakókat éppúgy mint jelen esetben a kistelepüléseken élőket egyaránt - sújtják. Az akciótervben szereplő dél-borsodi kistelepülés /Sajószöged/, mely lakóinak hiteltartozásában az országos átlagnak megfelelő, a problémáról szóló diskurzus és az azzal való szembenézés színtere lehetne 10 napra. A projekt lényege, hogy a sajószögedi polgárok a településen végiggördülő mozgó műhelyben két napos grafikai kurzus keretében a svájci bankjegy magasnyomású dűcait készíthetik el, azaz konkrétan a 100-as és 1000-es címletű frank előrajzolt tónusredukált linólapjait metszik ki, majd nyomtatják le a

5. Kapcsolat alapú, saját néven futó projektek:

Helyreigazítás, képzőművészet-kutatás projekt (2006-2007.)

Sokan és sokféleképpen kísérleteztek már azon, hogy multidiszciplináris módszerekkel és attitűddel térképezzenek fel egy-egy határterületet, jelen esetben képzőművészeti produktumoknak a közönségükre és áttételesen a vizualitás közállapotára ható szociológiai, pedagógiai, pszichológiai mechanizmusát. A képzőművészet aktív művelői oldaláról indult megannyi kezdeményezésben, művészeti akcióban, kiállításon vagy public art projekt által hazai és nemzetközi példák tömkelege tanúskodik az ilyen átfogó megközelítések szükségességéről. E kezdeményező művészek, akár művészetszociológiai megközelítéssel, mint Vitaly Komar és Alex Melamid 1994-es felmérésének eredménye által megfestett Olaszország legkedveltebb és legutáltabb képeit, vagy hazai társadalmi célú projekt művészetéhez kapcsolódó példaként Elekes Károly amatőr festők munkáinak restaurált, átfestett „tunningjait” említjük, olyan kérdéseket feszegetnek, mely felületekre a különböző, azonban a helyzetben alapvetően érintett tudományterületek még viszonylag kevésbé reagáltak. Engem művészetpedagógiai szemszögből érdekelt, hogy a „művészet-ipar” különböző területein dolgozó képzőművészek, akik mellesleg a művészképzési struktúra különböző szegmenseiből érkeztek, s nem utolsó sorban, akiket a közvélekedés gyakran tekint a művészi kreativitás felkent individualista papjainak is, hogyan reagálnak az általam felvetett kérdésre. Kíváncsi voltam, helyes-e az a felvetésem, hogy egy adott feladatban az egyéni kreativitás elaboratív aktusában, mintegy regeneráló, rekreáló, mesterként, a vizuális környezet affekcióinak gyógyítóiként is prosperálhatnak,

VINYL tagjainak segítségével és koordinálásával, ki-ki a saját eladósodottsága mértékében. A fekete-fehérben lenyomatott kvázi pénzek egy részét, mint kisgrafikai nyomatokat immár műtárgyként hazavihetik, a sokszorozványokról és a svájci frank eredeti színes példányairól a VINYL tagjai 27 darab nagyméretű kültéri printet készíttetnek, melyeket a projekt további időtartamára Sajószögednek a 35-ös főközlekedési út mellett található EURÓPA zászlóparkjába - mintegy szimbolikusan felváltva a nemzetek zászlait - helyeznek ki. A mozgó nyomda egy zárt dobozterű kiskamion, melyben egy egyszerű magasnyomó grafikai műhelyt szerelünk fel. Az így létrejött Public Art mű két részre bontható, egyrészt a részvétel alapú közösségi megmozdulásra úgymint a pénzdúc elkészítésére és nyomtatására fókuszáló kézműves munka elsajátítása egyfajta "factory" jelleggel, másrészt köztéri public art monumentumok felállítása a franknyomatokból álló zászlók révén. A frank mint pénz vizuális megjelenése is áttranszformálódik, hiszen olyan pénznemben vagyunk eladósodva, aminek "arcát" nem is ismerjük, fizikális kapcsolatba soha nem kerültünk vele. Csoportunk nem gondolja, hogy ezzel megoldódik a falu hitellel terhelt lakóinak problémája, de a dolgokkal való szembenézés, a képzőművészet eszköztárát felhasználó alkotó-játékos gesztus e neurotikus probléma megnevezését és feldolgozását talán segítheti." (A VINYL ezen pályázati terve "A mi kis falunk 2011." című Public Art pályázatra készült, ahol nem került be a megalósítandó művek közé.) <http://www.lektoratus.hu/palyazatok/PublicArt2011BeerK2.html>

megvalósítva ezzel a kreatív energiák által koordinált, direkter társadalmi illetékeséget.

A Helyreigazítás címen futó projektem lényege, hogy tizenkettő a feladatra felkért képzőművész egy (általam megvásárolt és a művészeknek átadott) a közízlést reprezentáló, kereskedelmi forgalomra sokszorosított ún. 'instant festményt' (valójában hat, különböző műanyagra printelt reprodukciót) festett át, igazított helyre, illetve próbált meg „feltölteni” művészi tartalommal szabadon választott technikával, saját elképzelés szerint, azzal az apró kikötéssel, hogy az eredeti kép minimum 10%-a még látható, felismerhető legyen! Az így elkészült kép (ek) mellé néhány mondatos szöveges kommentárt, koncept-leírást is kértem az átdolgozás mikéntjéről, melyhez rövid kérdőívet is szerkesztettem.

A projektre a következő művészek lettek felkérve:

feLugossy László, Ferenczy Zsolt, György Gabriella, Kővári Attila, Lenkey-Tóth Péter, Madácsy István, Nagy Gábor György, Sófalvi Imre, Szabó Attila Sándor, Tóth Miklós, Urbán Tibor, Váradi Zsófia (33.kép)



33. kép

A művészet gyerekjáték (2007.)

Az előbbi terápiás vonal több saját néven futó, így elsősorban csak a saját olvasatomban értelmezhető munkában is felfedezhető. A művészetterápia itt a művészetről való véleményformálás terápiája, de megjelenik mint alkotói terápia a szerepkörök átjárhatóságáról illetve az öndefiníció érvényesítéséhez. Az egyik "A művészet gyerekjáték" (2007.)⁹³ a műalkotáshoz illetve rajta keresztül a művészhez kapcsolt sztereotípiák feldolgozásához, a műtárgyak elkészítésének szociális aktusához kapcsolódó akció volt. A felkért művészeknek a feladat természetéből adódóan a nyitott mű fogalmát szem előtt tartva kellett közelíteniük az alkotás folyamatához, melynek végpontjában a művészi elképzelést, s egyben a műveket az instrukciók alapján rekonstruáló "civiliek" kreativitása állt. (34.kép)



34. kép

⁹³ E közösségi akcióra, s művész – közönség – műalkotás közötti interakcióra a Helyreigazítás⁴ képzőművészeti projekt finisszázán került sor a Miskolci Galéria Városi Művészeti Múzeumban. A 2007. február 10-én, szombaton 11 órától tartott eseményre négy fiatal képzőművész (Ferenczy Zsolt, Madácsy István, Szabó Attila Sándor, Tóth Miklós) állított össze a kérésemre egy-egy „lapraszerelt” művet, melyet a nézőkből kialakított spontán csoportok a helyszínen öntöttek végső formába. Így a műalkotások a közönség együttműködése révén jöttek létre, melyhez a művészek alapanyagot, valamint összeszerelési útmutatót biztosítottak. A performansról videó dokumentáció készült.

Kettejük kapcsolata az alapanyagok és a lapra szerelt művekhez mellékelt “összeszerelési útmutatók” mentén szerveződött, s mégis nagyrészt a véletlen, s az összeszerelést végzők ügyessége, motiváltsága is alakította.

Umberto Eco a *Nyitott mű* c. könyvében foglalkozik a nyitottság kérdésével, elsősorban strukturális zeneművekre alkalmazza a nyitott jelzőt, melyet úgy definiál, hogy ezek „nem befejezett, strukturális irány szerinti megértést és átélést igénylő, hanem nyitott művek, amelyeket az interpretátor esztétikai használatuk közben fejez be”.⁹⁴ Úgy gondolom, hogy a nyitottság igénye vagy inkább követelménye a kortárs művészet minden területét meghatározza. Eco szövegének egyik tételmondata is ez, hogy ma a művész „nem pusztán elszenvedí a nyitottságot, mint elkerülhetetlen tényt, hanem alkotói programjává is teszi, sőt mi több, úgy készíti el művét, hogy az a lehető legnyitottabbá váljon”⁹⁵. Ennek a programnak fontos eleme a művész és a látó(néző) közti interaktív kapcsolat, mely a felmerülő korlátok ellenére is a „tudatos szabadság aktusaira”⁹⁶ készíti az interpretátort, vagyis a befogadót. Erre az interaktív kapcsolatra épített a “Zsíroskenyér-akció” (2008.) című közösségi performanszom is, melyre 2008. november 11-én került sor a Gödörben. Az akció a Csillagszálló című hajléktalanok által terjesztett utcalap kétéves évfordulójára rendezett kiállítás megnyitóján zajlott, ahol a közönség által megkent és a kiállító művészek neveivel “felpaprikázott” zsíroskenyerek elfogyasztása volt az interaktivitás lényege. (35. 36. kép)



35. 36. kép

94 Umberto Eco: *Nyitott mű*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2006. 73.

95 Umberto Eco: i.m.: 76.

96 Umberto Eco: i.m.: 77.

FÉSZ – Fiktív Életmű Szolgálat (2007.)

A "Fiktív Életmű Szolgálat - FÉSZ" (2007.)⁹⁷ az alkotás és az alkotó személyét pozicionáló fogalmak, s a hétköznapi emberek kreativitásának színtereit vizsgáló projektként indult. A cél olyan a hobbiként apsztrófált tevékenységüket terápiás gyakorlatként értelmező hétköznapi mesterek felkutatása volt, akik munkáját esetleg csak szűkebb környezetük ismeri. Ideológiájában a FÉSZ előfutárának, s inspirálójának is tekinthető akció volt 2003-ban Koronczai Endre képzőművész "Csettegő szépségverseny"⁹⁸ című a Biankó projekt keretein belül lebonyolított eseménye is, mely az Ipoly-menti falvak ezermestereinek technikai leleményességét mutatta be egy közösségi eseményen. Ezek az egyébként a nyilvánosság számára nem létező, fiktív életművek a hétköznapi kreatív alkotói gyakorlat rejtőzködő példái. Az asztalfiókban, sufnikban és a privát szféra műhelyeiben rejlő kreatív potenciál, melyet a Fiktív Életmű Szolgálat vizsgálni kívánt, Gregory Sholette nem kis éllel "kreatív sötét anyagnak"⁹⁹ nevez az új típusú "divatos" kollektív művészet kritikájaként. Alison M. Gingeras-t idézve írja, hogy a radikális politizálás eltűnni látszik, mely a hatvanas, hetvenes, nyolcvanas és a korai kilencvenes évek művészkollektívái számára központi kérdés volt, s a kétezres évek csoport-

97 "Az átlagemberben rejlő kreativitási potenciál a hagyományos társadalmi csatornákon szinte alig jelenik meg, alapjában véve örökké rejtett, a közösség egésze számára fiktív marad. Komoly életművek rejlenek a kiskertekben, konyhákban, íróasztalokban, garázsokban, sufnikban, vagy csak úgy általában a fejekben, melyek előhívásra várnak. Mindezen jelenség feltárása a negatív kicsengéssel terhelt civil és amatőr kifejezések elemzése, megtisztítása a professzionális státusz átértelmezése e képzőművészeti projekt: a Fiktív Életmű Szolgálat (FÉSZ) legfőbb célja, melyeket több részből álló kutatási programban vizsgál." *A FÉSZ statementje a saját honlapomon:* <http://oroszcscaba.blogspot.com/2009/10/fiktiv-eletmu-szolgalat-2007.html>

98 "Délelőttre felszállt az őszi köd. Az Ipoly-menti falvak csettegei kidöcögtek az udvarokból, hogy szépségversenyre gyülekezzenek a nagybörzsönyi öreg templom előtti mezőn. A házilag kreált mezőgazdasági masinák felsorakoztak a szakértő zsűri előtt, bemutatva szerkezeti és esztétikai leleményeiket: innen-onnan kéznél lévő anyagok agyafúrt egybeszerelését és működőképessé tételét. A Gazdasági és Közlekedési Minisztérium által az "EU házhoz jön" program keretében hirdetett művészeti pályázatra nyújtotta be a csettegő szépségverseny tervét Koronczai Endre. A megvalósult rendezvény kockázatos -- és váratlanul sikeres -- public art tett volt: az egybegyűlt csettegő-alkotók, érdeklődő gazdák és műértők, kurátorok és antropológusok naphosszat, majd a helyi fogadóban estébe nyúlón érdemben feszegették a művészet határait." forrás: Koronczai Endre honlapja: <http://www.koronczai.hu/csettego/#>

99 "A Sötét Anyagba tartoznak az olyan informális gyakorlatok, mint a barkácsolás, a rögtönzött emlékművek, az internetes művészeti galériák, az amatőr fotók és amatőr pornó, a vasárnapi festők, a magánkiadású lapok és fan-zinek. A sötét anyag behatol a középiskolákba, a bolhapiacokra, a közterekre, vállalati website-okra, az utcákra, lakótelepekre és a helyi politikai gépezetekbe, olyan módon, hogy az nem hordoz semmi különös értelmet vagy használati értéket a művészeti diskurzus vagy a magánérdek számára. Pedig, csakúgy, ahogyan a fizikai univerzum is a sötét anyagtól és energiától függ, a művészeti élet is az árnyék-kreativitása függvénye. Körülbelül ugyanannyira szüksége van erre az árnyék-tevékenységre, mint ahogyan egyes fejlődő országok is titokban a sötét vagy informális gazdaságuktól függenek." Gregory Sholette: *Fütyüljük együtt a dallamot, Herr Adorno? (Pletyka, autonómia és kollektívizmus a vállalkozói kultúra korában)*, ford. Erhardt Miklós <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=306> 2011.10.16.

projektjeiben (pl.: hobbypopMUSEUM, Forcefield, Dearraindrop, Paper Rad, Gelitin, Royal Art Lodge) a hivatalos szcéna által megtámogatva “mindannak a szinte teljes privatizációjára fut ki, ami valaha kiesett a kapitalizmus keze ügyéből, vagy egyenesen ellenállt neki, beleértve az avantgárdot és a radikális művészetet is.”¹⁰⁰ De mindezek elítélése helyett, inkább ezeknek a példájából illene tanulnunk. Sholette felveti a kérdést: Nem lehetséges-e mozgósítani a művészeti élet pénzügyi erejét, a társadalmilag progresszívebb kollaboratív formák propagálására? “És akkor már miért állnánk meg a múzeumnál? Mi van a munkahelyekkel, az iskolákkal, a közterekkel, vagy a katonasággal?”¹⁰¹

A FÉSZ I. ráhangolásként a rejtett kreativitást, s jelen esetben a szereplési vágyat is vizsgáló elemét az EFOTT keretein belül a MODEM DÓM-mal és a fesztiválon műsorszolgáltató LESZ rádióval együttműködve valósította meg 2007. július 26-án. A projekt e szakaszának a lényege az volt, hogy a szolgálat által felkért és delegált munkatárs, magát a rádió médiumát használva művészeti eszközként, hangmontázsok, álr riportok, áldokumentumok illetve valós beszélgetések alkalmazásával a hobbi témakörében. Így a fesztivál résztvevőit egyfajta „hangperformansz” részeseivé avatta, a közösségi rádiózás elemeit is beépítve az akcióba. Az akció hanganyaga kétóránként háromperces időintervallumban került bemutatásra.

A FÉSZ II. főszereplője "Karesz" azaz Kovács Károly miskolci diplomás ezermester volt, aki a FÉSZ stábjának felkérésére egy életnagyságú Lamborghini sportautó makettjét építette meg és állította ki a II. Debreceni Nemzetközi Művésztelep zárókiállítására hullámkartonból. Karesz határtalan, s funkcionalitását tekintve “haszontalan” kreativitása a vele készült kisfilmből¹⁰² megismerhető, a fiatalember műhelyében készült már papucs, nyílpuska, laptop, s motorkerékpár mindez a fent említett hulladékból újrahasznosított alapanyagból, a hullámpapírból, melynek összeragasztását következetesen szintén egy “low budget” anyaggal a közismert barna ragasztószalaggal oldotta meg. (37. kép)

100Gregory Sholette: i.m.

101Gregory Sholette: i.m.

102 Saját honlap. i.m.



37. kép

6. Összegzés

Dolgozatomban megpróbáltam feltérképezni egyrészt a csoportban, a különböző relációjú közösségekben alkotó individuум szerepét, s mindemellett a folyamatok megértéséhez összegyűjteni és körbejárni az alkotás tudományáról fellelhető ismereteket. A dolgozat írásának előkészítő munkálatai óta eltelt bő egy évben rengeteg kapcsolódási pontot és lehetséges elágazást fedeztem fel a magam számára a választott témában, melyek további elméleti vizsgálódásra adhatnak muníciót. Disszertációm írásakor sokszor a bőség zavara miatt bizonytalanodtam el, s így történhetett meg az, hogy kimaradtak olyan az alkotói folyamatok szempontjából érdekes szubkulturális területek is, (pl.: a graffiti crew-ok) melyek tevékenysége sajátos törvényszerűségeivel és struktúrájával is különleges részei az alkotás, az önkifejezés rendszerének.

Mindezek mellett azonban úgy érzem a szubjektíven válogatott művészközösségek, valamint a szcéna és a civil szféra átjárhatóságát felmutató jelenségek bemutatásához és értelmezéséhez, sok kiváló írásra akadtam, melyek segítettek megérteni e folyamatok természetét. Összegzőképpen kijelenthetem, hogy a

kutatott szakirodalmak nagyban segítségemre voltak az alkotói-befogadói szituációk történeti és művészetelméleti pozicionálására. Közülük is kiemelkednek azok az elméleti anyagok, melyek a saját tevékenységem, vagyis művészi alkotás társadalmi gyakorlatának kohézióját segítettek értelmezni, utat mutatva a további alkotómunkához.

Konklúzióként felvethető, mi lehet ennek az egyén és a közösség alkotói munkáját vizsgáló dolgozatnak a valódi haszna, hol van ebben a társadalmi illetékesség? Véleményem szerint, legfőbb lehetőség a mindezeket felhasználó művészetpedagógiában leledzik, ahol az itt feltárt módszerek kibonthatók, egy nevelési struktúrába illeszthetők. Erre jött létre a VINYL-en belül a K.Ö.F.F., vagyis a Kreatív Ötletek Felszabadítási Front¹⁰³, mely egy folyamatosan bővülő művészetpedagógiai ötletgyűjtemény. Az itt található anyagok bárki számára hozzáférhetők és szabadon felhasználhatók, s variálhatók, olyan szabad átalakítással, ahogy a mindenkori csoporttagok tekintenek az elődök alkotói ötleteire. Ezt a dogmákat kerülő, s a nyitottság fenntartását elsődlegesnek tartó gondolkodást a VINYL "kívülálló" civilisége sokban segíti, (hiszen a folyton cserélődő tagok diákok, akik a profi szcénába nem tartoznak bele, s egy-két kivétellel talán soha nem is fognak). Számukra életelvként jelenhet meg a gyakorlatok közben átélt energia. Ez talán a valódi haszon, (élet-művészet), s szerintem Beuys is valami ilyesmire utalt a szociális plasztika elvében.

7. Bibliográfia és képjegyzék

Artists Talking, Exposing Contemporary visual artists' practice – Wood and Harrison by Sally Show. http://www.a-n.co.uk/artists_talking/artists_stories/single/61249
2011.08.22.

Benjamin, Walter: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában.*

<http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/benjamin.htm> 2011.07.05.

Bishop, Claire: *A szociális fordulat: A kollaboráció és elégedetlenei.* (ford. Somogyi Hajnalka)

<http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=531> 2011.10.13.

Boros Géza: *A Łódź Kaliska Budapesten.* <http://c3.hu/~ligal/LodzKaliskaFO.htm>
2011.09.19.

103 A K.Ö.F.F. honlapja: <http://vinylkoff.blogspot.com>

Boros Géza: *Hejtemem Szomlyazók*. Új Művészet, 1990/1. 13.

Bourriaud, Nicolas: *Relációesztétika*, (ford. Pálfi Judit, Pinczés Bálint) Műcsarnok, Budapest, 2006.

Cottle, Simon: *Mediatized rituals: beyond manufacturing consent*. Media, Culture & Society, 2006 May, Vol. 28. 411–432.

Csaba Zoltán: *A Saját szemmel projekt szociográfiai tanulságai*.

<http://beszelo.c3.hu/cikkek/a-sajat-szemmel-projekt-szociografiai-tanulsagai>

2011.10.14.

Debord, Guy: *A spektákulum társadalma*. (ford. Erhardt Miklós) Balassi – MTA MtK, Budapest, 2006.

Duchamp, Marcel: *A teremtő aktus*, In: Médiatörténeti szöveggyűjtemény I. (ford. Szakács Eszter) Budapest, Barabás Ilona Kkt, 1994.

Eco, Umberto: *Nyitott mű*. (ford. Dobolány Katalin, Mártonffy Marcell) Európa Könyvkiadó, Budapest, 2006.

Eörsi István előadóstje. Fialat Művészek Klubja 1983. január 19.

<http://www.artpool.hu/Al/al02/Eorsi/default.html> 2011.08.22.

Guilford, J.P. : *Alkotóképesség a művészetekben*. In: *Művészetpszichológia* (szerk. Halász László). Gondolat Kiadó, Budapest, 1973.

Harlan, Volker: *Mi a művészet? Műhelybeszélgetés Beuysszal*. (ford. Király Edit) Metronóm Kiadó, Budapest, 2001.

Harlan, Rappmann, Schata: *Szociális plasztika, anyagok Joseph Beuyshoz*. (ford. Adamik Lajos) Balassi Kiadó, Budapest, 2003.

Hegel, G. W. F.: *Esz­tétika*. (rövidített vált., ford. Tandori Dezső). Gondolat Kiadó, Budapest, 1979, 6–10.

Heller Ágnes: *Heuréka! Koestler bevezetése a természetfilozófiába*.

<http://www.c3.hu/~prophil/profi053/heller.html> 2011.10.10.

Hock Bea: *Nemtan és pablikart. Lehetséges értelmezési szempontok az utóbbi másfél évtized két művészeti irányzatához*. Praesens Kiadó, Budapest, 2005.

Karsai Gábor: *Filozófia és ökológia*. http://bokorsopron.fw.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=465:karsai-gabor-filozofia-es-oekologia&catid=14:egyeb&Itemid=22 2011.08.21.

KIÁLTVÁNY *Helyettes Szomlyazók, 1984.*

<http://www.c3.hu/~ligal/helyettesszomlyazok20.html> 2011.09.18.

Kósa János: *Újlak Story*, Új Művészet, 1991/4. 50.

Kreativitási gyakorlatok, FAFEJ, INDIGO Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975–1986. MTA MKI, Gondolat Kiadó, 2B Alapítvány, Erdély Miklós Alapítvány, Budapest, 2008.

Lengyel László: *A kék acél ("Ennyi füstbe ment terv után...")*. Művészet, 1989/11-12.

Magyari Beck István: *Kreatológiai vázlatok*. Aula Kiadó, Budapest, 1997.

Maturana, Humberto R./Varela, Francisco J.: *Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living*. Dordrecht: Reidel, 1980.

Mélyi József: *Kriminalizált művészet*.

http://www.es.hu/melyi_jozsef;kriminanot;lizalt_muveszet;2011-04-27.html

2011.04.29.

Művészet és reklám. Sebők Zoltán esszéíróval beszélget Horváth György és Sinkovics Ede. Balkon, 1998/5. 13.

Pataki Ferenc – Hunyadi György: *A csoportkohézió*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1972.

Perneczky Géza: *Művészet az ezredfordulón. Tanulmányok a művészet végéről és a művészettörténet újrakezdéséről*. Palatinus Kiadó, Budapest, 2006.

Pólya György: *A problémamegoldás iskolája I.-II.* 2010. Typotex Kiadó

Rancière, Jacques: *A felszabadult néző*. Műcsarnok, Budapest, 2011. (ford: Erhardt Miklós)

Schumpeter, Joseph: *A gazdasági fejlődés elmélete*. (ford. Bauer Tamás), KJK, Budapest, 1980.

Schuster, Martin: *Művészetlélektan. Képi kommunikáció, kreativitás, esztétika*. (ford. Balázs István) Panem Kiadó, Budapest, 2005.

Sholette, Gregory: „Egyesek művészetnek nevezik – A képzelt autonómiától egy autonóm közösség felé”. Enigma 45. 2005. XII. évf. 11–32.

Sugár János (szerk.): *Digitális identitás / Digital Identity*. (ford. / Transl. by Zsádon Béla). Média Research Alapítvány / Media Research Foundation, Budapest, 2000.

Sugár János: *Újlak mint munkamódszer*. In: *Újlak* (gyűjt. kat.). Budapest, 1991.

Szoboszlai János: *Súlytalanság. Nemes Csaba és Veress Zsolt Szerződésszegés című kiállítása*. Liget Galéria, 1998. szeptember 11 – október 2.

<http://www.c3.hu/~ligal/234.htm> 2011.10.10.

Várnagy Tibor: *Megnyilatkozások birodalma. Ádám Zoltán festményei a dunaujvárosi Kortárs Művészeti Intézetben*. <http://www.c3.hu/~ligal/Megnyilatkozasok.html> 2011.08.28.

Watzlawick, Paul – Weakland, John H. – Fisch, Richard: *Változás. A problémák keletkezésének és megoldásának elvei*. (ford. Papp Mária) Gondolat Kiadó, Budapest, 1990.

Wood, John – Harrison, Paul: *Obstacle course and other works. (with essay by Charles Esche and David Batchelor)*, Ellipsis Minigraph 2., London, 2000.

Zwickl András: *Búcsúzás*. Új Művészet, 1995/4. 15.

A felhasznált képek jegyzéke:

1. Endart dokumentumok, multiple, cardboard, envelope, (1984.) forrás: <http://www.mo-artgallery.com/images/endartDOKruh.jpg>
2. Eduardo Kac: Genesis, (1999.) forrás: <http://www.ekac.org/genphoto1.jpeg>
3. John Wood and Paul Harrison: Bored Astronauts on the Moon (2011.) forrás: <http://www.martineaboucaya.com/thumbs/upload/863.1600x1600.martineaboucaya.normal.jpg>
4. John Wood and Paul Harrison: Crossover I miss you (1993.) forrás: http://catalogue.nimk.nl/storage/view/img/Wood%20_%20Harrison/Crossover%20_I%20miss%20you_.jpg

5. John Wood and Paul Harrison: 3 Legged (1996.) forrás:
<http://www.galeriemarkusrichter.de/siteimg/wood%20&%20harrison%20images/catalog%20wood%20harrison%20videoworks/5gr.jpg>
6. Ondrej Brody and Kristofer Paetau: Licking Curator's Ass (2005.) forrás:
Brody-Paetau: Wanted Works 2004-2006. PDF dokumentum
7. Ondrej Brody and Kristofer Paetau: Le Déjeuner Sur l'Herbe – Hommage to Edouard Manet (2006.) forrás: Brody-Paetau: Wanted Works 2004-2006. PDF dokumentum
8. Ondrej Brody and Kristofer Paetau: CROQUIS – Performative Art for the People (2006.) forrás: Brody-Paetau: Wanted Works 2004-2006. PDF dokumentum
9. Nemes Csaba, Veress Zsolt: Szerződés (1995.) forrás:
<http://www.c3.hu/~ligal/Aneves.jpg>
10. Újlak meghívó, forrás:
http://m.blog.hu/tr/tranzit/image/2010_07_3het/ke_rec_ujlak-meghivo.jpg
11. Az Újlak-csoport utolsó közös műve (1995.) forrás:
<http://www.c3.hu/~ligal/111ulksp%20copy.jpg>
12. Hejettes Szomlyazók: Gazdálkodj okosan (1989.) forrás:
https://lh5.googleusercontent.com/-cdhS50sL0g0/TkKa5bD9UYI/AAAAAAAAAFno/rvgf3_0EgTw/s720/adiakIMG_004.jpg
13. Hejettes Szomlyazók: Strand/Hőélvező akció (1988.) forrás:
<http://www.c3.hu/~ligal/hszstr.jpg>
14. Lodz Kaliska: Vesszenek a férfiak - Útépítők (2009.) forrás:
http://artportal.hu/files/imagecache/ill_big/files/kiallkepek/Lodz%20Kaliska_Útép%C3%ADtők.jpg
15. Vojna Group: Hímtag a KGB fogságában (2010.) forrás:
<http://fidelio.hu/image.ashx?id=d4c7a98c-65a1-4659-80be-7aef77108b40&vid=d2d8e1ee-f8ee-4b45-abd3-2184ce6b3e7d>
16. Felix Gonzales Torres: Untitled (Blue Mirror) (1990.) forrás:
http://zine.artcal.net/upload/2008/09/FGT_untitled.jpg
17. Oda Projesi Project (2010.) forrás:
http://1.bp.blogspot.com/_u5iti9Lz1rk/SRIIPiW_hrl/AAAAAAAAApY/U0rBrSftSyy/s400/n662270449_2012276_7244.jpg
18. VINYL logo forrás: VINYL archívum <http://vinylprojekt.blogspot.com>

19. Hőáram (2004.) forrás: VINYL archívum <http://vinylprojekt.blogspot.com>
20. Hőáram (2004.) forrás: VINYL archívum <http://vinylprojekt.blogspot.com>
21. Hőáram (2004.) forrás: VINYL archívum <http://vinylprojekt.blogspot.com>
22. Hangvezérelt szimultán szoborcsoport (2009.) forrás K.Ö.F.F. archívum <http://vinylkoff.blogspot.com>
23. Helyettesítési gyakorlat (2006.) forrás: VINYL archívum <http://vinylprojekt.blogspot.com>
24. Helyettesítési gyakorlat (2006.) forrás: VINYL archívum <http://vinylprojekt.blogspot.com>
25. Helyettesítési gyakorlat (2006.) forrás: VINYL archívum <http://vinylprojekt.blogspot.com>
26. Sziámi projekt (2005.) forrás: VINYL archívum <http://vinylprojekt.blogspot.com>
27. Sziámi projekt (2005.) forrás: VINYL archívum <http://vinylprojekt.blogspot.com>
28. Sziámi projekt (2005.) forrás: VINYL archívum <http://vinylprojekt.blogspot.com>
29. Laszt Minit (2009.) forrás: VINYL archívum <http://vinylprojekt.blogspot.com>
30. Guide Rider (2008.) forrás: VINYL archívum <http://vinylprojekt.blogspot.com>
31. Az utolsó szó jogán – Sugár Free (2011.) forrás: VINYL archívum <http://vinylprojekt.blogspot.com>
32. Kurzor a korzón (2011.) forrás: VINYL archívum <http://vinylprojekt.blogspot.com>
33. Helyreigazítás – képzőművészet-kutatás projekt (2006-2007.) forrás: <http://oroszcscaba.blogspot.com>
34. A művészet gyerekjáték (2007.) forrás: <http://oroszcscaba.blogspot.com>
35. Zsíroskenyér akció (2008.) forrás: <http://oroszcscaba.blogspot.com>
36. Zsíroskenyér akció (2008.) forrás: <http://oroszcscaba.blogspot.com>
37. Fiktív Életmű Szolgálat (2007.) forrás: <http://oroszcscaba.blogspot.com>

SZAKMAI ÖNÉLETRAJZ

NÉV: Orosz Csaba

SZÜLETÉSI ÉV: 1966.

VÉGZETTSÉG, SZAKKÉPZETTSÉG:

1990. Bessenyei György Tanárképző Főiskola Nyíregyháza – rajztanári szak

2001. Magyar Iparművészeti Egyetem

2005-2008. ELTE Neveléstudományi Doktori Iskola - PhD abszolutorium

2010. Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola - DLA doktorjelölt

JELENLÉGI MUNKAHELY:

NYÍREGYHÁZI FŐISKOLA, Bölcsészettudományi és Művészeti Kar,

Vizuális Kultúra Intézet, főiskolai adjunktus

ÖSZTÖNDÍJ (JUTTATÁSÁNAK IDŐPONTJA):

2007. Erasmus oktatói ösztöndíj - Velence, Olaszország

2009. Erasmus oktatói ösztöndíj - University of Wolverhampton,

School of Art and Design, Anglia

AZ EDDIGI SZAKMAI GYAKORLAT ÉS TELJESÍTMÉNY BEMUTATÁSA (Szakmai díjaim):

1996. Kisgrafika Budapest, a Művelődési és Közoktatási Minisztérium Díja (Művészeti Díj)

1998. Kisgrafika Budapest, a Magyar Grafikáért Alapítvány Díja (Művészeti Díj)

2003. First European Competition Art Education and New Media 2003. Linz-i Egyetem Képzőművészeti Fakultás. (Ausztria) BenQ Company Díja (Pedagógiai Díj)

2004. XII. Országos Rajzbiennálé Salgótarján, a Magyar Grafikáért Alapítvány Díja (Művészeti Díj)

2006. XX. Országos Akvarell Biennálé Eger, ZF Hungária Ipari- és Kereskedelmi Kft. Díja (Művészeti Díj)

AZ ELMÚLT 5 ÉV SZAKMAI, TUDOMÁNYOS MUNKÁSSÁGA

2004. 2006. XII. XIII. Országos Rajzbiennálé Salgótarján

2004. 2006. 2009. XIV. XV. XVI. Országos Akvarell Biennálé Eger

2004. 2006. 2008. XXII. XXIII. XXIV. Országos Grafikai Biennále Miskolc

2004. JÉGESŐ – Művészet nyilvános térben. Public Art Projekt. Miskolci Galéria (Baglyas Erikával, Beöthy Balázssal, Imre Mariannal, Nagy Gábor Györggyel, Szabics Ágnessel, Szász Györggyel)

2004. „Szakíts, ha bírsz!” Public Art projekt– (Síró Lajossal közösen), Városi Kiállítóterem, Tiszaújváros

2006. „Mindenki csinálja 2.” SZAC kiállítás Nagyhalász

2006. Helyreigazítás – képzőművészet – kutatás projekt (ELTE doktori program), Városi Kiállítóterem, Tiszaújváros, Sziget Fesztivál, Múcsarnok sátor, Octopus - összművészeti helyszín, Budapest

2007. Helyreigazítás⁴ – képzőművészet – kutatás projekt (doktori program), Miskolci Galéria Városi Művészeti Múzeum, Rákóczi ház

2008. Utcaprojekt - képzőművészeti kiállítás, Gödör - Budapest
2009. II. Országos Víz és Élet Képzőművészeti Biennálé, Baja – Esztergom
2009. Téli Tárlat, Miskolci Galéria 2010. Fúzió, Miskolci Galéria
2010. Szindbád - A Vizuális Kultúra Intézet kiállítása - Nyíregyháza

AZ EDDIGI TUDOMÁNYOS-SZAKMAI ÉLETMŰ

2002. november 21. „Hagyomány és korszerűség” – Új médiumok a képzőművészetben. Szakmai tanácskozás, Tiszaújváros. Kortárs művek helye a vizuális nevelésben c. előadás.

2003. évi, A Tudomány Napja alkalmából elhangzott előadás: Művészetoktatás és az új médiumok egy európai verseny tükrében.

2004. évi, A Tudomány Napja alkalmából elhangzott előadás: Hőáram, avagy egy közösségi performansz Miskolc utcáin.

2004. december 10. „Az élménycentrikus vizuális nevelés” c. előadás a Nyíregyházi Főiskola Tanítóképző Intézet jubileumi ünnepségén.

2005. december 14. „Az egyéni és a közösségi kreativitás fejlesztésének pedagógiai gyakorlata a vizuális nevelés különböző színterein” c. doktori program beszámoló előadása – ELTE PPK, Neveléstudományi Doktori Iskola, Budapest

2007. október 25. VII. Országos Neveléstudományi Konferencia, MTA – Budapest. Változó tanulási környezetek, változó pedagógusszerepek – A paradigmaváltás szükségessége a pedagógusok öndefiníciójában című előadás.

Bibliográfia: A fentebb felsorolt kiállítások katalógusai, valamint:

ÚJ MŰVÉSZET folyóirat 1994/2. szám és 1996/12. szám, 1998/9. szám Lóska Lajos: „Sok a jóból.” II. Nemzetközi Grafikai Biennálé, Győr Lóska Lajos: RAJZ '96. A VIII. Országos Rajzbiennálé Salgótarján Lóska Lajos: Reményteljes eredmények. XIX. Országos Grafikai Biennálé, Miskolc Lynne Allen, Phyllis McGibbon, Ruth Weisberg: THE BEST OF PRINTMAKING AN INTERNATIONAL COLLECTION. Rockport Publishers, INC. Gloucester, Massachusetts (USA)

First European Competition Art Education and New Media 2003. HYPER- LINK "http://www.be.ufg.ac.at" <http://www.be.ufg.ac.at> 2009. március 5-6-7. Felsőoktatási Vizuális Nevelési Kollégium ÁTHALLÁSOK transzdisciplináris vizuális nevelés konferencia – előadás – VINYL projekt

IRÁNY.HU – különszám 2009. Felsőoktatási Vizuális Nevelési Kollégium ÁTHALLÁSOK transzdisciplináris vizuális nevelés konferencia kiadványa- VINYL projekt összefoglaló, illetve absztrakt 21-22. o. 2009. Új Pedagógiai Szemle 5-6.

szám Kreativitási gyakorlatok a vizuális nevelésben, Joseph Beuys és Erdély Miklós nyomdokán

Munkák közgyűjteményekben:

Magyar Grafikáért Alapítvány. Győr, Oxigén Alapítvány. Kolozsvár, Mini – Print – gyűjtemény. Lódz, Galeria Willa (Lengyelország) Miskolc, Miskolci Galéria. Városi képzőművészeti gyűjtemény – Gorinchem (Hollandia)

Képzőművészeti és művészetpedagógiai projektek:

A VINYL (Vizuális Nevelés Labor Nyíregyháza) projekt alapítása.(2003.)

<http://vinylprojekt.blogspot.com> <http://vinylkoff.blogspot.com>

Számos múzeumpedagógiai és múzeum kommunikációs projektben való részvétel Szabics Ágnessel. (Trafó, Ludwig Múzeum, Múcsarnok)

2003. VINYL 1. – első workshop – „Hőáram” Public Art projekt. Miskolci Galéria Városi Művészeti Múzeum Alkotóháza

2003. VINYL projekt – Monok. „Teremtéstörténet komplex vizuális nevelés feladatokkal.” Monoki Általános Iskola

2004. Recycled – Public Art projekt – „Kreatív program kiállítás látogatóknak.” Városi Kiállítóterem Tiszaújváros.

2005. Teregetés – a „Tiszta Udvar, Rendes Ház” című SZAC projekt keretein belül. Mustárház – Nyíregyháza

2005. „Fényosztás” performansz az V. Miskolci Nemzetközi Operafesztivál zárórendezvényén

2005. SZÍÁMI – VINYL 2. projekt - Miskolci Galéria Városi Művészeti Múzeum Alkotóháza

2006. „Helyettesítési gyakorlat” – Közösségi performansz, Miskolci Galéria Városi Művészeti Múzeum Alkotóháza

2006. Színvadászat – képzőművészeti gyermektábor az AKZO NOBEL felkérésére Tiszavasváriban

2006. „Szuperhőscucc a tornaszákban” – múzeumkommunikációs foglalkozás a kortárs művészetről, MODEM, Debrecen

2007. „Adj király katonát!” – múzeumkommunikációs foglalkozás a kortárs művészetről, MODEM, Debrecen

2007. „A művészet gyerekjáték!” – közösségi performansz kiállítás látogatóknak(doktori program), Miskolci Galéria Városi Művészeti Múzeum, Rákóczi ház

2007. „A terepasztal lovagjai” – képzőművészeti gyerektábor az AKZO NOBEL felkérésére Egerben.

2007. Staféta - közösségi performansz. Miskolci Galéria Városi Művészeti Múzeum Alkotóháza

2008. GUIDE RIDER - közösségi performansz, Miskolci Galéria - múzeumok éjszakája

2009. Paintball painting - közösségi performansz, Miskolci Galéria - múzeumok éjszakája

2010. Fúzió projekt - Miskolci Galéria - Múzeumok éjszakája

2011. Duchamp-zászló - Pulic Art projekt - Miskolc

2011. Kurzor a korzón - Public Art Projekt - Miskolci Galéria

2011. "Az utolsó szó jogán" - közösségi akció Sugár János tiszteletére - Miskolci Galéria

TUDOMÁNYOS, SZAKMAI KÖZÉLETI TEVÉKENYSÉG, NEMZETKÖZI KAPCSOLATOK:

1994. Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete

1996. Magyar Grafikusművészek Szövetsége

2003. VINYL (Vizuális Nevelés labor Nyíregyháza) megalapítása

2007. A II. Debreceni Nemzetközi Művésztelep társkoordinátora

NEMZETKÖZI KAPCSOLATOK:

Erasmus oktatói ösztöndíj (2007. Olaszország, 2009. Nagy-Britannia)

2009. április 20-27. Erasmus program – vendégoktató – University of Wolverhampton, School of Art & Design

2009. április 24. Creative Exercises of Visual Education – angol nyelvű előadás - University of Wolverhampton, School of Art & Design

2009. április 24. gyakorlati szeminárium - University of Wolverhampton, School of Art & Design