

## Szociális művészet

### *A „szociális” jelentése a képzőművészetben*

Előljáróban szeretném rögzíteni, hogy írásom elsősorban szociológiai megközelítést adja annak kérdésnek, amely a művészeti szcénában az 1990-es évek óta egyre hangsúlyosabban vetődik fel. A 20. század képzőművészetében egyre erőteljesebben, ugyanakkor változó értelemben jelenik meg szociális problematika, amelynek két alapeleme rajzolódik ki a különböző művészeti mozgalmak áttekintése során: az egyik az ideológiai-politikai alapállás, a másik a szerzőség kérdése, összefüggésben a műalkotás vagy az esemény létrejöttének folyamatával.

A modern művészet kialakulásának vizsgálatánál nem lehet figyelmen kívül hagyni a társadalmi-gazdasági közeg radikális megváltozását a 19. században. A nagyipar, a tömegtermelés kialakulása és a technikai fejlődés felgyorsulása nemcsak a világ végleges megváltozásának képzetét keltette, és kedvezett a szociális utópiáknak, hanem ezzel összefüggésben életre hívta a gazdaságosság és a funkcionalitás szempontjainak térnyerését a tudományban és a művészetekben egyaránt. A fényképezés és sokszorosíthatóság új kihívások elé állította a képzőművészetet, mivel a funkció oldaláról kezdte ki. Az élethű és esztétikus kép előállításának új módszerei keletkeztek, s ezzel együtt a polgári igényeket kielégítő műipar és a kapcsolódó giccsgyártás is erőteljes fejlődésnek indult. A képzőművészet új útra tért, a művész sajátos látásmódja és a „gondolat” fontosabbnak bizonyult, mint a norma. A művészet fejlődésében mindig fennállt az egyensúly a festészeti hagyomány és a társadalmi közeg között, ezt kívánja – Gombrich metaforikus értelemben használt kifejezése – a „kép ökológiája” (Gombrich–Didier 1999: 72–73.). Az impresszionizmus szakított elsőként a festészeti hagyománnyal, ami nem maradt következmények nélkül. A kubizmus jelentette az igazi törést, amikor már nem a valóság ábrázolása, hanem annak lényegi elemeinek kiemelése történik meg a geometriai formákon keresztül. A forma megváltozása a futurizmusban és a konstruktivizmusban folytatódik, s egyben felel a technikai civilizációra. A gazdaság radikális változásai a technika nagy ívű fejlődése mellett a szociális nyomor különböző változatait is létrehozták.

A képzőművészet ritkán választ közvetlenül „társadalmi” témát. A művész társadalmi helyzete a 19. század végén a változásoknak kitetté válik; a fizető megrendelők köre csökken, miközben a közönség kiszélesedik. A művészek anyagi problémákkal küzdenek, s megrendelő híján azokat festik, akik körülveszik őket a társadalomban. A szociális helyzetek ábrázolása nem jelenti feltétlenül a társadalmi tematika átfogó megjelenését a művészetben. A szociális irányultság felbukkanása a képzőművészetben a szociális utópiák és a szerzőség háttérbe szorulásával bukkan fel, s gyakran összekapcsolódik a közönség aktivizálásával, provokálásával.

A szociális utópia a képzőművészetben a futurizmussal jelent meg, amelynek olasz változata később a fasizmushoz, orosz változata, pedig a bolsevizmushoz csatlakozott. A futurizmus az irodalomban és a vizuális művészetekben egyaránt jelen volt; a múlt harcias tagadása, a jövőbe és a technikai fejlődésbe vetett hit, mozgás, lendület, dinamizmus jellemezte az irányzatot. A művészetben megjelent valami, ami addig nem volt; az individuum másodlagossága, minden egyéni kreativitás összeolvadása az „összművészetben”. A szociális tematika a futurizmusból kinövő, vagy azzal szorosan összefüggő konstruktivizmust, szuprematizmust áthatotta, majd a későbbi kapcsolódó építészeti irányzatokat is, amilyen a De Stijl mozgalom és a Bauhaus. A konstruktivizmus, s egyúttal a kelet-európai avantgárd kezdetét jelző demonstratív dátum az 1913-as év, amelyben Malevics *Fekete négyzete* megszületett. A konstruktivizmusban s annak végletekig vitt formájában, a szuprematizmusban a geometriai mozzanat tűnik a legfontosabbnak, a gondolat azonban ez esetben a formánál lényegesebb. A szuprematizmus három szimbólumot használ; a négyzetet, a keresztet és a kört. Ezek a formák azonban nem a kubizmusból egyszerűsödött formák – ahogy Pernecky Géza írja – hanem az orosz társadalomban nagyon is érthető szimbólumok. „A kubizmus hatása fontos volt, de míg Picasso vagy Braque a geometriai tér- és formaábrázoló eszközként használta, addig a szuprematizmusban a négyzet nem eszköz többé, hanem cél, tartalom, abszolútum.” (Pernecky 1988: 64.) Malevics a négyzet, Liszickij a kör, majd gömbforma jelentéstartalmát fogalmazta meg proun-kompozícióiban. Az orosz avantgárd félig ikon-szerű, félig forradalmi alakzataiban az abszolútum, a misztikum és a hagyományos tolsztojiánus felfogás ötvöződik az új természettudományos ismeretek által keltett képzetekkel. A művészeket a jövő társadalmának víziójának megragadása foglalkoztatja képeikben, építészeti terveikben egyaránt. A művészet által megvalósított társadalmi utópia az avantgárd általános vonása, de a kelet-európaiban a társadalmin van a hangsúly hagyományosan. A szociális utópia jól illeszkedett az avantgárd intellektualizmusához, vegyítve a dekonstrukciót a konstruktivizmussal. A hagyományosan messianisztikus kelet-európai értelmiség az emigrációban is nehezen viselte a nyugati társadalmak szekularizálódott művészetének iparszerű szakmaiságát. A kelet-európai avantgárddal a szociális utópia egyszer és mindenkorra beköltözött a művészetbe. Ezek a víziók az emigrált művészek közvetítésével jutnak át Németországba, és hatják át a Bauhaust.

A társadalmi tematika korabeli másik megjelenési formája a holland De Stijl mozgalom és a már említett Bauhaus. A holland képzőművészeti és építészeti csoporthoz tartozott Piet Mondrian és Theo van Doesburg, Naum Gabo, hogy csak néhány lényeges alakot említsek a számos művész közül. 1917-ben folyóiratot alapítottak, amelyben társadalmi és gazdasági problémákat fogalmaztak meg, amelyet a művészetben geometriai formákkal ábrázoltak. Nemcsak festéssel és építészettel, hanem lakberendezési tárgyak készítésével és textiltervezéssel is foglalkoztak. Folyóiratukban bemutatták az orosz konstruktivistákat, az olasz futuristákat és a dadaistákat egyaránt. A magyar Huszár Vilmos is tagja volt a csoportnak, s közvetítette később Kassák *Ma* című lapja felé a holland csoport elveit. A De Stijl a Bauhausszal is kapcsolatba került, de a kapcsolat nem vált szorosrá.

A Bauhaus 1919-ben jött létre Walter Gropius kinevezésével a weimari iparművészeti főiskola élére, aki termékeny művészeti közösséget hozott létre az iskolában sajátos oktatási programmal. A Bauhaus praktikus megoldásokat keresett a műtermi művészet elszigeteltségének régi problémáira. Az iskola növendékeinek, akik eleinte kizárólag festők voltak, meg kellett tanulniuk egy kézműves mesterséget, és segédvizsgát kellett tenniük. Az iskolában asztalos-, fém-, szövő-, színpadi, nyomdai és kőfaragó műhelyek közül választhattak a növendékek, csak ezután kezdődhetett az építészeti oktatás. A kísérleti és modellkészítő műhelyekben, amelyek az alpműhelyekkel szoros összhangban dolgoztak, olyan – többnyire lakberendezési – tárgyakat készítettek, amelyeket már megtervezésükkor ipari előállításra szántak, ezek elérhető anyagokból készültek, funkcionálisak, esztétikusak és a piac felvevőképességéhez alkalmazkodók voltak. A modelleket a megfelelő iparágaknak eladták, s a licenctájkából befolyó összeget a műhelyek fejlesztésére és a diákokra költötték. Nemcsak tárgyak, hanem épületmodellek is készültek, amelyek közül viszonylag kevés valósult meg. A Bauhaus a termelés szelleméhez igazított életmódot kívánt kialakítani mind az építészetben, mind a lakberendezésben. A legfőbb szempontok: a termelékenység fokozása s az anyag megfelelő megmunkálásával létrejövő intenzív hatás, valamint a funkcionalitás voltak (Moholy-Nagy 2010: 92–95.). (A házakat előre legyártott elemekből tervezték, amelyeket raktárban tárolták, így a házak az addigi habarcsos módszerek helyett napok alatt összeállíthatók lettek – a tervek szerint.) A Bauhaus magyar képviselői (Molnár Farkas, Weininger Andor, Breuer Marcell, Stefán Henrik, Forbát Alfréd stb.) szinte mindannyian megfordultak a Gropius-iskolában. 1921 után az ideiglenesen kikiáltott Baranya–Bajai Szerb–Magyar Köztársaságon belül a pécsi iskola a magyar Bauhaus fontos székhelye volt, élén Dobrovics Péter festővel. A megye Magyarországhoz történő visszacsatolása után a művészek nagy része emigrált (Várkonyi 2010: 70.).

A Bauhaus úgy viszonyult a konstruktivizmushoz, mint a gyakorlat az elmélethez. Az orosz konstruktivisták nem csak a holland De Stijl mozgalommal, hanem a Bauhausszal is intenzív kapcsolatot ápoltak, legalábbis az első időszakban. Míg azonban az orosz avantgárd „idea-művészet” volt (Pernecky 1988: 62.), a rá jellemző kelet-európai messianizmussal, a német iskola a nyugati társadalom szakszerű műhelye, amelytől nemhogy nem idegen a művészet nagyipari termelése, hanem programszerű lényeges eleme.

A szociális alapokra helyezett művészet újabb fázisa a kelet-európai országokban a szocialista realizmus lett, amelyet leplezetlenül „közösségi művészetnek” neveztek, kifejezve annak szándékolt irányát. A közösségi alatt a kommunista ideológia és hatalom által diktált értékrendet és tematikát értették, összekapcsolva a köz által érthető realizmussal. A realizmus célja a mondanivaló félreérthetlensége volt, s ezt a célt semmiféle absztrakt forma nem szolgálta volna elég jól. A kelet-európai szocialista országokra jellemző, a hatalom és az ideológia által megkövetelt tartalmak szocialista realizmus formájában történő kifejeződése a két háború közötti orosz (és hazai) avantgárd szerves folytatásának tűnik, de ez csak a politikai irányultság szülte látszat. Valójában a kettőnek nincs köze egymáshoz a formavilág tekintetében. Természetesen a sztálini idők képzőművészeti termékeiben már meg-

jelent ez az utópista realista ábrázolási mód, de nem az avantgárdban, ahogy más érintett országokban sem az avantgárd az előzménye. A tartalom talán közös, de a forma mássága mély különbségeket eredményez a két irányzat között. A szocialista realista ábrázolások új közösségnek és új közönségnek szólnak, s bennük a művészet valóságot visszatükröző funkciója jut érvényre. Ennek jegyében „Közösségi művészet felé” címmel nyílt kiállítás Budapesten 1948-ban. Ugyanezt a címet viseli harminc év múlva Kepes György könyve (Kepes 1978), amelyben a szerző a közösségi művészet alatt nem csupán a munkás, paraszt, partizán, áldozat, dolgozó nő tematikájú képeket és szobrokat érti, hanem – reagálva a Nyugaton honos irányzatokra – a környezettel, a természettel harmóniában élő művészetet (is).

A szocialista országokban sokáig, gyakorlatilag az 1970-es évek közepéig töretlen szocreál képzőművészetében a szociális utópia vonásai megjelennek ugyan, de a század eleji avantgárd stílus jegyei nélkül. Sokkal inkább a használhatóság, a gyakorlatiasság és a funkcionalizmus elveit érvényesítik, mint a konstruktivizmus totalitás ideáját. A szocializmusban épített házigyári elemekből készült lakótelepek alig hasonlítanak a Bauhaus építészeti modelljeire, bár a távoli rokonság felismerhető.

A kelet-európai avantgárd kezdeteit, különösen Malevics munkáit (*Fekete négyzet*, 1913; *Vörös négyzet*, 1914) előszeretettel állítják párhuzamba Duchamp ready-made-jeivel (*Biciklikerek*, 1913; *Gyógyszertár*, 1914; *Fésű*, 1916; *Forrás*, 1917), mintha ugyanaz a dolog kezdődött volna el egyszerre Európa keleti és nyugati felén. Természetesen Duchamp provokatív kérdésfelvetését a művészet mibenlétével kapcsolatban nem lehet eléggé méltányolni a 20. század képzőművészetének folyamatos változása szemszögéből nézve, egyet azonban semmiképpen nem állíthatunk; hogy ez a művészi gesztus ugyanaz volna, mint Malevicsé. A szociális tematika értelmezése teljesen más a két művésznél, s míg Malevicsé idea-művészet, addig Duchamp a szociális művészet fogalmához inkább a művészi individuum, a szerző eltüntetésének gesztusát adja, mintsem bármi mást. A nyugat-európai képzőművészetben talán nem túlzás azt állítani, hogy sokkal inkább a szerző negligálása, majd az 1960-as évektől a közönség provokatív aktivizálása jelentette elsősorban a művészet szociális vonatkozását egészen az 1970-es évek végéig. A kelet-európai eredetű szociális utópiák mintázata is fel-felbukkan politikai indíttatású, baloldali gondolatként ezekben a mozgalmakban, amelyek között mindenképpen meg kell említeni az informel irányzathoz tartozó CoBrA csoport és a Sztuacionista Internacionálé szociális felfogását.

1948-ban jött létre Párizsban a CoBrA csoport (a név három város betűiből képzett: Koppenhága, Brüsszel, Amszterdam). Néhány éves működésük alatt résztvevő művészek (Karel Appel, Asger Jorn, Christian Dotremont, Joseph Noiret stb.) a forma és a színek szabadságát vallották, az alkotást spontán és kísérleti folyamatnak tekintették. Nézeteikben a marxizmushoz közel álltak, hasonlóan a Lettrista Internacionáléhoz, amelyben szintén az a Guy Debord játszott vezető szerepet, aki 1957-ben a Sztuacionista Internacionálét megalapította. A Sztuacionista Internacionálé proletárforradalmat hirdetett, s ennek előkészítésére alkalmazták kedvenc felforgató technikáikat: a szituációk megteremtését és a détournement-t, az eltérí-

tést. A détournement-nak Debord két fajtáját különíti el. A kisebb elemek (egy újságkivágás, egy felvétel stb.) attól nyerik el jelentőségüket, hogy milyen kontextusban fordulnak elő. A másik típus a megtévesztő détournement, politikai, filozófiai vagy irodalmi szöveg, amelyet más jelentéssel ruház fel az új szituáció, amelyben megjelenik (Debord–Wolman 1956). A szituacionisták jelentős szerepet játszottak jelszavaikkal az 1968-as diáklázadás előkészítésében is. Debord nevéhez fűződik a spektákulum fogalma, amely a társadalmi viszonyok átfogó, ugyanakkor rendkívül árnyalt kategóriája. „A spektákulum a fejlődésnek az a foka, amikor az áru bevégezzi a társadalmi lét *teljes leigázását*. Nem pusztán arról van szó, hogy az áruhoz fűződő viszony mostantól láthatóvá lesz – de ez lesz az *egyedüli* látható dolog: a világ, amely a szemünk elé tárul, az áru világa.” (Debord 2006: 25–26.)

A mozgalom legfontosabb dokumentumai a folyóiratok voltak, amelyek a csoport nevének rövidítését (IS) viselték címükben. A csoport művészeti teljesítménye nem jelentős, sokkal inkább Debord zseniális, máig helytálló gondolatai (Erhardt 2006: 143.), s az a körülmény, hogy sok, máig eleven köztéri formát (pl. graffiti, gerillapropaganda stb.) megelőlegeztek.

Az 1960-as években induló fluxus, maga az áramló figyelem, a művészet és az élet összekapcsolódása, és a fluxussal jelent meg a humor a művészetben (Böhringer 2006: 19–21.). A fluxus természeténél fogva a hagyományos művészeti elképzelések anyagisága ellen fordult, mégsem dolgozott ki olyan művészetfogalmat, amely lehetővé teszi mindenki számára, hogy művész legyen. A fluxus eljutott a kollektív munkához és a személytelenséghez, az antiművészethez és a provokációhoz. Mindezek az elemek azonban inkább a közösen végzett, a művészeti közösségi munkához, semmint a szociális teóriákhoz vitték közelebb ezt az igen nagy hatású irányzatot, bár Maciunas, akinek a nevéhez fűződik a mozgalom elindítása, gyakorlatilag kommunista volt. A fluxus ösztönzési törekvései összekapcsolták a performanszt, happeninget, mindenféle művészeti akciót az írott művészet sajátos, új formáival. Az első Herman de Vries periodikája volt *Integration* címmel, 1963-ban George Brecht *VTRE* címmel indított folyóiratot, melyet Maciunas különbözőképpen formált át; *ccVTRE*, *ccValise TRANGLE* stb., majd 1964-től megjelentette híres *FLUXKIT* és *FLUX YEAR BOX* dobozait. A dobozolás ötlete Brechtől származott, aki viszont Duchamp-tól leste el, de Warhol is dobozolt. Mindez jól példázza a szerzőség összemosódását az új formák kitalálásában. 1965-ben Ben Vautier *Tout* címmel kézzel gyártott lapot adott ki, amelynek előzménye az informelhez kapcsolódó képzőművészek párizsi kiadványa *KWY*, amelyben eredeti munkákat fűztek össze lappá. A fluxussal majdnem egyidőben jelentkezett a mail art, amely a fluxushoz hasonló elven működött (Perneczky 1990: 31–32.). A mail art létrehozott egy stabil művészeti hálót azokból a művészekből, akik a művészeti világ üzleties jellegét nem fogadták el, vagy abban nem tudtak részt venni. Az 1960-as években egy sereg művészeti áramlat indult el, nagyrészt egymással átfedésben, s szinte egymással felcserélhetőek voltak. Az avantgárd nagyjából 1967-ben, a koncept megjelenésével fordult át valami mássá. Az 1970-es években indult el az avantgárdból való tömeges emigráció, eddig tartott az a szakasz, amely egyben egy redukciós folyamat végét is jelenti. Perneczky az 1968-as

májusi eseményektől eredezteti az avantgárd végét és egy új, második nyilvánosság korszakának kezdetét. Ez a második nyilvánosság nem jöhetett volna létre a modern médiumok és a sokszorosító technikák nélkül, ahogy korábban az avantgárdnak nem is álltak ilyen eszközök a rendelkezésére. Ez a kívül maradás azért jött létre, mert az elit művészet nyilvánossága nem adott helyet a fiatalabb generációk kísérletezőkedvének a galériákban. Ennek az elkülönülésnek az időszaka nagyjából 1988-ig tart, s ami utána következik, az a komputerkorszak, a webdesign és a számítógépes grafika világa (Perneckzy 1990: 10., 219.).

A holland származású Joseph Beuys első munkái az 1950-es években jelentek meg, később részt vett a fluxus mozgalomban, majd kivált belőle. Az 1970-es években fejtette ki a „szociális plasztikával” kapcsolatos nézeteit, s nagy művészi sikerei is ehhez a tematikához kötődtek. Beuys a társadalmat tekintette szobornak, amelyen mindannyian munkálkodunk, ennél fogva mindenki lehet művész, és minden művészet. Egy sajátos szociális utópiát hozott létre, amelynek kimunkálásán és gyakorlati megvalósításán évtizedeken át dolgozott. Ennek az utópiának az elvi alapját a Rudolf Steiner által létrehozott antropozófia alkotta. A szellemi szabadság, a közvetlen demokrácia és a marxizmust elutasító szocializmus-felfogáson alapult – steineri alapokon – a beuysi szociális utópia. (Harlan–Rappmann–Schata 2003: 13–15.). A közvetlen demokráciát, a pártok nélküli kormányzást olyan komolyan vette, hogy az általa létrehozott szabadiskolában igyekezett átadni eszméit, amelynek szerves részét képezte a művészet, amelynek elsősorban terápiás funkciót tulajdonított. „Mi egy demokratikus szocializmushoz akarunk eljutni (...) Tehát valami újat akarunk – olyasmit akarunk kínálni, amely alkalmas mind a nyugati magánkapitalizmus, mind a keleti államkapitalizmus meghaladására” (Harlan–Rappmann–Schata 2003: 26.) – mondta 1973-ban Beuys nagyszabású, ideológiai értelemben sokoldalúan kidolgozott szociális utópiájában, a cselekvésre is nagy hangsúlyt fektetett, és nemcsak politikai értelemben. A legnagyobb forradalmi erőnek a művészetet tartotta, mert az emberi viszonyok csak az emberi kreativitás következtében tudnak megváltozni. A művészet és az élet egy, a művészetből az életbe visszarámlik elemek átalakíthatják a társadalmat. „Magasabb szinten kell helyreállítani a kapcsolatot az istennel és a mítoszok szövevényével (...) A művészet az érzékfeletti szférából hoz le valamit, ami megváltoztatja a viszonyokat.” (Harlan–Rappmann–Schata 2003: 47., 56.)

A szociális plasztika lényege, hogy maga a társadalom a műalkotás. Minden ember lehet művész, ha elképzelései vannak a szociális organizmusról, és az elidegenedést kreativitássá alakítja. A hideg és a meleg a világ alaperői (nem csak fizikai értelemben), két pólust alkotnak, és egy nagyon összetett energiával függenek össze. Ebben az összefüggésben tartja az elidegenedést hideg plasztikának, a hő plasztikát szeretetnek. A zsír, a méz és a viasz azok az anyagok, amelyek a hőhatásokra rendkívül jól reagálnak, és szerves vonatkozásaik vannak. Beuys szociális plasztikája az utolsó átfogó társadalmi utópia, melyet a 20. század képzőművészetében tapasztalhatunk. Utána már csak kísérleteket láthatunk, amelyeknek szociális vonatkozásai is vannak, de mégis elsősorban a művészet megújítását célozzák.

Az avantgárd elmúltával a társadalmi tematika a művészet cinikus önigenlésének sajátos termékévé válik, amely karöltve jár a határokat feloldó „mindenki művész” és „minden lehet művész” közhelyeivel. A nagyipar lassan magát a művészetet is műiparrá alakította át. Böhringer szerint ez annyit jelent, hogy a nemzetközivé vált művészeti képző, termelő, közintézményi és piaci hálózat belső autonómiával bír, és maga határozza meg mibenlétét és teendőit, s azt is, hogy mi a művészet. „Amit művészetként érzékel, termel, és teoretikusan újratermel – az a művészet. Ez az ipar megengedheti magának a vitákat, össze nem illő és egymással polemizáló meghatározásokat. Ebben rejlik az ereje.” (Böhringer 1995: 17.) Az avantgárd még nem volt nagyipari, a később kialakult új formák egy része sem szolgált rá a műipari jelzőre, legalábbis addig, ameddig frissességet vittek a művészetbe. Ezek a mozgalmak általában kívül maradtak a nagy nemzetközi piacon, intézményeken, illetve amikor bekerültek, szinte azonnal ki is múltak.

Az 1990-es évektől a művészetben bekövetkezett az úgynevezett „szociális fordulat”. Megszűnt a politikai és az esztétikai radikalizmus összekapcsolódása, és az utópia tere maga a szociális tér lesz. A művek nyíltan a társadalmi jelenségekkel, a közösséggel foglalkoznak, és az erről való diskurzusok száma megnövekszik. A társadalmi gyakorlatok által létrehozott interszubjektív tér kerül a művészeti vizsgálódások középpontjába. Számos név alatt futnak ezek szociális gyakorlatok: társadalmilag elkötelezett művészet (*socially engaged art*), közösségen alapuló művészet (*community-based art*), köztéri művészet (*public art*), határ-művészet (*littoral art*), részvételen alapuló (*participatory*), kollaboratív művészet (*collaborative art*), beavatkozáson (*interventionist*), kutatáson alapuló (*research-based*) stb. Az új formák által létrehozott művek, gyakorlatok, események nem piacképesek, nem is kívánják azok lenni, sőt gyakran nem is nevezhetők művészetnek, így értékelésük során gyakran inkább etikai, mintsem esztétikai kategóriák alkalmazhatók. A művészet demokratizálódása elvileg kinyitotta az alkotó művészet kapuit mindenki előtt, de gyakorlatilag az, hogy egy alkotási folyamat végén megjelenő tárgy vagy esemény esztétikai minőségű lesz-e, az nem a jó szándék kérdése. A társadalmi együttműködésen alapuló művészet esztétikai kategóriái nem kidolgozottak, ennek következtében sokkal inkább fókuszál a műkritika az együttműködés hogyanjára (Bishop 2006: 8.). A végeredményről a folyamatra helyeződik át a hangsúly, és fontossá válik, hogy a művész szerepe meddig terjed az aktív közönséggel való együttműködésben, meddig viseli az esztétika bélyegét a mű, és mikor tekinthető pusztán kollaborációs folyamatnak vagy párbeszédnek. Ezek a relációs gyakorlatok gyakran a művészetet csupán eszközként használják a társadalmi kapcsolatok létrehozásában vagy megerősítésében, de az is előfordul, hogy a művész az együttműködés helyett inkább uralja a helyzetet, ami viszont etikai problémákat vet fel a közös alkotás szempontjából. A művészet aktivizmussá vagy terápiás folyamattá válása a szerzőség feladása során már nemcsak az esztétikai szempont eltűnésének a problémáját veti fel, hanem a felelősségét is.

**Hivatkozott irodalom**

- BISHOP, CLAIRE (2006): A szociális fordulat: A kollaboráció és elégedetlenei [The Social Turn, *Artforum*, 2006. február]. <http://exindex.hu/index.php?!=hu&page=3&id=531>
- BÖHRINGER, HANNES (1995): *Kísérletek és tévelygések*. Budapest, Balassi–BAE Tartóshullám.
- BÖHRINGER, HANNES (2006 [1993]): *Szinte semmi*. Budapest, Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám.
- DEBORD, GUY (2006 [1992]): *A spektakulum társadalma*, Budapest, Balassi–BAE Tartóshullám, 141–156.
- DEBORD, GUY–WOLMAN, GIL (1956): *A User's Guide to Détournement*. Internet: [www.bopsecrets.org/SI/detourn.htm](http://www.bopsecrets.org/SI/detourn.htm)
- GOMBRICH, ERNST–ERIBON, DIDIER (1999 [1991]): *Miről szólnak a képek?* Budapest, Balassi–BAE Tartóshullám.
- HARLAN, VOLKER–RAPPMANN, RAINER–SCHATA, PETER (2003 [1984]): *Szociális plasztika. Anyagok Joseph Beuys-hoz*. Budapest, Balassi.
- KEPES GYÖRGY (1978): *A közösségi művészet felé*. Budapest, Magvető.
- MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ (2010 [1925]): Előttörténet. A Bauhaus megalapítása. In Bajkay Éva (szerk.): *A művésztől az életig. Magyarok a Bauhaus-ban*. Budapest, Hungarofest–Janus Pannonius Múzeum, 92–95.
- PERNECZKY GÉZA (1988): *A korszak, mint műalkotás*. Budapest, Corvina.
- PERNECZKY GÉZA (1990): *A háló. Alternatív művészeti áramlatok a folyóirat-kiadványaik tükrében 1968-1988*. Budapest, Héttorony.
- VÁRKONYI GYÖRGY (2010): „Előtanfolyamok”. Budapest–Pécs–Weimar. In Bajkay Éva (szerk.): *A művésztől az életig. Magyarok a Bauhaus-ban*. Budapest, Hungarofest–Janus Pannonius Múzeum, 66–91.