

Participatív művészet részvétel nélkül a 15. Documentán

A kortárs művészet pluralista dzsungeléből kiemelkedik egy trend, amellyel egyre többször találkozhatunk, legutóbb a kasseli 15. Documentán: a részvételi vagy participatív művészet. A 15. Documentára tekinthetünk úgy is, mint egy kísérleti terep, ahol ennek a kortárs művészeti irányzatnak az előnyei és lehetséges hiányosságai kiütözköznek. Jelen szövegben a részvételi művészet kutatása egyrészt a Documenta jelen kiadásának művészi irányítását biztosító kollektíva, a ruangrupa kurátori szövegein, illetve a szerző személyes látogatói élményén alapul. A szöveg a részvételi művészet által felvetett számos probléma közül a művészetreceptió aspektusát helyezi előtérbe.

Kulcsszavak: *részvételi vagy participatív művészet, 15. Documenta, lumpung, a művészet befogadása*

Participatory Art Without Participation at Documenta 15.

From the pluralistic jungle of contemporary art, a trend stands out, which we can encounter more and more often, most recently at the 15th Documenta in Kassel: this is participatory art. The 15th Documenta can also be seen as an experimental field, where the advantages and possible shortcomings of this contemporary art trend would come to light. In this text, the research of participatory art is based on the curatorial texts of ruangrupa, the collective that provides the artistic direction of the Documenta 15 edition, and on the personal experience of the author's visit. Among the many issues raised by participatory art, the text emphasizes the aspect of art reception.

Keywords: *participatory art, 15. Documenta, lumpung, reception of art*

1. A részvételi művészet sajátosságai

A részvételi művészet az utóbbi évtizedekben elterjedt és tematizált művészeti forma, amelyben a művész vagy a művészi kollektíva egy konkrét csoporttal, közösséggel együtt dolgozik. A nem professzionális csoport vagy közösség részvétele a művészi tevékenységben lényeges, ez képezi a részvételi művészet sajátos vonását. Az Encyclopedia of Aesthetics részvételi művészetről szóló cikkében Tom Finkelpearl megjegyzi, hogy ennek a viszonylag új keletű jelenségnek a terminológiája még mindig folyékony, számos versengő kifejezéssel: „interaktív, relációs, kooperatív, aktivista, párbeszédes és közösségi alapú művészet” (Finkelpearl, 2014). Ugyanő megjegyzi 2014-ben, hogy „úgy tűnik, a részvételi művészetről szóló vita még gyerekcipőben jár” és a helyzet azóta sem sokat változott (Finkelpearl, 2014).

Bár a participatív művészet rokonságot mutat a Nicolas Bourriaud (2007) által felvetett relációs esztétika és relációs művészet fogalmaival, jelentős különbségeket is fel tudunk fedezni. Bourriaud (2007) úgy látja, a művészet feladta azt

a törekvést, hogy megváltoztassa a világot, inkább belakni szeretné, illetve „a művek célja többé nem egy elképzelt vagy utópikus valóság létrehozása, hanem a létező valóságon belül létezési formák vagy cselekvési minták kialakítása, legyen az bármilyen léptékű is” (Bourriaud, 2007, 12.). Ezzel szemben a participatív művészet gyakran militáns, a társadalmi változás elkötelezettje, és nem mikroutópiák létrehozásában érdekelt, hanem marginalizált, hatalomtól megfosztott csoportok életkörülményeinek javításában.

A participatív művészet jelentős elmozdulást mutat a művészet modern paradigmájához képest.

a. A művész már nem föltétlenül egy kivételes képességgel rendelkező (zseniális) alkotó. A részvételi művészet esetében sokszor nehéz meghatározni, hogy ki a szerző. Az elsődleges szerző készségesen megosztja az „alkotó” minőségét a többi résztvevővel. A művész vagy a művészcsoport általában olyan koncepciót alakít ki, amely csak akkor működik, ha mások, nem professzionális résztvevők is hozzájárulnak aktív cselekvésükkel (mindennapi emberek, „regular folks”) (Finkelpearl, 2014).

Ebben az új kontextusban nehéz eldönteni, milyen tulajdonságokra van szükség ahhoz, hogy valaki művész legyen. Úgy tűnik, az eredetiség továbbra is követelmény, bár mintha elvesztette volna a művészetben korábban betöltött központi szerepét. Ugyanakkor a művészi cselekvéshez hagyományosan kötődő kompetenciák, mint például a rajzolás, színezés, kompozíció stb., nem tűnnek fontosnak.

Magát a művészt nem az esztétikai gondolat kidolgozásának képessége, hanem a nyitottság és a mások meghallgatásának képessége jellemzi. Grant Kester szerint a dialogikus esztétika (a szerző ezt a terminust preferálja a participatív művészet helyett) egészen más művészképet sugall, amelyet a nyitottság, a meghallgatás, a függőség és az interszjektív sebezhetőség elfogadására való hajlandóság határoznak meg (Kester, 2005).

b. A mű nem egy tárgy, hanem egy folyamat, egy projekt. Talán ez a leglátványosabb különbség a művészet modern paradigmájához képest. A részvételi művészet esetében a „műtárgy” helyett (festmény, szobor, installáció...) „projekttel” találkozunk. Claire Bishop (2012), a téma egyik fő teoretikusa megállapítja, hogy a részvételi művészet arra törekszik, hogy „a műalkotást mint véges tárgyat egy nyitott, stúdióon kívüli, kutatáson alapuló társadalmi folyamattal váltsa fel, amely időben zajlik, és formája változtatható” (Bishop, 2012, 194.). Míg egy klasszikus értelemben vett műalkotás térbeli és időbeli méreteit könnyű megállapítani, ezzel szemben a projekt méretei sokkal labilisabbak. Magát a művet is nehéz beazonosítani, „identitása szándékosan instabil” (Bishop, 2004, 53.).

c. A befogadás már nem kontempláció. Míg egy festmény vagy szobor befogadása egyfajta szemlélődést igényel, a részvételi művészet esetében a művészet „fogyasztóját” felszólítják az aktív tevékenységre. A részvételi művészet megköveteli a befogadó jelenlétét a projekt terében és idejében. Az ilyen típusú művészet befogadása komoly kérdéseket vet fel azok szempontjából, akik nincsenek jelen a folyamat során.

2. A 15. Documenta koncepciója

A Documenta egy 4–5 évente megrendezett művészeti megaesemény a németországi Kasselben. A 15. Documenta sok szempontból újító. A Documenta előző kurátorai között olyan nehéz neveket találunk, mint Harald Szeemann, Okwui Enwezor, Carolyn Christov-Bakargiev vagy Adam Szymczyk. Nekik köszönhetően a Documenta a művészet egyfajta örök avantgárdjává vált, amely nem követi, hanem meghatározza a művészeti világ haladási irányát. A Documenta honlapján ezt olvashatjuk: „a documenta egyre inkább a kortárs művészet fejlődésének szeizmográfjává vált” (Documenta, n.d.).

A 15. Documenta élére viszont nem egy nyugati kurátort, hanem egy jakartai művész kollektívát, a ruangrupát kérték fel. A ruangrupa más művészeti kollektívákat hívott meg, így egyrészt a részt vevő művészek száma megközelítette az 1500-at, másrészt a szerzői minőséget nagyon nehéz volt beazonosítani.

A 15. Dokumenta központi fogalma a lumbung – az indonéz kultúrában egy istálló, ahol egy kollektíva begyűjti a termésfeleslegét, és amelyet akkor használhat fel, amikor a közösségnek szüksége van rá. A lumbung fogalmának leírása a Documenta kézikönyvének címlapján is megtalálható:

„LUMBUNG: indonéziai vidéki közösség rizspajtája. Egy hely, ahol a gazdák elraktározzák a terméstöbbletet. Csak a többletet! Ha nincs semmijük, akkor nem kell oda tenni semmit. Az egymáshoz való viszonyulás módja a megosztás és a közös építkezés. Nincsenek erre vonatkozó szabványaink: bízunk abban, hogy az emberek tudják, mire van szükségük és mit tudnak adni” (Ruangrupa et al. 2022).

A Documenta egész szervezése a kollektív megosztás ezen elvét követte: a döntéseket közösen, a kollektívák érdekeit és szempontjait figyelembe véve hozták meg. A ruangrupa által kidolgozott koncepció Kasselben következetesen, több szinten valósult meg.

A ruangrupa egyik alapelve a helyi cselekvés, így az, amit Kasselben „kiállítva” láttunk, csak egyfajta nyom, lenyomat. A meghívott kollektívák azzal próbálkoztak, hogy „helyi gyakorlataikat lefordítsák Kasselbe” (Ruangrupa et al. 2022, 9.). A ruangrupa ezt a stratégiát a Documentában jelen lévő kollektívák tevékenységének sajátosságaival, az élet és a művészet elválaszthatatlan egységével motiválja ezekben a projektekben. A ruangrupa másik központi fogalma az

ökoszisztéma, amellyel a szerzők a helyi együttműködés gyakorlatát nevezik meg. Kasselben a kurátori csoportot nem érdekelte a Documenta történelmi vagy kulturális jelentősége, amely ötévente a német kisvárost a művészvilág központjává teszi. A ruangrupa Kasselben egy német kisvárost látott, amely szorosan kötődik az őt körülvevő vidékhez. Ezért kapcsolatot kerestek a helyi termelőkkel, kézművescsoportokkal, és konkrét kérdéseket azonosítottak be, például a Fulda folyó, a méhek vagy a Grimm testvérek fontosságát a város életében.

A ruangrupa kollektíva másik célja az egyéni szerzőség fogalmának eltörlése. Éppen ezért elsősorban művészeti kollektívákat hívtak meg a Documentára, nem pedig egyéni alkotókat. Ettől abban az esetben tértek el, ha a művész előzőleg együtt dolgozott közösségekkel társadalmi projekteken.

A 15. Documentán a fenntarthatóságra való összpontosítás is tetten érhető. A ruangrupa egyik meggyőződése, hogy mindennek lokálisan kell működnie, kis és közepes méretekben, mert a nagy léptékek kiváltják azokat a nem kívánt hatásokat, amelyeket a kapitalizmus globalizmusában látunk. A nagyszabású fejlesztés fenntarthatatlannak bizonyult – ideje kipróbálni a kisebb méreteket. A fenntarthatóság szempontjából is fontos visszatérni a természettel való szorosabb kapcsolathoz, a természetes és újra felhasználható anyagok használatához. Ezek a szempontok feszült kapcsolatban állnak az esztétikai szemponttal és a tervezés követelményeivel. A fehér falak, asztalok vagy elegáns vitrinek helyét a műanyag ládák, hordók, fából összedobott polcok vették át. A megoldás ötletes volt, és esztétikai szempontból is működött – kezdetleges, durva hatású, de teljes összhangban a kiállítás általános koncepciójával. Sok helyszín megjelenése inkább műhelyre, mint kiállításra hasonlított, kiemelve azt, hogy nem tárgyról, hanem folyamatokról szól. A Documenta kézikönyve, a tájékoztató jegyzetek, a Documenta térkép, a kiállítási füzet újrahasznosítható papírra voltak nyomtatva. Míg a kézikönyv esetében ez a szempont nem sértette a kötet minőségét, a kiállítás falán található tájékoztató információk esetében nehezen olvasható, kis karakterekkel szedett, zsúfolt szöveggel találkozhattunk, amit sötét háttérrel nyomtattak, és gyakran nehezen olvasható helyeken helyeztek el.

A részvételi művészet gyakran a társadalom peremére szorult csoportokkal dolgozik: gazdaságilag hátrányos helyzetű csoportokkal, etnikai kisebbségekkel, eltérő szexuális preferenciákkal rendelkező csoportokkal stb. A társadalmi aspektust meglehetősen nehéz elhatárolni és megkülönböztetni a politikai állásponttól, így sok projekt politikai üzeneteket is felkarolt.

Összességében a 15. Documenta egy nagyszabású kísérlet arra, hogy átrajzolják a művészeti világ térképét. Az általános felfogás (lumbung), a ruangrupa által követett értékek, az együttműködés módja – véleményem szerint – példamutatón, különösen következetesen valósult meg a Documentán. Ugyanakkor a 15. Documenta exponálta a részvételi művészet Akhilleusz-sarkát: a befogadás kérdését.

3. A befogadás buktatói

A ruangrupa által kiadott kézikönyvből kiderül, hogy a kurátorcsoport teljesen tisztában van azzal, hogy az általuk javasolt modell ellentéte annak, ami a művészeti világban történt és történik – másképp jön létre a művészet, más számít művészetnek, és ez a befogadásmódot sem hagyja érintetlenül:

„a művészet előállításának különböző módjai különböző műveket hoznak létre, amelyek viszont más olvasási és megértési módokat igényelnek; olyan műalkotások, amelyek a való életben a maguk kontextusában funkcionálnak, már nem pusztán egyéni kifejezésre törekszenek, többé nem kell őket önálló tárgyként kiállítani vagy egyéni gyűjtőknek és hegemon, államilag finanszírozott múzeumoknak eladni” (Ruangrupa et al. 2022, 17.).

Ha ez így van, akkor problematikusává válik a művészet kommunikálása, megismertetése másokkal, a művészi tapasztalat biztosítása azok számára, akik nem a célcsoport tagjai, nem tartoznak a művek „kontextusához”.

Amikor egy csoporttal együtt meglátogattunk a Documentát, nem észleltünk folyamatban lévő tevékenységet. A tunéziai El Warcha csoport például ideiglenes városi bútorokat és művészeti installációkat készít a lakosokkal (különösen a munka nélküli fiatalokkal) együtt. Egyúttal olyan vállalkozásként is működik, amely lakossági kérésre bútorokat gyárt. A projekt annyira sikeres, hogy elkezdett terjeszkedni: jelenleg Londonban, Lisszabonban és a kaliforniai Davisben rendelkezik fióktelepekkel. Nincs stabil összetétele, van két menedzsere, ezek közül egyik sem művész. Az El Warcha műhelyben azokon a szerszámokon, gépeken, amelyekkel városi bútorokat összeállíthattunk volna, a „ne használj” üzenet fogadott minket. Eva Kotátková installációjában figyelmeztettek minket, hogy ne használjuk fel a kiállított tárgyakat (amelyek egyfajta paplan-kabátként működtek, amelyeket fel lehetett öltetni, hogy kényelmet nyújtsanak – puha tapintás, melegség, védelem stb.). Láttuk Tania Bruguera kubai művészt, amint egy előadás helyszínét készíti a Halle terében, de nem láttuk az előadást, sem az esetleges vitákat, beszélgetéseket. Átgyalogoltunk az ook_visitor központba, ahol az ismertető szerint sok kollektívának volt programja. Amikor megérkeztünk, az épület udvarán éppen pakolták azt a sok cipőt, ami ki volt rakva egy alacsony falra, mint a bolhapiacon – nem tudtuk, mi volt az akció célja. Az asztalokon szórólapokat találtunk az elmúlt eseményekről, néhányan – úgy tűnt, a szervezők – beszélgettek egymással. Csoportunk leült egy padra, lelkileg felkészült a városközpontba való visszaútra, és úgy hagytuk el a központot, hogy észre sem vettük, hogyan „termelődik és változik a tudás” (Ruangrupa et al. 2022, 162.) ebben a térben – ami elég frusztráló volt.

A Documenta kézikönyvében olvashatjuk: „A Fridskul a Fridericianumot múzeumból élettérre változtatja” (Ruangrupa et al. 2022, 36.). Amivel a

Fridericianumban találkoztunk, legalábbis a Fridskul térben, az nem volt sem múzeum, sem élettér. Nem zajlott semmilyen tevékenység, a látogató csak el tudta képzelni, milyen lenne, ha történne valami. Így a Documentán leginkább a részvétel nélküli participatív művészettel találkozhattunk.

A modern művészeti paradigmán belül a műalkotás egyedi, de jelentése egyetemes. Elvileg bárki, aki kapcsolatba kerül Edvard Munch munkáival, meg tudja fejteni festményeinek „üzenetét”. Ebben az értelemben műveire univerzális jellemző: elvileg minden ember számára van üzenete, most és a jövőben is, bármilyen kultúrából jönne.

Persze a valóságban a dolgok kicsit másképp festenek. Nem mindenkinek van lehetősége egy Munch-festménnyel találkozni – nincs anyagi lehetősége múzeumba járni vagy belépőjegyet fizetni, nem részesült olyan oktatásban, amely felkeltette volna érdeklődését, nem ismeri a művészettörténetet, amely megkönnyítené a befogadását, egy másik kultúra része, nehezen tudja megemésztetni ezt a fajta művészetet stb. De senki sincs eleve kizárva egy műalkotás befogadásából.

A Documenta számos projektjével kapcsolatban az volt az érzésem, hogy azok a helyi csoportok számára készültek, amelyekkel a kollektíva interakcióba lép, illetve maga a kollektíva az, amelynek ezek a művészeti projektek valódi értéket jelentenek. A probléma pontosan az, hogy nehéz ezt a fajta művészetet kommunikálni azokkal, akik nem tagjai a kollektívának. Ha művészetről van szó, kommunikálni kell – és a kommunikáció módja legalább olyan fontos, mint maga az üzenet. A Documenta végül is egy kiállítás – ezt még a 15. kiadás kurátorai sem tagadják –, kiállítás lévén a látogató közönségnek, a művészet befogadónak szól. A Documentának számos érdekes pontja volt, ahol esztétikai, művészi élmények születnek – ilyen például a dél-afrikai MADEYOULOOK kollektíva installációja egy szállodai bálteremben, ahol a belső tér újragondolása során át rajzolják a látogató viszonyát a térhez. A tér átalakítását egy igazán impozáns hanginstalláció kísérte, melyről viszont sem a kézikönyvben, sem a Documenta honlapján nem találtunk információt. Kivételesnek találtam a projektet: sikerült előhívni a lakott térrel, a természettel, a környezettel való kapcsolatunkról szóló gondolatokat, arról a környezetről, amelyben léteünk, és amit – tudatosan vagy sem – létünkön keresztül újraformálunk. A kézikönyvből megtudjuk, hogy „A MADEYOULOOK elsősorban intertextuális installációkkal, összejövetelekkel, diskurzusprogramokkal, kutatásokkal és publikációkkal dolgozik” (Ruangrupa et al. 2022, 146.). Ezeket az elsődleges csoporttevékenységeket nem lehet felfedezni Kasselben. Véleményem szerint bölcs döntés volt, hogy nem próbálták meg „lefordítani” Kassel számára a johannesburgi tevékenységet, hanem olyan installációt terveztek, amely érzékeny formában mutatja be a kivülállónak a kollektívát foglalkoztató problémákat. De az ilyen esetek kivételt képeztek a Documentán.

Sok olyan projekt volt, amely egy adott társadalomföldrajzi térben született – ázsiai, vidéki, hiánygazdaságban, hátrányos helyzetű csoportokon belül stb.

Ezek a projektek kétségtelenül értékesek a marginalitás, az értékek pluralizmusa, a méltányosság stb. előmozdítására irányuló szándékukban, és kétségtelenül sok ilyen projekt pozitív hatással volt és van a közvetlenül érintett közösségekre. A Documentán „kiállítva” szerepük valószínűleg az volt, hogy közvetítsék a látogató felé a művészkollektívák eredeti közösségeinek sajátos problémáit. Az volt az érzésem, hogy ez a közvetítés nem sikerült. Mindenhol arról olvashattunk, hogy ezek a projektek miként kapcsolják össze a művészek szülővárosát vagy régióját Kassellel – vagyis az egyik partikuláris helyet a másik partikuláris hellyel. A probléma az, hogy a látogató valószínűleg nem része ezeknek a partikularitásoknak. Ahhoz, hogy a projektek jelentése hozzáférhetővé váljon, valószínűleg mégis egyetemes szintre kellett volna emelkedniük, közvetítő perspektívát találva a különböző sajátosságok számára. A mindenkivel való kommunikációra irányuló erőfeszítés nélkül a látogató gyakran kirekesztettnek érezte magát, passzívan („milyen hatással van rám ez a projekt?”) vagy aktívan („része vagyok annak a kultúrának, amelyet kizsákmányolónak, kapzsinak tartanak, és amely tönkreteszi a helyi környezetet, amelyről ezek a projektek szólnak”). Így a részvételi művészet, amely meg akarja haladni a muzeális művészet perspektíváját, ami kirekesztő, mert leginkább a gazdag nyugati fehéreknek szól, legalábbis a Documentán látott projektek formájával egy másfajta kirekesztéssel fenyeget: annak a nézőnek/befogadónak a kirekesztésével, aki nem a célcsoport tagja.

Feltéve, hogy minden művészet, amivel a Documenta 15-ön találkozunk (tehát anélkül, hogy vitába bocsátkoznánk ezeknek a projekteknek a művészeti minőségéről), nyilvánvalóvá váltak a részvételi művészet befogadásának hiányosságai. Vajon a részvételi művészet esetében továbbra is szükséges a mű közvetlen megtapasztalása? Vagy minden, amire szükségünk van, megtalálható az interneten, és elég, ha csak olvassuk az információkat és nézzük a vitákat a Youtube-on? Ha ez a helyzet, akkor van okunk ezeket a projekteket „művészetnek” nevezni? Úgy gondolom, hogy a művészetet továbbra is – kevés kivételtől eltekintve – meg kell tapasztalni ahhoz, hogy szóljon a befogadóhoz (látogatóhoz, nézőhöz, résztvevőhöz, bárhogyan is neveznénk).

Hangsúlyozható-e ezeknek a projekteknek a társadalmi vonatkozásukon túlmutató művészi értéke? Ha igen, ez összefügg vajon a vevő esztétikai élményével? Hogyan lehet e projektek feltételezett művészi értékét közvetíteni a művészeti projektben közvetlenül érintetteken kívüli emberekhez? Vajon bírnak-e jelentőséggel ezek a projektek az utókor számára? Ezekre a kérdésekre nem találunk megnyugtató válaszokat Kassellelben.

Konklúzió

A 15. Documentának volt egy többé-kevésbé komoly szlogenje: MAKE FRIENDS, NOT ART! Persze ezzel a kurátorok nem azt akarták kommunikálni,

hogy amit csinálnak, az nem művészet, hanem egyfajta értékfordulatot akarnak: nem a művészet a legfontosabb, hanem az emberek közötti harmonikus kapcsolatok.

A ruangrupa célja különösen ambiciózus. Az általuk hirdetett értékek központi szerepet töltenek be a mai társadalomban: nagylelkűség, humor, lokális, függetlenség, újjászületés, átláthatóság és mértékletesség. Ugyanakkor a 15. Documenta igyekszik egy új művészeti teret létrehozni – nagyon nagy (fizikai, pénzügyi stb.) dimenziók nélkül, elitizmus nélkül, a művészet egyéni tulajdonlása nélkül, egy lokális, fenntartható teret, kollektívák által és azok számára. A koncepció – véleményem szerint – utópisztikus jellege ellenére következetesen megvalósult Kasselben.

A részvételi művészettel kapcsolatban a legnagyobb probléma a befogadás megoldatlansága. Úgy tűnik, a kurátorok napirendjén a befogadó, a látogató, a néző nem volt jelen. Egy 100 napos kiállításon belül a projektek nem futhatnak folyamatosan, a művészek nem lehetnek mindig jelen. Így a látogató nem válhat résztvevővé, aktivistává – ami a Documenta egyik lényeges célja lett volna. Elfogadhatjuk azt az érvet, amely szerint „a művészet előállításának különböző módjai különböző műveket hoznak létre, amelyek viszont más olvasási és megértési módokat igényelnek” (Ruangrupa et al. 2022, 17.). A probléma az, hogy a művek „olvasásának és megértésének” ezen új módozatait nem sikerült meggyőzően kidolgozni, annak ellenére, hogy a 15. Documenta bővelkedik szövegekben. Adrian Searle kritikus panaszkodik: „Szavak, szavak, szavak. Annyi szó mindenhol a 15. Documentán; csoda, ha bárkinek van ideje bármi másra” (Searle, 2022). Ezeknek a szövegeknek nincs sok hasznuk, talán éppen azért, mert olyan nagy mennyiségben vannak.

A nézőt a kurátorok részvételre ösztönzik, de nem világos, mit jelent a részvétel? A bangladesi Britto Arts Trust kollektíva az élelmiszerek problémájával foglalkozik, és egy komplex projektet hozott Kasselbe, beleértve egy családi konyhát is, ahol meghívják a bevándorlókat ételkészítésre, történetek megosztására és rendezvények szervezésére. Résztvevővé válik a látogató, aki nem bevándorló, ha megkóstolja az elkészített ételt? Elég vajon a részvételhez, hogy belépünk a térbe, körbeüljük az asztalt és hallgassuk a sztorikat (milyen nyelven?). Résztételnek számít, ha csinálunk néhány képet és feltesszük az instagramra? Mit kell tenni ahhoz, hogy látogató-nézőből résztvevő legyen?

A művészet befogadásával kapcsolatos feszültségeket a ruangrupa észreveszi, de a befogadás gordiuszi csomóját a néző és a befogadás megtagadásával vágja el: „Új esztétikát próbálunk produkálni – egy olyan etikai paradigmát, ahol a néző elavult” (Ruangrupa et al. 2022, 29.). A néző jelenléte nem indokolt a Documentánál: „ne megfigyelőként legyenek jelen, hanem részesei legyenek a folyamatnak” (Ruangrupa et al. 2022, 29.). Sőt, az eddig esztétikai vagy művészi értékítéletet megfogalmazó nézőnek most tartózkodnia kell a művek megítélésé-

től: „munkánkat nem kívülállóknak kell megítélniük, hanem annak alapján, hogy milyen előnyökkel jár a közösségnek, amely létrehozta” (Ruangrupa et al. 2022, 29). Így egy helyi művészet születik itt, a résztvevők számára, amelyet csak a résztvevők tapasztalhatnak és ítélnének meg.

Minden bizonnyal azoknak, akik közvetlenül részt vettek a bemutatott projektek megvalósításában, lehetőségük nyílt az együttműködésre, lehetőségük volt megélni a lumbungot, megtapasztalni azt a semmihez sem hasonlítható közösségi érzést, amely egy közös projektben való közreműködésből születik. Kétlem azonban, hogy az átlaglátogatónak volt lehetősége barátkozni, barátságokat kötni a néhány napos lázas keresgélés során Kassel különböző pontjain. Így mégiscsak az a remény éltet, hogy a részvételi művészet esetében is meg lehet tapasztalni a művészet felszabadító és motiváló hatását. Ehhez viszont komolyan el kellene gondolkodni a kiállítási stratégiákon, a nem célcsoporthoz tartozó befogadók bevonási lehetőségein.

Irodalomjegyzék

- Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, 110, 51–79. <https://doi.org/10.1162/0162287042379810>
- Bishop, C. (2012). *Artificial bells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso Books.
- Bourriaud, N. (2007). Relációesztétika (Pinczés Bálint, Ed.; Pálfi Judit, Trans.). *Műcsarnok*.
- Documenta*. (n.d.). *About—Documenta*. Retrieved July 18, 2022, from https://www.documenta.de/en/about#16_documenta_ggmbh
- Kester, G. H. (2005). Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially Engaged Art. In Z.
- Kocur & S. Leung (Ed.), *Theory in Contemporary Art Since 1985* (pp. 76–100). Blackwell.
- Ruangrupa, Kaiza, A. K., Li, A., Maerke, A., Mbuti, A., Kwan, A. J., Jamal, A., Binghao, W., Santofimio, C. J., Zaayman, C., Que, C., De Chesari, C., Dakin, D., Nyamor, E., Khalid, F., Thajib, F., Chan, H., Yakoub, J. B., Kościoczek, K., & Sherwell, T. (2022). *Documenta Fifteen Handbook* (Ruangrupa, Ed.). Hatje Cantz.
- Saltz, J. (2012). *Eleven Things That Struck, Irked, or Awed Me at Documenta 13*. *Vulture*. <https://www.vulture.com/2012/06/saltz-notes-on-documenta-13.html>
- Searle, A. (2022). Welcome to the fun house! Sharks, skaters and smelters liven up Documenta 15. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/jun/23/fun-house-sharks-skaters-smelters-documenta-15-kassel>

