

A MŰVÉSZETOKTATÁS LEHETSÉGES MODELLJEI THIERRY DE DUVE SZÖVEGEI ÉS AZOK UTÓÉLETE

1. rész

(A Bauhaus-modell vége. Elemzés / When Form Has Become Attitude)

THIERRY DE DUVE belga művészettörténész 1997-ben *A Bauhaus-modell vége. Elemzés* címmel tartott előadást a művészetoktatás lehetséges modelljeiről egy braunschweigi konferencián.¹ A szöveg két évvel később magyar fordításban is megjelent a lapnak a hasábjain. A húszéves jubileum apropóján a szöveg leporolására, aktualizálására vállalkozom, és nemcsak azért, hogy az intézményes művészképzés nagy paradigmaváltásait áttekintsem, hanem, annak okán is, hogy érdemei elismerése mellett, a szöveg kritikai recepcióját is megkíséreljem. Mindezekből kiindulva az érdekelt, hogy a de Duve-i analógiák alapján a jelenlegi művészetoktatásban beszélhetünk-e lehetséges „modellekről”, valamint, hogy milyen releváns megközelítések, kortárs művészeti, vagy oktatáspolitikai (gazdasági és kultúrpolitikai) vonatkozások alakították ezt a diskurzust.²

Az alábbi szöveg egy tervezett sorozat „felvezetője”. A további részekben térnek ki bővebben – de Duve szöveg kapcsán – a hazai vonatkozásokra, elsősorban olyan művészeti projektek felől bemutatva azokat, amelyek a hazai művészetoktatás egy bizonyos időszakával foglalkoztak, vagy azzal kapcsolatban tematizáltak kérdéseket (például: Kis Varsó: *Rebels, 2006–2017, A negyedik modell?*, 2013).

1 A szöveg a *Nüchternheit und Nahe. Philosophie und Kunstgeschichte an der Kunsthochschule* című konferencián hangzott el, Braunschweig, 1997. Magyarul: Balkon 1999/9. (fordította: Kurucz Andrea), 4–6. Ld. <http://www.c3.hu/scripta/balkon/99/09/oiduve.htm> (utolsó letöltés 2018. január 28.)

2 Ezekre a megközelítésekre csak részben térek ki ebben a cikkben, a tervezett további írások tárgyalják majd részletesebben a fenti aspektusokat.

A Bauhaus-modell vége de Duve egy korábbi, 1993-ban elhangzott előadásának – *When Form Has Become Attitude – And Beyond* – részben ártírt és rövidített változata, ezért én a továbbiakban az eredeti változathoz indoklok ki, és jelzem, amennyiben konkrétan a későbbi verzióra hivatkozom.

A szerző a szövegben arra tesz kísérletet, hogy intézményesített művészetoktatási modelleket állítson fel a 18. századi akadémiai (beaux art) oktatástól kezdődően egészen az 1990-es évekig. Három modellt körvonalaz, amelyekhez különböző fogalmakat társít. Az elsőt, az *akadémiai-modellt*, a tehetség,³ a mesterségbeli tudás és a hű után-

3 Thierry de Duve: *When Form Has Become Attitude – And Beyond*. In: Foster, S. and de Ville, N. (eds.): *The Artist and the Academy: Issues in Fine Art Education and the Wider Cultural Context*, Southampton: John Hansard Gallery, 1994, 19–31. Újrafordítás: Thierry De Duve: *When Form Has Become Attitude – And Beyond*. In: *Theory in Contemporary Art Since 1945*. Ed. by Zoya Kocur and Simon Leung. Blackwell, Malden, MA, 2005, 19–31.

4 *A Bauhaus-modell vége* című szövegben a két első modell karakterjegeiből állít fel ellentétpárokat de Duve: tehetség-kreativitás, mesterség-médiium, utánzás-eredetiség.

zásra való törekvés (talent, skill, imitation) határozza meg: az ókori mesterművek vagy a természet másolása a művészetoktatás meghatározó tárgya és témája, amelynek mindenekelőtt a mesterségbeli tudás (skill) az értékmérője és a tehetség (talentum) a kritériuma. A tehetség velünk született képesség, így tanulás során nem sajátítható el, ezért tehát nem is tanítható – véli de Duve.

A következő, *bauhausi-modell*hez a kreativitás, a médium, és az eredetiség (creativity, medium, invention) fogalmi társíthatók. A kreativitáshoz semmilyen előzetes tudás vagy képesség nem szükséges: a művészet (nem csak technikai értelemben) tanítható, s épp ezért – ahogy a Bauhausban ezt sikerrel be is vezették – a tanulmányok első évében egy művészeti alapokat lefektető általános kurzus bevezetése szükséges.⁵ A Bauhaus nagy aduásza a kreativitás elméleti és gyakorlati iskolája, amelyet azonban nem egyedülként képviselt. Amint azt de Duve is megjegyzi, az alternatív pedagógiai irányzatok – MARIA MONTESSORITÓL, RUDOLF STEINEREN ÁT, JOHN DEWEY-IG – a „kreativitási gyakorlatokban” hitték, ahogy a vizualitás elméletével foglalkozó szakemberek (például ERNST GOMBRICH, vagy RUDOLF ARNHEIM) sem a hagyományokra helyezték a hangsúlyt, hanem az észlelési vizsgálatokból vontak le a vizuális fogalomalkotásra vonatkozó következtetéseket.⁶ A harmadik – az úgynevezett *posztmodern-modellt* – a hozzáállás, a gyakorlat és a dekonstrukció (attitude, practice, deconstruction) mentén határozza meg a szerző.

Míg az első két modell általános karakterjegei kevésbé vitathatóak, azok jelenlétét a kortárs művészetoktatásban, valamint a harmadik modell időszakát, sajátosságait, vagy relevanciáját illetően – érthető módon – nincs egyértelmű konszenzus. Talán nem véletlen, hogy *A Bauhaus-modell vége* mintha éppen erre a harmadikra fordítana a legkevesebb gondot: de Duve szinte teljesen kihagyja a szövegből, s a bauhausi paradigma összeomlásán lamentálva fejezi be tanulmányát. Ez a bizonytalanság egyáltalán nem meglepő, hiszen a szerző egy olyan időszak – az 1990-es évek – jellemzésére vállalkozik, amely nemcsak a művészetoktatás fellegvárainak működése szempontjából fontos, hanem a művészeti intézmények átalakulásának, új típusú kortárs művészeti

5 uo.: 22.

6 de Duve 23.

intézmények megjelenésének (új intézményesség, új muzeológia) is a kezdetét jelzi.⁷ Ezek a törekvések – amelyekre elsősorban németországi, skandináv és angolszász területről ismerünk példákat –, ha nem is feltétlenül szubverzív módokon, de a művészetoktatásban is változásokat generáltak többnyire olyan szereplőknek köszönhetően, akik nem ritkán művészeti egyetemekkel együttműködve különböző, projekt alapon működő, új típusú intézményi modellek mögé álltak (például CHARLES ESCHE: *Protoacademy*;⁸ CLÉMENTINE DELISS: *Future Academy*, Edinburgh College of Art⁹). Ezek a kísérletek nem rengették meg alapjaiban a művészeti felsőoktatást, de nem is az volt a céljuk, hiszen elsősorban művészeti intézményekként határozták meg magukat: a hivatalos (művészet)oktatás és egyúttal a kortárs művészeti intézmények egyfajta kritikájaként alakították ki profiljukat.¹⁰ Az egyetem „szomszédságában” található művészeti galériák nem feltétlenül, vagy nem kizárólag hallgatói munkák, vagy a mesterek bemutatását tűzték ki célul: a kiállítási program és a szemináriumok tematikus összehangolása, kurátori projektek megvalósítása, valamint nemzetközi művészek meghívása – nem egy esetben – az adott kiállítási és művészetoktatási intézmény hosszú távon eredményes, közös munkáját alapozta meg. (A frankfurti Portikus és a Städtelschule között például – 1987 és 1997 között – KASPER KÖNIG vezetésével, vagy lunenburgi *Kunstraum*, illetve a lipcsei akadémiahoz tartozó *D/O/C/K* projekt esetében – mindkettőt BEATRICE VON BISMARCK által alapította.)¹¹

Az 1990-es évek második fele a művészeti gyakorlatban a relációsesztétika időszaka, amelynek legismertebb képviselői még a művészetoktatásra is kínáltak alternatívát, mint például 1998–1999-ben az *École Temporaire*, DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, PHILIPPE PARRENO, PIERRE HUYGHE kezdeményezésére. Leginkább tehát azoknak az új, kísérletező iskoláknak az „attitűdjében” érzékelhető modell(ek)ről, beszélünk, amelyek nem elsősorban a hivatalos művészképzés átalakítására törekedtek, hanem – akár időszakos jelleggel – új „iskolaformájú” projekteként működtek. De Duve a szöveg megírásának apropójaként említi, hogy a párizsi önkormányzat felkérte őt egy művészeti iskola alapításra, s ehhez kapcsolódó kutatómunkáját összegzi a tanulmány.¹²

Attitűd

De Duve harmadik modelljénél tehát a mesterséget és az akadémiai szak tudást, illetve azt követően a mediális kísérletezéseket és a kreativitást (Bauhaus) felváltotta az *attitűd* a művészeti oktatásban.

7 Az új intézményességről bővebben Claire Doherty: *Új intézményesség és a szituatív kiállítás*. In: Doherty, Claire (2006) *New Institutionalism and the Exhibition as Situation*. *situations.org*. Situations. Web, 5 Nov. 2012. <https://elizabethhardwick.files.wordpress.com/2011/01/newinstitutionalism1.pdf> (utolsó letöltés 2018. január 28.) Magyarul uo.: 2012 (2006) *Új intézményesség és szituatív kiállítás*. In: Kékesi Zoltán, Lázár Eszter, Varga Tünde, Szoboszlai János szerk. *A gyakorlattól a diszkurzusig: Kortárs művészetelméleti szöveggyűjtemény*. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, mke.hu. MKE, Web, 2013, 20. <http://www.mke.hu/adat/szovegyujtemeny.pdf> (utolsó letöltés 2018. január 28.)

8 <https://protoacademy.wordpress.com/>

9 <http://www.mke.hu/fiktivakademia/future.php>; <http://www.inf.ed.ac.uk/research/programmes/air/studiolab/studiolabvision.html>

10 Sokszor egyetemi projektként, egyetemi filialékként „jegyzőkönyvezték” ezeket a kezdeményezéseket. Ez az együttműködés mindkét fél portfóliójában jól mutatott: az egyetemek, helyet biztosítva ezeknek a projekteknek, mintha elébe mentek volna a rendszer-szintű jogos kritikai megközelítéseknek, miközben mint helyszínek ideálisak voltak a nem feltétlenül kézzel fogható eredményekkel járó kutatások, hosszabb távú produkciós munkák befogadására.

11 Az említett intézményekről bővebben: <http://www.portikus.de/en/about>; <http://kunstraum.leuphana.de/>; <https://www.hgb-leipzig.de/dock/>

12 A projekt soha nem realizálódott: az előkészületek az anyagi források hiányára való hivatkozással, hároméves tervezés után, végül 1994-ben leálltak. De Duve elképzeléseit könyv formában is közreadta: Thierry de Duve: *Faire école (ou la refaire?)*, Les presses du réel, 2008 (az első, 1992-es kiadás bővített és átdolgozott változata).



Tehnica Schweiz
A kék terem, 2017-, projekt dokumentáció © Fotó: Rákosi Péter – Tehnica Schweiz

De mit is kell értenünk ez alatt a de Duve-i értelmezés alapján?

Az írás címe HARALD SZEEMANN a berni Kunsthalle-ban 1969-ben megrendezett ikonikus kiállítását parafrázálja: *A Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations)*¹³ olyan alkotói módszerekkel kísérletező művészeket szerepeltett, akik egy adott galéria területén / felületén aktívan dolgoznak, legyen szó akár egy falra fröccsentett gesztusról (Richard Serra), egy kiállítótéri faldarab akkurátusan lemért, és kiemelt darabjáról (Lawrence Weiner), vagy akár egy térberendezésről (Mario Merz), assamblage-ról. A művészek munkamódszerei szoros összefüggésben álltak a kurátor intenciójával, aki nemcsak mint házigazda, hanem mint együttműködő (kreatív) partner jelenik meg a kiállítás krónikájában. A hangsúly nem a kész műtárgyra, hanem létrejöttének folyamatára helyeződik, olyan helyzetekre (szituációkra), amelyek a kiállítótérrel, a kurátorral, a közönséggel egyaránt kommunikálnak, ugyanakkor megkérdőjelezzik a műtárgy fizikai határok közé szorított kereteit, kitágítva ezzel a művészetfogalom határait is.

Amennyiben a művészetoktatás történetéből konkrét példákkal illusztráljuk a fent vázolt modellt, akkor szükséges felidézni egy másik „gesztust”, amelyre az 1994-ben megjelent szövegben de Duve is kitér (*A Bauhaus modell vége szövegből ez szintén kimaradt*), és amelyben nem egy Kunsthalle, hanem egy főiskolai könyvtár a kritikai hozzáállás gyakorlóterepe. A Saint Martin School of Art egykori részmunkaidős tanára, az ARTISTS'

¹³ *A Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations)*, Kunsthalle, Bern, 1969. március 22 – április 27. Ld. még: <http://www.contemporaryartdaily.com/2013/09/when-attitudes-become-form-at-kunsthalle-bern-1969/>; <https://www.flashartonline.com/article/live-in-your-head>

PLACEMENT GROUP tagja, JOHN LATHAM 1966-ban, a formalista művészet teoretikus pápájának, Clement Greenbergnek 1961-ban kiadott *Art and Culture* című, az intézmény könyvtárából kikölcsönzött könyvét „dolgozta fel” a diákjaival: lapjait kitepték, megrágták, majd a nyálas galacsinokat viszszakopték egy kémcsőbe, ami aztán erjedésnek indult. Amikor ebben a formában került vissza a „könyv” a könyvtárba, nagy felháborodást keltett az ügy, és Lathamot ki is rúgták. Pár évnek kellett csak eltelnie, és mindez már egy legitim művészeti gesztusként vált a művészettörténet részévé: az akció említése ma már nem hiányozhat egy valamirevaló 20. századi művészettörténeti összefoglalókból sem. Nemcsak azért, mert a szétrágott „könyv-mű” bekerült a MoMA gyűjteményébe,¹⁴ hanem mert az event-ek, happeningek, performanszok a legtöbb művészeti iskolában felkerültek a diplomamunka-kompatibilis műfajok listájára. Pár évvel később, 1969-ben, az ART &

¹⁴ *Still and Chew: Art and Culture 1966-1967*, ld. <https://www.moma.org/collection/works/81529>

LANGUAGE elindítja *Elméleti kurzusát (Art in Theory Course)* a Coventry School of Artban, ami azért okoz zavart az intézményben, mert a csoport, szándéka szerint, a műtermi munka keretein belül képzelte el a kurzust, és a Művészettörténet Tanszék óráival párhuzamosan futó elméleti órák nem egy kronológiai, életrajzi, műfaji felkészítést nyújtottak, hanem a művészhallgatókat elméleti megalapozottságú szövegek „készítésére”, s ilyen típusú művek létrehozására ösztönözték.¹⁵ A kritikai attitűd – LOUIS ALTHUSSERT idézve, akire de Duve többször utal a szövegben – szükségszerű velejárója a politikai elköteleződés, azonban de Duve szerint a művészet-oktatásban fennáll annak a veszélye, hogy mindez pusztán üres pózzá válik. A harmadik modellben az attitűd mellett a *gyakorlat (practice)* is kiemelt szerepet kap, ami nem technikai értelemben vett manuális gyakorlatot jelöl. A praxis használatát de Duve szintén Althusser marxista filozófiájára való hivatkozással teszi, aki többek között a *What is practice?* című szövegében¹⁶ árnyalja a kifejezés jelentését és kontextusait. A gyakorlat egy olyan társadalmi folyamat része, amelyben a szereplő a való világgal aktív kapcsolatban áll és a társadalmi hasznosság eredményeit hozza létre. Ennek a gyakorlatnak az alkalmazása során a művészek a médium specifikusságot többé már nem tekintik követendő példának, de helyette nem találnak más kapaszkodót sem, hiszen a mesterségbeli tudás többé már szintén nem kritérium a művészetoktatásban – összegzi az oktatással kapcsolatos kétségeit de Duve.

Amennyiben tehát művészeti attitűdről – s egyben az althusseri-olvasat értelmében egy kritikai olvasatról – beszélünk, akkor annak gyökerei a művészeti (és művészetoktatási) területen az 1960-as évekig nyúlnak vissza. A kritikai hozzáállás irányai azonban sokféle lehetnek, attól függően, hogy mivel szemben fogalmazzák meg azt. Míg Szeemann esetében egy gesztusokban és művészei

¹⁵ A kurzus ötlete egyfajta reakció is volt az 1960-as években bevezetett, úgynevezett *Coldstream Jelentésre*, ami a művészeti iskolák diplomához kötött tanulmányait alakította át, valójában a gyakorlati és az elméleti órák arányának megváltoztatásával, az utóbbinak a javára. Ez a váltás a „piacképesebb” művészek elhelyezkedési lehetőségeit szerezte volna kiszélesíteni, például az alsóbb szintű művészet (és művészettörténet oktatást) is beleértve, vagyis a művészek és a művésztanárok képzésének összehangolása volt a cél.

¹⁶ <https://bolshevikpunk.files.wordpress.com/2014/04/althusser-what-is-practice-libre.pdf> (utolsó letöltés 2018. január 28.)

magatartásokban megnyilvánuló, a művészet kifejezőmódjára irányuló attitűd az elsődleges, a Hornsey példánál – amelyről később lesz szó – már az althusseri elkötelezett gyakorlat az irányadó. A „műteremben rekedő” festészet és szobrászat kritikájaként jelennek meg, és terjednek el az új médiumok (különösen azok performatív, diszkurzív formái), és ezzel egy időben az 1960-as években a művészeti egyetemekre is elérnek a különböző politikai, társadalmi mozgalmak, amelyek több-kevesebb sikerrel tudtak megtapadni az intézményi oktatás szemléletmódjában.

A modell újabb pillére, a *dekonstrukció* pedig, olyan „módszertant” jelöl, amelyet ha anélkül alkalmaz egy oktató, hogy megtanítatná a fiatalokkal, hogy valójában mit és miért kell dekonstruálni, s közben még az invenciót és az utánzást is elveti, akkor valójában nem sok minden marad – figyelmeztet de Duve kapaszkodót keresve egy életszerű, ugyanakkor oktatási szituációra adaptálható és értelmezhető metódushoz.

Innen már csak egy ugrás (és pár évtized) választ el bennünket attól, hogy a kritikai művészeti gyakorlat számára alkalmasabb egyetemi terepnek bizonyuljon – de Duve szerint – a kommunikáció szak, mivel az adott tárgy (téma, intézmény, személy) kritikai megközelítését tartja az egyik legfontosabb szerepének, és ezért e tekintetben számos közös vonást mutatnak. A szerző szerint a kortárs művészet kritikai attitűdjének gyakorlása (illetve az arra való felkészítés), inkább a bölcsész oktatás sajátja, amely kritikai potenciálra és politikai tudatosságra készíti fel a hallgatót.

Amennyiben a harmadik modell megjelenését a posztmodern időszak kialakulásának idejére, az 1970-es évek végére tesszük, amikor a kreativitásba vetett hitt és a médiummal való kísérletezés izgalma is kifulladt, akkor az attitűdöt és a hozzá kapcsolódó gyakorlatot nemcsak egyfajta interdiszciplináris gondolkodásként, hanem a kritikai elméletek művészetoktatásba való beintegrálásaként is értelmezhetjük (például az Art & Language csoport tevékenysége esetében). A kritika egyaránt irányul a (formalista) művészetre és az előtte fejet hajtó intézményekre, s – ahogy azt Latham akciójában láttuk – a művészeti intézmények feladatának és társadalmi felelősségvállalásának tudatosítására, amit aztán, Lathamnál maradva, az Artists' Placement Group a művészeti gyakorlatában is megvalósított (és persze lehetne folytatni a sort olyan pedagógus-művész példakkal mint JOSEPH BEUYS, OSCAR HANSEN stb.).

A kutatói attitűd

Ez a művészeti gyakorlat tehát nem (elsősorban) technikai tudást, vagy akár interdiszciplináris művek létrehozási folyamatát jelöli, hanem sokkal inkább a társadalmi közegre és kérdésekre fogékony gyakorlat-orientált (practice-based) szükségletet.¹⁷ Az 1970-es évek a társadalmilag elkötelezett művészet, illetve a művészeti intézmények felelősségével és politikai szerepvállalásával foglalkozó intézménykritikai művészet időszak, amely a művészetoktatásban érzékelhető változásokkal is összefügg. Ez leginkább 1968 hatásaként könyvelhető el, amely a művészeti egyetemeket sem hagyta érintetlenül, és amely annak ellenére, hogy szakpolitikai vagy az adott intézményhez kapcsolódó problémákból indult ki (a művészhallgatók szociális juttatása, a hallgatói önkormányzat autonómiája, tanterv és tanítási kompetenciák stb.), nyilvánvaló, hogy az intézményi kereteken túlmutató általános társadalmi problémákra kérdezett rá (Hornsey School of Art, Brighton College of Art).¹⁸ Éppen a Hornsey School of Art 1968-as eseményeinek a művészetoktatásra és a művészeti gyakorlatra tett

¹⁷ de Duve 29.

¹⁸ A kortárs művészetoktatás és a Hornsey események összefüggéseit, valamint az 1968-as hallgatói demonstráció hátteréről Székely Katalin is említést tesz bevezetőjében, in: *Little Warsaw: rebels*, ed: Little Warsaw and Katalin Székely, tranzit.hu, Kassák Foundation, 2017, 4-13.

hatását említő írásában idézi, a jóval később tematizált művészeti kutatás (artistic research) kifejezést Tom Holert.¹⁹ A *művészeti kutatás* mibenlétének, módszereinek és „tudományos kritériumainak” meghatározásáról szóló diskurzus a mai napig újabb és újabb aspektusokkal bővül (a hazai művészeti felsőoktatásban legelőször talán az *Art / Research* konferencia tematizálta ezt a kérdéskört 2005-ben²⁰), és bár jelen írás nem szándékozik ezeket a művészeti kutatással kapcsolatos értelmezéseket összefoglalni, Hornseyhoz kapcsolódóan egy rövid kitérőt mégis tennék. Ahogy Holert is utal az 1968-as, hat hétig tartó „diskurzív demonstráció-sorozat” egyik résztvevőjének szavaira: a művészeti és design oktatásnak magában kell foglalnia a magáról az oktatásról folyó diskurzust is. A kutatás is az oktatás alapja és „...amennyire a művészet és a design általános problémái (technika, esztétika, történelem... etc), az ilyen típusú kutatások témái, az oktatási folyamatokkal is ugyanúgy foglalkoznia kell. Kritikai tudatossággal kell viszonyulni a rendszerhez, ami folyamatos, permanens munka, ez kezdődött el itt az elmúlt hetekben (1968, június, július).”²¹

A művészeti kutatás mint terminus technicus a művészeti egyetemeken bevezetett doktori képzésekkel (artistic research education) függ össze (időnként mintha elfelejtődne a kutatás és a művészet összefüggéseinek akár Leonardóig visszanyúló gyakorlata), amely már az egységes (vagy inkább annak elképzelt), a Bolognai Egyezmény(ek) által ratifikált európai felsőoktatás újabb fejezetéhez köthető, a háromlépcsős oktatási modell (BA, MA, PhD) legfelső szintjeként. Ennek eredményeként doktori képzéseket is meghirdettek a művészeti egyetemeken, s többé-kevésbé szinonim elnevezéseként terjedt el a gyakorlat orientált kutatás (practice-based research), vagy a gyakorlat orientált PhD (practical PhD), és nálunk – az elsősorban az Egyesült Államok doktori rendszeréhez hasonlító – DLA (Doctor of Liberal Arts) képzés.²²

De Duve kissé pikírtan jegyzi meg a Bauhaus-modell kifutásához kapcsolódóan, hogyha a harmadik modell támogatói amellet, hogy a mesterségbeli tudást száműzi a művészeti oktatás kritériumrendszeréből, az invenciót is a kritika tárgyává teszik, s ugyanakkor nem tartják szükségesnek az utánzáshoz (imitációhoz) nélkülözhetetlen kézügyesség meglétét sem, akkor kérdés, hogy vajon mi is marad meg valójában?

Amennyiben az attitűdöt mint (kritikai) szemléletet egy releváns oktatási modell részeként könyveljük el, nem szabad elfelejtkeznünk arról, hogy az oktatással kapcsolatos tervek sok esetben nem arról szólnak, hogy ténylegesen mit és hogyan tanítsanak, hanem inkább elképzelések egy „ideális” művészetoktatásról, ami ha fizikai helyet talál is magának, nem feltétlenül épül be a formára igazított egységesített tanrendbe.²³

A szükséges rajztudás elsajátítása, a különböző művészi technikák megismerése és alkalmazása a művészeti oktatás elengedhetetlen része, amit

azonban egy oktatási intézmény kizárólag csak a korábbi modellek közötti szabad átjárással tud biztosítani. A ringben, ahol a premisszák egymásnak feszülnek, a művészetoktatással kapcsolatos idealisztikus, bár bizonyos értelemben a modellek alkalmazása szempontjából szűkített spektrumú elképzelések kiütéses győzelemmel söprik le a korábban intézményesült elveket.

Az attitűd utóélete

A de Duve-féle modellekhez többen visszatértek a szöveg megjelenését követően. Felvezető témája volt 2009-ben, a Stone Institute-ban megrendezett szemináriumi sorozatnak is, amelynek anyagát aztán később a program szervezője, James Elkins a *What Do Artists Know?* című könyvben szerkesztett kötetbe.²⁴ Milyen tudással rendelkeznek a művészek? Mit tanítanak a művészeknek? Milyen gyakorlatok, technikák relevánsak napjaink művészetoktatásában? A könyvet a modellekhez kapcsolódó beszélgetés indítja, a szeminárium résztvevőinek (többek között James Elkins, Jonathan Dronsfeld, Stephan Schmidt-Wulffen, Saul Ostrow, Marta Edling) hozzászólásaival, akik nem tekintenek túl az angolszász művészetoktatás intézményein, s példáikat is innen merítik. A már említett szemmanni párhuzam mellett az Egyesült Királyság művészetoktatásában megfigyelhető attitűd-specifikusságot a művészek életpálya-modelljéhez kapcsolja Christopher Frayling, a Royal College of Art egykori tanára, 2009-ig rektora, aki egyébként nem mellesleg félállásban, 2005 és 2009 között az Arts Council England elnöki posztját is betöltötte. Frayling az 1990-es évekre teszi azt az érzékelhető változást, amikor a művészek az üzleti tanulmányok iránt kezdenek el érdeklődni, ami leginkább annak volt köszönhető, hogy a hallgatók az egyetem utáni lehetőségeikkel nem voltak tisztában (ez a helyzet más okokból kifolyólag, de mára sem nagyon változott). Ennek az érdeklődésnek Londonban és tág vonzáskörzetében minden bizonnyal az volt az egyik oka, hogy az akkor még főiskolás Damien Hirst és társai maguk kezdtek el kiállításokat szervezni, és ezekre Charles Saatchi is felfigyelt. A Goldsmithen végzett művészgeneráció (YBA) többek-között ennek az érdeklődésnek köszönhetően gyorsan piaci tényező

²⁴ James Elkins (ed): *What Do Artists Know?* Penn State University Press, 2012

lett, amelyhez (a Thacherrel egyébként jó viszonyt ápoló) Saatchi reklámügynökségi tevékenysége nagyban hozzájárult, és nem kevés szerepet játszott a brit kortárs művészet nemzetközi meg- és elismertetésében. Mindenki szeretett volna Saatchi közelében lenni, kiállítani, amihez persze nem ártott tudni – legalábbis így gondolták a művészek és az őket oktatók – pár üzleti trükköt sem. Nyilván nem véletlen, hogy ez az az időszak az, amikor a kortárs képzőművészettel foglalkozó szakemberek (menedzserek, kurátorok) egyetemi képzés keretében készülhetnek fel a kiállítás szervezésre, az intézményvezetésre, vagy a kortárs műkereskedelmre. Ekkor indul el például a Royal College of Art kurátori mesterképzése (akkor még *Administration in Contemporary Art, Curating* néven),²⁵ amelyben az Art Council is komoly partner („befektető”) volt. Elkins egy későbbi interjújában már négy oktatási modellről beszél.²⁶ Megkülönbözteti a francia akadémia utánzás-kritériumait a német romantikus akadémia modelljétől, ahol a művészeknek sokkal inkább volt egyéni hangja, és lehetőségük nyílt a belső világuk kifejezésére is. Nála a harmadik ezért a bauhausi modell, és a negyediket (hasonlóan de Duve-hoz) a háború utáni művészeti iskolák képzési specifikumaként mutatja be. Ez utóbbi – és ebben Elkins osztja de Duve véleményét – már nem esztétikai kérdésekhez kapcsolódik, hanem a művészet egy olyan társadalomkritikus eszközként és identitáskeresési tényezőként jelenik meg, ami elsősorban (társadalom) politikai kérdésekhez köti.²⁷

A lengyel művészettörténész Grzegorz Dziamski 2013-ban írt könyvében (*Art in the Postmodern Era*) az intézményes keretek (rendszerek) alapján állítja fel a modelljeit a művészet intézményi elméletéhez és az intézményesített művészet definíciójának alakulásához igazítva az egyes korszakokat. Míg az akadémiai modellnél egységes művészetdefiníciót követtek az oktatók, és a hagyomány volt a legfontosabb pillére az intézményi működésnek, az ezt követő időszak az impresszionisták és a Szalon közötti nézeteltérésekkel kezdődött, amikor a régi és

²⁵ <https://www.rca.ac.uk/schools/school-of-arts-humanities/cca/>

²⁶ Art education is radically undertheorized - an interview with James Elkins by Cornelia Sollfrank, 2008, in: <http://artwarez.org/83.o.html>, (utolsó letöltés 2018. január 28.)

²⁷ uo.



Tehnica Schweiz
A kék terem, 2017–, projekt dokumentáció © Fotó: Rákosi Péter – Tehnica Schweiz

az új művészetfogalom (az akadémiai periódus majd a dealerek és kritikusok kora) konfliktusba került. Ekkor már a különböző iskolák által képviselt trendek és mozgalmak árnyalták a művészet gyakorlatát és definícióját. A harmadik modell az 1980-as években terjedt el (az 1960-as évek eredményeinek tapasztalataira építve), amikor a plurális művészetfogalmak mellett a művészeti ipar és kapcsolt faktorai befolyásolták az intézményes mezőt.²⁸

Ami de Duve modelljeiből kimaradt

A belga szerző a művészetoktatási modellek átalakulásának hátterét nem nagyon részletezi, így számos olyan összefüggés rejtve marad, amely hozzájárult a paradigmaváltáshoz.²⁹ De Duve a modernitás összetevőinek felsorolásával intézi el például, hogy a hagyományhoz való ragaszkodás helyett, az új művészet miért a jövőben kereste a legitimitációját: az iparosodás következményei, a tudományos fejlődés, az ideológiai változások a stabilnak vélt társadalmi berendezkedés felbomlásához vezettek.³⁰ Majd a következő váltásnál, vagy inkább válságnál pedig arról ír, hogy a Bauhaus meghalt a saját ellentmondásainak nyomása alatt.³¹

Az művészetoktatásban „kanonizált” irányok és hagyományos műfajok, tendenciák mellett de Duve nem említ releváns művészeti irányokat, és az intézményen kívüli praxisokat, amelyekre egyébként az intézményes kereteket vizsgálva, nem is vállalkozott. Nem veszi figyelembe azt a „mozgást” és azokat a hatásokat (1968 hatásának rövid említésén túl), amelyeket a hivatalos művészetoktatásra gyakoroltak az azon kívül eső művészeti gyakorlatok.

De Duve modelljei egy nyugati típusú művészeti intézményrendszerben jöttek létre és alakultak át, említés szintjén sem merül fel szocialista, illetve a posztzocialista blokk helyzete, vagy a harmadik világ, ahol a kultúr-

²⁸ Grzegorz Dziamski: *Art in the Postmodern Era From a Central European Perspective*, LIT Verlag, 2013, 12

²⁹ Szőke Annamária a *Negyedik modell?* című esemény-sorozathoz tartott moderátori szövegében is említ a de Duve szöveg kapcsán hiánosságokat (kreativitás definiálásának hiánya, kizárólag a hagyományos műfajokban való gondolkodás), in: http://intermedia.c3.hu/anegyedikmodell/doku/sza_kreativitas.pdf (utolsó letöltés 2018. január 28.)

³⁰ de Duve 18.

³¹ de Duve 21.



Tehnica Schweiz
A két terem, 2017-, projekt dokumentáció © Fotó: Rákosi Péter – Tehnica Schweiz

politika erősebben átítatta (vagy homogenizálta) az oktatást is, így más elvek mentén alakultak ki az intézményes művészetoktatás hangsúlyai. Az 1990-es évek elején rövidebb-hosszabb időre, látványosan, vagy néhol észrevétlenebbül, de a politikai változások a művészeti és oktatási intézményekben, a művészeti egyetemeken is éreztették hatásukat.³²

De Duve a művészetoktatás mikéntjét nem teszi függővé az ideológiai alapú, lokális kultúrpolitikai hatásoktól, vagyis nem beszélhetünk határokon átívelő művészetoktatási modellekről. Éppen ezért nem feltétlenül egy egymásból kibontakozó narratíváról van szó, hanem inkább különböző modellek egymás mellett éléséről. Ezeket a folyamatokat pedig nagyban befolyásolják a helyi kortárs művészeti, művészettörténeti és kultúrpolitikai viszonyok is (Beuys Free International University „modelljében”³³ például a kreativitás mellett a tematika – a szociológia, vagy a gazdaság – ugyanolyan hangsúllyal jelen volt).

Maga de Duve is kifejti egy későbbi írásában, amely az *Art School: (Proposition for the 21st Century)* című tanulmánykötetben jelent meg 2009-ben,³⁴ hogy a tanítvány többé már nem kizárólag a mestertől szerzi meg tudását....”A művészeti oktatás messze nem az egyetlen hely, ahol ez a (tudás)átadás megtörténik. Még talán azt is kijelenthetjük, hogy a művészeti iskolák másodlagosak a múzeumok, kortárs művészeti intézmények, kereskedelmi galériák, magángyűjtők, katalógusok... etc rendszerében. Napjainkban azonban egy paradox helyzetben élünk, ahol a művészeti iskolák tudnak leginkább a jelenlegi világhoz alkalmazkodni. Ahogy az 1970-es években volt a NSCAD (Nova Scotia College of Arts), Halifaxban,³⁵ az 1980-as években a CalArts (California Institute of the Arts),³⁶ vagy a londoni Goldsmith,³⁷ az 1990-es években a Jan Van Eyck Academie

32 Ezt az időszakot, és a hazai vonatkozásokat a következő írásban tárgyalom részletesen.

33 <https://sites.google.com/site/socialsculptureusa/freeinternationaluniversitymanifesto/>; <http://www.fuamsterdam.com/>

34 ed. Steven Henry Madoff: *Art School: (propositions for the 21st Century)*, MIT Press, 2009, 17.

35 <https://nscad.ca/>

36 <https://calarts.edu/>

37 <https://www.gold.ac.uk/>

Maastrichtban,³⁸ vagy a Villa Arson Nizzában³⁹ – foglalja össze de Duve.

A szerző best of listája minden bizonnyal bővíthető, nem csak időben, hanem a geográfiai koordinátákat is figyelembe véve. A fentiek kiegészítéseként érdemes lenne megvizsgálni azt is, hogy mi történt Közép-Kelet-Európában az 1990-es években, illetve azt követően, és a régióban található művészeti egyetemek hogyan is viszonyulnak ezekhez az oktatási modellekhez?

A művészetoktatás utolsó nagy paradigma-váltása – ha beszélhetünk ilyesmiről – véleményem szerint nagyjából a 2000-es évek első évtizedére lezárult. Ez nem azt jelenti, hogy minden erre specializálódott felsőoktatási intézmény gyökeresen átalakult, sokkal inkább arról van szó, hogy egy olyan kínálati listáról beszélhetünk, amelyből a választás lehetőségét, vagy inkább lehetetlenségét, összefüggések rendszere határozza meg: az intézmény hagyományai, az ott oktató tanárok „attitűdje”, valamint nem utolsósorban a honi kultúrpolitikai viszonyok. Mindezek együttes és komplex hatása, illetve a tényezők arányainak eltolódása nem egy pár éves képzési időtartam során érzékelhető, hanem hosszabb távon eredményez átalakulásokat. Preferenciákat fogalmaz meg, amelyek „végrehajtását” különböző módokon várja el az oktatási intézményektől.

Mindezek felül, az elmúlt tíz évben talán sokkal inkább beszélhetünk egy egységesebb oktatási váltásról (válságról), amely már kíméletlenül szedi áldozatait képzési területtől függetlenül, és miközben úgy tűnik, hogy egy fiatal számára a szakok, intézmények, sőt akár az országhatárok közötti átjárás elől minden akadály elhárult a felsőoktatási szinteken, valójában olyan kompetitív helyzetről és üzleti stratégiákról van szó, amelyek a hallgatói szabad mozgást veszik a legkevésbé figyelembe. A piaci tényezőként kezelt oktatás (amit olyan különböző irányokból lehetne megvizsgálni, mint a tudástermelés, akadémiai kapitalizmus, tandíjak stb., de amelyek jelen írás terjedelmi kereteibe nem férnek már bele) minden bizonnyal egy újabb modellt körvonalaz, ami azonban már nem az intézményesített művészeti tendenciák regiszteréhez kapcsolódik.

38 <http://www.janvaneyck.nl/nieuws/>

39 <https://www.villa-arson.org/>

JELENTÉS A MŰVÉSZET ÉS A DEMOKRÁCIÁRA NEVELÉS HATÁRVIDÉKÉRŐL

Pedagógiai partizánakció(k) – OFF-Biennále Budapest kiállítása*

Der Punkt Galéria, Budapest

2017. szeptember 30 – október 29.

Bő negyed évvel tudjuk magunk mögött az *OFF-Biennále Budapest 2017-es* programját. Több értékelő írás is született, amely az *OFF 2017* egészét summázza, elemzte,¹ s számos a programban szereplő kiállításnak lett külföldi reputációja.² Míg azonban a központi kiállítást és több más tárlatot, eseményt kiemelt érdeklődés övezett,³ addig sok, nagyszerű, a biennáléra készült produkció – talán az *OFF* túlkínálata miatt – kevesebb figyelmet kapott. Ilyen elvarratlan szál a *Pedagógiai partizánakció(k)* című kiállítás+

1 Például Cserna Klára biennalé-kritikája a *Mércén* (<https://merce.hu/2017/11/22/megvalosult-utopia-az-off-biennale-kritikaja/>), vagy Istvánkó Bea *OFF-monitoring* szövege a *tranzitblogon* (<http://tranzitblog.hu/off-monitoring/>). További megjelenések: offbiennale.hu/off-in-the-media/sajto-megjelenesek

2 KissPál Szabolcs *Magyar triológiját* a dublini Project Arts Centerben mutatták be (2017. november 23 – 2018. január 20., ld. <https://projectartscentre.ie/event/fake-mountains-faith/>), s nemrég nyílt meg Lipcsében, a GfZK-ban, a Zólyam Franciska által kurált *Gaudiopolis - Attempts at a Joyful Society* (2018. március 10 – július 1.).

3 A teljesség igénye nélkül, a központi kiállítások – mint *Valahol Európában* (<http://www.reviziononline.com/hu/cikk/6848/valahol-europaban-gaudiopolis-off-biennale/>) vagy a *Játékok népe* (http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/jatekok_nepe.3942.html?pageid=119) – mellett az *Enyészpontok 2.0.* (http://epa.oszk.hu/03000/03024/00021/pdf/EPA03024_uj_muveszet_2017_11_017-021.pdf#page=4) a *Repülő kajak* (<https://artportal.hu/magazin/vilag-felmerese-repulo-kajak-off-biennale-budapest/>), a *Könyvbarátság* (<http://tranzitblog.hu/almos-dzsungelek/>) a *Légyvár* csoportos projektekről (<http://balkon.art/home/print-2017/11-12-szam/>) és Ember Sári (<http://mezosfera.org/the-unvaried-repertoire/>) vagy KissPál Szabolcs kiállításáról (<http://mezosfera.org/from-fake-mountains-to-faith-hungarian-trilogy-by-szabolcs-kisspal/>) születtek külön írások.

4 <http://offbiennale.hu/program/pedagogiai-partizanakcio-k>

* Résztvevő művészek: FORGÁCS PÉTER, ANE HJORT GUTTU, ADELITA HUSNI-BEY, LÓDI VIRÁG. Résztvevők/szereplők/segítők: FORGÁCS PÉTER, K. HORVÁTH ZSOLT, PÉTERFFY ANDRÁS, RÉV ISTVÁN, SINKÓ ISTVÁN, JÁVOR ISTVÁN. Kurátor: LÓDI VIRÁG.

értékelése is, amely a belvárosi Der Punkt galériában, egy hónapos nyitva tartással, kisebb kommentáló eseményektől kísérvé várta a késő Kádár-rendszer pedagógiai kísérletei iránt érdeklődőket: felnőtteket, gyerekeket, egykori tanítványokat⁴ és nevelőket. A kiállítás két, az 1970-es és 1980-as évek közé eső (művészet)pedagógiai programot – a RÉV ISTVÁN és SINKÓ ISTVÁN nevével fémjelzett Városmajor utcai Általános Iskola szakkörét és FORGÁCS PÉTERNEK a Leiningen úti iskolához köthető komplex esztétikai módszerét – mutatott be esettanulmányként az archív fotók, kortárs videómunkák, friss gyakorló tanárokkal készült interjúk és az olvasósarok által megteremtett szellemi erőter közegében.

A kiállítás alapfelvetése erősen összeforrt az *OFF-Biennále* utópikus, pozitív víziókkal

5 A kiállítás utolsó látogatási napján például Forgács Péter azon volt diákjainak társaságában szervezett egy személyes hangú találkozót, akik maguk is résztvevői/alanyai voltak az egykori kelenföldi Leiningen úti Általános Iskolában futó, az MTA Vizuális Kultúra-utató Munkabizottsága által támogatott kísérleti oktatási programnak.