

# MVÉSZ MINT

**Miként jelenik meg a művészetben a társadalomtudományi gyakorlat és a kutatásalapú munka, s van-e bármilyen jelensége annak, hogy a művész az etnográfus, az antropológus vagy társadalomkutató szerepébe bújjon, és ebben végzi alkotótevékenységét. Az e szférák közötti átjárás pedig lehet-e bármilyen hatással a részvételen és együttműködésen alapuló múzeumi gyakorlatokra? És hogyan hatnak vissza a művészeti együttműködések, a nyitott múzeumi praxis a művészs szerepekre és az alkotásra?**

A szócikk azt a jelenséget vizsgálja, amikor a művészetben belül megjelenik a társadalomtudományi gyakorlatok hatása, és a művészi projektek egyre erősebben integrálják a kutatásalapú munkát és a társadalomtudományi (etnográfiai/antropológiai) gondolkodást. Ez a mozgás arra az ellentétes irányú mozgásra is utal, amikor a művészeti mező hat vissza a múzeum- és társadalomtudományra. A két szféra közötti tudáscsere meghatározó érvényű a részvételen és együttműködésen alapuló gyakorlatok szempontjából. De miként vesznek fel a kortárs művészek társadalomtudományi kutatáshoz kapcsolható attitűdöket, és mindez miként hat vissza a múzeumra?

Az együttműködésen és részvételen alapuló kortárs művészeti gyakorlatokkal kapcsolatban fontos megvizsgálni a művész szerepének és pozíciójának megváltozását. Beszélhetünk arról, hogy a műtárgyat létrehozó művész-génius alakjáról a hangsúly átkerül a különböző közösségekkel együttműködő, párbeszédet előhívó művész szerepére. Ennek során vajon megmarad-e a művész professzionális attitűdje, vagy ez átalakul, az adott projekttől és a benne részt vevőktől függően? Az a művész, aki etnográfiai, antropológiai és muzeológiai tudást ötvöz a saját művészeti praxisával, és különböző csoportokkal, intézményekkel közösen dolgozik, általában interdiszciplináris és hibrid módszerekkel keres megoldást a kérdéseire, és igyekszik nyilvános párbeszédet kezdeményezni egy-egy témáról. Ennek során a „művész mint kutató” szerepkör kerül előtérbe, amelynek értelmében a művészeti munka – ha nem is „klasszikus”, de – kutatási módszernek minősülhet. Ilyen esetekben felmerül a kérdés, hogy a művészeti kutatás (*artistic research*) milyen mértékben támaszkodik más tudományterületekre. Mennyiben jelennek meg bizonyos elméletek pusztán inspirációként, és mikor beszélhetünk egy adott tudomány szak módszertanának megfelelő kutatásról? Ezen a ponton viszont fontos, hogy figyelembe vegyük az interdiszciplináris megközelítéseket a 2000-es évektől érő kritikákat is: a tudományhatárok átlépésével különböző tudományterületek valóban találkozhatnak egymással, de ez a „keveredés” – elméleti és módszertani szempontból – sok felszínes munkát is eredményez (Lind 2007).

A kutatói, társadalomtudományos diszciplínákat a művészeti praxissal ötvöző alkotói attitűdök a 2000-es évek elejétől dominálják erősebben a művészeti szcénát – leginkább Észak-Amerikában és Nyugat-Európában. A művészek és a múzeumok kapcsolatának részletes tárgyalása előtt fontos, hogy röviden kitérjünk azokra a fordulatokra (*turn, Wende*) és változásokra, amelyek az elmúlt 20-25 évben a művészeti közeget meghatározták. Érdeemes arra is rákérdezni, hogy miként alakult át a művész feladata és felelőssége, miként kerültek be a különböző társadalomtudományi szerepek és diszpozíciók az alkotás folyamatába?

## Fordulatok

Az 1960-as és 1970-es években kezdődött az az átalakulás, amely intézménykritikai művészeti munkák megszületéséhez vezetett, majd az 1990-es és 2000-es években részvételen és együttműködésen alapuló művészeti projekteket folytatódott. Az elmúlt évtizedekben a művészeti projekteket gyakran jellemzi a folyamatalapúság: ahol nem (csak) az elkészült és kiállított műalkotás a hangsúlyos, hanem az alkotás folyamata is. Ennek a folyamatnak gyakran nehezen körülhatárolható a lezárása, vagy akár a „kész” mű, inkább a projekt során kibomló diskurzus tekinthető alkotásnak. Miwon Kwon művészettörténész megfogalmazásában: „a mű megszűnik főnév és tárgy lenni azért, hogy ige és folyamat lehessen” (Kwon 2012:109.) Nicolas Bourriaud francia kurátor és művészeti kritikus „relációesztétika” fogalma is fontos előzmény e történetben: ő még nem feltétlenül együttműködésekről beszél, hanem egy olyan tendenciát mutat be, ahol előtérbe kerülnek a kommunikációt és az eszmecserét kezdeményező művek, melyek gyakran esemény vagy akció formájában valósulnak meg (Bourriaud 2006). Ahogy Grant Kester is fogalmaz: ezekben az esetekben nem a tárgykészítés, hanem a projekt- és performatív jelleg válik meghatározóvá, és a „beszélgetés magának a műnek képezi a szerves részét” (Kester 2012: 126.) Kester ezeket a párbeszéden alapuló, emancipatorikus műveket nevezi dialogikusnak. A dialogikus és a hagyományos esztétika különbségét a csoportra irányuló empátia jelenlétében vagy hiányában látja, az együttműködésen és párbeszéden alapuló munkafolyamatok során pedig mindig szükség van „az adott közösséggel közös kommunikációs mátrixra”, nyitottságra és odafordulásra, amely megpróbálja felülrni a művész és a közreműködő/résztevő közti perspektívakülönbséget.

Mindez kapcsolódik a Joseph Beuys képzőművész nevéhez fűződő „mindenki lehet művész” gondolkodásmóddhoz. Eszerint a közös munkában a művészet és a nem művészet, a művészet és a tudomány, a művész és a kurátor szférái között az átjárás könnyebbé válhat, a külső közreműködő a maga tudásával alakíthatja a művészeti projektet ugyanúgy, ahogy a művész is részese lehet nem művészeti munkáknak. Ezekben az esetekben meghatározó lesz a tudáscsere, a **tudáskörforgás** és a tudásmegosztás demokratikus folyamata. Az alkotások kilépnek a galériatérből, és gyakran jelennek meg köztéren, ezzel párhuzamosan fontos lesz a helyspecifikusság és a lokalitás, a lokális problémákra adott reakció. Ahogy Kwon is utal rá: ez a változás nemcsak térbeli expanziót jelent, hanem a képzőművészet más tudományágakkal –

például a kulturális antropológiával, a szociológiával, a pszichológiával, az urbanisztikával stb. – folytatott együttműködését is. Ez a változás nyit utat a „művész mint kutató” paradigma számára.

Ebben az összefüggésben érdemes gondolkodni Claire Bishop és Maria Lind meghatározó terminusairól is, amilyen a *szociális fordulat (social turn)* és a *kollaboratív fordulat (collaborative turn)*: ezek hasonló mozgásokat és jelenségeket elemeztek, de másra helyezték a hangsúlyt. Bishop nagy hatású és sokat bírált esszéjében (Bishop 2007) amellett érvel, hogy a társadalmilag elkötelezett, együttműködésen alapuló gyakorlatokban az „etikai” érvényesség túlságosan előtérbe kerül, és háttérbe szorítja az „esztétikai” szempontokat. Ahogy Somogyi Hajnalka, a tanulmány fordítója előszavában írja: „A cikk középpontjában kétféle kollaboratív művészi alkotómódszer megkülönböztetése áll: a szerzőséget Bishop szerint elutasító, az adott közösséggel való konszenzusra építő, aktivista gyakorlatoké, a kollaborációs helyzetet mindvégig kontroll alatt tartó, az együttműködőknek kreatív szerepet nem osztó művésztől. Bishop úgy ítéli, hogy utóbbi stratégia komplex esztétikai jelleggel bíró műveket eredményezhet, míg előbbi lemond az esztétikairól, és teljes egészében etikai megfontolásoknak veti alá magát.” (Somogyi 2007). Bishop kétségkívül rámutat egy olyan jelenségre, amely szerint számos projekt a hagyományos esztétikai mércék szerint már nem értelmezhető a szociális fordulat utáni kontextusban: előtérbe kerül a munkákban a segítő, terápiás szándék, ami ugyancsak problémát hordoz magában, és felveti a kérdést: van-e joga egy művésznek csoportok társadalmi problémáját művészeti úton megoldani? Kritikusai szerint Bishop meglehetősen fekete-fehér rendszerben gondolkodik, az elemzésben idézett példáiból mégis komplex gondolkodásmód rajzolódik ki. A részvételen és együttműködésen alapuló gyakorlatok elemzésekor tehát az volna a legfontosabb cél, hogy egy olyan komplex esztétikai szempontrendszer alakítsunk ki, amelynek segítségével érvényes diszkurzus kezdeményezhető az ilyen alkotásokról és művészeti folyamatokról.

A kollaboratív fordulat Maria Lind svéd kurátor és művészettörténész nevéhez fűződik (Lind 2007). Lind nem a Bishop-féle etikai-esztétikai dilemmára helyezi a hangsúlyt, hanem az együttműködés jellegét, típusait és működését vizsgálja. A különféle együttműködések visszavezeti az avantgárd kollaborációkig, a projekteket a modernizmusból a posztmodernbe való átmenethez kapcsolja. Értelmezése szerint ezen együttműködések szorosan kapcsolódnak az aktivizmushoz, és az 1990-es évek individuum-központú megközelítésére jelenthetnek ellenreakciót: a művész nemcsak egyedül, hanem közösen vagy közösségben is együtt dolgozik az alkotás során. Ugyanakkor Lind felhívja arra is a figyelmet, hogy rendkívül sok kockázatot rejt magában a folyamat: ha egy lokális problémára kívülről érkezik megoldási javaslat, vagy ha a különböző diszciplínák találkozása felszínes tudássá alakul át.

### **A művész mint...**

Hal Foster amerikai művészettörténész és művészetkritikus volt az első, aki *A művész mint etnográfus* című esszéjében (Foster 1996, 2016) kritikailag is reflektált a kutatói pozíciót felvevő művész szerepére. Foster írása nyomán újtára indult a „művész mint” szókapcsolat, amelynek értelmében

a történéstől a kurátoron át a mediátorig számos szerep kapcsolható össze kortárs képzőművészeti és kiállítási gyakorlatokkal. Foster szövegéből kiindulva érthető meg leginkább az a folyamat, amelyben a művész pozíciója átalakul, illetve hogy ez az átalakulás szükséges is az együttműködések hatékonyságához. Foster „a művész mint etnográfus” kifejezéssel a kortárs művészet azon eseteire hívja fel a figyelmet, amikor a társadalmilag elkötelezett művész a „kulturális vagy etnikai másik nevében” tesz lépéseket munkája során. Ilyenkor magára ölti a „másikat” tanulmányozó etnográfus és antropológus szerepét, így próbál megoldást találni egy közösség problémáira, vagy tanulmányozni az adott csoport helyzetét. Ez Foster szerint megidéz egyfajta „primitivista fantáziát” (*primitivist fantasy*), amely arra a megközelítésre utal, hogy én „jobban” megértem a „másikat”, mint ő saját magát. Ebben a folyamatban azonban az is fontos, hogy az „én” is új tudásra tesz szert – saját magáról – a „másik” révén.

Foster szerint egy művész, amikor a „másikkal” foglalkozik, azt minden igyekezete ellenére önmagához képest egyfajta negatív ellenképként definiálja, még akkor is, ha ennek meghaladására törekszik. Hasonló problémának látja a másság idealizálását és a túlzott azonosulást is, még az esetben is, ha ez gyakran elengedhetetlen a „másik” megértéséhez. Az arányok megtalálásának nehézségéről és fontosságáról beszél. Tágabb értelemben pedig rámutat a kulturális antropológia és a művészet furcsa rivalizálására is: ahogy a két terület folyamatosan figyeli egymást, átvesz bizonyos mintázatokat. „Manapság az antropológusok körében korábban megfigyelhető irigység iránya megfordult: ma sok művészt és kritikust az etnográfusokkal szembeni irigység emészt. Ha az antropológusok magukénak követelik a szövegalapú modellt a kulturális interpretációban, akkor ezek a művészek és kritikusok a terepmunkára tartanak igényt, amelyben elmélet és gyakorlat látszólag megbékélnek egymással. Gyakran közvetetten kapcsolódnak a résztvevő megfigyelő hagyomány alapelveihez, többek közt Clifford is említi tesz egy adott intézményre irányuló kritikai fókuszról, és egy olyan narratív fogalmazásmódról, amely »az etnográfiai jelent« részesíti előnyben.” (Foster 2016). Ez a megközelítés átvezet a tudáscsere gondolatához: amelyben a tudományterületek és a művészet folyamatosan hatnak egymásra, ahol a hibrid térben lehetőség nyílik egymástól eltérő nézőpontok és megközelítések találkozására.

Látható, hogy Foster kitüntetett figyelmet szentel a művészeti praxisban bekövetkező változásra, amikor a társadalomtudományok módszertana és gondolkodásmódja beszivárog a műalkotásokba. Ezt a gondolatot számos szerző gondolja tovább. Mark Godfrey művészettörténész *Artist as Historian* című szövegében a kortárs művészet archívumok iránti érdeklődésére reflektál (Godfrey 2007): a művészek egyrészt archeológusként vizsgálják a múlt egymásra rakódó rétegeit, másrészt történészként, levéltárosként archív dokumentumok alapján dolgoznak, azokat sajátítják ki, dolgozzák át. Az etnográfiai, a történelmi, valamint a muzeológusi pozíciót tágabb értelemben a „kutató művész”, illetve a „művész mint társadalomtudós” paradigmákba lehet illeszteni.

A fenti összefüggésekből is kirajzolódik, hogy az etnográfia, a kulturális antropológia és a

muzeológia módszereinek művészeti integrálása áll a legközelebb az együttműködésen és részvételen alapuló gyakorlatokhoz. Kérdés viszont, hogy a művész milyen módon sajátítja el ezen tudományág módszereit, és miként kezd el dolgozni különböző csoportokkal, közösségekkel. Hogyan ötvözi az eltérő szerepeket? Mikor lép előtérbe, és mikor húzódik hátra? Létrejön-e tényleges együttműködés, vagy a közös munka csupán jelképes marad? Szán-e alkotóként elég időt a projekt előkészítésére? Figyelme kiterjed-e az utánkövetésre?

## Múzeumi perspektívák

Gyakori az a pozíció, amikor a művész muzeológusi vagy kurátori szerepben jelenik meg, és munkája során intézményekkel, múzeumokkal működik együtt. Az együttműködések lehetnek szimbolikusak, vagy kezdeményezhetnek párbeszédet, amelyben mindkét fél gondolkodásmódja megjelenik és alakul. A művész és a múzeum együttműködésének történeti előzményét az 1960-as, 1970-es évek intézménykritikai műveiben találhatjuk meg, amikor a művészek azokra az intézményi gesztusokra hívták fel a figyelmet, melyeket az intézmények elfednének: mint például, milyen a művet körbefonó apparátus, és milyen hatással van magára a műre (Kwon 2012). Ezek a **konceptuális munkák** általában az intézményrendszer működését kritizálták, és a múzeumi tér kritikai olvasásával is foglalkoztak – formai és diszkurzív szempontból egyaránt.

**Gadó Flóra:** Erre jó példa Daniel Buren ma már magától értetődő, akkor radikális gesztusa, melyben a védjegyévé vált csíkokat a galéria és múzeumtéren kívülre vitte, és köztereken festette fel, vagy Hans Haacke munkássága, aki egyfajta tényfeltáró metódussal próbálta felgöngyöltetni, milyen (láthatatlan) módon jelennek meg társadalmi és gazdasági problémák a művészeti mezőben (MoMA Poll, 1970). Andrea Fraser a nyolcvanas évek végén tartott múzeumi túrákat a **múzeum nyilvánosság elől elzárt tereibe** (Museum Highlights, 1989).

Ezzel párhuzamosan megjelentek kritikai hangok is, amelyek amellett érveltek, hogy ezek az alkotások idővel semlegessé válnak: kritikai élük elvész, ezáltal összhangba kerülnek azzal a térrel, amelyet eredetileg bíráltak.

Lisa G. Corrin művészettörténész szerint az 1990-es években a művészek a múzeumot már nem csupán apparátusnak látták, hanem célul tűzték ki, hogy belülről formálják és kritizálják (Corrin 1994). Ez összefügg azzal, hogy érdeklődésük a művészeti intézmények felől a társadalmi múzeumok (*social museum*) felé fordult. A projektek múzeumokkal együttműködésben, mégis kritikus megközelítésben valósultak meg. Corrin részletesen kifejti, hogy a múzeumoknak meg kell vizsgálniuk, mivel foglalkoznak, ezt a múltban és a jelenben milyen történeti, politikai és társadalmi kontextusban tették-teszik. Ezt nevezzük kritikai gyűjtemény- és intézménytörténetnek. Ahogy Clémentine Deliss etnográfus és kurátor megközelítésében a **terep** áthelyezését is jelenti: szerinte a terepmunkát a múzeumban kell megvalósítani, a kutatásoknak/expedícióknak a raktárakba kell vezetniük, hogy feltárják, mi, miért és hogyan került a gyűjteménybe (Deliss 2011).

Az 1990-es évektől tehát a művészeti praxisban többféle irány érvényesül, melyek túlmutatnak a puszta intézménykritikán. Ilyen például a művész által „készített” múzeum, gyűjtemény vagy

archívum, amelyben nem a múzeum gyűjteményével foglalkozik a szerző, nem a meglévő gyűjteményre reflektál, hanem a **múzeumot mint kontextust és témát használja** fel saját munkájában.

**Gadó Flóra:** Izgalmas példa Marcel Broodthaers *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (*Modern Mvészeti Múzeum, Sasok osztálya*) című munkája, egy múzeumi gyűjteményt idéző kollekció, amelyben sasábrázolások és sasokat ábrázoló tárgyak láthatók. Vagy Kader Attia installációi a 2010-es évekből, melyek középpontjában a francia gyarmati múlttal való szembenézés áll, és gyakran használja a múzeumi raktár, archívum metaforáját installációs elemként: a tárgyak és a képek kollázsszerű bemutatásával.

Egy másik gyakorlat, amikor a művész egy gyűjteményben (történeti vagy tematikus megközelítésben) intervenciók/beavatkozások segítségével „újrarendezi” a kollekciót. Ilyenkor lényeges különválasztani azt, amikor a művész formai és esztétikai párhuzamokra reflektál, vagy saját művét illeszti a gyűjteménybe/kiállításba, attól, amikor az intervenciókon keresztül „belülről” formálja a múzeumot, a **gyűjteményből indítja a munkafolyamatot,** de nem hoz létre klasszikus értelemben vett műalkotást.

**Gadó Flóra:** A kettő ötvözte valósult meg Fred Wilson *Mining the Museum* című projektjében. Az afroamerikai művész a Maryland Historical Societyben szabad kezet kapott: kutatott az intézmény archívumában, a kiállításon pedig addig be nem mutatott tárgyakkal rendezte át a gyűjteményt. Wilson a kutatómunkát a muzeológusokkal együttműködésben végezte. A projekt a múzeum állandó gyűjteményének átrendezésén és kiegészítésén keresztül egy sokáig elhallgatott helyzetre reflektált: a fekete lakosok reprezentációjának hiányára. (Foster 1996, 2016; Corrin 1994. )

Clémentine Deliss „posztetnográfia” fogalma a frankfurti Weltkulturen Museumban végzett kurátori tevékenysége közben formálódott. A múzeum laborgalériájának kialakításában (2010–2015) a múzeum kolonialista történetét gondolta újra kritikai szempontból. Egy kísérleti kutatás a múzeum gyűjteményére is kiterjedt, amelyet nyitott, kutatásra alkalmas térként kezelt. A laboratórium ötvözte a múzeum és az egyetem funkcióját. A Deliss által létrehozott laborban és workshop-térben különböző tudások és praxisok találhattak egymásra: etnográfusok, muzeológusok, kutatók, diákok, művészek léphettek párbeszédbe egymással. A cél a gyűjtemény újraértelmezése volt, a különböző diszciplínák és a kortárs művészet segítségével, továbbá az etnográfiai kollekció a jelen számára is érvényes és releváns megmutatása. Deliss szerint az együttműködésekben a múzeum tud tanulni a más területekről érkező kutatóktól és művészekről, és ez a tudás a gyűjteményről való gondolkodást is árnyalja (Deliss 2011, 2017).

A múzeumi beavatkozások rámutatnak a *Kunst- und Wunderkammere* kapcsolatos **megélnélülő kortárs érdeklődésre** is. Ezekben az elrendezésekben ma az a vonzó, hogy feloldják a múzeumok lineáris, történeti bemutatásmódját. Eileen Hooper-Greenhill brit múzeumteoretikus megközelítésében az irracionális kabinet a historizáló konvenciók ellen lépett fel, hiszen a rendezetlenséget, a játékot, a vizuális asszociációkat és a személyes felfedezéseket – Horst Bredekampmal szólva: a „saját világokat” – részesíti előnyben, az akadémiai tudás és a szigorú taxonómiai rend helyett (Hooper-Greenhill 1992; Bredekamp 1994 [1993]).

**Gadó Flóra:** Mark Dion 1997 és 2002 között számos amerikai egyetemi múzeumban hozott létre *Kunst- und Wunderkammer*

eket, amelyek az adott intézmény gyűjteményére, történetére reflektáltak. A kiállításokban oktatási programokat is szerveztek. Munkáiban jól látszik a váltás: a művészeti múzeumoktól a természettudományi és egyetemi múzeumok felé.

A múzeumok kiállításában és gyűjteményében megvalósított művészi munkák során a művész felveszi a kurátori pozíciót is: két területen mozog egyszerre, átjár a kettő között, egyben bírálja az intézmények által fenntartott éles határvonalakat, a klasszifikáló rendet, a tudások elzártságát. A projektben ezek a szerepek teljesen összeolvadnak egymással, és épp a folyamatos perspektívaváltások során hatnak termékenyen a múzeumi (kiállítási és gyűjteményi) munkára.

Gadó Flóra

## Irodalom

Bishop, Claire 2007 [2006] A szociális fordulat: a kollaboráció és elégedetlenei. *exindex / nem téma*  
<http://exindex.hu/print.php?page=3&id=531>

Bishop, Claire 2012 *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso, London.

Birchall, Danny 2012 *Institution and Interventions: Artists' Projects in Object-Based Museums*. MA Museum Cultures Dissertation  
[https://museumcultures.files.wordpress.com/2012/12/dannybirchall\\_institutionandintervention.pdf](https://museumcultures.files.wordpress.com/2012/12/dannybirchall_institutionandintervention.pdf)

Bourriaud, Nicolas 2006 *Relációesztétika*. Ford. Pálfi Judit, Pinczés Bálint. Műcsarnok, Budapest.

Bredenkamp, Horst 1994 [1993] A Kunstkammer mint játéktér. *Café Babel*, 4, 105–111.

Corrin, Lisa G. 1994 Mining the Museum: Artists Look at Museums, Museums Look at Themselves. In: Lisa G. Corrin (ed.): *Mining the Museum: An Installation by Fred Wilson*. The Contemporary – The New Press, Baltimore – New York, 1–22.

Deliss, Clémentine 2011 Performing the Curatorial in a Post-Ethnographic Museum. In: Maria Lind (ed.): *Performing the Curatorial*. Sternberg Press, Gothenburg–Stockholm, 61–72.

Deliss, Clémentine 2017 *Occupy Collections!\** (documenta14)  
[http://www.documenta14.de/en/south/456\\_occupy\\_collections\\_clementine\\_deliss\\_in\\_conversation\\_with\\_f](http://www.documenta14.de/en/south/456_occupy_collections_clementine_deliss_in_conversation_with_f)

Foster, Hal 1996 The Artist as Ethnographer. In: *The Return of the Real*. MIT Press, Cambridge–London. Magyar fordítás: Hal Foster 2016 A művész mint etnográfus. *Cirkart* (fordította: Margl Ferenc) <http://www.cirkart.hu/2016/06/24/a-muvesz-mint-etnografus/>

Godfrey, Michael 2007 The Artist as Historian. *October*, 120, Spring, 140–172.

Kwon, Miwon 2012 Egyik helyet a másik helyett. Megjegyzések a helyspecifikusságról. Ford. Erőss Nikolett; a fordítást ellenőrizte: Hornyik Sándor. In: Kékesi Zoltán – Lázár Eszter – Varga Tünde – Szoboszlai János (szerk.): *A gyakorlattól a diskurzusig – kortárs művészetelméleti szöveggyjtemény*. MKE, Budapest, 108–127.

Hooper-Greenhill, Eilean 1992 *Museums and the Shaping of Knowledge*. Routledge, London – New York.

Kester, Grant 2012 Életképek: A dialógus szerepe a társadalmilag elkötelezett művészetben. Ford. Hock Bea; a fordítást ellenőrizte: Hornyik Sándor. In: Kékesi Zoltán – Lázár Eszter – Varga Tünde – Szoboszlai János (szerk.): *A gyakorlattól a diskurzusig – kortárs művészetelméleti szöveggyjtemény*. MKE, Budapest, 128–140.

La, Khadija Carroll 2012 Object to project: artists' interventions in museums collections. In: Christopher R. Marshall (ed.): *Sculpture and the Museum* Ashgate, Surrey, 217–239.

Lind, Maria 2007 The Collaborative Turn. In: Johanna Billing – Maria Lind – Lars Nilsson (eds.): *Taking the Matter in Common Hands – on Contemporary Art and Collaborative Practices*. Black Dog Publishing, London, 15–31.

Seregi Tamás 2017 *A művész mint* (kézirat)

[https://www.academia.edu/25693634/A\\_m%C5%B1v%C3%A9sz\\_mint](https://www.academia.edu/25693634/A_m%C5%B1v%C3%A9sz_mint)

Somogyi Hajnalka 2007 fordítói bevezető Claire Bishop (2007) szövegéhez:

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

-----

Későbbi szövegeiben Bishop is épít erre a megközelítésre: Bishop 2012.