

NYUGTÁVAL DICSÉRD A NAPOT

TATAI ERZSÉBET

Gyönyörű ez a mai nap

A nyolcvanas és a kilencvenes évek magyar művészete – történet és elmélet

A kötet szövegeit Aknai Katalin

és Rényi András válogatta¹

Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete–

Meridián 2000 Kiadói, Oktatási és Művészeti Bt.,

Budapest, 2003. 253 old., 2500 Ft

A tíz különféle témájú, nézőpontú és színvonalú írást tartalmazó kötetet nézegetvén csak találgatni lehet létrejöttek célját, a válogatás körülményeit, koncepcióját. A kolofonból – lakonikus műfaj lévén – a díjazott tanulmányok felsorolásán túl csupán arról értesülhetünk, hogy ez „...a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesületének pályázatára beérkezett művészetelméleti és művészettörténeti írásokból kiadott válogatás”. Előszó (és utószó) hiányában nem tudhatni, miféle pályázaton és hányan vettek részt, hogy a kiválogatott munkákat mi szerint rendezték el. Márpedig ezek nélkül a kötet légüres térben lebeg. A „pályázat” magyarázatot ad ugyan a szövegek divergenciájára, mégis furcsa e gyűjtemény szerkesztése kapcsán a reflektálatlanság. Jó lenne tudni, miért e két, „Kortárs művészet”, „Kortárs elmélet” alcím alá sorolták a kötetbe felvett írásokat. Az elmélet és művészet(történet) viszonya is magyarázatot kívánna, de a kortárs szó használata is megért volna egy bekezdést.

A „kortárs” fogalom tartalma az idő múlásával változik. A kilencvenes évek első felében azért terjedt el, hogy segítségével el lehessen határolni a „mai”, „jelenkori”, „napjainkban született” jelzős kifejezésekkel illetett művészeti jelenségeken belül azokat, amelyek időszerű kérdésekkel, az adott időszakban releváns problémákkal foglalkoznak. Egyúttal felváltotta az akkorra elkoptatott vagy lejáratott „haladó”, „aktuális”, „korszerű” szavakat (melyek egyébként azóta újra polgárjogot nyertek). Jelen kötetben tehát fontos lett volna kitérni arra, miért kerültek a nyolcvanas–kilencvenes évek művészetéről szóló tanulmányok „kortárs művészet” cím alá. Azt ugyan nem lehet elvben meghatározni, meddig terjed a „kortárs” időtartama (3, 10 vagy 30 év?), de egy adott időszak tárgyalásakor nem árt rögzíteni, hogy a szerző (szerkesztő) milyen aspektusból beszél „kortárs” művészetéről. Szimptomatikus az is – és erre a kötetre szintén jellemző –, hogy az elmélet alig hatja át a művészettörténeti gyakorlatot, il-

letve hogy az elmélet nehezen vonatkoztatható a művészi és művészettörténeti gyakorlatra. A szétválasztás mégsem indokolható a diskurzus jellegével, hiszen ebben a kötetben is található olyan tanulmány, Tillmann J. Attiláé, melynek besorolása nem egyértelmű. Az elmélettől idegenkedő hazai művészettörténeti gyakorlatból következik, hogy az „elmélethez” került ez a kortárs művészettel, kiállított művek teoretikus igényű elemzésével foglalkozó írás.

Művészetünk történetében az elmúlt húsz év izgalmasnak tűnő fejezet, hiszen közelsége révén még közvetlenül érint bennünket, részleges feldolgozottsága a frissesség érzetét kelti, ráadásul változásokban gazdag periódusnak látszik – meglehet, ez is a távolság hiányából fakad. A nyolcvanas évek magyarországi művészetéről születtek már feldolgozások,² a kilencvenes évekéről még alig.³ Noha a nyolcvanas évek művészetének is akad még feltárandó területe, újragondolásának is eljött az ideje. E korszak tárgyalását két fordulópont-hoz szokták kötni: az elsőt, az 1980 utáni „posztmodern fordulatként” aposztrófálják, a másodikat a rendszerváltással hozzák összefüggésbe. Voltaképpen nem is a korszakolás kérdését feszegetném, és nem is a változásokot vonom kétségbe, csupán azt kérdezném meg – mivel e „fordulatok” teljes problémamentesen kerültek forgalomba⁴ –, hogy az 1980 körüli művészeti

1 ■ Kortárs művészet: Forgács Éva: „Gyönyörű ez a mai nap” – Magyar festészet a nyolcvanas években; Hornyik Sándor: Avantgárd és popkultúra – Fejezetek a kilencvenes évek képzőművészetéből; Ferkai András: Szerep és stílusváltások a nyolcvanas és a kilencvenes évek magyar építészetében; Készman József: Az elrendezés esztétikája – Kis magyar műfajismeret: adalékok az installáció kilencvenes évekbeli történetéhez; L. Molnár Mária: Gallery by Night – Kommunikáció, kontextus és képi reprezentáció. Kortárs elmélet: Fischer Gábor: A művészetelmélet hasznáról és káráról való értekezés; Tillmann J. A.: A művészet ezer és tízezer éves távlatai között – Átjáróállapot, átjáróproblémák; Zrínyifalvi Gábor: Uroborosz; Kollár József: Naturalizált művészettfilozófia; Fischer Gábor: A sétáló filozófiáról és a művészetéről.

2 ■ 80-as évek – Képzőművészet című kiállítás és katalógus (Ernst Múzeum, rendezte: Keserű Katalin). Bp., 1994.; *A modern poszt-jai. Esszék, tanulmányok, dokumentumok a 80-as évek magyar képzőművészetéről*. Szerk. Keserű Katalin. ELTE Bölcsészettudományi Kar, Bp., 1994.

3 ■ Berecz Ágnes: A kilencvenes évek művészetének diszkrét bájai. *Balkon*, 2002. 1–2. szám; Hornyik Sándor: Konceptualizmus a kilencvenes évek magyar művészetében. *Művészettörténeti Értesítő*, 2002. 3–4. szám.

4 ■ Az összefoglaló könyvek is ekképpen tagolják vagy beszélnek erről az időszakról: András Gábor, Pataki Gábor, Szűcs György, Zwickl András: *Magyar képzőművészet a 20. században*. Corvina, Bp., 1999.; *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*. Összeállította: Hans Knoll. Enciklopédia Kiadó, Bp., 2002.; Beke László, Gábor Eszter, Prakfalvi Endre, Si-

változások mennyire jelentenek valóban fordulatot, illetve hogy egy mélyreható társadalmi átalakulás mennyiben jelent művészeti fordulatot is. Szerintem ugyanis radikális változások a művészetben sem 1980-ban, sem – egyik napról a másikra – 1990-ben nem következtek be.

A nyolcvanas években a művészet „kivirult”. A legtöbb művész nem akart felforgató lenni, az előző korszak nyomaszó légköréhez szocializálódva érthetően nem akartak mást, mint nyugodtan alkotni, s bejelentették az avantgárd halálát.⁵ Ahogy másutt, nálunk is a sokféleség volt jellemző. Sorra jöttek létre, illetve kaptak nagyobb teret a legkülönbözőbb profilú és elhivatottságú művészcsoportok (Hejtes Szomlyázók [*sic!*], Indigo, Inconnu, Xertox, Vajda Lajos Stúdió), tagjaik különböző művészeti ágakban vagy területeken dolgoztak, műfajaik belső határai olvadékonynak tűntek, megcsokasodtak, illetve nyilvánosságot kaptak az addig nálunk ritkán látható típusú, műfajú alkotások (objektek, installációk). E nagyfokú változatosság, például a festészetben, nem is alkotott hagyományos értelemben vett formai vagy stílári egységet. Ezen belül csak egyetlen vonulatnak mutatkozott a Hegyi Lóránd⁶ nevével fémjelvezhető új szenzibilitás, melynek – András Gábor szavaival élve: „a modern magyar művészet történetében példátlan mértékű dokumentáltsága [...] olyan optikai csalódást okozott, mintha a mozgalom azonos volna nemcsak a hazai új festészettel, [...] hanem a magyarországi posztmodern fordulat *egészével* is.”⁷

A gazdag, sokrétű művészeti termés háttérében a késő kádárizmus felpuhult intézményi struktúrája húzódik meg, ám az a „felszabadultság”, ami a korabeli dokumentumokban is megjelenik, igencsak korlátozott érvényű volt. Egyfelől azért, mert ez a fajta sokszínűség és felszabadultság viszonylagos: a hetvenes évek felől, illetve a többi úgynevezett szocialista ország

sa József, Szabó Júlia: *Magyar művészet 1800-tól napjainkig*. Corvina, Bp., 2002.

5 ■ Birkás Akos fogalmazta meg. Idézi: Gosztola Annamária: *Rabinec Stúdió*. In: Keszler (szerk.): *i. m.* 253. old.

6 ■ Hegyi jelentősége abban áll, hogy felfigyelt az aktuális nemzetközi posztmodernizmusra, ennek szellemében ápolta a kibontakozó hazai festészetet, és a nemzetközi irodalom fontos részét elsőként ismertette meg Magyarországon.

7 ■ András Gábor. In: András, Pataki, Szűcs, Zwickl: *i. m.* 219. old.

8 ■ György Péter: A későszocializmus után, a kapitalizmus előtt. *Új Művészet*, 1992. 9. szám.

9 ■ György: *i. m.*

10 ■ Beke in: Beke, Gábor, Práfkalvi, Sisa, Szabó: *i. m.* 373. old.

11 ■ Hegyi Lóránd az első, aki felfigyelt a nyolcvanas évek körüli változásokra, és ő az egyetlen, aki részletesen foglalkozott e változások természetével. A posztmodern fordulat az ő munkássága nyomán került a köztudatba, holott ő ilyenként nem hangsúlyozta a magyarországi festészet általa leírt fordulatát. A posztmodernizmust mindazonáltal a modernizmus részének tekintette. Hegyi Lóránd: *Új szenzibilitás*. Magvető, Bp., 1983.; *Avantgárd és transzavantgárd*. Magvető, Bp., 1986.; *Előszó az „Új Szenzibilitás IV. kiállításához”, Előszó az „Új Szenzibilitás I. kiállításához”, Előszó az „Új Szenzibilitás II. kiállításához”, Előszó az „Új Szenzibilitás III. kiállításához”; Bevezető az Eklektika '85 kiállításához*; in: Hegyi Lóránd, Zwickl András (szerk.): *Új szenzibilitás IV. Kiállítási Katalógus*. Pécsi Galéria, Pécsi Kiszaléria, Pécs, 1987.

perspektívájából nézve látszik csak oly nagy szabadságnak; másfelől nem terjeszthető ki az egész művészetre (például az Inconnu csoport rendszerkritikát művelt, a Hejtes Szomlyázók pusztá léte, besorolhatatlan tevékenysége épp eléggé irritáló volt, és születetek introvertált, korántsem a „felszabadultságról” nevezetes életművek); harmadrészt ez a „szabadság” meglehetősen infantilis volt, és az „apa” engedékenysége függvényében artikulálódott. A hatalom gyengült, kiüresedett, de nem is volt már szükség vasfegyelmre, hiszen a nyolcvanas évekre a „fenegyerek” már nem jelentettek veszélyt (a hetvenes években Halász Péter és társulata, valamint Szentjóbó Tamás is elhagyta az országot, Hajas Tibor 80-ban meghalt). A festészet gazdagodása – ebben egyetérttek György Péterrel⁸ – egy politikai alku eredménye volt, melynek lényege, hogy az úgynevezett szakmai autonómiaért cserébe „a Hatalom intézményei, képviselői elvárták a képzőművészeketől, hogy lemondjanak a politikai tudat bármilyen formájáról, illetve az azzal járó viselkedésről...”⁹ Ez is mutatja, hogy ez a festészeti felvirágzás inkább tekinthető a magyar modernizmus hatyudalának, semmint radikális fordulatnak – hiszen éppen a modernizmusra jellemző, hogy idegenkedik a politizáló, didaktikus szándékoktól. „Olyan képzési és jutalmazási intézmények, formák épültek ki, amelyek előnyt biztosítottak az úgynevezett »szakmai« értékeknek [...] a festészet önelvűségét, a mindennapi élet felettségét hirdető és valló művészetelképzelésnek. [...] A Képzőművészeti Főiskola múzeumi szelleme pedig garanciát jelentett ahhoz, hogy ez az alku fennmaradjon.”¹⁰ Ugyanezt Beke László kissé más oldalról világítja meg: „az avantgárd állandó provokációitól stresszhelyzetben leledző kultúrpolitikai hivatalnokok az »újfestészet« láttán kissé fellélegezhettek, hiszen a vidám [...] piktúra igazán nem veszélyeztette sem a szocialista társadalmi rendet, sem az országban állomásozó szovjet csapatok státusát.”¹⁰

A festészet e visszavonhatatlan (és aligha túlértékelhető) jelentőségű kibontakozásának posztmodern fordulatként való értékelését kérdőjelezem meg,¹¹ jóllehet korántsem egyértelmű a posztmodern jelentése. Olyannyira nem, hogy e kötetben Tillmann-nál a következetesen használt „modern” mellett mintegy véletlenül bukkan fel a „posztmodern”, melyről Tillmann véleménye egyfelől igencsak lesújtó, másfelől nem tisztázott. Egyszer (stílus kategóriához közel álló) művészeti terminusként használja a szót: „A modern művészet egyszerűségével szemben a posztmodernre a bonyolult megoldások, a burjánzó díszítmények...” jellemzők (138. old.); máskor a modernt (is) tartalmazó korszakként jelenik meg: „A modern művészet a posztmodernben elvesztette a társadalomtól való távolságát...” (139. old.)

A posztmodern jellegzetes, a képzőművészetben inkább emlegetett hívószava a pluralizmus. Ez jellemezte a nyolcvanas évek elején a magyarországi festészetet is, és ezt fedezte fel, artikulálta, helyezte nemzetközi összefüggésbe és menedzselte Hegyi Lóránd, el-

nevezve újszenzibilitásnak. Húsz évvel később viszont a posztmodern – bármit gondoljunk is róla – aligha szűkíthető le a festészetben belüli formai-stiliztikai pluralizmusra, illetve építészeti klasszicizálásra és eklektizmusra. A posztmodern több a galériás festészet fel-futásánál („Nyugaton” a nyolcvanas években valódi művészeti piaccal és kereskedelemmel), a festőkeret határolta pluralizmusnál (hogy szabad „figuratív” és „nonfiguratív” lenni, kevés színnel vagy tarkán festeni, egy szín árnyalataival vagy szíkontrasztok sokaságával, a festéket szabad bármiféle alapra vékony rétegben felvinni vagy vastagon is) és a műfajok átjárhatóságánál (a képzőművészek zenélhetnek, mozgó szobrokat készíthetnek, szövegeket írhatnak stb.). A posztmodern nem pusztán a formák, hanem a jelentések és értékek szintjén is pluralizmusként jelenik meg. Hozzá tartozik egy jellegzetes kérdéskör valamiféle ismerete is. Megfontolandó tehát, vajon mennyire élt nálunk a posztmodern a nyolcvanas években. Hegyi Lóránd akkor főleg a német „heftige Malerei” és az olasz „transavanguardia” festészetelméletére alapozta könyveit, melyeken kívül a nyolcvanas évek végéig csak igen szórványosan jelent meg bármi a posztmodernről: egy-egy cikkfordítás Foucault-tól, Lyotard-tól. Előszörként a Magyar Építőművészek Szövetsége nyomtatott ki néhány száz példányban egy válogatást Charles Jencks, a posztmodern építészet elméleti nagymestere írásaiból (é. n.), s 1986-ban adták ki Robert Venturi *Összettség és ellentmondás az építészetben* című művét magyarul. Roland Barthes könyvei már közkézen forogtak ugyan (de nem posztmodern címkével), Pethő Bertalan összefoglaló és szemelvényeket közreadó kötete 1993-ban¹² jelent meg. Csak a kilencvenes évektől szaporodtak meg a posztmodernről szóló, posztmodern filozófiai (posztstrukturalista és dekonstruktivisták), illetve posztmodern szellemű publikációk, fordítások, a posztmodern fokozatosan terjedt el a hazai irodalmi és filozófiai gondolkodásban.

Nemigen beszélhetünk nyolcvanas évek eleji posztmodern fordulatról, amennyiben egyetértünk azzal, hogy a posztmodern a posztindusztriális, fogyasztói társadalom, a tömegmédia kultúrája – márpedig ez a posztmodern¹³ elfogadó elméletek közös nevezője. Ha ráadásul a posztmodern elterjedését a kultúra minden területén bekövetkező paradigmaváltásnak tekintjük, úgy máig sem történt paradigmaváltás, hiszen a posztmodern gondolkodás a képzőművészetet szinte érintetlenül hagyta. A posztmodern jelenti még a heroikus modernista Én (a romantikus művész-zseni utóda) elvetését is, az egyetemesnek tekintett nyugati (értsd: nyugat-európai és észak-amerikai, fehér, heteroszexuális, férfi) kultúra és művészet kizárólagos kánonképzési jogának megszűnését. Jelentene nálunk annak tudomásulvételét is (a modernista művészet-eszmény sugallatával ellenkezőképp), hogy a művészet – jóllehet elemel a köznapiságtól – nem az emberek feje felett lebegő képzőművészet, hanem az emberek közötti kapcsolatokban formálódik és értékelődik; nem független a gazdasági berendezkedéstől, a művé-

szetben résztvevők helyzetétől, tájékozottságától és képességeitől stb. A nyolcvanas évekre az avantgárd, igaz, aktualitását veszítette, és mint korszakhoz kötődő jelenség elhalt, a modernizmus azonban nálunk annyira nem múlt ki, hogy gátló hatásai ne volnának még ma is érezhetőek.

Ekorszak képzőművészetével foglalkozik Forgács Éva: „Gyönyörű ez a mai nap” – *Magyar festészet a nyolcvanas években* című tanulmánya. A kötet e címadó írása, mely maga is egy kép felíratáról kapta címét – arról a képről, amelyet a korszakra nézve Forgács emblematikusnak tart –, tárgyát az „új szenzibilitás” vizsgálatára szűkíti, egyrészt jó okkal, hiszen eddigi ismereteink szerint ez volt a legjelentősebb festészeti vonulat, másrészt viszont fájlatthatjuk, hogy épp a többi, kevésbé feltárt maradt megint a látókörön kívül.

Forgács véleménye első olvasásra nem nagyon látszik különbözni Hegyi Lóránd álláspontjától. Azt a képet erősíti meg bennünk a nyolcvanas évek művészetéről, amit Hegyi alakított ki. Forgács azonban a túlzottan személyesen érintett alapító (mint inspirátor, kiállításszervező és elméletíró) hevült stílusát lehűti, tömörít, tisztábban, megformáltabban, áttekinthetőbben fogalmaz. Forgács (és Hegyi) álláspontja lényegében a következő: a festészetben megjelenő új hang „vidám és szabad” (Bak Imre); amennyiben „lerázta magáról [...] az avantgárd kötelező magasztosságát” (9–10. old.), „megszabadult az apák kötelező tiszteletétől”, és így megtörtént „az avantgárd trónfosztása” (10. old.). „Már a hetvenes évek legvégén nyilvánvaló volt, hogy lezárulóban van egy korszak”, és hogy ennek oka egyrészt a nemzetközi művészetben bekövetkezett változások, másrészt a magyarországi politikának köszönhető „relatív szabadság”.

Ahogy azonban nem zárult le a Kádár-korszak, úgy a „posztmodern vonások” megjelenésével sem következett be fordulat, sőt a magyar avantgárd különlegesége, az „apák kötelező tisztelete” sem múlt el, legfeljebb a „mester” látszott eltűnni. Egy példával illusztrálok, hogy amit Forgács az avantgárdal való szakítás jelének vél, az épp hogy az új szenzibilitás mozgalmi jellegére utal:¹⁴ „Hegyi egyik [...] kulcskifejezése a »radikális eklektika« volt, ahol a »radikális« jelző például jellegzetesen avantgárd tartalommal telített militáns szó [...] az előzményekkel való könyörtelen szakításra utal” – írja (27. old.), ám az avantgárd szóhasználat hőfoka az avantgárdhoz kötődést látszik erősíteni.

A képzőművészet egy viszonylag jól ismert területének újragondolása magában hordozza róla kialakult képnél árnyalásának vagy megváltoztatásának lehetőségét, ugyanakkor új inspirációk, az esetleg felmerülő új szempontok miatt is izgalmassá válhat. Forgács Hegyi

12 ■ *A posztmodern*. Gondolat, Bp., 1993.

13 ■ Az új szenzibilitás paradoxonáról: András: *i. m.*

14 ■ Forgács Éva: *A valóság fogalmának változása a 80-as évek magyar művészetében*. In: Keserű: *i. m.* 15–40. old.

15 ■ Egyesületé alakult, új neve: Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete.

szerepének méltatása és az új szenzibilitás művészetének bemutatása mellett, jóllehet kitért az 1980 körüli magyarországi változásokra, a Kádár-éra felvázolására, ám nem árnyalta tovább azt a képet, amihez ő maga is hozzájárult,¹⁴ ehelyett egy markáns vonalat meghúzva, éppenséggel durvábbra rajzolta. Maga is írja, hogy a posztmodern pontos meghatározása és körülhatárolása „nem lezárt folyamat” (11. old.), mégsem veszi figyelembe, hogy 1983-ban nem ugyanazt jelentette a posztmodern, mint ma; hogy mindaz a színben és formában testet öltött kreativitás a formalizmus kiteljesedése, a modern művészet egy újabb felvirágzása volt.

Ferkai András is az 1980 körüli időkre teszi a posztmodern paradigmaváltást. A posztmodern a nyolcvanas évek építészetének jól körülhatárolható, klasszicizáló és eklektikus stílusaként kezeli *Szerep és stílusváltások a nyolcvanas és a kilencvenes évek magyar építészetében* című, összegző tanulmányában (mely e kötetben az egyetlen építészettel foglalkozó és egyben a legszélesebb történelmi horizontot átfogó írás). Az időszak építészeti tendenciáiról világos áttekintést nyújt, történelmi perspektívába állítja őket – a hetvenes évekig vezeti vissza az előzményeket, és meggyőzően mutatja ki az összefüggéseket az építészet, valamint az építészeti felfogás, illetve az építész munkakörülményeiben és feladataiban bekövetkezett változások között – így a politikai rendszerváltozáshoz kapcsolódókat is.

A 1989–90-es gazdasági és politikai rendszerváltozás, ha eredményei nem egy csapásra születtek is meg, a művészet körülményeit is hamarosan megváltoztatta. A kultúrában – beleértve az oktatást és a művészetet is – mégsem történt szemléletváltás. Ennek legjellegzetesebb tünete, és nem a véletlen produktuma, hogy a magyarországi művek nemzetközi reputációja messze elmarad minőségüktől. Széles körű a szakmai konszenzus abban a tekintetben, hogy sok olyan mű születik itthon, amely a nemzetközi mezőnyben is megállná a helyét. A hazai művészeti struktúra gyengeségéből és hiányosságából fakad, hogy művésztünk nem tud a nemzetközi szinten kellő súllyal megjelenni, s ennek nem csupán a pénzhiány az oka (amire egyébként mindenki hivatkozik). Akkor sincs „áttörés”, amikor igen jelentős finanszírozással kerülnek kitűnő művek külföldre.

Pedig tagadhatatlan, hogy történt változás, hiszen megszűnt az ideológiai alapon, egyetlen központból történő vezérlés (igaz, az ideológia maga már a nyolcvanas évek folyamán kimúlt, de intézményrendszerének váza végig állt, és részben áll mind a mai napig). Az állami finanszírozás jórészt csökkent, önkormányzatok is működtetnek kiállítási intézményeket (amelyek olykor vegetálnak), fő támogatóvá a Nemzeti Kulturális Alap(program) vált. A két, annak idején elvileg független, gyakorlatilag azonban ideológiailag irányított érdekvédelmi és szakmai szervezet (Művészeti Alap,¹⁵ Képző- és Iparművészek Szövetsége) jelentősége minimálisra csökkent, mellettük ugyanis ma néhány nagyobb és sok kis szervezet is működik. A műkereskedelemben a Képcsarnok monopóliuma meg-

szűnt, magángalériák sorát alapították (sok közülük már be is zárt, számuk mégis lassan nő). Az egyetlen művészeti folyóirat helyett ma három – a kortárs művészetnek is teret adó – jelenik meg: az 1990-ben alapított *Új Művészet* után a 1993-ban beindított, kimondottan kortárs művészettel foglalkozó *Balkon* és a *Műértő*. A szponzorálás megkezdődött (elég talán csak néhány nagyvállalat és bank műtárgyvásárlásaira és megrendeléseire, vagy a MATÁV és a Magyar Aszfalt/Strabag pályázatára utalni). Ösztöndíjakra lehet pályázni (elsősorban a fiatal művészeknek), lehet utazni és bármiféle könyvet, folyóiratot megvásárolni, behozni, szabad akármilyen művet megvalósítani és kiállítani – mindez „csupán” pénz kérdése. Az ideológiai szabályozás helyét a piac vette át. A kilencvenes évek óta két csodaszamba menő intézmény is működik: a Fiala Képzőművészek Stúdiója (mely 1990-ben, az akkor 32 éves „Stúdióból” alakult át országos egyesületté és alapítvánnyá) és a Dunaujvárosi Kortárs Művészeti Intézetet működtető közalapítvány (elődje a dunaujvárosi Uitz Terem volt).

Úgy tűnik, hogy mindez nem elegendő. Nem alakult még ki olyan gazda(g)ság, olyan polgári réteg, amelynek kultúrájához, világképéhez, életmódjához a vizuális kultúra szervesen hozzátartoznék, amely (nemcsak vásárlásokkal) a kortárs művészet szponzora, mecénása lehetne. A kulturális intézményrendszer főbb pillérei és szerkezete – a nagy állami intézményekkel – sem alakult még át, megmaradt a szocializmustól örökölt struktúrával, az ahhoz szocializálódott gárdával. Az állami intézmények finanszírozásán keresztül a művészetre szánt költségvetési pénz elcsordogál. A Képzőművészeti Egyetemen a korszerűsítés igényével létrehozták az Intermédia Tanszékét, és olyan mesterek kerültek be, akik a Kádár-rendszerben nem juthattak katedrához (Jovánovics György, Maurer Dóra, Szentjóbó Tamás), mégis, az egész intézményi struktúra, mely a művészeti ágak, műfajok szerinti felosztáson alapul és őrzi a XIX. századi festőakadémiák mestercentrikus művészetszemléletét, rezisztens az új gondolatokra. Az ELTE mellett a Pázmány Péter Tudományegyetemen is megindult a művészettörténet-képzés, művészképzés a pécsi egyetemen is folyik, tekintélyüknél, helyzetüknél fogva a budapesti iskolák mégis monopóliumhelyzetben vannak – mivel nincs valódi versenyhelyzet, nem érdekük a frissítés; sok helyen művészeti menedzsereket is képeznek, de a felsőoktatás átfogó reformja (beleértve a finanszírozást is) nélkül alig remélhető átalakulás.

Mindezek következtében (és ellenére) a kortárs művészetek foglalkozni a kilencvenes években nem volt vonzó pálya. Nem jött létre olyan, művészettel (elmélettel, történettel, írással, kritikával, menedzseléssel) foglalkozó, számban és minőségben tekintélyes csoport, amely intenzíven – munkamegosztással –, főfoglalkozásban, magas szinten, ha tetszik, „profizmussal” művelné szakmáját. Enélkül viszont nem jöhet létre színvonalas kortárs művészet sem, és a szinte véletlenül megszülető, jónak ítélt kortárs művek garantáltan

nem tudnak a kortárs művészet nemzetközi „piacán” megjelenni.

E felemás paradigmaváltás neuralgikus tünetcsoportja a fennmaradó modernista művészetfelfogás és gondolkodásbeli attitűd, melyet – okainak és hatásának elemzésével együtt – András Edit írt le, éppen a modernizmus elemeinek (autokratikus, kanonikus, kirekesztő mivolta) szívos továbbélésében látva az újfajta gondolkodás térhódításának akadályát.¹⁶ Mivel „a modernizmus a nem hivatalos, ellenzéki művészettel forrt nálunk egybe”, annak továbbélését a rendszerváltás után az ellenzéki magatartásból képződött morális töke birtokosai immár hatalmi helyzetbe kerülve biztosítják. „A modernizmus kritikájának alig van helye ott, ahol a modernizmus továbbra is szent tehén, s meghatározza az intézményrendszert, a művészetképzést...” – írja András. A megújító elméletek (mint a *cultural studies*, *visual culture*,¹⁷ *postcolonial studies*, *gender studies*, *queer studies*) a hazai művészeti diskurzusban jószerével nem jelentek meg, de szellemiségük is alig-alig érintette a művészeti gyakorlatot. Igaz, az ezredfordulóra már szép számmal láttak napvilágot magyarul olyan könyvek, tanulmánykötetek és főleg cikkek (magyar szerzőtől is), amelyek alapján el lehetett (volna) indulni.¹⁸ Továbbá nem vert gyökeret az az elgondolás sem, hogy a művészet nemcsak a műtárgy elkészítéséből áll, része van benne az író, a művészettörténész kutató elemző munkájának, a kapcsolatteremtésnek, a szervezésnek, az ismeretterjesztésnek is. Érdemes felidézni Lakner Antal és Georg Winter 1993-as „Emmentáli Expedícióját”, amelyben a művészet kollektív produkció jellegének metaforájaként az emmentáli sajtót használták fel. Az expedíciót – amely Emmenthalból indult és a Stúdió Galériában ért véget azzal, hogy a „művet” (egy kb. 80 cm átmérőjű sajtót) a nézők elfogyasztották – a két művész pontosan dokumentálta: a katalógusban még a tejet adó svájci tehének is név szerint szerepeltek.

Ezenkívül a művészek, művészettel foglalkozó elméleti szakemberek, kurátorok még mindig lenézik a közművelést, az iskolai oktatást.¹⁹ Az ekképp is figyelmen kívül hagyott közönség fokozatosan elfordul a mai művésztől, kortársait „a régiekhez” viszonyítva semmire sem tartja, így lassan kiiktatódik a művészet utolsó, visszacsatoló láncszeme, a „fogyasztó” (néző, befogadó). Lehet őt csupán piaci szereplőnek tekinteni, ám jelentősége a „művészet építményének” megalkotásában is (évtizedek óta mindenképpen) tagadhatatlan. „...a szöveg idézetek szövédéke, amelyek a kultúra ezernyi forrásából rajzanak elő [...] egységét nem az eredete, hanem a rendeltetése adja [...] az olvasó az a valaki, aki egybegyűjti mindazon nyomokat, amelyekből egy írás összeáll...” – írta Roland Barthes 1968-ban.²⁰

Az itt tárgyalt kötetben ehhez kapcsolható Kollár József *Naturalizált művészetfilozófia* című, analitikus filozófiai szempontú, frissítően logikus okfajta tanulmánya. Kollár a „szimpátia” terminust a művészetfilozófia központi fogalmává ki-

vánja tenni, s érdemben érvel amellett, hogy a műalkotások a kölcsönös szimpátia termékei, a „létrejövő komplexitás” pedig a befogadó és a művész (műtárgy) interakciójának eredménye. A művészi befogadás empátiás interakcióként való interpretációjából indul ki, az empátiát az analogikus gondolkodás speciális eseteként tételezve. Az empátiát és szimpátiát értelmezi, majd, mivel az empátia nem feltételez kölcsönösséget, Kollár a szimpátia azon esetét tekinti David Hume²¹ és Adam Smith²² gondolataira építve a művészi befogadás működőképes modelljének, „amikor a szimpátia a két személy interakciójának eredményeként létrejövő, a másik érzelmeire irányuló, kölcsönös reflexió által szabályozott szenvedély” (176. old.). A szimpátiára alapozott befogadáselmélet voltaképpen az „érdek nélküli tetszés” feladását jelenti, de egyben „annak az elismerése, hogy mindig az éppen felmerülő indítékok rendszerében konstituálódnak a műalkotások, ami egy adott helyzetben az érdeknélküli tetszés tárgya, az más esetben a befogadó és a művész [...] kommunikációjának médiumává válhat...” Kollár ki is próbálja elméletét, elsőként Italo Calvino *Ha egy téli éjszakán egy utazó* című regényén,²³ másodikként a ready-made esetét elemzi első sorban Arthur C. Danto *A közhely színváltozása*²⁴ című könyvének „metaforatanára” alapozva.

Fordulat mindazonáltal a művészetben is bekövetkezett – csendben, egy új generáció fellépésével –, és az évtized közepétől kezdve már láthatóvá is vált. A kilencvenes évekre az addig stílusban és műfajban regisztrálható pluralizmus már evidencia, ekkor már az az „újdomság”, hogy ez a pluralizmus (mely irrelevánsá teszi a stílustörténeti feldolgozást) milyen irányokba mozdult el. Tagadhatatlan az installáció felfutása, a számítógépes és interaktív technikák egyre karakteresebb megjelenése, nagyszabású projektek megvalósítása, a fényképezésen (és számítógépen) alapuló képalkotás. Újra „divatba jött” a kísérletezés, a művészet számára új anyagok és technikák használata, az évtized vége felé pedig a technikai értelemben vett hagyomá-

16 ■ András Edit: *Kinek kell az új paradigma? Új nyugati elmélet – régi keleti műkritikai gyakorlat*. Műértő melléklet – AICA – Műkritikusok Nemzetközi Szövetsége Magyar Tagozata, 2001. december.

17 ■ Miközben a hazai terminológiába olyannyira beivódott a hetvenes években Miklós Pál által bevezetett *vizuális kultúra*, hogy az a Nemzeti Alaptanterv egyik műveltségterülete lett.

18 ■ Csak az illusztráció kedvéért: Hornyik Sándor: A művészettörténet krízise és virágzása. *BUKSZ*, 2002. tavasz; Keith Moxey: Művészettörténet ma. Problémák és lehetőségek. *Balikon*, 2002. 1–2. szám; Douglas Crimp: A posztmodernizmus a fotográfiában. Nicholas Mirzoeff: Mi a vizuális kultúra? Timár Katalin: A posztkolonialista „egyik”. Korniss Péter Leltár című könyvéről. Mindhárom: *Ex Symposion* (2000), 32–33. szám.

19 ■ Bodóczky István: Közügy vagy magánügy? *Műértő*, 2001. február.

20 ■ *A szerző halála*. In: Roland Barthes: *A szöveg öröme*. Osiiris, Bp., 1996. 50–55. old.

21 ■ *Értekezés az emberi természetről*. Gondolat, Bp., 1976.

22 ■ Az erkölcsi érzelmek elmélete. In: Márkus György (szerk.): *Brit moralisták a XVIII. században*. Gondolat, Bp., 1977.

23 ■ Európa, Bp., 1985.

24 ■ Enciklopédia Kiadó, Bp., 1996.

nyos festészet újjászületése, de a műfajok, technikák és médiumok tanulmányozása csak annyiban érdekes, amennyiben (éppen) a technikában rejlő, a technika által is leképezett, létrejött problémák kapcsán aktuális kérdéseket feszeget.

A kötetben két írás is foglalkozik a kilencvenes években fontossá vált „médiummal”. Tillmann J. A. *A művészet ezer és tízezer éves távlatai között – Átjáróállapot, átjáróproblémák* című tanulmányában a digitális technológiával készített műtárgyak létállapotát vizsgálja. Szerinte korunkat az *átjáróparadigma*, (a többi között) az analóg és digitális adatrögzítés közötti átmenet jellemzi. Tillmann az idővel, a művek „technológiai” értelemben vett idejével foglalkozik: „mindenfajta nem analóg rögzítéssel és tárolással kapcsolatban fennáll annak a veszélye, hogy egy másik kultúra, nem is túl távoli időben, ékszerként fogja alkalmazni azokat a hordozókat (és persze a bennük rejlő nagy komplexitású műveket), amelyeket mostanáig nagy fáradsággal [...] hoznak létre” – írja (136. old.), és ennek elméleti implikációit vizsgálja többnyire a *Média-Modell* című kiállítás (Műcsarnok, 2000) művei példáján. A művek és a művészet temporalitása azért érdekes, mert a gyors technikai elavulás miatt éppenséggel az új technológiákon alapuló művek vannak leginkább kitéve a mulandóságnak. „Az ilyen technológiákkal készült művek ugyanis addig és akkor vannak, amíg és amikor létezik és működőképes az a hardver és szoftver, amely az adott művet megjelenítheti.” (uo.) Tillmann azt vizsgálja, hogy az új technikák hogyan jelennek meg, illetve hatják át a műveket, az idő, valamint a valós és virtuális téri „koordináták” hogyan hálózják be (e művek által is) életünket; miközben nem téveszti szem elől a technológiai szempontból talán irreleváns, ám a művészeti létmód szemszögéből lényeges velejárokát: „Az új technológiákon alapuló művek esetében ezen (tudniillik a technikai romlás – T. E.) nem kevesebb, mint érzékelhetőségük, érzéki észlelhetőségük múlik – ami képzőművészet esetében – bárhogy vélekedjünk is a »vizuális« művészetekről – nem éppen elhanyagolható szempont.” (uo.) Azt fejtegeti, hogy az eszközök sérülékenysége miatt az elektronikus művészetben az idő még rövidebb tartamra korlátozódik, az egyre nagyobb felületű „mostra” koncentráldódik, mely letakarja az idő többi részét; kiiktatódik a hajdani modernek által is oly nagyra becsült „távolság”.

Készman József *Az elrendezés esztétikája – Kis magyar műfajismeret: adalékok az installáció kilencvenes évekbeli történetéhez* című esszéjében az installáció kérdését meglehetősen sok oldalról járja körül, és vizsgálódásait korántsem korlátozza Magyarországra, jóllehet példáinak java részét innen veszi. Az első jegyzetben előre megadja a választ kritikusainak, miszerint tanulmánya „alapvetően kompilációnak vagy remixnek tekintendő” (89. old.). Mint ilyen, maga is installáció. Nem igyekszik definiálni a fogalmat, de annak történetét, használatát számba veszi. Az installáció kilencvenes évekbeli magyarországi sikertörténetét a posztmodern térnyerésével indokolja, mivel jellegzetesen

posztmodern műfajnak tartja: ebben a „felfogásban a műalkotás többé nem egy [...] zseniális embertípus ihletett pillanatában elkövetett teremtő aktusának eredménye. [...] A műalkotások létrehozásában a kiválasztás és az elrendezés számít vezérelvnek, ezért a re-kombinálás és re-kontextualizálás fontosabb, meghatározóbb, mint az eredetiség modernista mítosza.” (90–91. old.) Készman rövid áttekintést nyújt az installáció hazai történetéről, miközben – különösebb hangsúly nélkül – egyfajta tipológiára tesz javaslatot, és közli az installációkészítésben fontosnak tartott magyarországi művészek „névsorát”. Némi iróniával kezeli az installációt a prehistorikus korig visszavezető szerzőket, maga egyébként evolucionista módon keresi az installációt kialakító tényezőket: „két (vagy több) fejlődési vonal találkozott össze az installációban [...] Igazából a modern művészet XX. századi fejlődésével gyorsul fel a műtárgyfogalom változása, amely új műfajok, így az installáció felbukkanásához vezetett el.” (96. old.) Három fejlődési vonalat tárgyal: az egyik szerint az installáció annak a folyamatnak a következménye, amelyben a tárgyak elvesztik eredeti jelentésüket és térbeli kapcsolataik révén nyernek új értelmet, a másik szerint az installáció a tájkép műfaji fejlődésének utolsó állomása, a harmadik szerint pedig a szobrászat átalakulásából következik logikusan. Nem teljesen meggyőző Készmannak az az érve, amely a happening/environment analógiát kívánja kiaknázni az installáció (amúgy szükségtelen) legitimálására.

Fontosabb lett volna azt feltárni, mit közvetítenek ezek a legkülönbözőbb technikával létrehozott alkotások. Ha tetszik, épp az avantgárd felforgató attitűdjéből következő divergenciának és a tranzavantgárd festészeti stíluspluralizmus örökségének köszönhetően a médiumban, formában, ötletességben testet öltő újdonságnak nincs már önértéke; kérdés, hogy mit kezdünk mindezen vívmányokkal – vagyis a hangsúly a művészettel közvetíthető problémákra, témákra, tartalmakra helyeződött át.

Bár a kiállítás régóta a művészeti produkció megmutatásának legfőbb fóruma, mégis nálunk a kilencvenes években épp a megkezdett intézményi átalakulással összefüggésben a művészetet formáló, új jelentőségre tett szert, egyre inkább arra a tapasztalatra építve, hogy a kiállítás több, mint a művek összessége. Egyre több lett a probléma- vagy témacentrikus, koncepciózus kiállítás – bátortalan, de fontos lépésként a „koprodukciós mű” létrehozása és a befogadás fontosságának elismerése felé. Téma volt a humor, az erotika, a társadalmi nyilvánosság – ez utóbbira példa az 1993-as *Polifónia* Budapest közterein és közintézményeiben (ezt a kötetben Hornyik Sándor elemzi). Az újfajta művészetfelfogás a kisebb, nonprofit intézmények kiállítótermeiben kapott lábra, s a feljövő generáció mellett a nők térnyerése volt az egyik mozgatórugója (s persze egyúttal következménye is). Ez nem pusztán statisztikai adatok kérdése. A nőművészek sora újfajta nézőpont bevonásával gazdagította a művészetet, hagyományosan másodrendűnek tekintett,

női technikákat emancipáltak, a kreativitás újabb területeit szerezték meg a művészet számára.

A kilencvenes évekbeli jelentőségüket felismerve, kiállításokról e kötetben két szerző is ír. Hornyik Sándor *Avangárd és popkultúra – Fejezetek a kilencvenes évek képzőművészetéből* címmel az évtized művészetét évenként egy-egy csoportos, tematikus kiállítás, illetve kiállításorozat alapján mutatja be. Körültekintően indokolja választásának elvét. Hogy miképp reprezentálhatja tizenegy kiállítás egy évtized művészetét, arról ezt mondja: „az évi egy, aktuális problémákat felvető, tehetséges művészeket felvonultató kiállításból konstruált összkép vállalja a töredékességet, hangsúlyozza a diszkontinuitást, és tiszteletben tartja a diszkurzív események függetlenségét.” (31. old.) A neuralgikus pontok érintésével, árnyaltan foglalja össze a kilencvenes években bekövetkezett változásokat a művészetet meghatározó intézményrendszerben, illetve a publikációkban megjelenő diskurzust. Merész válogatása – több mint ezer kiállításból – a progresszív művészet mellett foglal állást. Jóllehet a modernista fejlődéseszmé leköszöntével a „fejlődés a művészetben” eszméje is összeomlott, a szerző által használt „progresszív művészet” megjelölés indokolható. Egyrészt azzal, hogy éppen a tárgyalt évtizedben kezdődött el a művészeti élet szempontjából kibontakozásként értékelhető átalakulás; másrészt azzal, hogy sokszor kapcsolódott olyan tevékenységhez, mely aktuális művészeti kérdésekre reagált vagy problémákat vetett fel, és nem tett le arról, hogy alakító részese legyen saját korának; végül, harmadrészt (ezt az indokot említi a szerző) az evolucionista interpretációk meggyökerezése is ezt sugallta.

A kiválasztott kiállítások mindegyike más-más típusú terepen lett megrendezve (nemzetközi szinten, állami reprezentáció keretében, állami múzeumban, kiállítási intézményben, (fő)városi és kerületi önkormányzati kiállítótermekben, alternatív kiállítási helyen, köztereken), s az évtized jellemző témáit állította a figyelem középpontjába. Például az 1989-es *Kék Acél* (Budapest Galéria) a rendszerváltozásra reflektált – nem közvetlenül és didaktikusan, hanem többek között ironikus művészetallegóriákkal. Az 1992-től megrendezett *Kortárs Magyar Építőkiállítások* (Liget Galéria, Hamburg, Tűzoltó utca 72.) az eredetiség, a művészszemélyiség kultuszát problematizálták. Az 1995-ös *Vizpróba* (Óbudai Társaskör és Pincegaléria) kiállításorozat a nőművészet láthatóságát teremtette meg, a 2000-es *Áthallás* (Múcsarnok) pedig azt példázta, hogyan asszimilálta a művészet az ezredvég reklám- és popkultúráját.

Hornyik a kiállítások lényeges vonásait ragadja meg, a kiállítási katalógusra vagy a megjelent kritikákra hivatkozva helyezi el őket környezetükben. Elméletileg alátámasztott írásában a kilencvenes évek aktuális kérdéseit érinti úgy, hogy az időben előre haladva rövid, mégis érzékletes ismertetései leképezik a változások egy-egy aspektusát.

A kissé elnagyolt bevezetés avangárd és giccs, művészet és kultúripar viszonyáról a tanulmány végére indoklást nyer. Vitatható ugyan, vajon e dichotómiákban

éppúgy tárgyalható-e az ötvenes, mint a kilencvenes évek művészete (31. old.). Persze tárgyalható, csak éppen nem érdemes, és Hornyik sem ezt teszi. Ugyanebben a kötetben Kollár azt sugallja, hogy ez a dichotómia „furcsa idea” (165. old.), hiszen senki sincs „a priori megóva attól, hogy a legmagasabb művészettel való találkozása nem válik-e újabb giccsparádé lehetőségévé. Magas és alacsony mű önmagában nem létezik...” (184. old.).

A képzőművészeti élet megújulásának fontos részét alkotta a Gallery by Night, a Fialat Képzőművészek Stúdiójának 1991 óta évente, a Tavaszi Fesztivál idején a Stúdió Galériában megrendezett programsorozata. A 6–14 napon át, egy-egy éjszakára nyitva tartó kiállítások egymásutánja – már pusztán e keretfeltételek formális dinamikája folytán is – leképezője és előidézője volt a megújulásnak. Tanulmányozása jól megragadhatóvá teheti a kilencvenes években bekövetkezett változásokat, például nemcsak a művészet felfogásának a kurátor szerepének átértékelésében tetten érhető változását, nevezetesen azt, hogy a művészet megalkotásában a művészen kívül a kiállítás koncepcióját kitaláló és megvalósító kurátornak is része van. Az évtized első felében a kiállítások egyetlen és fontos közös tulajdonsága a „zsűrimentesség”, minden egyes kiállítás teljes egészében – a koncepciótól a műalkotásig – a művészek munkája volt. Az évtized második felében a koncepció kialakítása többszereplős munka lett; a galéria vezetője „tematikus” kiállításokat hívott életre, különböző szempontok szerint, más és más kurátorok „közbeiktatásával”.

L. Molnár Mária *Gallery by Night – Kommunikáció, kontextus és képi reprezentáció* címmel ír a Gallery by Night történetéről, s ezt az – 1995-ben bekövetkezett – változást regisztrálja: az első évben olyan művészettörténészek rendeztek kiállításokat, akik addig kritikus, oktató vagy teoretikus tevékenységet folytattak, 1996-ban írók és képzőművészek állítottak ki együtt, 1997-ben meghívott külföldi művészek választottak maguk mellé magyar művészeket, 1998-ban pedig külföldi kurátorok működtek közre többnyire egy-egy magyar és külföldi művésszel. (Itt L. Molnár meg nem nevezett oknál fogva kurtán-furcsán abbahagyja a Gallery by Night történetét, és tárgyatól eltérve két másik kiállításra hivatkozik, az alcímben ígért teoretikus feldolgozás pedig elmarad.)

Hosszasan lehetne sorolni, mi minden történt nálunk a nyolcvanas és kilencvenes években, amiről e könyvben szó sem esett. Ízelítőül és végezetül csak néhány kérdés: hogyan változott a kép és valóság bonyolult viszonyának értelmezése? A képről való gondolkodásunkra milyen hatással volt a számítógéppel manipulált fotóhasználat? Milyen jelentőségre tett szert a kontextusra irányuló figyelem? Milyen alapon jöttek létre új művészcsoportok, hogyan működtek, mit csináltak, és mindennek mi volt a szerepe? Hogyan és miért furakodott be újból a test a kilencvenes évek témái közé? Miként figyeltek és reagáltak a művészek más társadalmi csoportokra? □