

MŰVÉSZET, TÖRTÉNET, KELET-EURÓPÁBÓL

HORÁNYI ATTILA

Beáta Hock – Anu Allas (eds.):

Globalizing East European Art Histories

Past and Present

Routledge, New York – London, 2018. 220 oldal,

£ 120

(Routledge Research in Art History)

Sasvári Edit – Hornyik Sándor – Turai Hedvig

(szerk.):

A kettős beszéden innen és túl

Művészet Magyarországon 1956–1980

Vince Kiadó, Budapest, 385 oldal, 12 000 Ft

Az alábbi bírálatban két kötet szemlélésén keresztül szeretnék rámutatni néhány olyan kérdésre és problémára, amellyel a kelet-európai modern művészet kutatója és olvasója szembesül. Természetesen a tanulmánykötetek jó és rossz megoldásaival is foglalkozom. Hogy konklúziómat előre bocsássam: nincs könnyű helyzetben, aki e régióval és periódussal kíván foglalkozni, akár mellé is foghat, ha nem nagyon pontosak és világosak a céljai és eszközei. Úgy látom, a Routledge-kötet ennek világos példája. E munkával szemben a koncentrált fókuszú, módszertanilag is nagyon átgondolt magyar kötet valóságos kincsésbányája a korszakra vonatkozó tudásnak, amelyet a korábbi áttekintéseknél korszerűbb, regionálisan is érzékeny keretben ad át. Az öröm mégsem teljesen felhőtlen, mert talán valamivel messzebb is el lehetett volna jutni.

Hogy érthető legyen az egyes kötetek elméleti-módszertani háttere, először egy egészen tág kérdést vetek fel a művészettörténet művelésével kapcsolatban (1). Ezt követően a XXI. század Kelet-Európájának egyik húsbavágó kérdésével foglalkozom, a centrum-periféria viszony értelmezésével, illetve Piotr Piotrowski lengyel művészettörténésznek erre adott válaszával (2). Piotrowski javaslata a „horizontális művészettörténet” művelésére a perspektívák sokaságának szükségességét állítja; erre reflektálva írok e multiperspektivikusság tudománytörténeti előzményeiről (3), majd ismertetem Piotrowski módszertanát (4). Ennyi előkészület után mutatom be Hock Beáta és Anu Allas tanulmánykötetét (5): fejezetről fejezetre haladok, mivel a könyv Magyaror-

szágon csak körülményesen érhető el. Ezt követően vizsgálom meg e kötet néhány konceptuális problémáját (6), majd lezárásként egyetlen tanulmánnyal foglalkozom: Nagy Kristóf Soros Központtól szóló írásának módszertani hibáira és történeti tévedéseire hívom fel a figyelmet (7).

A bírálat hátralévő része, a másik, a Thames and Hudson kiadó által megrendelt kötetre fókuszál. Bár itt is Piotrowski Kelet-Európa-konceptiója áll a háttérben, e tanulmánygyűjtemény közelítésmódjában és módszertanában egészen eltér a Hock Beátaéktól: jószerevel csak a magyar szcénára koncentrálok, és annak is csak két és fél évtizedére. Éppen ezért egészen másképp kell e kötethez nyúlnom – 18 fejezetének – összefoglalására például módomban sem lett volna, de szükség sincsen, hiszen a könyvesboltokban, a múzeumokban és a könyvtárakban elérhető. A kötet tartalmi sűrűsége miatt az egyes tanulmányok elemzéséről és értékeléséről lemondva inkább a vállalkozás egészéhez fűzök megjegyzéseket. Először a feladat nagyságát mutatom be (8), ezt követően pedig a tanulmánykötetet övező viszonylag nagy csendet próbálom értelmezni (9). A következő két részben a kötet szemléletmódját vizsgálom, elsősorban a Kádárkor kultúrpolitikájának három T-jére (10), illetve a kötet címében is szereplő kettősbeszédre reflektálva (11). Mindkét fogalmat megvizsgálom történeti és módszertani következményeiben is, és ezen keresztül hiányérzetemnek, az újragondolás mélységét illető elégedetlenségemnek is hangot adok. Tanulmányomat a magyar kötet értékelésének összefoglalásával zárom (12).

1

Vajon hogyan írunk ma művészettörténetet? Egyáltalán, mi ma a művészettörténet? Miféle történet? Egyetlen nagy történet, sok apró résztörténettel? Vagy több, párhuzamosan futó százból áll, amelyek időnként keresztezik egymást? Esetleg egy-egy darabon együtt haladnak, majd ismét különválnak? Vagy lehet, hogy nem is történet? Inkább korrajz, például? Formaelemzés? A jelentést firtató képelemzés? Egy kor intézményi adottságainak számbavétele? Egy alkotó/csoport szociológiai meghatározottságainak feltárása? Esetleg mindezek történetekbe illesztése?

Mennyivel egyszerűbb volt néhány évtizeddel korábban megfelelni e kérdésnek! Elég kinyitni Marosi Ernő *Bevezetés a művészettörténetbe* című egyetemi

jegyzetét¹ vagy Mark Roskill *What is Art History?* című kötetét,² hogy megtudjuk, milyen is a művészettörténeti módszer, és mikor, hogyan, illetve mire lehet alkalmazni. Roskill fejezetei festmények attribúálásáról, művészek megkülönböztetéséről, életművek határainak kijelöléséről, hamisításról, művészek újrafelfedezéséről, a képek rejtett szimbolizmusáról szóltak, vagyis stílustörténetről, ikonográfiáról és ikonológiáról, viszonylag problémátlanul. Legalábbis így vélekedett A. L. Rees és Frances Borzello, amikor az „új művészettörténet” címkéjét bevezető tanulmánykötetük előszavában³ röviden szemlézték Roskill könyvét. Véleményük szerint e munka „mint valami világitótorony magaslik, és bevilágítja a művészettörténet ártatlanságának utolsó napjait”.⁴ A művészettörténet ártatlansága elvesztésének pillanataként T. J. Clark híres, 1974-es írását tekintik, amelyben Clark a művészet társadalmi környezetének meghatározó volta mellett tett hitet, vagyis szembehelyezkedett a művészet belső, autonóm fejlődését hirdető és vizsgáló klasszikus művészettörténettel.⁵

Rees és Borzello kötete olyan rövid tanulmányokat gyűjtött egybe, amelyek közvetlenül vagy közvetve mind Clark fegyverbe hívására reagáltak. E szövegek között volt fotóelméleti, szemiotikai, dekonstruktív és feminista; volt a tájképek politikusságát vizsgáló, volt, ami a műkritika és a művészettörténet viszonyát kutatta, és volt, ami azt kérdezte, hogy mennyire forradalmi az új művészettörténet. Az új művészettörténet utóbb maga is hívószóvá vált, és a kilencvenes évek közepére többes számot kapott: az új művészettörténetek jelentették azokat az (általában újabb, nem kanonikus) módszereket mind a kutatásban, mind pedig az írásban, amelyekkel művészekhez, (mű-)alkotásokhoz, de akár művészeti intézményekhez is közeledni lehetett.⁶ E megközelítések a 2000-es évek közepére másokkal egyetemben olyan bevetté váltak, hogy megjelentek az első egyetemi kézikönyvek, amelyek a tradicionális művészettörténet mellett a legkülönbözőbb új módszereket és elméleteket is bemutatják. Ilyen például Anne d’Alleva 2005-ös kötete,⁷ amely egyik fejezetében a művészettörténeti módszert – forma és szimbólum analízisét – eleve a jelek (szemiotikai) elemzésével kiegészítve tárgyalta. E fejezetet a művészet kontextusairól, a művészetrel kapcsolatos pszichológiai, percepció és recepció kérdésekről, teóriáról és tudásfajtákról szóló fejezetek követték, olyan kérdésekre is kitérve, mint hogy mi a különbség „normális” és „normatív” között.

Az ezredfordulóra tehát alapvetően kibővült a művészettörténet módszertani készlete, és elméleti horizontja is átalakult. A működés megszokott mechanizmusai kérdésessé váltak, és olyan kategóriákra kellett/lehetett rákérdezni, amelyeket addig (legalább hallgatolagos) konszenzus övezett. Ilyen kategória a már említett „történet”, de ilyen maga a „művészet” is: a művészettörténeti tanszékek egy részének vizuális kultúra tanszékké válásával számtalan olyan produktum lett az új (például posztkoloniális) művészettör-

téneti kutatások legitím tárgya, amelyeket legfeljebb a duchamp-i *ready made*-ek mintájára lehetne műalkotásként kategorizálni. Duchamp *ready made*-jeinek egyik jelentősége viszont éppen az, hogy radikálisan megkérdőjelezi a művészet fogalmát, és ebből következően megakadályozza, hogy klasszikus művészettörténet legyen írható róluk. Minthogy műalkotásként a piszoár nem megformált (szaniterárúként az, de az iparművészeti/designtörténeti formakutatás nem érinti a *Forrás* című művet), a szó szoros értelmében stílusa sincs. „Történet”, „művészet” („műalkotás”) mellett a „stílus” is olyan klasszikus kategória, amely az új művészettörténetekben markáns átalakuláson ment keresztül. Ez részben annak köszönhető, hogy a stíluskritika többek között összehasonlításokon alapszik, vagyis egy kutatott mű/csoport, művész/csoport, periódus vagy régió más, elsősorban kanonikus művekhez vagy művészekhez való viszonyításán. Csakhogy a „kanonikus mű/művész”, amint maga a „kánon” fogalma is, az elmúlt évtizedekben gyanússá vált (hiszen mindenképpen aszimmetrikus viszonyokat, hatalmi pozíciót jelenít meg a társadalmi/kulturális térben, akár a kanonizálóra, akár a kanonizáltra fókuszálunk). Ehhez kapcsolódóan a művek, művészek közötti viszonyok leírása, illetve értelmezése is rendkívül nehézkes lett. Ráadásul a művészet „egyetemes” története (amit ma inkább az európai, avagy nyugati művészet történetének tekintünk, jóllehet Európa vagy „a” Nyugat határai is meglehetősen bizonytalanok) alapvetően kanonikus stílusok kanonikus műveinek felsorolásából, elemzéséből és értékeléséből áll – elég ehhez megnézni a par excellence művészettörténetet, Ernst Gombrich először 1950-

1 ■ Marosi Ernő: *Bevezetés a művészettörténetbe művészet-történet szakos hallgatók számára*. Tankönyvkiadó, Bp., 1973.

2 ■ Mark Roskill: *What is Art History?* Thames and Hudson, London, 1976.

3 ■ A. L. Rees – Frances Borzello: Introduction. In: uők (eds.): *The New Art History*. Humanities Press International, Atlantic Highlands, 1988. 2–10. old.

4 ■ Uo. 2. old.

5 ■ T. J. Clark: The Conditions of Artistic Creation. *Times Literary Supplement*, 1974. máj. 24., 561–562. old.

6 ■ Anna Wessely: *Les Cultural Studies et la nouvelle histoire de l’art. L’Homme et la Société*, 149 (2003), 3. szám, 155–165. old.

7 ■ Anne d’Alleva: *Methods & Theories of Art History*. Laurence King Publishing, London, 2005.

8 ■ Ernst H. Gombrich: *The Story of Art*. Phaidon, London, 1950. Első magyar megjelenése a 12. kibővített és átdolgozott kiadás (1972) alapján: *A művészet története*. Ford. G. Beke Margit, Falvay Mihály, utószó Németh Lajos. Gondolat, Bp., 1974.

9 ■ David Summers: *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*. Phaidon, London – New York, 2003.; James Elkins (ed.): *Is Art History Global?* Routledge, New York, 2007.; David Carrier: *A World Art History and Its Objects*. Penn State University Press, University Park, 2008.

10 ■ Piotr Piotrowski: *Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde*. In: Sascha Bru – Peter Nicholls (eds.): *European Avant-Garde and Modernism Studies*. Vol. 1. De Gruyter, Berlin, 2009. 49–58. old.

11 ■ Uo. 54. old.

12 ■ Uo. 51. old.

13 ■ Piotr Piotrowski: *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*. Reaktion Books, London, 2009, 15. old.

ben megjelent kötetét.⁸ Márpedig egy kanonikus stílusokra és művekre felépített művészettörténet nem tud nem centrumokban gondolkodni, ami magával hozza a perifériák tételezését is, illetve a problémát, hogy a „perifériák” művészete vajon belekerülhet-e a „nagy” művészettörténetbe. A klasszikus művészettörténet röviden vázolt dekonstrukciója mellett, részben annak ellenhatásaként, a 2000-es években megjelent az igény egy újragondolt egyetemes művészettörténetre.⁹ A nyugati férfi önmagát, illetve saját kultúráját univerzalizáló tendenciáival szembehelyezkedve, ezt nem „egyetemes művészettörténetnek”, hanem „a világ művészettörténetének”, esetleg „globális művészettörténetnek” hívják, és célja részben annak vizsgálata, hogy elkerülhető-e a centrum–periféria felosztás a művészetben, hogy megírható-e a művészet története egalitáriusabb módon. A kutatás egy másik fókuszában az a kérdés áll, hogy a világ művészettörténete tárgyalási univerzumát kitevő műalkotások elképesztő diverzitásában található-e olyan mozzanat, amely valamiképp minden műben jelen van, és így kiindulópontja lehet egy „közös” történetnek (amint a klasszikus művészettörténeté a megformált anyag felől tekintett forma, illetve az ezt általánosító stílus volt).

Természetesen nem csak az egész világ lehet a centrum és a periféria dichotómiáját maga mögött hagyó kíváncsi új művészettörténet horizontja. Erre vállalkozik a „horizontális művészettörténet” is, a 2015-ben, idő előtt elhunyt Piotr Piotrowski elmélete,¹⁰ amely nemcsak a *Globalizing East European Art Histories* kötet teoretikus kerete, de részben a *Kettős beszéden innen és túl* célkitűzésének is a hátterét alkotja.

2

A következőkben Piotrowski felvetését ismertetem:

„Egy horizontális művészettörténetnek a vertikális művészettörténet, vagyis a nyugati művészettörténet dekonstrukciójával kell kezdődnie. Egy kritikai elemzésnek fel kell tárnia a beszélő szubjektumot: ki beszél, kinek a megbízásából és kihez? Ez nem a nyugati művészettörténet kiiktatását jelenti, hanem éppen annak egyértelművé tételét, hogy ez egy »nyugati« narratíva. Ezzel az a célom, hogy elválasszam egymástól a nyugati modern művészet fogalmát és az egyetemes művészet fogalmát; két fogalmat, amelyet általában összeolvasztanak. A nyugati művészettörténet ezáltal relativizálódik, és más művészettörténeti narratívák mellé lesz állítható – a horizontális paradigmának megfelelően. Ezáltal megfordul a peremek [*margins*] művészettörténete és a »mi« (értsd: nyugati) művészettörténetünk viszonya. Miközben magától értetődőnek tűnik, hogy a peremek modern művészete a Nyugat hatása alatt fejlődött, sokkal kevésbé magától értetődő azt kutatni, hogy miképpen hatott a nem nyugati művészet fejlődése a nyugati művészet történetére, pontosabban a nyugati művészet észlelé-

sére. Felmerül ezáltal a kérdés: miként változtatja meg a peremek művészete a centrum művészetének észlelését? Hogyan szemléljük a centrumot nem a centumból – ahonnan a modern művészet történésze általában szemléli –, hanem a peremhelyzetekből?”¹¹

Piotrowski módszertani javaslatát az a hiány hívta elő, amelyet a kelet-európai művészet nemzetközi jelenlétében tapasztalt. Ahogyan erről tanulmányában beszámol, a (nyugati) művészettörténet-írásból Kelet-Európa jobbára kimarad: sem kulturális, sem művészi értelemben nem eléggé egzotikus ahhoz, hogy mint a „Másik” [*other*] művészetét az „egyetemes” művészettörténetbe beilleszthetetlenül nyilvántartsák, és nem eléggé nyugati ahhoz, hogy e narratívába kvalifikáció miatt beilleszthetők. Nem különbözik eléggé, de nem is hasonlít annyira, hogy elkerülhetetlen legyen a vele való aktív foglalkozás.

Piotrowski szerint az általa „közeli másiknak” [*close other*] nevezett pozíció más megközelítést igényel, mint a „vertikálisnak” mondott nyugati művészettörténet, amelynek vertikálitása hierarchikus szerkezetének következménye: „a centrumok [Párizs, Berlin, Bécs, London vagy New York] kínálják a kánonokat, az értékek hierarchiáját és a stílusi normákat – a periféria szerepe pedig az, hogy ezeket a befogadás során magáévá tegye.”¹² Tehát a művészeti hierarchia csúcán, a „magasban” elhelyezkedő központokból leszivárognak az aktuális tendenciák, művészeti problémák, kritikai szempontok, és a perifériák ezeket a részleges és töredékes információkat próbálják megérteni és integrálni saját hagyományaikba, e tudás mentén alakítva aktuális gyakorlatukat. Így jön létre a kanonikus izmusok inflektálódott verziója, amely a nagy történet összefüggésében elkerülhetetlenül másod- és harmadrendű, alapvetően helyi érdeklődésre számot tartó produkció.

A horizontális művészettörténet feladata, hogy megmutassa, a centrumok nem csúcsok, azaz nem „fent” helyezkednek el, és a perifériák sem „lent” vannak, ahová a kulturális gravitáció elkerülhetetlenül lejuttatja a trendeket. Új topográfiára van szükség, centrumok és perifériák térbeli viszonyainak, kölcsönös érintkezéseinek új modelljére. Ezt a kritikai művészetföldrajz képes biztosítani. Ez a diszciplína a téri viszonyokat nem tekinti transzparensnek, hanem Michel Foucault-t követve azt állítja, hogy „a hatalom a téri struktúrákban van jelen”.¹³ Piotrowski meggyőződése, hogy az Irit Rogoff által javasolt kritikai geográfia¹⁴ alkalmas lehet a téri viszonyokban megtestesülő hatalmi struktúrák felfedezésére és dekonstruálására. A kritikai művészetföldrajzon alapuló horizontális művészettörténet legfontosabb lépése, hogy perspektívát vált, és a centrum(ok)ból való kitekintés helyett a peremeken néz szét: felfedezi azok saját történetét, egymáshoz kapcsolódásaik hálózatát, és a peremek felől gondolja újra a centrumnak tekintett helyek művészetét és művészettörténetét. Ezáltal

megszünteti a centrum(ok) idealizálását, esetünkben a modern művészet kanonikus nagy narratívájának abszolútizálását, és a peremek művészetének e nagy történet „nagy” műveihez és értékrendjéhez viszonyító elgondolását. Minden centrum egyike lesz a lokalitásoknak, homogenitásuk és kanonikusságuk megkérdőjeleződik, és ez újrendez(het)i a terepet: nemcsak az lesz megírható, hogy miképpen hatott a centrum művésze a peremvidékekre, de az is, hogy azok miként hatottak a centrumra és egymásra, ez pedig felértékel(het)i a peremek szerepét, és csökkent(het)i a centrumokét, ugyanarra a „szintre” (horizontra) hozva így a képzőművészet terepét. (Ha úgy tetszik, bourdieu-i értelemben vett kulturális mezővé alakítja azt, amelyben az egyes lokalitásokat nem egy idealizált „kiemeltség” vagy annak hiánya jellemzi, hanem a különböző tőkék, célok, tétek és távolságok.) A horizontális művészettörténet legfőbb jellemzője éppen ezért a multiperspektivikusság, azaz a nézőpontok (ahonnan az egyes lokalitások nézhetők, leírhatók és megérthetők) sokasága. Ehhez a multiperspektivikussághoz teljesen természetesen társulnak azok a perspektívák – a posztkoloniálistól a feministán át a pszichoanalitikusig –, amelyek az elmúlt évtizedek során a művészettörténeti módszert kiegészítették és/vagy kikezdték.

3

A művészettörténet e most bemutatott, többperspektívájú, párhuzamos szálakon futó felfogása nem újdonság: már Alois Riegl is azzal foglalkozott a XIX–XX. század fordulóján, hogy a művészettörténet italo-centrizmusát, tehát az itáliai művészet egyeduralmát, mérceként való felfogását megkérdőjelezze, illetve más nézőpontok tételezésével hozzájáruljon egyes műcsoportok újragondolásához és újraértékeléséhez. A késő római iparművészet „önértékén” való bemutatása¹⁵ vagy a holland csoportkép műfajának elemzése¹⁶ világos példái e törekvésének. És bár Riegl tudományosan szánt magyarázata alapját – a *Kunstwollen* fogalmát – jogosan érte megsemmisítő bírálat például Erwin Panofskytól,¹⁷ maga a felismerés – hogy a különböző művészeti formák nem fűzhetők fel egyetlen fonalra, nem nézhetők egyetlen perspektívából, egy rögzített kategóriarendszer alapján – fennmaradt.

Más kérdés, hogy a XX. század során az egyetemistáknak vagy középiskolásoknak, adott esetben a nagyközönségnek szánt „egyetemes” művészettörténeti áttekintések mégis így készültek: az emlékmagyarat (annak válogatott, kanonizált részét) viszonylagos időrendben, stílusok szerint csoportosítva jelenítik meg, külön teret biztosítva a kiemelkedő alkotóknak, a géniuszoknak. Ilyen áttekintés Gombrich már említett munkája, *A művészet története*, amelynek népszerűsége mind a mai napig töretlen.¹⁸ A művészet belső, ha úgy tetszik, formatörténetét mutatja be, vagyis csak minimális mértékben foglalkozik az egyes művek, művészek, művészeti centrumok társadalmi, gazda-

sági vagy politikai közegével. Ennek fő oka Gombrich elmélete a stílusok változásáról, de feltehetően szerepet játszott itt a művészettörténészek általános meggyőződése, hogy a művészettörténet egységét, intakságát, végső soron autonóm tudomány voltát az biztosítja, ha a stílusok története és minden egyéb – a művek jelentésétől a művészek iskolázottságán és kapcsolatrendszerén keresztül a képzőművészet társadalmi megbecsültségéig és gazdasági, illetve politikai kiszolgáltatottságáig – csak színesíti a stílustörténet alapján kialakított/kialakult történetet.

Ígazság szerint a hetvenes évek második felében, a nagy narratívák megkérdőjelezésének idején vetődött fel ismét az a kérdés, hogy lehet-e egy nézőpontú művészettörténetet írni. A kérdés egyik megfogalmazója és a riegli javaslat továbbgondolója Svetlana Alpers volt, aki *The Art of Describing* című monográfiájában amellet érvelt, hogy a XVII. századi holland képzőművészet alapvetően másra volt érzékeny, mint az egykorú itáliai, és éppen ezért másképp, más eszközökkel is kell tárgyalni, mint ahogyan a sztenderdnek tekintett (egyébként kimutathatóan italo-centrikus) művészettörténetben szokás.¹⁹ Alpers már egy koráb-

14 ■ Irit Rogoff: *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*. Routledge, London – New York, 2000, 14–35. old.

15 ■ Alois Riegl: *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, I. Teil*. 1901. Magyar fordítása a 2. kiadás (1927) alapján készült: *A későrómai iparművészet*. Ford. Rajnai László. Corvina, Bp., 1989.

16 ■ Alois Riegl: *Das holländische Gruppenporträt. Jahrbuch des allerhöchsten Kaiserhauses*, XXII (1902), 71–278. old. Részleges magyar fordítása: *A holland csoportporté kialakulása & Rembrandt csoportképfestészetete*. In: Alois Riegl: *Művészettörténeti tanulmányok*. Ford. Adamik Lajos. Balassi, Bp., 1998. 141–211. old.

17 ■ Erwin Panofsky: *Der Begriff des Kunstwollens. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XIV (1920), 321–339. old. Magyar fordítása: A „Kunstwollen” fogalma. In: Erwin Panofsky: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Ford. Tellér Gyula. Gondolat, Bp., 1984. 17–32. old.; Erwin Panofsky: *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zur Erörterung über die Möglichkeit „kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe”*. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XVIII (1925), 129–161. old. Magyar fordítása: A művészettörténet viszonya a művészetelmélethez: Lehet-e „művészettudományi alapfogalmakat” alkotni? In: Panofsky: *A jelentés*, 122–149. old.

18 ■ A Phaidon honlapja szerint hatmillió eladott példányon vannak túl az angol kiadások. <https://uk.phaidon.com/store/art/the-story-of-art-9780714832470/>

19 ■ Svetlana Alpers: *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. The University of Chicago Press, Chicago, 1984. Magyar fordítása: *Hű képet alkotni (Holland művészet a XVII. században)*. Ford. Várady Szabolcs. Corvina, Bp., 2000.

20 ■ Svetlana Alpers: *Is Art History? Daedalus*, 106 (1977), 3. szám, 1–13. old.

21 ■ Hans Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte? Deutscher Kunstverlag, München*, 1983. Magyar fordítása a kibővített második kiadás (*Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren*, 1995.) alapján készült: *A művészettörténet vége*. Ford. Teller Katalin. Atlantisz, Bp., 2006.

22 ■ Németh Lajos: *Törvény és kétely: A művészettörténet-tudomány önvizsgálata*. Gondolat, Bp., 1992.

23 ■ Piotrowski: *Toward a Horizontal History*, 54. old.

24 ■ *Uo.*

25 ■ *East European Art Seen from Global Perspectives: Past and Present*. Lublin, 2014 okt. 24–27. A konferencia honlapja: <http://www.konferencja.labyrinth.com/34/en>

bi rövid tanulmányában is feltette azt a kérdést, hogy meddig vagy miként beszélhetünk művészettörténetről, ha a különböző művészeti régiókban született művek nem tárgyalhatók egységes keretben, például azonos stíluskategóriákkal.²⁰ Ezen a ponton érdemes röviden emlékeztetni Hans Belting *A művészettörténet vége?* című esszéjére,²¹ melynek egyik kiindulópontja az a probléma, amelyet az avantgárd művészet jelent(ett) megszületése óta a művészettörténet számára: hogyan lehet a (sztenderd) történeti keretben elhelyezni azokat a műalkotásokat, amelyek tudatosan a sztenderdséget biztosító kategóriákon kívül, adott esetben azokkal szemben jöttek létre? Belting felidézte a „két művészettörténet” elképzelését, mely szerint az egyik a régi művészettel, a másik a modernnel foglalkozna úgy, hogy a kettő nem folytonos egymással. Belting természetesen más töréseket is lát a művészetet történeti keretben megjeleníteni kívánó művészettörténet működésében, ahogy Németh Lajos is, aki magyarul először kérdőjelezte meg a művészettörténet diszciplináris egységét – először egyetemi speciális kollégiumokon, utóbb *Törvény és kétely* című monográfiájában.²²

4

Reményeim szerint e rövid kitérő megmutatta, hogy Piotrowski horizontális művészettörténetének egyik nívója, a több perspektíva tételezése, adott esetben egymás ellen való kijátszása, jól illeszkedik a művészettörténet önkritikájának azon kísérleteibe, amelyek a XX. század eleje óta árnyalják a művészettörténet érvényes módszereiről alkotott képet. Az ugyanakkor, hogy multiperspektívikussága a kritikai (művészet-) földrajz összefüggésében, alapvetően a modern és kortárs művészetre alkalmazva jelenik meg, meg is különbözteti a sok nézőpontúság (részben bemutatott) más gyakorlataitól.

Piotrowski 2009-es tanulmányában röviden vázolta a horizontális művészettörténet alapelveit. Javaslatára szerint az újragondolást a vertikális – azaz nyugati – művészettörténet dekonstrukciójával kell kezdeni, először is a beszélő szubjektum identitásának feltárásával, majd ennek alapján rá lehet világítani arra, hogy az e szubjektum által előadott narratíva egy nyugati narratíva, amely ezáltal relativizálható, s mint egy közülük, más művészettörténeti narratívák mellé állítható. „Ez azzal a következménnyel jár(hat), hogy a peremek és a »mi« (azaz a nyugati) művészettörténetünk viszonya megfordul. Bár magától értetődőnek tűnik, hogy a peremek modern művészete a nyugati hatására fejlődött; sokkal kevésbé magától értetődő azt kérdezni, hogy a nem nyugati művészet fejlődése miképpen hatott a nyugati művészetre, pontosabban a nyugati művészet percepciójára.”²³

Az első lépés tehát a kommunikációban részt vevő szubjektumok azonosítása: „ki beszél, kiről és kinek?”²⁴ Miközben Piotrowski horizontális művészettörténetében ez a dekonstruktív alaplépés nagyon

fontos, mégiscsak részlegesen történik meg: arról, hogy ki beszél kiről vagy miről, sok szó esik; arról viszont kevés, hogy kihez szól, ki az adott narratíva közönsége. Holott annak tisztázása, hogy kinek a számára készül egy adott történet, hogy kit és miként akar meggyőzni, lényeges volna. Persze Piotrowski-val együtt mondhatjuk, hogy a dekonstrukció célja a nyugati modernista narratíva begyökerezettségének megszüntetése. Azáltal például, hogy a peremek eddig elsősorban receptív közönségéről ezután mint a történetet alakító produktív erőről kezdünk gondolkodni. Vagyis felhívjuk a figyelmet arra, hogy a beszélői és a hallgatói szerep sokkal dinamikusabban változik, mint azt korábban gondoltuk. Az azonban, hogy annak, akihez a beszélő szól, milyen tudása, képességei, adott esetben céljai vannak, mégsem vonható ki a horizontális művészettörténet teremtette helyzet pontos megértéséből. Akár a *Globalizing East European Art Histories* és *A kettősbeszéd innen és túl* tanulmányai is alávethetők a próbának: képesek-e a nyugati narratívától független történeteiket a nyugati és/vagy a kelet-európai művészek és művészettörténészek számára érthetővé és követhetővé tenni; egyáltalán tudnak-e a nyugati narratíva főbb kategóriái nélkül is érthető történeteket elbeszélni?

Ez a legutolsó kérdés radikalizálható is: van-e mód a szélesebb, nem szakmabeli közönség számára olyan művészettörténetet konstruálni, amely nem a nyugati narratíva kánonján és kategóriáin alapszik, ugyanakkor érthető, elsajátítható és megosztható, vagyis alkalmas kerete olyan művek, műcsoportok, művészeti folyamatok megértésének, amelyek nem részei a nyugati művészet szokásos történetének? Másként kérdezve: a művészek és művészettörténészek számára felszabadító az egyetemesnek titulált nyugati kánon és beszédmód félretolása azáltal, hogy különböző lokalitások, eltérő perspektívájú, egymást kiegészítő vagy egymással vitázó narratívák terepének tekintjük a (modern) művészet történetét, de vajon megtanítható-e ez a középiskolákban vagy az egyetemek alapszakjain, használható-e a szélesebb közönség számára tartott nyilvános előadásokon vagy múzeumpedagógiai foglalkozásokon?

A következőkben először a *Globalizing East European Art* kötetet vizsgálom meg a horizontális művészettörténet teoretikus kerete szempontjából. Ehhez először röviden bemutatom az egyes tanulmányokat, majd összefoglalón is értékelem a könyvet, egy-két tanulmányra külön is kitérve.

5

A *Globalizing East European Art* szerkesztői tanulmánygyűjteményüket Piotr Piotrowski emlékének ajánlják. E kötet ugyanis annak a Lublinban megrendezett konferenciának az alapján készült, amely Piotrowski életének utolsó ilyen eseménye volt.²⁵ A konferenciát Piotrowski kezdeményezte, elő is adott rajta, és élete utolsó interjúja is ennek kapcsán készült

vele.²⁶ Így aztán a kelet-európai művészet globális perspektívába helyezése, ami Piotrowski utolsó éveinek központi tevékenysége volt, mintegy testamentumává is vált, amelyet a konferencia résztvevői így hajtottak végre.

A szerkesztők ugyanakkor nem konferenciakiadványt terveztek, amelyben az előadások alig szerkesztett formában, esetleg hosszabb rezümékként jelennek meg. Céljuk egy saját lábán is megálló, a keletkezés körülményeitől független, tárgyat (a kelet-európai művészetet és művészettörténetet) tekintve informatív tanulmánykötet létrehozása volt. Ez részben teljesült, hiszen a kötet négy nagy fejezetbe osztva 13 önálló tanulmányt tartalmaz. Közülük kilenc eredetileg is elhangzott a konferencián.

A kötet bevezetőjét Hock Beáta egyedül jegyzi. Ismerteti a tanulmányok létrejöttének körülményeit, kitérve a 2014-es konferenciára (ahol a résztvevők egyike, Mariusz Tarkawian rajzokat készített az egyes panelekről; ezek illusztrálják Hock bevezetőjét), másrészt röviden felvázolja azt a teoretikus térképet, amelyen Piotrowski a horizontális művészettörténetet elhelyezte, harmadrészt áttekinti az egyes tanulmányok fontosabb gondolatait.

A kötet tanulmányait a szerkesztők négy nagyobb részbe osztották. Az első rész a nemzeti keretek megkérdőjelezését célozza, különböző tágasságú – a transznacionálistól a planetárisig terjedő – szemszögeket javasolva, elemelve. Itt kapott helyet Tomasz Grusiecki tanulmánya, amely egy XVII. századi fejedelmi portré sajátosságaiból kiindulva elmélkedik arról, hogy mennyire érthető meg e kép nyugati minták alapján, s hogy hova is tartozik, ha egyszerre mutat keresztény és muzulmán jegyeket, végül hogy hol keressük a lengyel–litván művészeti formák eredetét. Konklúziója egybevág Piotrowski felismerésével, hogy a peremek művészete felforgató hatással lehet a centrum művészetére és főképp művészettörténeti kategóriáira.

Hock Beáta tanulmányában összegzi az általa négy-öt éve vezetett olvasóköri legfontosabb teoretikus meglátásait és következtetéseit. A kelet-európai művészet- és kultúrtörténet transznacionális újragondolásának kísérleteit tekintették át, részben az úgynevezett birodalomkutatásokra, részben pedig a XX. század eleji „első globalizáció” kutatására fókuszálva. Céljuk annak igazolása, hogy az új művészettörténetek módszertanai és kategóriái közé be kell épülnie a transznacionális perspektívának: nemcsak Kelet-Közép-Európa nemzeti határokat átlépő művészeti viszonyrendszere nem érthető meg másként, de a nyugati művészettörténetnek különösen az úgynevezett *world art history* vagy *global art history* kutatásában is nélkülözhetetlen ez a nézőpont.

Nagy Kristóf kutatása a Nyugat egy egészen kézzelfogható, markáns hatásra törekvő megjelenésével foglalkozik: 1985-től működött a Műcsarnokban a Képzőművészeti Dokumentációs Központ, amelynek anyaintézménye az 1984-ben a Magyar Tudományos Akadémia részéként megalapított Soros Alapítvány

volt. Nagy azt vizsgálja, hogy a Dokumentációs Központ képviselte nemzetközi mérce miképpen szűrte meg és tette a nyugati ízlés számára „ismerőssé” a magyarországi kortárs művészetet, azaz miként működött a nyugati kulturális hegemonia eszközeként.

Az első rész utolsó írásában Maya és Reuben Fowkes radikálisan kitérít a horizontot: Gayatri Spivak nyomán planetáris identitásról beszélnek (a neoliberalis elveken nyugvó) globális helyett, és azt kérdezik, hogy „miből is állna össze a kelet-európai képzőművészet planetáris története?” (*Toward a Planetary History of East European Art*, 65. old.) Egy sor olyan kelet-európai művészt mutatnak be az elmúlt ötven évből, akiknél a környezettel szemben felelős magatartás globalizációellenes, vagyis a Nyugat uralkodó értékrendjét megkérdőjelező művészeti gyakorlatot váltott ki, Németh Ilonától Rudolf Sikorán át Kaszás Tamásig.

A második rész címe *Hibriditás: identitások és formák*. A cím leginkább az első tanulmányra illik, amelynek írója, Carolyn C. Guile azt vizsgálja, hogy a nyugati keresztény Lengyel–Litván Nemzetközösség és keleti szomszédjai (az Oszmán Birodalom, a krimi tatárok, az ukrán kozákok és Oroszország) miképpen hatottak egymásra, és ez – például a XVII. századi portréfestésben – milyen formákat eredményezett, vagyis miképpen mutatkozik meg. Jóllehet nagyon hasonló témát dolgoz fel, mint Grusiecki korábban említett írása, problémafelvetése, az újabb módszertani szakirodalom áttekintése mindenképpen érdekes olvasmánnyá teszi. Különösen izgalmas annak megmutatása, hogy a Lengyel–Litván Nemzetközösség miként számít(ott) az ismert világon túli, távoli, gyakorlatilag fiktív vidéknek – nemcsak kulturálisan, de geográfiailag is.

Jörg Scheller írása Lengyelország részvételéről a Velencei Biennálén a XX. század első éveiben a kötet egyik legérdekesebb tanulmánya. A biennálét a művészeti globalizáció egyik legfontosabb terepének tekinti, és arra kíváncsi, hogy e helyzet mennyire vagy mennyiben globalizálta a lengyel – és tágabban, a kelet-közép-európai – művészetet. Tézise – mely szerint éppenséggel nem ez történt, minthogy a tátrai modernista és népművészet vagy a korabeli akadémikus művészet eleve globális volt – pontosan úgy fordítja meg a művészettörténeti gondolkodás szokásos rendjét, mint ahogyan Piotrowski a horizontális művészettörténetről szóló írásaiban előre jelezte.

E rész utolsó tanulmánya Sarah M. Schlachetzkitől Breslau (Wrocław) első világháború utáni (város-) építészével foglalkozik. Max Berg városi főépítész és a fiatal Ernst May vitájának szűrőjén át vizsgálja a modernista – New York-i mintájú – felhőkarcolók építésének lehetőségét és jelentőségét a „peremhelyzetű”, félmillió lakosú vidéki nagyvárosban.

A *Globális közösségek és a gondolatok forgalma* című

26 ■ Richard Kosinszky – Jan Elantkowski – Barbara Dudás: A Way to Follow: Interview with Piotr Piotrowski. *ArtMargins Online*, 01/29/2015. <https://artmargins.com/a-way-to-follow-interview-with-piotr-piotrowski/>

rész szintén három tanulmányt tartalmaz. Agata Jakubowska bebizonyítja, hogy – a szokásos feltételezéssel ellentétben – a feminista fogalmak, a feminista elmélet jelen volt a hetvenes-nyolcvanas évek Lengyelországában, ráadásul nem is az amerikai diskurzus lassú begyűrűzésének eredményeként. Piotrowski tanítványaként megkérdőjelezi a feminista művészet általános temporalitását és földrajzát, és azt állítja, hogy az Lengyelországban nem amerikai teóriák fordításával és megjelenésével jött létre és terjedt el, sokkal inkább egyes művészek utazásainak, kiállításainak és performanszainak, illetve az ezekhez kapcsolódó kritikai és értelmezői diskurzusnak köszönhetően.

Anu Allas tanulmánya Milan Knizák 1966 és 68 között született, *Aktualnyetem: Tiz lecke* című manifesztumának jelentőségét és jelentését vizsgálja a neoavantgárdhoz, különösen a fluxushoz való viszonyában (hiszen az Aktual a fluxus cseh megfelelőjének is tekinthető.) Időnként túlinterpertálva Knizák munkáját, nyilatkozatának állításait, arra a következtetésre jut, hogy Knizák heterogén, illetve köztes pozíciója (a szovjet birodalmon kívül, de nem is a nyugati világban, Moszkva és New York között félúton) művészete egyediségének egyik forrása: egyszerre érvényesül benne egy nemzetközi (azaz külső) és egy hazai (tehát belső) perspektíva.

Katarzyna Cytlak a hetvenes évek kelet-európai és dél-amerikai művészeti kapcsolataival foglalkozik, egészen konkrétan azzal, hogyan erősítette az argentin CAYC („A művészet és kommunikáció központja”) önmeghatározását a kelet-európai, főként lengyel és magyar konceptuális és performanszművészet. A kapcsolatok létrejöttének lehetőségét értelmezi a posztkolonialista elmélet néhány fontos fogalma segítségével. Megítélése szerint e viszonyt transzkulturálisnak kell tekinteni: olyannak, amelyben a részt vevő lokalitások függetlenítik magukat a centrum hatalmi erőterétől. Latin-Amerika számára Kelet-Európa azért volt fontos, mert noha a kolonizáló európai kultúra része, mégsem voltak távoli gyarmatai, és pozíciója az európai/nyugati tekintet számára marginális – azaz alkalmas az egyenrangú párbeszédre.

Kortárs művészeti gyakorlatok és a diskurzusok termelése az utolsó rész címe. Joanna Sokolowska a Łódźi Museum Sztuki néhány kiállítására, ezekben is egyes művekre fókuszál: például Mona Vatamanu és Florin Tudor közös munkájára, a *Le monde et les choses* című textil térképre, amely az *All men become sisters* kiállításán szerepelt 2014-ben, és a globalizált gazdaság legfontosabb helyszíneit és az ezektől való függőséget jelentette meg nyilvános CIA-statisztikák alapján. A tárlatok és a munkák mind Piotrowski horizontális művészettörténeti gondolkodásának hatását mutatták.

Amy Bryzgel a kortárs kelet-európai performansz művészetről ír, amely sokszor – a nyugati művészeti világhoz viszonyuló – identitáspolitikával, az egyenlőtlen pozíciók megélésével terhes. A kötet zárófejezetében Alpesh Kantilal Patel olyan kortárs művészeti projektekkel foglalkozik, amelyek az archívumok és az

LGBTQ identitások viszonyát tematizálják egy San Franciscó-i video és egy tallini installáció vonatkozóai rendszereinek feltárásával és elemzésével.

6

A kötet 13 tanulmánya több korszakot és számos témát érint, így jó eséllyel alkalmas a kelet-európai művészet valamely aspektusa iránt érdeklődők kíváncsiságát kielégíteni, illetve további források felé irányítani. A szerzők sokfélesége a lublini konferencia tag perspektívájának következménye. E konferencia a kelet-európai képzőművészet helyzetéről, helyzetének megértéséről és adott esetben alakításáról szólt, és a konferenciák természetéhez híven nagyon különböző felvetéseket és nézőpontokat engedett meg. Am az, ami jó egy konferenciának, nem biztos, hogy jót tesz egy tanulmánykötetnek, különösen akkor, ha szerkesztői a kiinduló eseménytől nem független, ám önállóan is érvényesülő szellemi terméknek gondolják el. E kötet, címe szerint is, két feladatot próbál ellátni: egyfelől szeretné bemutatni a kelet-európai művészettörténetek globalizálásának lehetőségeit és módszereit, másfelől példáival a globális perspektívából szemlélhető-szemlélt kelet-európai művészetbe kíván bevezetni.

Túl azon, hogy írásai közül több is kritikával illeti a globalizálás fogalmát (elsősorban neoliberais politikai és gazdaságfilozófiai gyökerei miatt), a címbeli használata is félrevezető. Piotrowski ugyanis nem a kelet-európai művészet globalizálására törekedett, hanem e régió művészete globális láthatóságának és érthetőségének megteremtésére. Világos persze, hogy a globális láthatóság túl hosszú és bonyolult kifejezés egy könyvcímében, a „globalizálás” pedig ennek rövidítéseként is tekinthető, mégsem jó megoldás, mert ütközik a horizontális művészettörténet azon módszertani megfontolásával, amely szerint nem globális centrumokban kell gondolkodni, és oda eljuttatni a régió művészetét. A feladat sokkal inkább a globális centrumok lokálissá tétele; illetve a „peremek” regionális rendszerének, a helyi centrumok közti viszonyoknak a megerősítése, mert csak így kérdőjelezhető meg a globális centrumok kizárólagossága. Vagyis a „globalizálás” szó éppenséggel szembe megy a kötet olyan módszertani vezérfogalmaival, mint a régió, a lokálissá tétel és a horizontalitás.

Az igazság az, hogy a régió, Kelet-Európa művészete sem jár itt igazán jól. A tanulmányok több periódusra, helyszíntre és művészeti ágra terjednek ki, sőt van közöttük kettő, amely inkább a művészettörténet, illetve a művészeti intézményrendszer kritikájával foglalkozik, semmint a régió művészetének sajátos szempontú bemutatásával, vagy a globalizált, transznacionális művészettörténet módszertanának a képzőművészetre nézve is informatív illusztrálásával. Ez a hiány különösen Hock Beáta írásában érződik: módszertani áttekintése helyet kaphatott volna a kötethez írt bevezetőjében, és akkor itt módja lett volna következtetéseit a kelet-európai művészet valamely részletének áttekin-

tésével elmélyültebben illusztrálni. Bár Nagy Kristóf munkája a Soros Központtól sem közvetlenül a képzőművészettel foglalkozik, a Dokumentációs Központ szerepe a nyolcvanas–kilencvenes évek kelet-európai, elsősorban magyar képzőművészetében megkerülhetetlen, így, ha közvetve is, de szándéka szerint mégis segíti a régió művészetének megértését. Az már más kérdés, hogy következtetései megalapozatlanok, és így a felrajzolt kép félrevezető; erről még bővebben szölok.

A fennmaradó 11 írás mind tárgyalt korszakát, mind tematikáját vagy éppen a bemutatott művészek vagy művek nemzeti kötődését tekintve rendkívül sokféle. Meglehetősen nehéz ebben a sokféleségben valamilyen mintázatot felfedezni – amint erre a szerkesztői bevezető is kitér (Beáta Hock: *Introduction. Globalizing East European Art Histories: The Legacy of Piotr Piotrowski and a Conference*, 8–9. old.): nem törekedtek e széles földrajzi egység minden országának arányos megjelenítésére; inkább a globalizáció, a transznacionális és a transzkulturális elméletek releváns kutatásait szerették volna bemutatni. Vagyis alapvetően az elméleti fókusz döntötte el, mi került-kerülhetett be a válogatásba, és a kelet-európai művészet reprezentatív és/vagy fontos és/vagy globálisan létrejött munkáinak informatív számbavétele nem volt szempont. Ez azért sajnálatos, mert bár teoretikusan szinte minden fejezet érdekes, a benne tárgyalt empiria nem feltétlenül az, és itt nemcsak a XVII. századi lengyel–litván portréfestőkre gondolok, de a breslauer városépítészet vitájára is. Miközben egy olyan művészcsoporthoz, mint a *Société Réaliste*, amely művészetében radikálisan dekonstruálja a centrum–periféria-viszony dinamikáját, tehát teoretikus szempontból éppen úgy megérdemelné a bemutatást, mint fontosságát tekintve, nincs jelen a kötetben. Amire természetesen lehet az a válasz, hogy a konferencián senki nem foglalkozott vele; ám ez mégsem volna kielégítő felelet, hiszen a kötet éppen transzcendálni akarta készítésének körülményeit: akár fel is kérhetett volna egy kutatót például a *Société* teoretikusan is alapos bemutatására.

Innen nézve ugyanakkor szemet szúr, hogy a tanulmányok közel fele részben vagy egészben lengyel témájú, míg a régió többi országa legfeljebb három témával van jelen, ha egyáltalán. Ez persze megint magyarázható a konferencia adottságaival – elvégre Lublinban tartották, Piotrowski kezdeményezésére²⁷ –, vagy akár azzal, hogy a lengyel témák feldolgozottabbak és/vagy teoretikusabbak. És ez akár így is lehet: más területen is érezhető a nagyon erős lengyel kulturális jelenlét. Csakhogy ezzel az aránytalansággal a kötet maga is részévé válik azoknak a hegemonikus törekvéseknek, amelyek ellen küzd. Hiszen így – teoretikus, földrajzi vagy akár gazdasági okokból – a lengyel témák felülreprezentálódnak, és egy lengyel művészeti centrum reprezentatív pilléreinek tűnnek. Nehéz megítélni, hogy mennyi ebben a helyzetben a tudatosság, és mennyi a véletlen műve, ám egy biztos: a nyugati hegemonia dekonstrukcióját célul kitűző kötet ennek még a látszatát sem engedheti meg magának.

A tárgyalt témák diverzitásával kapcsolatban érdemes felidézni, hogy a horizontális művészettörténet módszertani javaslatát Piotrowski a modern művészetre és történeti bemutatására dolgozta ki. A modernitás hozta ugyanis létre azokat a geopolitikai, társadalmi és kulturális feltételeket, amelyek között a nyugati művészettörténet tetelezte centrumok és perifériák kialakultak; Piotrowski horizontális megközelítése e centrumok és perifériák viszonyainak dekonstrukciójára és átírására vállalkozott. Ebbe viszont csak nehezen fér bele legalább két olyan témakör, amely a kötetben hangsúlyosan jelen van: az egyik ilyen terület a XVI–XVII. századi művészet, a másik a kortárs művészeti és kurátori gyakorlat.

Ami a régi művészetet illeti: bár rendkívül érdekes mindkét, a Lengyel–Litván Nemzetközösség (portré-) művészetét vizsgáló tanulmány, amit ezekről a festményekről, formai és ikonográfiai hibriditásukról megtudunk, az nem lép ki a klasszikus művészettörténeti gyakorlat által feltárható tudásból. Egy könnyen érthető párhuzammal élve: Kovács Évának és Lovag Zsuzsának nem volt szüksége dekonstruktív művészetföldrajzi keretre ahhoz, hogy a magyar Szent Korona hibriditását, azaz a nyugati és a keleti kereszténységhez és hatalmi centrumokhoz fűződő viszonyát feltárja.²⁸ A horizontális művészettörténet szemléletmódja a kora újkori kelet-európai művészet összefüggésében felkeltheti a figyelmet erre a talán kevésbé feltárt területre; de nem előfeltétele annak, hogy egy adott ország saját emlékegyetemi ritkábban kutatói műveivel is foglalkozzon. Tágabban fogalmazva: abban a pillanatban, hogy a nyugati művészet nagy történetét (történeteit), illetve az ismeretterjesztő vagy középiskolai/egyetemi tankönyveket félretesszük, a lokalitások, műhelyek, mesterek, egyházi, arisztokrata vagy polgári megrendelők olyan szövevényes viszonyai tárulnak elénk, amelyek feltárásához egyáltalán nincs szükség dekonstruktív művészetföldrajzi fordulatra.

Más probléma a kortárs művészeti és kurátori gyakorlatok tárgyalása e keretben. Ha a kérdés úgy merül fel, hogy miként globalizálható a kortárs kelet-európai művészet, vagy még pontosabban, hogyan tehető a nemzetközi művészeti világ részévé egyes kortárs kelet-európai alkotók, alkotócsoporthoz vagy intézmények, a válasz – sajnos – nem a létező centrumok dekonstrukciója, művészetföldrajzi átértékelése. Ez ugyanis nem a kutatói szemléletmód kérdése, hanem a centrumok (múzeumi szakemberei, kurátorai, galériái, aukciós házai, kritikussai, művészei és természetesen gyűjtői) figyelmének gazdaságtanáé. E figyelem arra irányul, ami megéri; valamint arra, amit nem hagyhat ki. Figyel a biennálékra, figyel a vásárookra, és ha ezeken – vagyis a centrumbeli helyszíneken – egy kelet-európai művész rendszeresen, kiszámíthatóan

27 ■ Szembetűnő ugyanakkor, hogy a konferencia programjában ez a túlsúly egyáltalán nem volt érezhető.

28 ■ Kovács Éva – Lovag Zsuzsa: *A magyar koronázási jelvények*. Corvina, Bp., 1980.

és jól láthatóan, megfelelő teoretikus és történeti háttérrel, illetve társashálózati erővel jelen van, akkor lehet esélye, hogy átlépje a figyelem küszöbét. Másfelől figyel a sajátjától távoli centrumok eseményeire is, ha nem teheti meg, hogy ne figyeljen rájuk, mert azokban olyan folyamatosan és egységesen magas szintű művészeti gyakorlat folyik, vagy pedig mert e gyakorlatot olyan jelentős gazdasági erő és/vagy kulturális diplomácia támogatja. Azaz, Kelet-Európában is létre lehet hozni regionális centrumo(ka)t, amely(ek) transzcendálhatják saját lokalitásukat. Ám ennek legfeljebb annyi köze van a horizontális művészettörténethez, hogy felismeri és tudatosítja a lokális centrumok létrehozásának szükségességét a peremeken. Mindezzel nem azt állítom, hogy a kortárs művészettel foglalkozó tanulmányok ne volnának érdekesek – Joanna Sokolowskaé az *All men become sisters* kiállításról például kifejezetten az –, hanem azt, hogy a tanulmánykötet teoretikus céljához érdemben nem tudnak közeledni. E tekintetben az egyik legsikeresebb írás Agata Jakubowskaé, aki filológiailag is meggyőzően érvel amellelt, hogy a feminista teória nem a korábban feltételezett módon szivárgott le/ be Lengyelországba. Hasonlóan fontos Katarzyna Cytlak tanulmánya a kelet-európai és latin-amerikai művészeti kapcsolatokról. És nagyon informatív Maja és Reuben Fowkes írása Kelet-Európa környezettudatos és globalizációellenes művészetének történetéről.

7

Áttekintésem végén szeretnék az eddigieknél jóval részletesebben kitérni Nagy Kristóf tanulmányára a Soros Alapítvány kelet-európai művészeti tevékenységéről. Három okból. Egyrészt azért, mert ez az egyetlen, amely bővebben foglalkozik a magyarországi helyzettel. Másrészt azért, mert mintaszerűnek tartom a tekintetben, hogy miként nyúlhat mellé egy nagyon teoretizált beszédmódú szerző akkor, ha megfelelnek az empiriáról. Harmadrészt pedig azért, mert e szöveg teszi talán legnyilvánvalóbbá a kötet egészének – már a cím elemzésével is jelzett problémáját – a szerkesztői átgondoltság hiányát.

Tanulmányában a szerző, szándéka szerint, azt mutatja meg, hogy e szervezet milyen hatalomként jelent meg a nyolcvanas évek közepén, illetve miként kolonizálta a művészeti életet. Meglehetősen erős állítása alátámasztására Nagy számos példát említ. Amint írja, már maga az archiválás mint feladat is az episztémikus hegemonia létrejöttéhez járul hozzá, mind az információ kiválasztásával, mind pedig a dokumentálás rendjével (*From Fringe Interest to Hegemony: The Emergence of the Soros Network in Eastern Europe*, 56. old.). Ezt erősíti továbbá, hogy a dokumentálás módszertanát a központ amerikai múzeumokból honosította, illetve az, hogy a magyar művészettörténetesek által begyűjtött anyagot a washingtoni National Gallery munkatársa, Henry Millon ellenőrizte (uo. 59.

old.). Nagy állítása szerint a képzőművészek kiválasztásában részt vevő befolyásos értelmiségiek a nyugati liberális kulturális mintákat asszimilálták. Ugyanakkor a Soros Központ felől nézve az egész folyamat a Nyugat utolérését célozta, és egy felvilágosodási folyamatnak látszott (uo. 56. old.).

A központ tevékenysége felfogható a nemzetközi kortárs művészeti színtér kiterjesztéseként, ami mögött jó szándék és nem a kolonializálás vágya munkált. Minthogy azonban a központ a magyar és a kelet-európai szcéna nemzetköziesítésével, nemzetközi kánonhoz való igazításával volt elfoglalva, ez komoly következményekkel járt a művészet történeti alakulására is. Szemben a helyi kánon diverz voltával, a központ dokumentációs tevékenysége három irányra koncentrált: egyrészt a háború utáni modernizmusra és absztrakcióra, másrészt a hetvenes évek konceptuális folyamataira, harmadrészt a nyolcvanas évek neoexpresszionizmusára. Vezetői ezek szűrőjén keresztül látták a magyar és a kelet-európai művészetet, és ahhoz igyekeztek hasonlítani (uo. 60. old.).

Nagy szerint a központ tevékenységét az aszimmetria jellemezte: a nyugati művészet és kultúra szemszögéből a keleti mindig elmaradottnak látszott, szinte Európán kívülinek: olyannak, amit civilizálni kell. Érdekes hosszabban idézni a tanulmányból, ahhoz, hogy ennek az állításnak a pontos értelm világossá váljon: Nagy szerint Meda Mládek, cseh–amerikai műgyűjtő egy állítása „azt a felfogást tükrözi, amelyben a civilizációs határ fogalma megszületett, és amely szerint Kelet-Európa a nyugati világ ellenpontja a felzárkózás minden esélye nélkül. A kép, amelyet Mládek a helyi művészekről nyújt, azt a széles körben elterjedt nézetet visszhangozza, amely szerint a negatív kelet-európai jellegzetességek mindig is léteztek, történetileg és biológiailag meghatározottak.” (Uo. 58. old.)

Félreértés ne essék: a szerző ezzel a mondatával azt állítja, hogy a nyolcvanas évek közepén a nyugati világban, de legalábbis annak egy részében a kelet-európai társadalmakkal szembeni előítélet a történeti mellett biológiai determinizmushoz kapcsolódott, vagyis raszista volt. Ez az állítás különösen az első Soros intézmény létrejöttének összefüggésében megdöbbentő. Túl azon, hogy ebben az időben inkább pozitív előítélet volt tapasztalható a kelet-európai művészekkel és értelmiségiekkel szemben, amely előítéletnek nyilván része volt némi sajnálkozás a történelmi helyzet és a lehetőségek korlátozottsága felett, egészen elképesztő az az inszINUÁCIÓ, amely az – esetleges – előítéleteket biológiai okokkal hozza összefüggésbe. Ennél talán csak az elképesztőbb, hogy mindezt alátámasztandó Nagy egyetlen forrást idéz: egy levelet, amelyet a már említett Meda Mládek írt Soros Györgynek a Képzőművészeti Dokumentációs Központok tárgyában. Ebből a levélből Nagy többek között a következő állításokat idézi:

„[a magyar művészek] nem türelmesek, most azonnal akarják a sikert és az anyagi hasznot. Hirtelesen szembesülnek a különböző lehetőségekkel, és

képtelenek megragadni azokat [...] Agresszívak és zavarodottak.” (Uo.)

Nagy jelen tanulmánya egy korábbi, magyar nyelven is megjelent változatában további karakterjegyekről is értesülünk ugyanebből a levélből: Mládek szerint „meg kell [a magyar művészeket] tanítani jól angolul, és telefonnal kell őket ellátni”.²⁹

Haladjunk sorban: a nyolcvanas évek közepén a budapesti lakások jelentős részébe nem volt bevezetve a telefon, és sokaknak úgynevezett ikervonala volt (vagyis egy másik lakás másik telefonszámával osztoztak a telefonvonalon, amelyet egyszerre csak egyikük használhatott³⁰). Ennek orvoslása valóban fontos volt (lett volna – hiszen a Soros Központ nem volt abban a helyzetben, hogy bárkit telefonhoz segíthessen). A magyar művészek valóban nem beszéltek jól angolul, ahogy nagy részük ma sem beszél, amint a magyar társadalom nagyobb hányada sem. A (nemzetközi) kommunikációnak, és ezen keresztül az érvényesülésnek ezek – történeti okokra visszavezethető – gátjai. Ezt ugyanakkor az elmaradottságukat jelző vádként felhozni ellenük egy olyan levélben, amely a magyar művészek agresszivitásáról és zavarodottságáról is beszél, egészen zavarba ejtő.³¹ Am igazán az ejti zavarba az olvasót, hogy Nagy miért nem e levél inszinuáló voltának okait kutatja, vagy azt, hogy mekkora hatással volt ez Soros Györgyre és a Dokumentációs Központot kialakító munkatársaira. Továbbá az, hogy miként képes a szerző ezzel az egyetlen levéllel a nyugati világ Kelet-Európa iránti negatív előítéletét megmagyarázni – úgy, hogy erre a lenéző előítéletre mindössze egyetlen további példát kínál: Stephen Mansbach megjegyzéseit:

„Stephen Mansbach a keleti blokkot a Nyugathoz viszonyítva azt látja, hogy a nyugat magasabb rendű: az angolszász munkaszervezés hatékonyabb a kelet-európai szereplők termelékenységének alacsony szintjénél; a nyugat szellemi függetlensége és elfogulatlansága a kelet előítéletességénél. Amit Mládek a kelet-európai művészekkel kapcsolatban állít, azt Mansbach a művészettörténészekkel kapcsolatban visszhangozza.” (58. old.)

Itt azonban ismét óvatosnak kell lenni: Stephen Mansbach, magát a kelet-európai modern művészet megkerülhetetlen szakértőjének láttatva valóban kutatótt itt, valóban nagy munkabírással és – a korszakkal foglalkozó magyar művészettörténészek egyhangú véleménye szerint – meglehetősen felületesen, időnként az akadémiai-kutatói etikettet sem betartva. Nehéz eldönteni, hogy valóban előítéletes volt-e, vagy pusztán az amerikai iparszerű tudományosságnak egy olyan vehemens képviselője, aki nem értette, hogy bizonyos dolgok miért nem úgy (olyan gyorsan, olyan terjedelemben) történnek, mint ahogyan azt hazájában megszokta. Nagy Mansbachkal kapcsolatban sem nyúlt a forráskritika jól ismert (művészet)történeti eszközhöz, holott ebben nagyon sokan segíthették

volna olyanok, akiknek volt módjuk együtt dolgozni az amerikai szerzővel. Nagy, Mansbachnak a kelet-európai tudósok termelékenységét kárhóztató állításai elemzése-értékelése helyett, végkövetkeztetésként egy posztkolonialista kijelentést idéz – „Boris Buden megállapítása érvényes itt is: a Keletet civilizálni kell.” (Uo.) Pedig helyesebb lett volna, ha a hatékonyság problémáját a tudománymetria nagyon komplex keretében is végiggondolja. Abban az elsősorban természettudósok által képviselt keretben, amelyben az elmúlt évtizedekben a magyar tudományt is megkísérelték modernizálni, például az MTA intézeteiben is. Ez a keret nem Kelet–Nyugat összefüggésében értelmeződik, és előítéletessége sokkal inkább a mérhetőséggel és a publikáláskényszerrel van összefüggésben, mint a civilizáltság hiányával.

Nagyon sokatmondó ugyanakkor az, hogy Nagy Mládek levelét és Mansbach feltételezett véleményét a Nyugat (a konkrét esetben a Soros Központ) kolonializáló beállítottságaként tárgyalja. Valószínűleg érdemes lett volna a forráskritikához nyúlnia, és ha a Soros Alapítvány (a képzőművészetben is játszott) szerepére, jelentőségére volt kíváncsi, akkor az egykori kelet-európai tudományos és művészeti élet szerkezetét, intézményeit és ezek rendszerét is sokkal alaposabban feltárnia.

Vagy – kicsit tágabbra nyitva a fókusz – megvizsgálhatta volna a központ valamelyik projektjét, mondjuk az 1993 novemberében megvalósult *Polifóniát*.³² Ennek keretében egy hónapig Budapest különböző helyszínein helyspecifikus installációk voltak láthatók. Az ötletet a New Yorkban élő Szántó András adta, aki a központ éves kiállítására, a manhattani *42nd Street Art Project* mintájára,³³ köztéri művészeti eseményos létrehozására tett javaslatot. Az alcíme szerint „A társadalmi kontextus mint médium a kortárs képzőmű-

29 ■ Nagy Kristóf: A Soros Alapítvány Képzőművészeti Támogatásai Magyarországon: A nyolcvanas évek második felének tendenciái. *Fordulat*, 2014. 21. szám, 207. old.

30 ■ Kern András ma is sokat játszott 1979-es Rádiókabaré száma, a Halló Belváros! (NDK turmixgép) többek között erről a helyzetről szól, amelyet ma, két-három mobiltelefonnal a zsebünkben értelmezni is alig tudunk. <https://www.youtube.com/watch?v=wLDB3bNXA1g>

31 ■ Igazság szerint érdemes volna Meda Mládek levelét alapos forráskritikával megvizsgálni, továbbá feltárni Mládek szerepét a képzőművészet iránt teljesen közömbös Soros György műgyűjtés és művészettámogatás felé terelésében, és végül kikutatni, milyen okai voltak Mládek magyar művészekről alkotott negatív véleményének.

32 ■ A *Polifónia* kiállításról bővebben: <http://catalog.c3.hu/index.php?page=work&id=990&lang=HU>.

33 ■ A 42nd Street Art Projectről bővebben: <http://creativetime.org/projects/42nd-street-art-project/>.

34 ■ A konferencia anyaga megjelent a kiállítás katalógusában: Suzanne Mészöly – Bencsik Barnabás: *Polifónia: A társadalmi kontextus mint médium a kortárs képzőművészetben*. Soros Kortárs Művészeti Központ, Bp., 1993.

35 ■ Ez meg is jelent: Edit Sasvári – Sándor Hornyik – Hedvig Turai (eds.): *Art in Hungary, 1956–1980: Doublepeak and Beyond*. Thames and Hudson, London, 2018.

36 ■ Ehhez érdekes adalék: a kötet angol és magyar kiadásán megcserélték a fő- és az alcímet.

37 ■ A Magyar Nemzeti Galériában rendezett kiállítás: *Hatvanas évek: Új törekvések a magyar képzőművészetben*. 1991. márc.

vészetben” kiállításon a részvétel lehetőségét először nyilvánosan hirdették meg, majd, amikor potenciális kiállítók alig jelentkeztek – valószínűleg a téma idegen-sége, politikussága miatt –, egyenként kezdték felkérni a résztvevőket. Emlékeztetőül: ez volt az a kiállítás, amelynek keretében 30 napon át járta Budapest utcáit a 20-as busz Gerber Pál feliratával (EL VAN RONTVA A NAPOM, HA NEM GYÓZÓK LE HÁROM GONOSZT), vagy nézhette az Erzsébet híd közép-ső gerendáján az arra közlekedő polgár Lakner Antal két ötbetűs irányjelét (IDEÁT / ODAÁT). A projekt egy konferenciával zárult, amelynek egyik-másik résztvevője számon kérte a szervezőkön (Szántó mellett Mészöly Suzanne kurátoron és Bencsik Barnabás szervezőn) a kiállítás keretében kötelező politikusságot, végső soron a New York-i minta másolását.³⁴ Nincs kétségem afelől, hogy e projekt, amelyet a Soros Központ hozott létre, amelyben aktívan megvalósult egy kulturális-művészeti minta importja, és amelyet az ezzel kapcsolatos ellentétes reakciók kísérték, valóban alkalmas tárgya lehetne a kulturális hegemonia kiterjesztése, a kolonizálás vizsgálatának. Ráadásul a művek megvannak a C3 archívumában, és a kiállítók nagy része ma is aktív, amint Mészöly kivételével a szervezők is.

A forráskritika vagy egy ténylegesen létrejött művészeti esemény aprólékos elemzése nélkül viszont csak a kolonizáció vádjá marad, az ideológiai hegemonia ismételtetése, ami bár jól illeszkedik a ma uralkodó posztkolonialista beszédmódba, jelen formájában egyáltalán nem képes közvetíteni és értelmezni az egykori folyamatokat. Talán mert maga is előítéletes.

8

Gyakorlatilag lehetetlen feladatra vállalkozott Sasvári

14. – jún. 30. A kiállítást Beke László, Dévényi István és Horváth György rendezte. A katalógust Nagy Ildikó szerkesztette.

38 ■ Bár a korszakban magában, vagyis történeti távolság nélkül íródott, mégis alapvetően fontos kiindulópontot jelent Németh Lajos *Modern magyar művészet* című kötete (Corvina, Bp., 1968.), amely arra vállalkozott, hogy értelmezze és kanonizálja korának korábbi évtizedek tendenciáiból mintegy levezetett képzőművészetét. Harminc évvel később, az 1999-es Frankfurti Könyvvásárra készült el az ún. négy szerzős kötet: András Gábor – Pataki Gábor – Szűcs György – Zwickl András: *Magyar képzőművészet a 20. században* (Corvina, Bp., 1999.), amely vállaltan Németh Lajos könyve kiváltásának szándékával íródott, megtartva annak formacentrikus megközelítését. Egészen más logikát követett a Hans Knoll által gondozott (és részben szerkesztett) német nyelvű, utóbb magyarul is kiadott tanulmánykötet, amely arra kérte a szerzőit, hogy egy-egy csomópont részletesebb elemzésével mutassanak be egy-egy korszakot: Hans Knoll (Hrsg.): *Die zweite Öffentlichkeit: Kunst in Ungarn im 20. Jahrhundert*. Philo Fine Arts, 1999.; Hans Knoll (szerk.): *A második nyilvánosság: XX. századi magyar művészet*. Ford. Matits Ferenc. Enciklopédia, Bp., 2002. Két további kiadványt érdemes még itt – mintegy előzményként – megemlíteni: az egyik Beke László áttekintése a *Magyar művészet 1800-tól napjainkig* című egyetemi tankönyvben (Beke László – Gábor Eszter et al.: *Magyar művészet 1800-tól napjainkig*. Corvina, Bp., 2002.), a másik Keserű Katalin 2009-es nagyobb tanulmánya, amely a Corvina Kiadó művészettörténeti sorozatának utolsó kötetében jelent meg: Bellák Gábor – Jernyi Kiss János et al.: *Magyar művészet (A művészet története 16.)* Corvina, Bp., 2009.

Edít és csapata, amikor belevágtak abba, hogy megírják a hatvanas–hetvenes évek magyarországi képzőművészetének történetét. A feladat lehetetlensége több tényező együtteséből adódik.

Legelőször is, az eredeti „*brief*” egy angol nyelvű népszerűsítő kötet kiadásáról szólt.³⁵ Egy ilyen kiadványnak egyszerre kell informatívnak és olvasmányosnak lennie, és bár a szövegek használhatnák tudományos apparátust, a főszövegnek önmagában is meg kell állnia a helyét. Ráadásul – az angol kiadás és a nemzetközi terjesztés okán – az egyes tanulmányoknak olyanok számára kell érthetőnek, ugyanakkor információgazdagnak lennie, akik bár tájékozottak a háború utáni nyugati képzőművészet főbb tendenciáiban, de nem feltétlenül vannak otthon annak kelet-európai, konkrétan magyar változatában(?), párjában(?). A kötet szerkesztői ráadásul maguk is vallják Piotrowskival, hogy a kelet-európai művészet megértését nem segíti, ha a nyugati történesek derivátumaként láttatják: vagyis úgy kellett megpróbálni felmutatni e régió alkotóit, alkotásait és ezek viszonyrendszerét, kereteit, hogy közben ne utaljanak a centrumokra.

A kötetet az angol mellett eleve magyar kiadásra is szánták, vagyis egy olyan közönségnek, amelyik számtalan művészettörténeti és történeti részlettel sokkal inkább tisztában van, mint a külföldi olvasók.³⁶ A cél a magyar olvasók számára is az informativitás és közérthetőség, miközben határaik egészen máshol helyezkednek el. Ráadásul a magyar olvasóknak egy sor kérdésben megvan a maguk (avagy tanult) véleménye, amely nem feltétlenül egyezik a szerzőkével – akiknek írás közben tehát azzal is számolniuk kellett, hogy állításait és érveiket másként értik és értékelik külföldön, mint itthon.

A hatvanas–hetvenes évek történetének feldolgozása Magyarországon sok tekintetben az elején tart, illetve nem kis részben politikai meggyőződésen múlik. Nem eldöntött például, hogy az 1956. október 23. és november 4. között lezajlott eseménysort antisztálinista felkelésnek vagy forradalomnak, esetleg szabadságharcnak nevezzük; mint ahogy az sem mindegy, vajon 1989-ben rendszerváltás vagy rendszerváltozás következett-e be. És nem mindegy, hogy a tárgyalt korszakot hol keményebb, hol puhább diktatúráként írjuk-e le, vagy esetleg egy kelet-európai, tehát viszonylag szegény, politikai és intellektuális szabadságában korlátozott jóléti államként. Amint azt az általános és középiskolai történelemtanítással kapcsolatos viták is jelzik, a létező szocializmus középső évtizedeinek egyáltalán nincs kanonizált története.

Tovább nehezíti a helyzetet, hogy a hatvanas–hetvenes évek magyar képzőművészetének feldolgozása nem előzmény nélküli, bár igazán komoly, kifejezetten a korszakra irányuló kutatás csak a Magyar Nemzeti Galéria 1991-es *Hatvanas évek* kiállítását előzte meg,³⁷ a hetvenes évekről pedig egyáltalán nem készült ilyen feldolgozás. A modern magyar művészetet ugyanakkor számos kötet tárgyalja, amelyekben a korszak jellemzően egy-egy fejezettel szerepel.³⁸

Nem egyszerűíti a helyzetet a kötet tanulmányainak elkészítéséhez szükséges alap kutatások állapota. A hatvanas évek magyar, illetve regionális képzőművészetének kutatására több kísérlet is történt. Ezek egyikét az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpontjának Művészettörténeti Intézetében András Gábor irányította, a kutatás megfelelő finanszírozás híján azonban az intézet átszervezéseinek áldozatául esett. Egy nagyon fontos *Ars Hungarica* szám maradt e projekt után.³⁹ Az intézet kutatása kapcsolódott a Ludwig Múzeum nemzetközi kutatásához, amely a hatvanas éveket a régió összefüggésében vizsgálta, és egy nagyszabású kiállításra készült.⁴⁰ A múzeum 2013-as vezetőváltása egyúttal a program végét is jelentette;⁴¹ a *Ludwig Goes Pop* utazókiállítás kiegészítéseként rendezett *The East Side Story* (2015) e program romjából táplálkozott, és maga is legfeljebb torzó lehetett.⁴² Kérdésfeltevésének fontossága miatt mindenképpen meg kell említeni a Magyar Nemzeti Galéria Petrányi Zsolt rendezte *Keretek között* kiállítását,⁴³ amelyet – bár katalógusába⁴⁴ kiváló szerzők írtak – mégsem előzött meg valódi alap kutatás. A hetvenes éveket átfogó alap kutatás egyáltalán nem folyt.⁴⁵ Ami azt jelentette, hogy tulajdonképpen a hatvanas–hetvenes éveket is a jelen kötet megírására készülve kellett kutatni.

Egészen más természetű nehézségeket jelent az, hogy a korszak művészetének leírására, tagolására, értelmezésére szolgáló kategóriákat – a modernizmust, az avantgárdot, a neoavantgárdot, de akár a művészetet vagy a művészt, műalkotást, az anyagot, formát, stílust vagy éppen az esztétikát – ma nem úgy használjuk, ahogy egykor (ha használjuk egyáltalán). Ez részben a művészettörténeti szemléletmód megváltozásának következménye, részben magának a művészetnek az átalakulásáé. Nem mellékesen összefügg azzal a perspektívaváltással is, amelyet Piotrowski horizontális művészettörténete követelt.

Végül nem kis nehézséget jelenthetett annak a fogalomnak a megtalálása, amelynek segítségével a korszak egésze jellemezhetővé vált, amely – mint valami vörös fonál – összeköti a művészeket és a műveket. Korábban a kádári Magyarország kultúrájának értelmezési keretét az úgynevezett 3T alapozta meg; ezt a szerkesztők és a szerzők – részben izlésbéli okokra hivatkozva, részben elcsépeltsége és szűkössége, részben pedig markánsan lokális érvényessége miatt – elvetették. A kötet címét is adó „kettős beszédben” ismerték fel a keresett fogalmat, amelyet nemcsak a hazai közegre, de a kelet-európai régió más országaira is érvényesnek látnak. Ez egyúttal azt is jelentette, hogy az eddig megszokott, a háromté alapján kialakított értelmezési-értékelési sablont újra kellett gondolni, hiszen a művész(et)i döntések és stratégiák a „háromté” merev(nek gondolt) kategóriáiban egészen másként voltak elgondolhatók, mint a „kettős beszéd” dinamikusabb(nak gondolt) keretében.

Gyakorlatilag lehetetlen feladatra vállalkozott tehát Sasvári Edit és csapata. Mégis, több éven át tartó munkájuk eredményeként 2018-ban megjelent az angol, majd nem sokkal később a magyar kötet is. Míg ugyanakkor az angol kiadás a Richard Schlagman Art Book Awards döntőse lett,⁴⁶ és értő méltatást⁴⁷ kapott, addig a magyar kiadás gyakorlatilag légueres térben létezik. Egyetlen viszonylag rövid kritika jelent meg róla András Gábortól az *Élet és Irodalomban*,⁴⁸ de ettől eltekintve gyakorlatilag néma csönd veszi körül: a könyvnek nincs sem informális, sem formális szakmai visszhangja. Ez egészen elképesztő egy olyan kötet esetében, amely 18 fejezetben, közel 400 oldalon tárgyalja a hatvanas–hetvenes évek képzőművészetét, szándéka szerint új értékelési keretet nyújtva annak a témának, amely ma nemzetközi kutatások, intézményi akvizíciók és vásárok szempontjából is az egyik legfontosabb terület, ráadásul olyan szerzők tollából, akik bizonyítottan e szcéna legfelkészültebb szakértői. Bár a könyv formátuma inkább egy *coffee table booké* (közel két kiló, kemény fedelének sarkai pedig könnyen nyomot hagynak az óvatlan olvasón), és bár inkább ismeretterjesztő, mint szigorúan tudományos munkának készült, a benne felhalmozott

39 ■ A hosszú hatvanas évek. *Ars Hungarica*, 17 (2011), 3. szám.

40 ■ The Long Sixties. <http://longsixties.ludwigmuseum.hu>

41 ■ Mindössze egy kétnapos workshop őrzi emlékét: <https://www.ludwigmuseum.hu/en/programme/long-sixties>

42 ■ <https://www.ludwigmuseum.hu/en/exhibition/ludwig-goes-pop-east-side-story> A Ludwig Múzeumba eredetileg tervezett kiállítás kurátora végül az Új Budapest Galériában rendezett meg egy léptékében nagyságrendekkel kisebb, kérdésfelvetésében rendkívül izgalmas, koncentrált kiállítást Jancsó Miklós *Oldás és kötés* című 1963-as filmjéből kiindulva. Ennek részben interaktív katalógusa itt található: <http://budapestgaleria.hu/uj/kiadvanyok/nagyitasok-1963-ibooks-pdf/>

43 ■ <https://mng.hu/kiallitasok/keretek-kozott/> E kiállítás problémáfelvetésére még visszatérek.

44 ■ Borus Judit (szerk.): *Keretek között. A hatvanas évek művészete Magyarországon (1958–1968)*. Magyar Nemzeti Galéria, Bp., 2017.

45 ■ A BTM Fővárosi Képtárának 1971 – *Párhuzamos különidők* kiállítását érdemes azért ebben az összefüggésben említeni, jóllehet megrendezésekor Sasvári Editék kötete már megjelent: <http://kiscellimuzeum.hu/1971>.

46 ■ A londoni Whitechapel Gallery és az 1891-es alapítású brit irodalmi szervezet, az Authors' Club együttműködésében 2019-ben létrehozott díj, amelynek „Best Contribution to Art History” kategóriájában döntős volt a kötet. Bővebben: <https://www.whitechapelgallery.org/richard-schlagman-art-book-awards/>.

47 ■ Tyrus Miller: Art in Hungary, 1956–1980: Doublepeak and Beyond (Book Review). *ArtMargins Online* 07/22/2019. <https://artmargins.com/edit-sasvari-sandor-hornyik-and-hedvig-turai-eds-art-in-hungary-1956-1980-doublepeak-and-beyond/>.

48 ■ András Gábor: Ex libris. *Élet és Irodalom*, LXIII (2019. jún. 7.), 23. szám. <https://www.es.hu/cikk/2019-06-07/andras-gabor/ex-libris.html>

49 ■ Nem melleleg a már említett 1971 – *Párhuzamos különidők* kiállítás egyik legnagyobb izgalma éppen az a sajátos geográfia volt, amelyet a rendezők a tárlat Kiscelli-templomtérben elhelyezett részében megvalósítottak, ahol fizikailag is érzékeltették, hogy a szcénába belépés milyen különböző „bejáratokon” történt, attól függően, hogy valakit Vayer Lajosnak, Németh Lajosnak vagy éppen Beke Lászlónak hívtak.

tudás és annak a magyar művészettörténet-írásban távolról sem a bevett elrendezése mégiscsak azt érdemelné, hogy szimpóziumok és szemináriumok tárgya legyen, szempontjait és megállapításait méltassák és vitassák, a kötet egészét pedig ismertessék és kritika tárgyává tegyék a művészeti és nem művészeti lapok.

Mégsem ez a helyzet, ami már önmagában is elgondolkodtató. Talán azért marad el a visszhang, mert nincs, aki írjon róla? Mert aki meg tudná írni, az eleve írt a kötetbe? Talán nem teljesen alaptalan ez a magyarázat, de azért nehéz összehozni azzal, hogy a hírek szerint a különböző művészettörténet szakokon a hallgatók nagy többsége évtizedek óta modern művészetre specializálódik. A *Műértő* című, nagyjából modern és kortárs művészettel foglalkozó havilapba több mint kétszázan írnak – vajon e kétszáz szerző között nincs, aki szemlélné e kötetet, akár egy másik újságban? Vagy a művészeti és kulturális lapok szerkesztői nem tartják ezt fontosnak? Esetleg senki sem érzi magát kellően felkészültnek arra, hogy véleményt mondjon egy ilyen volumenű műről? Jobban belegondolva az utóbbi másfél-két évtizedben drámaian hanyatlott a modern és kortárs művészettel foglalkozó hazai szakma reflexiók képessége – akár kiállításokról, akár könyvekről van szó, az informált, átgondolt és érvekkel megfelelően megalapozott értékeléssel megfogalmazó visszajelzések meglehetősen ritkák. A szellemi termelés jószereivel vákuumban zajlik.

De lehet, hogy nem ez a jó magyarázat. Lehet, hogy még szemlézésre is túl komplex ez a könyv. Túl sok mindennel foglalkozik, túl sok perspektívából és túl kevéssé a (hazai) művészettörténetben megszokott mű- és formafókuszú módon. Nacionalizmuselmeletekről és performativitásról, szemantikáról és traumáról, intézményrendszerről és művészetpolitikáról esik szó, ahelyett, hogy egyéni teljesítményeket és művészcsoportokat, tendenciákat és politikai kényszereket, meghatározó műveket és nemzetközi kapcsolódásokat venne sorra.

De lehet, hogy ez sem a jó magyarázat, hiszen mindezeket megteszi a kötet, ha nem is abban a szerkezetben, ahogyan azt a korábbi művészettörténetekben megszoktuk. Attól, hogy *Intézmények*, *Diskurzusok*, *Álcák* és *Beszédaktusok* az egyes részek címei, még ugyanúgy szó esik Bernáth Aurélról és Maurer Dóráról, az Ipartervről és a festészeti absztrakcióról, Aczél Györgyről és betiltott kiállításokról, Jovánovics György *Ember* szobráról (1969) és a *hard edge* magyarországi megjelenéséről. Igaz, az egyes fejezetek nem korszakok, tendenciák és művészeti ágak szerint különülnek el, és nem is feltétlenül követik a kronológia linearitását, de lefedik a tárgyalt 24 év művészetét, annak mozgását, viszonyait. És kiegészítik a szcéna társadalomtörténetével, szociológiájával, politikájával, a közegben fontossá vált nyelvtudományi vagy éppen művészetpedagógiai megközelítésekkel. Innen nézve nagyon bőséges az az információmenyiség, amit az olvasó kap, és a kereszthivatkozások

még teljesebbé és sűrűbbé teszik a kialakuló képet. Teljesebbé és sűrűbbé; és talán, mindentől nem függetlenül, rejtőzködőbbé, legalábbis ami a nagybetűs Művészetet, a *grand art* hatvanas–hetvenes évekbeli „utódját” és annak történetét illeti. Egyszerűbben fogalmazva: nem könnyű kihámozni a szövegből, mi fontos a magyar művészet e két és fél évtizedében. A szocialista realizmus reformja? A figuratív festészet alakulása? A művészetpolitika átalakulása? Az emigrációban élő magyar művészek hazahívása? 56 elhallgatása? A nők elhallgatása?

10

Ez, persze, nyilván tudatos: a kötet szerkesztői és szerzői deklaráltak nem a Nagy Művészet kanonikus történetének e 24 évnyi magyar szeletét akarták elmesélni. Akkor már inkább a korábban megírt, kanonikussá vált történeteket akarták lebontani; vagy még inkább olyan perspektívákkal, rész kérdésekkel gazdagítani, amelyek ellenállnak az egyetlen lineáris történetté való összesodrásnak. Ennek megértéséhez ugyanakkor elkerülhetetlenül szükséges legalább egy kanonikus történet ismerete; ha úgy tetszik, annak (lebontása/kiegészítése) fényében válik a jelen kötet igazán használhatóvá. Nem kétséges, hogy ez sem segíti a szemlézését.

Másfelől azzal, hogy az 1956 és 1980 közötti időszak művészetét nem (egyetlen) történetként mondatják el a szerkesztők, hanem egymással is összefüggő részletekben mutatják be, egymást is keresztező perspektívákból, másfajta geográfiát kínálnak tárgyukhoz, mint ami korábban szokásban volt. Távoli hasonlattal élve: nem egy ösvényt kapunk a megtekintésre ajánlott cserjékkel, fákkal, árnyékokban megbúvó virágokkal, hanem magát a botanikus kertet, nyolc különböző bejárattal, az oldalában elhelyezett tóval (benne békákkal, körülötte szunyogokkal és időnként inni odaszálló verebekkel), délutánként labdával átrohanó gyerekekkel, és persze a kertészt is, sufniájával szerszámostul.⁴⁹

Ez a más típusú geográfia egy másik szóhasználatban azt jelenti, hogy a művészet egy története helyett annak sokkal tágabb terét jelenítik meg a szerzők: nevezhetjük ezt korszaknak is. Igazság szerint mondhatjuk azt is, hogy a tanulmányok történetei és perspektívái segítségével a hatvanas–hetvenes évek (egységesnek nem nevezhető) korszaka az, amit bejárhatunk, és aminek legfontosabb jellemzőjét a kötet címéből is kiolvashatjuk: ez a kettős beszéd.

A „kettős beszéd” kifejezés a szerkesztők szándéka szerint kiváltja az évtizedek óta elterjedt háromtét. A magyar kultúrában az ötvenes évek vége óta jelenlévő tiltás-tűrés-támogatás háromtete – és az osztályozást alapul vevő cenzúra gyakorlata – a magyar kultúra működésébe egy politikai elvet illesztett. Ebből következően a korszakban nem az volt a kérdés, hogy ki jobb, érdekesebb, tartalmasabb vagy invenciózusabb művész másoknál, illetve mennyire

jó, érdekes, tartalmas vagy invenciózus egy adott mű, hanem az, hogy hova sorolják őt vagy művét ebben a bizonytalan és mozgó határú rendszerben. Nagyon leegyszerűsítve: aki a tiltott kategóriában volt, „indexen”, nem állíthatott ki, arról biztosan jelentettek, annál időnként házkutatást tartottak, nem kapott útlevelet, és az életét, kezdve a megélhetésével, általában is nagyon megnehezítették. Aki támogatott volt, jó káder, komoly eséllyel pályázott kiállításra, tanulmányútra, műveit állami szervek vásárolták meg és állították ki, így folyamatosan volt munkája, és ezért pénze. Tiltott és támogatott nem abban különbözött egymástól, hogy az egyik jobb volt a másikkal, hanem abban, hogy a megfelelő pillanatban komform volt-e a regnáló Kádár-rendszerrel, vagy sem.⁵⁰ A túrt művészek sem tehetségük vagy tehetségtelenségük miatt ékelődtek a két szelso csoport közé, hanem azért, mert bár politikailag nem voltak a kegyeltjei, a rendszer mégis elviselte és időről időre valamilyen (korlátozott) helyzetbe hozta őket: szerepelhettek egy-egy kiállításon, kiutazhattak, a Képcsarnokon keresztül megvették a műveiket. A határok bizonytalansága és enyhén mozgó volta okán egyes művészek a tiltottból vagy éppen a támogatottból a túrt kategóriába kerülhettek; de ennek megint csak nem volt köze a művészi teljesítményhez. Mégis: a művészettörténet a rendszerváltás óta (valójában már azt megelőzően is) e kategóriákban tartja számon a korszak művészeit, a politikai minősítéshez igazodva szemléli és értékeli őket. A rendszerváltást követően a tiltott művészek (az elégtétel jegyében) váltak támogatottá, és a korábbi támogatottak vagy túrtak sokszor páriává. A valóban jogos elégtételen túl ebben egy másik szempont is közrejátszott: a magyar műkritikában és a modern művészet történeti feldolgozásában kitapintható moralizálás, amely axiómaként vallja, hogy jó művész nem lehet rossz ember, vagyis képmutató, a politikához dörgölőző, a politikának kisebb vagy nagyobb engedményeket tevő (és például besúgóként működő) művész. A jó művész hiteles ember – márpedig annak nem lehet hitele, aki az előző rendszer politikai kegyeltje volt, vagy ha nem kegyeltje, de megtúrta, aki e túrt státuszában karriert csinálhatott, eladhatott, adott esetben meggazdagodhatott. A rendszerváltásnak ezt a helyzetet kellett orvosolnia; és az orvoslás a korábbi status quo megfordítása lett, anélkül, hogy az értékelés elveit, magának a status quónak a szerkezetét komolyabb kritikával illették volna.

Túl azon, hogy a felfordított status quo ugyanúgy politikai természetű, mint az eredeti volt, e helyzet következtében a magyar műkritika és művészettörténet elfelejtette feltenni és így megválaszolni a kérdést: mégis mitől lesz egy mű, egy műcsoport, egy művész, esetleg egy művészcsoport jobb egy másikkal?⁵¹ Azaz, miért lehet valami vagy valaki a kánon része, míg más nem? Ám az érték(elés)re vonatkozó kérdés nem csak a kánonformálással függ össze. Befolyása van arra a problémára is, hogy mit tekintünk művészetnek

(és így arra, hogy miről írjuk a művészettörténetet). Tehát: miféle tulajdonságok meglétére van szükség ahhoz, hogy egy ember alkotta tárgyat műalkotásnak tarthassak? Mi számít majd ide?

Bár lehetne, ez most mégsem egy (öncélú) művészetfilozófiai kérdés; legalábbis nem a „Duchamp palackszárítója”⁵² vagy Erdély Miklós fehér vakbottal falnak támasztott indigó papírja⁵³ műalkotás-e?” típusú művészetfilozófia. A mi kérdésünk más: minek tekintjük Altorjay Sándor realista tájképeit, amelyeket megélhetése biztosítására festett és adott el a Képcsarnokon keresztül? Műalkotások ezek vagy sem? Másfelől: miként gondolunk Erdély mozaikkészítő tevékenységére, amelynek talán leghíresebb darabja, egy 70 m²-es Fabulon-reklám, sokáig a Kálvin tér egyik tűzfalát díszítette?⁵⁴ A megrendelői szándék adott esetben kizárható-e egy munkát a művészet köréből? Vajon az autonóm gondolat számít-e egy tárgyban, vagy pedig a megmunkálás minősége teszi azt a művészet részévé? A példányszám fontosabb, vagy az invenció? A hétköznapi használat vagy a funkció hiánya, esetleg a hozzáférés nehézsége és exkluzivitása? Ha egy kiállításon neoavantgárd munkák mellett a klasszikus modernizmus formáival is kacérokodó, de nemzeti konzervatív beállítottságú⁵⁵ (mondjuk vásárhelyi) festmények is lógnak, és mellettük a szénrajzoknak, de a sokszorosított grafikának is helye van, plakátoknak például, akkor ugyanez áll-e a plasztikára is (ötvöstárgyaktól a stúdióművészetig – üveg, porcelán – és tovább, például az étkészletekig, vagy

50 ■ Ennél természetesen sokszorosan komplexebb a helyzet, hiszen a rendszerkonformitást az Aczélnak való hűbéri viszony is kiválhatta. Vagyis a politikai elveken túl a hűbéri struktúra is része volt a képletnek. A hűbéri viszony bizonyos mértékig kiterjeszhető volt, tehát másokért is jót lehetett állni egy adott helyzetben.

51 ■ Nagyon sokatmondó e tekintetben az az évtizedek óta kísértő panasz, hogy gyakorlatilag nincsen magyar műkritika, mert a kritikusok nagy többsége inkább a művek, kiállítások közvetítésével foglalkozik és nem az értékelésükkel. E helyzetnek természetesen más okai is vannak, mint a háromtét, de az is kétségtelen, hogy nem egy, a szakmába a rendszerváltás előtt bekerült szerző irtózik a negatív kritikától, mondván, az egy feljelentéssel ér fel.

52 ■ Marcel Duchamp: *Bottlerack* (1961, az 1914-es elveszett *Palackszárító* másolata), Philadelphia Museum of Art. <https://www.philamuseum.org/collections/permanent/92377.html>

53 ■ *Hűség* című művét Erdély az Indigo csoport 1979 áprilisában, a MOM Művelődési Központban megrendezett, azonos című bemutatója alkalmával készítette. Erről bővebben: Szőke Annamária: Erdély Miklós: *Hűség*. In: Sziláki Tamás (főszerk.): *Művek Lexikona*. 2. kötet (Hi-Pin). Magyar Nagylexikon, Bp., 2008. 53–54. old.

54 ■ A Kálvin tér 2000-es átépítésekor Bojár Iván András felhívására régészek szakszerűen eltávolították a mozaikot, amely sokáig ládában állt, különböző raktárakban, míg tavaly a Kieselbach Galériában *A csábítás fegyvere – Divat, stílus és öltözködés száz év magyar festészetében* című kiállításon ismét feltűnt. <https://fidelio.hu/vizual/ujra-lathato-a-legendas-kalvin-teri-fabulon-reklam-140611.html>

55 ■ E kategorizálás Sasvári tanulmányából származik, és tulajdonképpen a háromtétből fordít át kettőt (a tiltottat és a túrt) a művészettörténet saját formacentrikus nyelvére. Bár nem vagyok meggyőződve arról, hogy a politika közvetlenül stílusmozzanatba fordítása szerencsés lépés, mégis nagyon hálás vagyok érte. E fordításnak köszönhetem ugyanis a tanulmánykötet számomra

éppen a bútorokig), amint a textilre is (egyedi kárpitoktól és haute couture ruháktól a függönyanyagig és a konfekcióig), nem beszélve a fotóról? Mert, ha igen,⁵⁶ ha a grand art alkotásai mellett a kisművészet tárgyait, hogy ne mondjam, termékeit is a művészet-hez tartozónak kezeljük, akkor a művészettörténet feladatának, kategóriáinak, egész módszertanának is át kell alakulnia.

Félreértés ne essék, nem egyszerűen azt szeretném kérdezni, hogy miért nincs szó erről vagy arról a művészről, műről vagy éppen művészeti ágról a *Kettős beszédben*. Nem az a kérdés tehát, hogy miért nem kerül elő benne Kerekes Gábor vagy Jokesz Antal (ha Hajas Tiborról és Vető Jánosról szó van az utolsó fejezetben, és ők együtt is kiállítottak a *Dokumentum* kiállításokon – igaz, már nagyon a tárgyalt korszak végén). Vagy hogy a Velemi Textilművészeti Alkotóműhelyről miért csak Szenes Zsuzsa ürügyén esik szó egyetlen bekezdés erejéig? Ilyen kérdéseket mindig fel lehet tenni, de nem mindig érdemes, különösen nem egy reprezentativitásra nem törekvő, nem kézikönyv jellegű⁵⁷ munka esetében, még ha az alcíme szerint⁵⁸ a korabeli művészetrel és nem csak annak néhány szeletével foglalkozik is.

Az igazi kérdés az, hogy elég radikálisan gondolták-e végig a kötet szerkesztői azt az új helyzetet, amely a nagybetűs Művészet politikai, illetve etikai kategorizálási és értékelési keretének lebontása után előállt? Ha ugyanis lehetővé tesszük a művészet meghatározó tulajdonságainak újragondolását (és

a tárgyalt korszaknak ez egy alapvető sajátossága, nemcsak a nyugati, de a hazai szcénában is), azzal együtt jár, hogy a művészetről számot adó, azt megjelenítő művészettörténet kategóriáit is újra kell gondolnunk. És ez nem állhat meg ott, hogy politikai-e a keret, vagy sem, hogy a formai vagy, ellenkezőleg, a konceptuális invenció tesz-e valamit műalkotássá, hogy a művész és/vagy a mű autonómiája-e a döntő szempont. Ennyi elmozdulás kizárólag a modernista/avantgárd művészet összefüggésében jelent(het) fogalmi átrendeződést. Csakhogy ki állította, hogy a modernista/avantgárd művészet az a paradigma, amelyben a XX. század valamely évtizedének művészetéről gondolkodnunk kell? Így szoktunk, ez igaz, mint ahogy az is igaz, hogy a háromté szerint szoktuk leírni a művészek Kádár-kori mozgásterét.

Lehet persze úgy érvelni, hogy a modernista/avantgárd művészet a képzőművészet azon történetének csúcsa, hogy ne mondjam, telosza, amelyet a művészettörténet egyébként is tárgyal, és így logikus pusztán ennek újragondolásával foglalkozni e kötetben. Lehet, bár az elmúlt 30 év művészeti és művészettörténeti mozgását figyelve, nem biztos, hogy szabad, hiszen az számtalan ponton éppen a klasszikus művészettörténeti paradigma lebontásáról szólt.

Egyetlen mozzanatra szeretném ezzel kapcsolatban felhívni a figyelmet: a kilencvenes évek eleje óta, az új művészettörténetek megjelenését követően, számos művészettörténeti tanszék alakult át világszerte a vizuális kultúra történetének tanszékévé, mert nem látták elégségesnek pusztán a nyugati kanonikus művészek és művek kutatását és oktatását, ugyanakkor az e körön kívül eső tárgyakra – nem nyugati kultúrák hétköznapi és rituális tárgyaira és a nyugati kultúra populáris termékeire és képeire – nem akarták a művészet (időnként, egyes kontextusokban) kirekesztő és lenéző, az uralkodó osztályhoz tartozó kategóriáját használni. Ez a váltás/elmozdulás a „történeti” feldolgozás eszközeit működő művészettörténet alapvető átrendeződését eredményezte – amint erről korábban volt már szó. Ehhez hasonló elmozdulás, de legalábbis tapogatózás Magyarországon is történt, ráadásul a tárgyalt időszakban. Egyik kezdeményezője Miklós Pál (ebben az időben az Iparművészeti Múzeum főigazgatója) volt.⁵⁹ Miklós részt vett abban az akadémiai munkabizottságban is, amely Németh Lajos vezetésével a vizuális kultúra kutatására jött létre 1976-ban, és egészen 1984-ig működött. Ez a munkabizottság igen tág keretek között, számos diszciplína perspektívájából (például optikai, ismeretelméleti, szociológiai, pszichológiai, esztétikai, történeti, fejlődéslélektani, építészeti szempontból) vizsgálta a vizuális nevelés⁶⁰ és a vizuális kultúrát⁶¹ – viszonylag távol kerülve így többek ebben az időben is művelt szakmájától, a művészettörténettől. Akárcsak Aby Warburgnak a tarokk kártya és a pueblo indiánok, Ernst Gombrichnak a *New Yorker* karikatúrái

talán legrelevánsabb felismerését: azt, hogy a magyar társadalom nemcsak a két háború között, de a tárgyalt korszakban is (máig hatóan) mélyen konzervatív ízlésű volt, a képcsarnoki művészet feltétlen híve.

56 ■ Petrányi Zsolt döntött úgy a Magyar Nemzeti Galéria *Keretek között* kiállításának előkészítésekor, hogy a kiállított tárgyak körét nem korlátozza a tradicionálisan képzőművészeti ként nyilvántartott munkákra (festményekre, szobrokra, grafikákra), hanem a korszak tárgykultúrájának igen tág szeletét is bemutatja (karosszékektől függönyanyagokon át lámpatestekig). Ez a döntése kifejezetten megosztotta a szakmát. Részben hasonló megoldással Mélyi József is kísérletezett a *Nagyítások – 1963, az Óldás és kérés kora* kiállításon, amely részben rekonstruálta a film egy kulcsjelenetének helyszínén található használati, dísz- és műtárgyakat.

57 ■ Az MTA Művészettörténeti Kutató Intézete a nyolcvanas évek eleje óta szerkeszti, írja és adja ki – komoly kihagyásokkal – a magyarországi művészet történetének teljességre törekvő kézikönyveit. Míg az 1899 és 1919 közötti, illetve az 1919 és 1945 közötti művészetet tárgyaló kötetek már a rendszerváltás előtt elkészültek (1981 és 1985), addig az 1945 utáni még csak most koncipiálódik.

58 ■ Ezzel együtt itt ismét emlékeztetek arra, hogy angolul *Art in Hungary, 1956–1980* a kötet címe.

59 ■ E tárgyban írt tanulmánykötete: *Vizuális kultúra. Elméleti és kritikai tanulmányok a képzőművészet köréből*. Magvető, Bp., 1976.

60 ■ Tölgyesi János (szerk.): *Utak a vizuális kultúrához: beszámoló – koncepciók*. Kézirat gyanánt. Országos Oktatástechnikai Központ – MTA Vizuális Kultúrakutató Munkabizottság, Veszprém–Bp., 1978.; Beke László – Horányi Özséb (szerk.): *Utak a vizuális kultúrához (Németh Lajos 50. születésnapjára)*. Kézirat gyanánt. Országos Oktatástechnikai Központ – MTA Vizuális Kultúrakutató Munkabizottság, Veszprém–Bp., 1979.

61 ■ Beke László – Horányi Özséb – Janáky István – Németh Lajos (szerk.): *Tanulmányok a vizuális kultúráról*. Kézirat. 1984.

és a közlekedési táblák jelei, Németh Lajosnak (aki nem mellesleg a művészetszociológia első magyarországi propagátora is volt, legalábbis a művészettörténészek között), Miklós Pálnak, Beke Lászlónak és Bán Andrásnak (aki utóbb a fotográfiaalapú vizuális antropológia kutatója és oktatója lett⁶²) e kutatás a képzőművészetről való tágabb gondolkodás lehetőségét is jelenthette. Az már más kérdés, hogy ez az interdiszciplináris kutatási program végül hosszabb távon minimális mértékben hatott a magyar művészettörténeti gondolkodásra. A vizsgált korszakban azonban a képekről való gondolkodás része volt; és ma, amikor a művészet pontosabb és teljesebb megértésének és közvetítésének eszközeit keresve megkérdőjelezzük a művészettörténeti módszer relevanciáját, éppen eszünkbe is juthatna.

11

Amint arról korábban szó volt, a kötet szerkesztői azért számolnak le a tiltott-túrt-támogatott fogalmi hármassal, mert azt egyértelműen és kizárólagosan politikai eredetűnek tartják, és ami éppen ezért a művészekről és a műalkotásokról, egymáshoz való viszonyaikról a művészet szempontjából szinte semmit nem árul el. Ráadásul egy olyan itt rekedt és nem hatástalanított bomba, amely a mai napig képes újra meg újra felrobbanni: elég, ha arra a lehetetlen helyzetre gondolunk, amely a rendszerváltást követő „elégtételszolgáltatás” tragikus következménye. A kilencvenes évek elején a korábbi túrt és támogatott kategóriába eső alkotók háttérbe szorultak, és az egykori tiltottak váltak fontossá: ők kaptak kiállítási lehetőséget, ők győztek pályázatokon – legalábbis az új vesztesek (sokan közülük egyértelműen korábbi nyertesek) így látták. Részben e helyzet orvoslására létrehoztak egy egyesületet, amelyet Magyar Művészeti Akadémiának neveztek, és amely a 2011-es CX. törvény, illetve a 2012-es Alaptörvény jóvoltából (valamint a hozzárendelt ingatlanokkal és pénzüsszeggel) meghatározó erővé vált a magyar kultúrában, így a képzőművészeti szcénában. Azok pedig, akik a rendszerváltást követően kerültek viszonylag jobb helyzetbe,⁶³ 2011, de legkésőbb a Nemzeti Kulturális Alap MMA-s delegáltakal törvényileg biztosított feltöltése után, ismét háttérbe szorultak. Nem betiltottakká váltak, inkább megtúrtekké, akik időnként azért még nyernek pályázatokon, de állami elismerésben egyre kevésbé részesülnek. Jól látszik tehát, hogy a művészetszociológiai politikai megosztásának és hűbérésítésének kiváló eszköze, a háromtét, a mai napig uralja a terepet.⁶⁴

Éppen ezért nagyon fontos törekvés Sasvári Edit-től, hogy ezt a kategorizálást kivegye a korszakról szóló gondolkodásból, és valami olyat állítson a helyére, aminek segítségével jobban, ugyanakkor ilyen messze ható következmények nélkül lehet értelmezni a korszak dinamikáját. Ez a jelenség a „kettős beszéd”. A fogalmat mindjárt a tanulmánykötet bevezető írásá-

nak elején egy példa segítségével „definiálja” Sasvári. Kassák Lajos 1960-as párizsi kiállítását a hatalom engedélyezte, ugyanakkor Kassák nem utazhatott ki saját tárlatára, helyette hivatalnokok voltak jelen a megnyitón (*Autonómia és kettős beszéd a hatvanas-hetvenes években*, 9. old.). E helyzet magyarázata – amely a háromtét segítségével nem volna lehetséges – a politikai rendszer kétarcúsága, kettős beszédmódja: másként viselkedik a politika befelé és másként kifelé, a nyugat-európai államok felé. Ez utóbbi irányba a megengedő(bb), nagyvonalú(bb) arcot kell mutatni, azt, amelyik készen áll az ország (további) modernizálására, és ehhez támogatókat keres.

Világosan látszik, hogy a háromtét leváltó „kettős beszéd” koncepciója is politikai indíttatású, ráadásul a korban ezt expressis verbis meg is fogalmazták. És az is világosan látszik, hogy a háromtét határainak (viszonylagos) statikusságával szemben ez dinamikusabb konstrukció. Ráadásul olyan, amely nemcsak a politika (politikus) mozgásterében van jelen, hanem a művészetben is ott lehet, sőt a nézőében is. Csak a néző ezt sorok közötti olvasásnak, a művész (kritikus) pedig kódolt üzenetnek hívja. A lényeg az, hogy kétféle beszélünk (ami ugyanakkor azt is jelenti, hogy egyetlen állításunknak sincsen direkt következménye, egyérett sem vállalunk felelősséget, hiszen az, aki kérdőre von, biztosan rosszul értelmezte megnyilatkozásunkat.) Ahogy erre Sasvári rámutat, a kultúrának és tágabban, a társadalomnak ez a mechanizmusa felelős azért a következmények nélküli korrupt világgért, amelyben élünk adatik (uo. 11. old.).

A kettős beszéddel, úgy tűnik, sikerült rámutatni a korszak egy olyan jellemzőjére, amely meghatározta a művészek és művészeti intézmények működését,

62 ■ Ebben az időben pedig Forgács Péterrel a FőFotó kido-básra ítélt negatívait kukázta ki; ezeket átdolgozva készítette Forgács 2017-ban *Véletlen testek történetei* című kiállítását a Molnár Ani Galériában. http://molnaranigaleria.hu/wp-content/uploads/2017/02/FP_VELETLEN_TESTEK_TORTENETEI_PR.pdf.

63 ■ És adott esetben a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia körül gyülekeztek.

64 ■ A képzőművészeti szcénára a rendszerváltást követő 30 évben az imént leírtól természetesen sokkal összetettebb volt, hiszen nem esett szó számos szakmai, illetve érdekvédelmi szervezetről. És: a Kádár-kor háromtétéje és az állam/az MMA mai működése között két ponton alapvető különbség van: kereskedelmi galériák és aukciók formájában megjelent a magántőke, és nyitottak a határok, így nemzetközi megméréstésre is van módjuk az arra alkalmas, az állam által jellemzően kevésbé támogatott művészeknek.

65 ■ Ez egyrészt egy nagyon fontos állítás, hiszen a kelet-európai működésmód egyik, a nyugatitól alapvetően eltérő mozzanatára lehet vele rámutatni. Más kérdés, hogy a tanulmányok között nemigen találni olyat, amely forrásokkal is igazolná, hogy hasonló folyamatok játszódtak le benne.

66 ■ A kifejezést Clifford Geertz mintájára használom; vö. Sűrű leírás: *Ut a kultúra értelmező elméletéhez*. In: Clifford Geertz: *Az értelmezés hatalma*. Vál., utószó Niedermüller Péter. Ford. Andor Eszter et al. Századvég, Bp., 1994.

67 ■ A lehetőségek terével természetesen Pierre Bourdieu művészetszociológiáját invokáltam. Ez magyarul a legteljesebben a következő kötetben érhető el: Pierre Bourdieu: *A művészet szabályai: Az irodalmi mező genezise és struktúrája*. Ford. Seregi Tamás. Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Bp., 2013.

ráadásul nemcsak Magyarországon, de szerte a régióban.⁶⁵ Csak hát sokkal többet is tesz annál: nem egyszerűen a kultúra működésére kínál (egy) magyarázatot, hanem az egész társadaloméra, egyénekére éppen úgy, mint intézményekére, beosztottakéra éppen úgy, mint vezetőikére. Így viszont a „kettős beszéd” elvezíti heurisztikus erejét, és a társadalom általános jellemzőjévé válik. Meglehetősen távoli hasonlattal élve: olyan ez, mint Panofsky ikonológiája, amely a művön keresztül nézve a kor általános beállítódását tárta fel, a rejtett szimbolizmust például. És onnantól kezdve a kor minden képe rejtett szimbólumokkal volt terhes, akár felismerte őket a néző, akár nem.

Így hát a korszak jellegének érzékeltetésére alkalmas a „kettős beszéd” bevezetése, viszont konkrét döntések, döntési mechanizmusok, stratégiák, életpályák vagy akár művek, műcsoportok elemzésére nem. Ahhoz az adott helyzetek jóval sűrűbb leírására⁶⁶ volna szükség, illetve arra, hogy az e helyzetekben működők lehetőségeinek terét minél részletesebben és teljesebben vázoljuk fel.⁶⁷

12

Mindennek alapján úgy tűnhet, elégedetlen vagyok a *Kettős beszéd* kötettel, de ez távolról sincsen így. Ez egy nagyon gazdag könyv, amely szinte lehetetlen feladatra vállalkozott, és talán e feladat súlya is okozza szemlészésének nehézségét és (legalábbis eddigi) elmaradását. Ám a kötetben megjelenő perspektívák, amelyek közül nem egy talán először szerepel könyv (és nem jóval kevesebbek által olvasott szakmai folyóirat) formátumú művészettörténeti szövegben, mindenképpen nagyszerű és ünneplendő olvasmánnyá teszik Sasvári Edit és csapata többéves munkájának gyümölcsét. Ha vitám van a könyvvel, az abból fakad, hogy művészettörténet-módszertani kérdésfeltevése és válasza nem eléggé konzekvens, vagy ha úgy tetszik, nem eléggé radikális. A „kettős beszéd” leváltotta a „háromtét”, és megkérdőjelezte azt az értelmezési-értékelési konstrukciót, amely a tiltott-túrt-támogatott hármasa alapján a művészettörténetben működött. Ám a kötet szerkesztői nem tudtak továbblépni, és a hatvanas–hetvenes éveket a modernista/avantgárd szemléletmódnál relevánsabb és komplexebb szemzőgből bemutatni, jóllehet az a kor éppen ezt készítette elő. De talán nem is baj ez: nem kizárt, hogy már ez az ugrás is túl nagy volt. És így legalább van mód felkészülni a következőkre. □



Lakner Antal: *Irányjelek*. Polifónia projekt, 1993.