

Téma: a művészet

Szőke Annamária

Vitaindító

A Nappali ház által szervezett és a Stúdió Galériában lezajlott beszélgetés vitaindítóját, a beszélgetést vezető Szőke Annamária által megfogalmazott kérdéscsoportokat a résztvevők írásban kapták meg. A beszélgetés végül is csupán csak néhány kérdést érintett, ezért a közeljövőben egy második beszélgetés keretében szeretnénk az elmaradt témákat megvitatni. Ez a bevezető tehát ilyenformán egy beszélgetéssorozat kezdete.

A helyett, hogy a művészet fogalmáról (a művészetfogalomról) elvontan vagy történeti kontextusban beszélgetnénk, abból indulunk ki, hogy a fogalom használatban van (a fogalmat használjuk), tehát értjük (vö. Wittgenstein). A téma tehát: a mai művészet, avagy a művészethez való viszonyunk, a vele kapcsolatos igényünk, elvárásaink, kívánságaink, véleményünk, benyomásaink, élményeink etc. – ma.

A „ki hogyan használja a művészetet?” – a faramuci kérdés arra utal, hogy mindenki más pozícióból beszél a művészetéről. A beszélgetés résztvevői olyan emberek, akik valamilyen módon a „művészetből élnek”, s mindegyikük napi tevékenysége sok aprófa-munkából áll, amelyek látszólag nem tartoznak hozzá a művészet-hez, azonban az, amit ma érthetünk ezalatt, mégis ezen kis mozzanatok révén körvonalazódik egyáltalán. A hangsúly azonban a pozíción van. Más a művészethez való viszonya, másként éli meg a művészetet a művész, a művészeti menedzser vagy az egyetemi tanár. Másként az, aki kifejezetten a mai művészeti világra koncentrál, és másként az, aki csak történeti szempontból foglalkozik vele. Egyik szempont nem nélkülözi a másikat, még akkor sem, ha a mindennapi aprófa-vágás során ez nem kerül gondolkodásunk előterébe.

A beszélgetést indító alapkérdés tehát az, hogy miközben a művészetet még mindig, mint *egyét* gondoljuk el, számtalan pozícióból beszélünk róla. Mindig erre az *egy* művészetre hivatkoznak a legkülönbözőbb tradíciókat követő művészek és a legelterjedtebb – történetileg kialakult – pozíciókat elfoglaló emberek,

(A rendszerváltás előtt) „Mindenki ráért, nem lévén
praktikus dimenziók az ambíciók számára.”

(Sugár János)

„Minél nagyobb valakinek a végrehajtó hatalma,
annál kisebb az illetékessége.”

(Erdély Miklós)

akik a művészettel foglalkoznak. Van, aki – természetesen nem tudatosítva – arisztokrata pozíciót vesz fel, és megmondja a művésznek, mit kell csinálnia, miközben nem veszi észre, hogy az a pozíció, amelyet bevall – hogy ő kritikus –, nem rendelkezik azzal az anyagi és tekintélyi háttérrel, amely lehetővé tenné, hogy ezt megtehesse. Van, aki üzleti vállalkozásként foglalkozik a művészettel, és ezt bevallja, de úgy gondolja, hogy alapvetően a művészt, illetve a művészetet segíti elő ezzel a kereskedelmi tevékenységgel. És sok más pozíció is elképzelhető: impresszárió vagy menedzser, történész, kritikus, kiállításlátogató, műgyűjtő, „magánzó”, műkedvelő, galériás, múzeumi dolgozó, műkereskedő, megrögzött kiállítás megnyitókra járó etc. és természetesen van „a művész” pozíciója, amely szintén nem csak egyféle. Mindenki ezek közül azt mondja – minden különösebb előjel nélkül, leszámítva az iparművészetet (amelyet itt most nem érintünk) és az irányzattmegjelöléseket –, hogy ő művészetet csinál vagy művészettel foglalkozik. Miközben, ha belegondolunk, mindegyik pozícióból nézve más és más ennek a művészetnek a szellemi pozíciója is.

A beszélgetőpartnereket úgy próbáltuk kiválasztani, hogy egy-egy típusát képviseljék ezeknek a különböző pozícióknak, miközben autonóm személyiségekként voltak jelen: **Andrási Gábor – művészettörténész, az Óbuda Galéria vezetője; Bencsik Barna – a Stúdió Galéria művészeti vezetője; Marosi Ernő – művészettörténész, az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet igazgatója, egyetemi tanár; Megyik János – képzőművész; Radnóti Sándor – művészetesztéta, az ELTE esztétika tanszék oktatója; Sebők Zoltán – művészeti író Szoboszlai János – művészettörténész, a dunaújvárosi Kortárs Művészeti Intézet igazgatója; Ujvári Péter – művészettörténész, a Szépművészeti Múzeum dolgozója; Várnagy Tibor – képzőművész, a Liget Galéria művészeti vezetője.**

Tekintve, hogy a művészeket leszámítva (de részben őket is beleszámítva) a résztvevők mindegyike valamely művészeti/művészettörténeti intézményben vagy intézménynek (galéria, múzeum, intézet, tanszék, sajtó etc.) dolgozik, e pozíciókból tűnik megközelíthetőnek az a probléma (vagy helyzet), amely ma a művészeti világban nem csupán megfigyelhető, hanem maguk a művészek is reflektálnak rá, vagyis a művészet témájának is tekinthető. Ez pedig a művészet intézményesülésével, a művészet(történet)i intézmények egyre inkább termelésre, produkálásra berendezkedett, olykor iparszerű jellegével van összefüggésben, illetve azzal a művészettel, amelyet most intézményművészetnek vagy intézmény-művészet-történetnek nevezünk. Itt rögtön az első kérdés az, hogy mennyire generálja ezt a produkciót az a pénzelosztási rendszer, amely túlnyomórészt pályázatokon alapul, és ezért minden fityingért új kutatási/kiállítási programok vállalására ösztönöz, s ezáltal – mint ezt példákkal igazolni lehet – sokszor az alapos és korrekt munka kárára van. Meddig lehet mobilizálni a produktivitás jelszavával egy művészet(történet)i intézetet, amelynek jellegéből adódik, hogy hosszú (termékeny) „üresjáratok” előzzék meg egy-egy produkció elkészültét, hasonlóan a műalkotások elkészítéséhez, ahol kellő mennyiségű „tétlenség” nélkül nincs teremtő energia sem. Ha a művészettel való foglalkozás alapvetően az ember „szabadidejéhez” tartozik, teremthető-e művészet koordinált rohammunkával?

(A beszélgetés témájával kapcsolatban itt meg kell jegyeznünk, hogy a *Balkon* 1998/7–8. számában olvasható az a vita, amelyet a kortárs művészet intézményeiről folytattak a dunaújvárosi Kortárs Művészeti Intézetben. Bár a *Nappali ház* által tervezett beszélgetés témája ennél tágabb kíván lenni, számos, minket is érdeklő kérdést érintettek a fenti vitában, tehát részben ahhoz is kapcsolódunk. Másrészt hivatkozunk a publikált szövegből tipikusnak tekinthető részekre, amelyekkel a művészettel kapcsolatos nyelvezet átalakulását szeretnénk példázni.)

A beszélgetés alább következő témáit csoportosítani próbáltuk, ennek ellenére érezhető az egymás után felmerülő kérdések felsorolásának esetlegessége is.

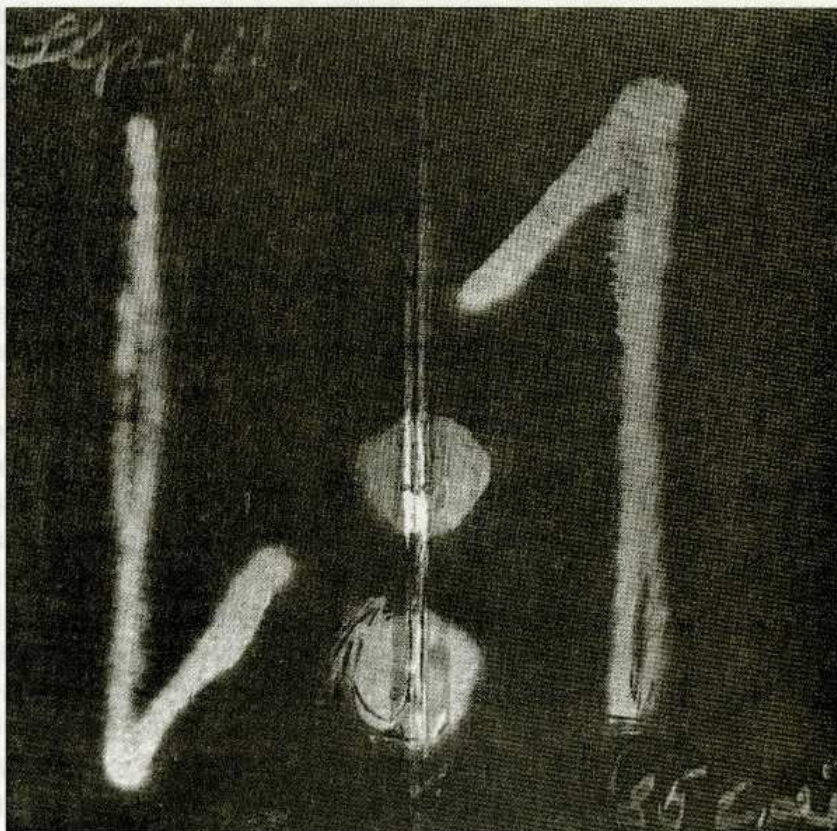
1. Az intézmény-művészet(történet) szempontjai, céljai, nyelvezete.

Kiinduló, talán kicsit provokatív feltevésünk az, hogy olyan élmény, amely felér azzal, amit a művészettől várnánk el, nem csak azokon a helyeken élhető meg, ahol ma az ún. művészetet mutatják be. Csak a

művészeti intézményekben látott jó művek, művészeti élmények miatt van létjogosultsága az intézményeknek. Az ilyen élmények ritkák. Az intézményekben túltermelés folyik.

Erdély Miklós gondolatai a világegyetemről érvényesek lennének a kultúra működésére is?

„...egy olyan Világegyetem tárult a mai kor embere elé, amihez nem tud teremtőt képzelni. Iszonyú arányeltolódást észlel: olyan hihetetlen mennyiségben van a Világűrben – ahol élünk – a teljesen fölösleges és minden intelligenciát nélkülöző anyag, hogy elképzelhetetlen egy olyan teremtő, aki ilyen üres világot teremt. Tehát az ember saját intelligenciáját a teremtésben sem látja viszont. Ugyanakkor a hihetetlen kvantitatív pazarlás, ami a világmindenségben és még az életben is érződik, egy olyan Teremtőt mutat, aki ha meg akarja teremteni az embert, ahhoz olyan mennyiségű anyagot dob ki, ami aztán a véletlen segítségével feltétlenül produkál valahol egy ilyen intelligenciával megáldott lényt. Akár deistán, akár materialistán gondolkozunk,



Erdély Miklós: Lépték, 1985

feltétlenül a véletlen szervező szerepét kell föltételeznünk, mert a véletlen képes nagyon hosszú idő alatt, nagyon sok permutáció révén – úgy látszik – létrehozni lényegesen intelligensebb szervezeteket, mint amit a mi agyunk el tud képzelni. Ilyen a biológiai szféra.” (Erdély Miklós: Előadás a kiállításról, in: E. M.: Művészeti írások [Válogatott művészetelméleti tanulmányok I. Szerk.: Peternák Miklós. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991.], 150.)

Ha ezt elfogadjuk, feltételezzük, hogy ezért az „intelligenciával megáldott lényért”, a jó művészettért/művészettörténetért dolgoznak az intézményekben a szakemberek, és ezért mindent latba vetnek: a kurátorok vagy műkereskedők, galériások megmondják, hogy egy művész mit csináljon. A kritikusok rendreutasítják a művészeket, ha nem ezt vagy azt az irányzatot művelik, miközben a pluralizmust hirdetik a művészetben, és globalizmusról beszélnek. A legegységibb, élet- és szellemi, lelki szükségletből létrehozott alkotásokat is „felhajtják” – most nevezzük így – a menedzserek, akik napi aprófa-munkája az újdonságok vagy egzotikusságok széles néptömegekhez való eljuttatásában áll. Az „igazi értékek” elismertetése is iszonyú pr-munkába kerül, legyen szó akár egy festőről, akár egy ország (Magyarország) irodalmának méltó és reprezentatív bemutatásáról egy idegen országban (Európában). A pr-munka egy külön szakembergárdát termelt ki, amely ismeri az elvárások és a szokások, az „illem” és a hatásosság minden csínját-bínját, amelyet manapság nem nélkülözhet sem a divattervező, sem a múzeumi szakember.

Kérdés, hogy valóban megoszlanak-e, vagy meg kell-e oszlaniuk a feladatoknak: van a muzeológus és van a múzeum pr-embere – s ez két különböző dolog lenne? Mikor kezd el gondolkodni egy szakember-muzeológus kutatásai során a múzeum pr-szempontjainak hatása alatt? Valószínűleg észre sem veszi, mikor. Vagy: mikor kezd egy egyetemi oktató „engedni” a kortárs művészetben megfigyelhető tendenciáknak merőben történeti kurzusai során? Mikor enged a „divatos” témáknak, vagy talán nem is a divatos témákkal van a baj, hanem a konzervatív tanrenddel? Vagy: nem jobb-e mégis a „konzervativizmus” akkor, amikor az értékek válságáról beszélünk (kicsit lehangolón és tulajdonképpen folyamatosan)? Nem struccpolitika-

ka-e ez, az elkerülhetetlen változtatás késleltetése? És az általános kérdés: egy művészeti (vagy valami módon a művészettel foglalkozó) intézménynek mik a legfőbb szempontjai, amikor a funkciójából adódó érték-őrzés/mentés/védés/közvetítés módjain elgondolkodik?

A magyarországi helyzetre reflektálva az egyik felvetés szerint a kurátorok, etc. feladata, hogy sztárokat produkáljanak (Szoboszlai János, *Balkon*, 1998/7–8. 45.). Ehhez bevált módszernek tűnik, ha az intézményrendszer hierarchikus felépítésű, és lehetővé válik a logikusnak tűnő számléletrán való előrehaladás a művész számára a kis intézményből a nagy, reprezentatív intézményekbe (a tudományos fokozatok megszerzésének analógiájára). Bencsik Barnabás szerint az intézményrendszer akkor működik jól, „ha tényleg összefüggnek és egymáshoz koherensen kapcsolódnak” az egyes intézmények (uo. 48.). Nem monopolizálás-e ez? Valóban az a funkciója egy kurátornak, hogy a magyar művészeket a nemzetközi vérkeringés részévé tegye, „hogyan sztárként lehessenek részesei ennek a kortárs biznisznek”? (Bencsik, uo.) Van-e ennek értelme? Valóban olyan-e „a művészet kérdése...”, mint a háború (sic!), és ehhez is csak három dolog kell.”? (Tatai Erzsébet, uo. 50.) Méltó-e egy ilyen kijelentést tevő kurátor arra, hogy a művészettel foglalkozzék, avagy milyen művészet az, amelyet képvisel? (A háború művészete?)

Az előzőekhez kapcsolódva azt mondja Bencsik Barna: „olyasmit kell nyújtani tehát egy magyar sztárnak, egy magyar művésznak, ami mondjuk minimum zseniális és világszínvonalon működik, de azonkívül hordoz egy üzenetet. Leegyszerűsítve a dolgokat, egy-egy nagy sztárnak a lényege néhány szóval elmondható...” (uo. 52.) Ezt nevezzük intézményművészetnek.

Az elismertség, hírnév – ez mindig is fontos volt a művészek számára, és a művészek saját sorsa volt, hogy elérték-e avagy sem és milyen okokból. (Eltekintünk most az utólagos komplex elemzésektől, amelyek egy-egy ilyen esetet magyarázni próbálnak. Az a véleményünk, hogy annak felismerése, hogy „a művészeti alkotás kollektív produktum” [Szoboszlai, uo. 45.], éppen a „nagy mű” létrejöttének kiszámíthatatlanságát támasztja alá, s receptként az egy-egy történeti elemzésből adódó konzekvenciák nem alkalmazhatóak.) Ma a kurátorok akarnak sztárokat csinálni. Nem megszerezni és kiállítani a műveket, ami megfelelne a gyűjtő, a megbízó avagy a kiállításrendező funkciójának, hanem eleve sztárt csinálni.

Történeti és gyakorlati ismereteik alapján – úgy tűnik – ennek tudják a módját, és valószínűleg ezt a művészeknek is megmondják.

Ahhoz, hogy egy művész elismert legyen hozzájárul, hogy közismert is legyen. Ez a médiában való szereplést generálja. A médiában röviden és transzparensen kell nyilatkozni, amely a műnek csak felületes megközelítését adja („egy szóval elmondható”). Véleményünk szerint a művészet ezzel szemben egy komplexebb szemléletet képvisel. Nem feltétlenül közvetíthető a „mondanivaló” a médián keresztül. Vagy, ahogy a performance művészetben, a hagyományos képzőművészetben is már a média – a közvetítő médium – határozza meg a művet, a művek eleve erre, ehhez készülnek. Van természetesen ellenkező előjelű példa is: Hajas Tibor már átgondolta a médiavilág konzekvenciáit, és művészetet csinált belőle: „Ez a médium nem a dolgokra irányul, a dolgokról beszél, hanem áthatol rajtuk, a dolgok között létezik, a dolgok közé beszél, a semmibe; innen kezdődik az új történelem.” (*A katódsugár szépsége*) Az új történelemben vagyunk?



Erdély Miklós: Párizsi automata-fotó tabló, (1963,1968, 1971?)

Úgy tűnik, az intézmények részéről pótcselekvésről van szó: azt hiszik, ha jól működik a szisztéma (a hierarchia), attól lesz jó a művészet. Hogy a sztárcsinálás technikája (ahogy pl. a filmszakmában, az USA-ban be van járva) biztos recept, hogy nagy művek és híres művészek jöjjenek létre. Még azt a közhelyszerű tanulságot is elfelejteni látszanak, hogy az ilyen bejáratott séma alapján létrehozott tömegművek rosszak. Az újabb és újabb trükkök, váratlan megoldások keresése köti le a menedzserek figyelmét és energiáit, miközben maga az anyag (a mű), aminek érdekében ezt teszik, teljesen elsikkad és sablonos lesz.

Vannak-e különbségek „kis” és „nagy” intézmények között? A 19–20. században kialakult az a tendencia, hogy a progresszív művészet alternatív helyeken jelent meg, később elismertetett és bekerült a hivatalos intézményekbe. Lehet-e még erről a tendenciáról beszélni? Van-e, aki kifejezetten erre épít (pl. gyűjtők)? Nem utópia vagy naiv történelemszemlélet-e ez?

A hatvanas/hetvenes években a progresszív művészet intézményellenes volt, az élet és művészet egységéről beszéltek. A nyolcvanas években ez a gondolat eltűnt. Vető János akkor azt mondta: „meg is kell élni valamiből” – egy festményt pedig el lehet adni. Az új festészet visszaadta a kiállítóterem kultuszát – hatalmas pénzekbe kerül manapság egy tényleg érdekes vagy annak szánt kiállítás installálása. Sokszor magára az installációra helyeződik a hangsúly. Az „élet”, vagy az életre hivatkozó, arra reflektáló, témájával és funkciójával azt megnevező művészet is a kiállítóterem falai közé vagy a falakra korlátozódik. A kiállítóterem ideiglenes átalakításának költségéből esetleg helyre lehetne állítani egy lepusztult épületet. Mi a feladata az intézményeknek és dolgozóinak? Meddig kell elfogadni, hogy egy magát művésznek tituláló ember minden bódult ötletét tiszteletben tartsák és megvalósítsák? Ki dönti el, hogy mikor konzervatív vagy egyszerűen józan gondolkodású egy intézmény vezetője, ha egy-egy tervet visszautasít? Mitől művész a művész? Művész-e akkor, ha olyan ideiglenes művet hoz létre az állam vagy bárki pénzén, amely tulajdonképpen azokat az elveket sérti, amelyek szerint ma a mindennapi életünket szervezzük meg (környezetvédelem, takarékoság etc.)?

Ennek az intézményi művészetnek van-e köze azokhoz a lényegi kérdésekhez, amelyeket elvárunk a művészettől? Érdemes-e így fogalmazni? Nem arról van-e szó, hogy valamely társadalom vagy intézmény reprezentatív céljai okán „üres” és pazarló műveket hoz létre, és ez rendjén is van, mindig is így volt a történelem során?

Mi a kiállítóterem funkciója? Nem csak egzisztenciális félelemből dolgoznak-e itt az emberek, sokszor saját jóérzésük ellenére is? Van-e hivatásérzetük? Meg lehet-e ezt válaszolni, vagy lehet, hogy ez „ösztonösen” fejlődik ki az emberben, és „megszállottan” dolgozik?

Az intézményművészet korában a művészet témája nem a „valóság”, az „élet”, hanem az intézményesülés, intézményesültség maga. „A mesterségesen létrehozott történés iszonyú, mint ahogy visszataszító a lombikbébi.” (E. M.) Európában és az Egyesült Államokban béke van. A művészet „életanyaga” ebből a békés valóságból származik, és a béke áldásai (tévé, reklám, jómód, kultúra és ezek apró – bár tetemes és valós – problémái, a művészet maga etc.) volnának a témája?

Valóban érdeklődnek-e az emberek a művészet iránt? Milyen céllal megy valaki egy kiállítóterembe, (bármilyenbe)? Hogyan van ez külföldön és Magyarországon?

A mai intézményi struktúrának – tágan értelmezve – csak kulturális-e a funkciója, vagy gazdasági funkciója kezd fontosabbá válni (adókedvezmény és pénzmosás jelensége), vagy nélkülözhetetlen a politikai reprezentáció és a társasági élet szempontjából (semleges terep)? („Az egész nemzetközi összeesküvés a művészet körül alapvetően gazdasági alapokon nyugszik...” – Beöthy Balázs, *Balkon*, i. m. 52.)



Erdély Miklós: Váza virággal, 1975

2. Az intézményekkel szembeni támadás.

Vannak, akik visszavonulnak a művészeti intézményektől vagy az ún. művészeti világból, mondván, hogy ami itt jelenik meg, az nem művészet, vagy nem igazi művészet. Kivonulnak és elvonulnak, mert az intézmények önjáró- vagy taposómalmok lettek. A művészeti intézményrendszer szempontjai nem a művészetre irányulnak, hanem önmagára (létfenntartás). Miként vetnek számot a jelenlévők az efféle vádaskodásokkal? Miként vetnek ezekkel számot akkor, ha tulajdonképpen egyetértenek ezzel a meglátással, véleménnyel? Van-e lelkiismereti problémájuk?

Csupán magyar művészeti vonatkozásban pár példa: Szentjóbý Tamás – köztudottan – azt mondja: felháborító, hogy a művészettörténészek (kurátorok etc.) fizetést kapnak azért, hogy olyan dolgokkal foglalkoznak, amiért egy művész nem kap pénzt. (Vagyis a művészekből élnek. Lásd még *Balkon*, i. m. 53.) A 70-es években Beke László – a konceptuális művészetből adódó konzekvenciákat végiggondolva – azt mondta, hogy a kritikusnak művésszé kell válnia. Erdély Miklós az *Optimista előadását* bevezető tézisekben a posztneoavantgárd magatartás jellemzői között sorolja fel, hogy az ember „a szervezkedés, intézményesedés minden formájától tartozkódjon”.

A legitimálás folyamata nemcsak addig tart, hogy a művész legitimálja a művészettörténetet. A 20. század progresszívnek mondott művészete kifejezetten arról szólt, hogy a már legitim intézmények tették egyáltalán lehetővé, hogy egy-egy tárgy műalkotás legyen. (Ez egy filozófiai koncepció volt. Nem biztos, hogy a gyakorlatban igaznak bizonyul, mint működési elv.) Tehát a sor elején – az őskorban – valóban egy olyan ember áll, akit ma művésznek nevezünk, de a jelen helyzet elején a reneszánsz elméletírók, a kritikusok és múzeumalapítók állanak (Ujvári Péter szerint a művészetet a művésztől írók hozták létre, pl. Alberti). A művészettörténészekkel szembe forduló művészek nem veszik figyelembe a történeti tényeket. Vagy túlzottan általánosítanak, és egy-egy rossz tapasztalatukat kiterjesztik az egész szakmára.

Szentjóbý Tamás kérdésére: „mi lenne a foglalkozása azoknak, akik ma a művészeti intézményeket vezetik, ha nem lenne egyetlen művész, vagy nem- művészet-művész, aki hajlandó lenne az intézményeiket művekkel ellátni?” (*Balkon*, i. m. 53.) – egy újabb kérdés: mit csinálnának a művészek mindazon intézményrendszer nélkül, amely jelenleg a „művészettörténészek terrénuma”? Ha a válasz az, hogy jól ellennének nélkülük, akkor talán végre valami izgalmas és valós dolog kezdődne el a „művészetben”?

Ha megkérdőjelezzük, hogy szükség van-e a művészeti intézményekre, akkor különböző ellenvetések merülhetnek fel:

a/ Szükség van, mert a civilizáció által kitermelt történeti képződményekről van szó, melyek az emberi kultúra velejárói. Az értékeket őrizni kell, és ha már ezeket sem őrizzük, akkor „mindennek vége” (a rombolás és hanyatlás, a „barbárság” korszaka jön etc.);

b/ A művészeknek van szükségük az intézményekre, hiszen itt tudják bemutatni, amit csinálnak;

c/ Miért ne érdeklődhetne bárki a művészet iránt, és mutathatna be bármit bárhol?

Miért dolgozik egy művész, miért lesz megszállottja egy elképzelésnek, és dolgozik egy művön évekig, miért vállalja a létbizonytalanságot? Ha be akarja mutatni ezt valahol, vagy csak meg akarja mutatni, ez miért baj? Vagyis miért baj, hogy van valaki, aki ezt bemutatja? Miért baj, hogy ez az igény kitermelte a

múzeumokat, galériákat, amelyeket privát emberek vagy közösségek hoztak létre azért, hogy megőrizték a munkákat, amelyeket privát emberek közvetlenül rendeltek meg?

Miért baj, hogy az emberek, a társadalom még fönntartja ezeket az intézményeket, ahol látszólag infantilis, idealista, nem praktikus, a mai világ anyagi oldala iránt esetleg nem érdeklődő emberek által létrehozott szép és jó munkákat és gondolatokat mutatnak be? Nincs szükségük a művészeknek a múzeumigazgatókra, vagy csak egyes emberek mondják azt, hogy nincs szükség rájuk? Vagy csak bizonyos igazgatókra és intézményekre nincs szükség? Komolyan kell-e vennünk Szentjóbý Tamás kijelentéseit (*Balkon*, i. m. 53.), vagy csak művészetnek? („Művészet fedi el, hogy csak művészet.”)

Nem az egyes (és nagyobb számban található) rossz példa okozza-e csak a kiábrándulást, és elsikkad mindezen civilizatórikus intézmények haszna, funkciója, amely a nyilvánosság megteremtése volt? Mi van akkor, ha épp a támadott intézményrendszer ad teret az ellene intézett támadásnak? (Beuys a direkt demokráciáról folytatott nagy vitáját nem a kasseli Documentán folytatta le? Szentjóbý Tamás nagy kiállítását nem a Múcsarnokban mutatta be?)

Művészekkel beszélve, úgy tűnik, nemcsak azért szenved valaki, mert visszaszítónak találja az intézmények eljárását munkáival szemben, hanem attól is, ha nem talál egy intézményre.

Megyik János azt mondja, hogy a művészettörténészek mindenféle koncepciókat gyártanak a múlt művészetének bemutatásához, és közben elfeledkeznek a jó művekről. Olyan művészettörténeti koncepciókra utal, amelyek egy-egy időszak művészetét szociológiai, politikai, ideológiai etc. szempontból mutatják be. Szoboszlai János szerint többek között az utóbbi évtizedek művészetelméleti irodalma is azzal foglalkozik, hogy a művészeti alkotás „a múzeum, a műtárgypiac, a galéria, a művészettörténet, a művészetelmélet, a kritika, valamint anonim hatalmi tényezők, alapítványok, szponzorok korporatív együttműködésének a terméke”. (*Balkon*, i. m. 45.) Tehát a kortárs művészetben is ugyanaz zajlik, mint a művészettörténetben, és épp ezért minden, tehát a rossz művek is bekerülnek a kiállítótermekbe?

Ha a kortárs műveket ma szociológiai és egyéb szempontokkal közelítik meg a kritikusok, akkor ez azért lehetséges, mert maguk a művek is ilyen intenciókkal bírnak. A módszer azonban szemellenzős is lehet, és pont a lényegét véti el a kritikus vagy művészettörténész a művel kapcsolatban. Ez a manifeszt, figyelemfelhívó megközelítés épp a média sajátja. (Sebők Zoltán cikkét Cindy Sherman művészetének értelmezésével kapcsolatban, az ún. „divatos” módszerek – pl. feminista látásmód – szűklátókörűségéről: *Balkon*, 1998/7–8. 29–31.)

Az új művészeti intézményi struktúra kihívásaira nem készíti fel az oktatás az egyetemi hallgatókat (kifejezetten az ELTE művészettörténeti tanszék tanrendje ellen intézett bújtatott támadás).



Erdély Miklós: Előadás a női gonoszságról, 1971

3. Kell-e történeti alapon példálózni? Nem lehet-e, hogy paradigmaváltásról van ma szó? Egy generációváltásra van szükség és a panaszok eltűnnek? Ugyanakkor, vajon nem történeti tapasztalat mondatja-e ezt velünk?

4. Az „idősebb” művészek nézőpontja.

Ha ma egy – egyébként eddig avantgárdnak számító – művészt a tájképfestészet izgat, akkor ez minek a tünete: az ő koráé vagy a korszaké? Nem képzelhető-e el, hogy épp az idősebb generáció rukkol elő valamivel, ami „korszerű” lesz? Talán épp azért, mert az agya nem állt át az intézmény- és média-művészetre, és még kapcsolata van az ún. „művészeti problémákkal”. Megyik János szerint korszerű/aktuális az, ha valaki egy régi művészeti problémán (pl. perspektíva) dolgozik ma is, ha a probléma maga nincs megoldva. (Duchamp mondása, hogy „nincs megoldás, mert nincs probléma” filozófiai, nem pedig művészeti gondolat?)

Csak a fiatalabb generáció tekinthető az intézmény-művészet képviselőjének, vagy az idősebbik is?

Csak egyes (idősebb) művészek gondolkodnak úgy, hogy ők dolgoznak valamin, amit fontosnak tartanak (mint egy tudós azt teszi) és csak amikor kész, akkor mutatják be (ahogy vannak szaklapok, amelyekben olvasni lehet egy-egy tanulmányt az elért eredményekről)?

6. „...”

Elképzelhető-e, hogy ma dolgoznak emberek valahol, valamin, amit ma nem művészetnek nevezünk, de ami az lesz, mondjuk száz év múlva? És viszont: amit ma művészetnek nevezünk, azt másként fogják nevezni száz év múlva? A techné/ars jelentésváltozása újra végbemegy?

Budapest, 1998. szeptember