

Beszélgetés

Megyik Jánosnak a beszélgetéshez utólag hozzáfűzött megjegyzése:

* Egy olyan tematikáról szerettem volna beszélgetni, amely azt vizsgálja, miért lehet a kortárs művészetet szinte tetszés szerint manipulálni, és melyek azok a pontok, ahol külső beavatkozásra van lehetőség. Hogyan tud a művészet annyira „nyitott” lenni, hogy mint *objet trouvé* szerepeljen a különböző teoretikusok, műtörténészek és menedzserek kezében? Vajon ők a kor művészei? Ez a forradalom, amelyet Marcel Duchamp hozott, felfalt volna bennünket? Ebben a helycserében nem az olykor megváltozó hierarchia a zavaró, hanem hogy ez az áttételezés képtelen a művészetet megújítani, sőt gátolja azt. Azok közé tartozom, akik a kortárs művészetelméletet rendkívül izgalmasnak látják, de ezzel szemben magát a művészetet szubsztanciát vesztenek és unalmasnak. Mint másik fontos pontot, az intertextualitás teóriáját is szerettem volna megvitatni. Sajnálatomra a beszélgetés olyan irányt vett, hogy ezt megvitatni már nem volt lehetséges.

SZŐKE ANNAMÁRIA (Anikó): Elkezdve a fenti vitaindítóban felvetett kérdésekről folytatandó beszélgetést, szeretném átadni a szót Megyik Jánosnak, aki jelezte, hogy elsőként szeretne szólni.

MEGYIK JÁNOS: Szoboszlai Jánosnak a *Balkon* 1998/7–8. számában megjelent szövegének egy részére szeretnék reflektálni. A következő bekezdésről van szó: „Korunk művészei tisztában vannak azzal, hogy bármit hoznak is létre, egy olyan tradícióba ágyazottan alkotnak, amely szerint minden művészet konceptuális természetű, mert a művészet csak konceptuálisan, fogalmilag létezik. Azt látjuk tehát, hogy a műveket elemző művészetelmélet mellett maga a művészeti praxis is a válaszolás retorikáját használva működik. A művészet definíciója egészen nyíltan a művészet természetének részévé lett.” Ezzel a résszel mint megállapítással egyetértek, azonban úgy gondolom, hogy a művészet fogalmát kellene itt körüljárunk. A művészet véleményem szerint csakis önmagát definiálhatja. Felmerül a probléma: a művészet kívülről is definiálódik, aminek az öndefinícióban nyoma marad. A kívülről való meghatározás, kifejtés többnyire verbálisan, a retorika alkalmazásával jön létre, és mindez metaforikussá teszi a művészetet. Marcel Duchamp a maga ready made-jeivel fordulópontot jelent az alkotásban, ahol a metaforikus réteg provokatívan válik hangsúlyossá. A metaforikus jelleg következménye, hogy a művészet tetszés szerint is verbalizálható. Idézek Gerhard Kurtztól: „A metaforikus jelentés oszcilláló, csapongó, kissé bizonytalan jellege a megindított megértésmozgás eredménye: az állítmány megfelelő, az állítmány nem megfelelő, az állítmány feleljen meg. Ezek a mozzanatok teszik lehetővé, hogy a külvilág a művészet definíciójába bekapcsolódjon.” Többek között ez enged meg, hogy a művészet kollektív produktummá váljék. Ebben egyetértek Bekének és Szoboszlainak

a *Balkon*ban kifejtett álláspontjával. Idézek Beke Lászlótól: „A művész a múzeum, a műtárgypiac, a galéria, a művészettörténet, a kritika, valamint anonim hatalmi tényezők, alapítványok, szponzorok korporatív együttműködésének a terméke.” Itt egy szó: termék. A művészet termékké válik. „Voltaképpen nem volt még soha nehezebb egy művészt a megfelelő helyre tenni, mint ma. A túlbecsülés és az alábecsülés régebben semmikor sem volt ennyire szükségszerű velejárója a művészeti iparnak, és nem volt még soha nehezebb a nyilvánosság számára, hogy különbséget tegyen a valóban nagyok és az egy napra nagyok között. Megszámolhatatlanul sokan termelnek műveket, nem lehet valamennyiök zseni. Vannak, akik példát mutatnak, a többi utánozza őket.” Arnold Schönberg mondta ezt 1912-ben Gustav Mahlerről tartott prágai beszédében. Amennyiben a művészet nem képes tehát önmagát meghatározni, a definíciós kívülről jön, és mindez a képzőművészetre visszahat. Az egész mechanizmus legitim ugyan, ám ezek parttalan sorozata végül is egy kommunikációs zárlatot okoz, lehetetlenné téve a művészeti dialógust, ami a művészetet éltetné. Hozzá kell tennem, hogy ez a kritika nem vonatkozik az elektronikus művészetekre, mert ott az interakciótól működik tulajdonképpen az egész.*

SZOBOSZLAI JÁNOS: Ez a művészet kívülről jövő definíciója. Ez az idézetgyűjtemény, melyet Megyik János felolvasott, végül is a *Balkon*ban az én szerkesztésemben közrebocsátott szövegben közölt Joseph Kosuth, Arthur Danto és Craig Owens idézetekre reflektál. Ezzel egy tradíciót szerettem volna érzékeltetni, amely a Duchamp-féle ready-made-től a konceptuális művészetten keresztül addig a teóriáig húzódik, amelyet Arthur Dantónak a nevéhez köthetnék. Ez a tradíció egy létező tradíció a többi tradíció mellett. Azért tartom ezt a tradíciót nagyon fontosnak, mert az a fajta művészeti produktum,

A képanyagot Erdély Miklós (1928–1986) műveiből, valamint gyűjteményes kiállításán készült képekből válogattuk (fotó: Lugo 4x5), H.T.). A kiállítás 1998. szeptember 16-tól november 18-ig volt látható a Műcsarnokban.



azok a műalkotások, amelyek manapság az én látókörömbé kerültek – Nyugat-Európában, az Egyesült Államokban és most már Közép-Európában is –, jellemzik a fiatal generációk művészetét, amelyet neokonceptuálisnak is hívnak. Tehát ezek a művészek nagyon erő-

sen ebben a tradícióban dolgoznak, erre a tradícióra alapoznak, saját műveiket mintegy ennek a tradíciónak folyományaként fogják föl. Nemcsak a teoretikusok, mint például Danto vagy Owens, vannak tisztában ennek a tradíciónak a jelenlétével, hanem a képzőművészeti alkotások is nagyon erősen reflektálnak rá. Hogy „a művészet kollektív produktum” (idézem ezt Owenstől), ez egyfajta megközelítése a kortárs művészetnek. Nem az egyetlen természetesen, de roppant termékeny definíció lehet.

MEGYIK JÁNOS: Kritikám tulajdonképpen arra irányul, hogy a művészeti menedzserek, tehát a művészeti piac önállósodott a művésztől. Mi az a mechanizmus, amitől ezt megtehetik? Ezt próbáltam itt boncolni. Ez az egyik. A másik, hogy ez a konceptuális fejlődés a művek vizuális részét szerintem elszegényítette. Arra gondolok, hogy a vizuális reflexió szinte teljesen kiveszett.

MAROSI ERNŐ: Szőke Anikó kérdezte, elképzelhető-e, hogy ma csinálnak az emberek valahol valamit, amit ma nem nevezünk művészetnek, és ami az lesz mondjuk száz év múlva, és viszont, amit ma művészetnek nevezünk, azt másként fogják nevezni száz év múlva, hogy a *techné/ars* jelentésváltozása újra végbemegy? Ez minden korban végbemegy. Amit száz évvel ezelőtt művészetnek neveztek, azt ma már nem annak nevezzük. Amit száz évvel ezelőtt a természettudományi múzeum raktárába tettek, azt ma műalkotásnak tekintjük. A bécsi, annak idején remekül szétválogatott Kunsthistorisches Museum anyaga úgy oszlik meg, hogy a Naturhistorisches Museumba megyünk a Willendorfi Vénuszt megnézni. Na most, itt egy nagyon komoly kérdésre kapunk választ, aminek szempontjából a bevezetőnek azzal az egy mondatával itt sajnos vitatkoznom kell, hogy az iparművészetet most nem érintjük. Hát ha valami a művészettörténetben a szemünk előtt lezajlott, ami *in vitro* példája annak, hogyan lehet valamiből, ami nem volt művészet,

művészet, az pontosan az iparművészeti mozgalom és az annak eredményeként létrejött iparművészet. De folytatnám még ugyanebben a gondolatkörben. Szentjóbby Tamás kérdése: mi lenne a foglalkozása azoknak, akik ma a művészeti intézményeket vezetik, ha nem lenne egyetlen művész vagy nem művészetművész, aki hajlandó lenne az intézményeket művekkel ellátni? Hát ez fenyegetés, látszik is. Meg kell mondjam, hogy én tudom erre a választ. Archeológus lenne a nevük, és tudnának valamit kezdeni azokkal a művekkel, amelyek raktározhatók, de nem tudnának kezdeni semmit azokkal a művekkel, amelyek csak koncepcióban vannak jelen vagy pusztulékony anyagokból vannak, és akkor lehet, hogy ezek etnográfus, folklorista vagy egyéb területre kerülnének. Mindenesetre az a művészet-fonal, amit szépen, konceptuálisan tudunk ma megfogalmazni, részeire bomlana aszerint, hogy mi a hordozója.

RADNÓTI SÁNDOR: Kollektív dolog-e a művészet? Ugye, abban természetesen a művészet mindig kollektív volt, hogy szüksége volt olyan befogadókra, akik hajlandók voltak művészetnek tekinteni az illető artefaktumot, vagy terméket, vagy bármi egyebet. Ami pedig a konceptualitást illeti, az kétségtelen, hogy messze túl a konceptuális stílusirány határain, ma minden művésznek van egy művészet-fogalma, amelyet akár verbalizál, akár nem verbalizál, benne van valamilyen módon a művében. Nincs az a széles vagy akár szűk ág, megágyazottság, amelyben ezzel a kérdéssel nem kell foglalkoznia a művésznek ma, mert adott és evidens, minegy előre meghatározott volt. Ez legalább kétszáz éve állandó problémája a művészetnek, és ha nem is hiszem azt Dantóval, hogy ez a konceptualitás felfalja a művészetet vagy kisajátítja a művészetet, az bizonyos, hogy részévé válik. Furcsa következménye ennek az, hogy miközben egyre erősebb, belső igénnyé válik a művészek számára, megszűnik tulajdonképpen – mintegy ötven éve, vagy talán még régebben is – a szent őrült művész, a szent együgyű típusa, aki csak teszi a művészetet, és nem gondolkodik róla. Most én nem arról beszélek, hogy minden művésznek filozófusnak kell lennie, és azt sem mondom, hogy verbalizálni tudnia kell, gyakran nem tudja verbalizálni, de hogy magában a műben van egy konceptus, és mindig van egy konceptus az egész modernitásban, erről

meg vagyok győződve. De ennek a konceptusnak az az érdekes következménye, hogy a művészet definíciója egyre gyengébbé válik. Nagyon erős művészetdefiníciókkal dolgozik minden premodern művész. Ezek adottak voltak és evidensek. Ma nem azok. A bevezetőnek egyik helyes kiindulópontja, hogy valóban azt kell mondani ma a művészetről, hogy ha nem kérdeznék meg, tudom, hogy mi a művészet, ha megkérdeznék, nem tudom, mi a művészet.

SEBŐK ZOLTÁN: Ezt Szent Ágoston mondta eredetileg.

SZŐKE ANNAMÁRIA: A duchamp-i művészetdefiníció, amely itt többször elhangzott, lényegében arról szól, hogy az intézmény teszi a tárgyat művészetté vagy művé, inkább mondjuk, hogy művészté. Az én problémám az, hogy ez a fajta definíció, a 20. században a progresszív művészeti élet – most progresszívnek nevezem, mert bizonyos dolgokat ebből kizárok – azzal járt, hogy ezekbe az intézményekbe bekerülnek emberek, a „kurátorok”, és ebben a tradícióban élnek. A kérdésem az, hogy ezt egy kurátor tudatosítja-e vagy sem, tehát hogy egy tradíciót, ha az ember egy tradícióban él, mennyire lehet tudatosítani?

MAROSI ERNŐ: Bocsánat, mit értünk intézményen? Az intézmény az, ami a társadalombiztosításban egy kifizetőhely?

SZOBOSZLAI JÁNOS: Nem, nem, éppen ez az, hogy nem.

MAROSI ERNŐ: Tehát nem intézmény-e maga a művészet is, mint ahogy intézmény az étosz és sok minden más? Ez esetben azért jó lenne tisztázni, hogy az intézményen feltétlenül külső fél által fenntartott szervezetet értünk-e. Ha erről beszélünk, akkor természetesen ebből a vitából kiszállok, mert én nem ezt értem ezen.

SZŐKE ANNAMÁRIA: A Szoboszlai által szerkesztett szövegben Beke László rögtön az elején azt mondja, hogy a művészet maga is intézmény. Ebből egyrészt ki lehet indulni, másrészt azért ez a legáltalánosabb és a legtágabb megfogalmazás. Nekem az intézmény nem a kifizetőhely természetesen, hanem egy hely, ahol művészettel foglalkoznak és dolgoznak emberek, valamilyen tradícióban.

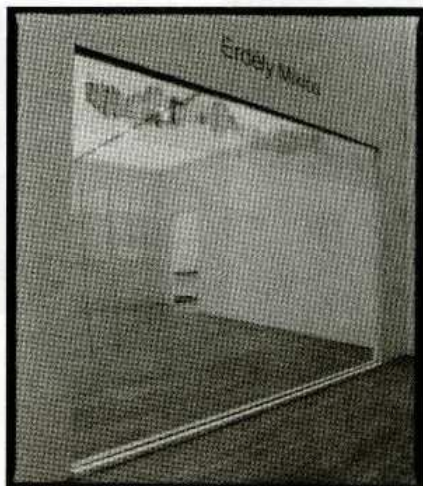
RADNÓTI SÁNDOR: Mégiscsak vissza kell térnünk egy kicsit arra a fogalomra, amit maga kivet. Mennyire intézmény a művészet maga? Hát én



intézménynek tartok egy olyan gyűjtőfogalmat, amelyet továbbadnak, amelynek a nevében nevelnek, amely maga is tradíció és maga is tradícióként őrződik. Ez maga az intézmény tiszta formája, függetlenül attól, hogy van fölötte ház vagy nincs.

SZOBOSZLAI JÁNOS: El tudom mondani, hogy milyen értelemben használom ezt, és általában mindig, ahol leírtam, lábjegyzettel is megpróbáltam pontosra tenni. Ez a művészet intézményes kerete. Ezt Roland Barthes-tól vette át az amerikai teória a hetvenes évek végén, és olyan értelemben használják, hogy a művészet egy keretben létezik. Ez az a keret, amely ezek szerint a teóriák szerint legitimálja és lehetővé teszi a művészet létezését. Ennek a keretnek, ennek az intézménynek nemcsak olyan „hardver” részei vannak, mint mondjuk az épületek, a budget stb., hanem a kritika, a kritika nyelvezete is. Bármilyen a művészettel foglalkozó teória, a kortárs kritika nyelvezete, tehát a diskurzus, ha úgy tetszik, a befogadás mechanizmusa, az oktatás, hogy mire tanítjuk azokat, akik művészetekkel szeretnének foglalkozni, milyen ideákkal veszik körül őket az akadémiák vagy a nem akadémikus légkör, milyen művészeti stratégiákat fogalmaznak ezek meg. Ez az intézményes keret meglehetősen sokszereplős játék. Ezt úgy szoktam kicsit szimplifikáltan fogalmazni, hogy ennek van egy hardver és van egy szoftver része.

MAROSI ERNŐ: Engem egy kicsit zavar a túlságosan amerikai fogalmazás, mert arra, hogy *ars*, a reneszánsz óta Európában is tudunk sok mindent



mondani. És énszerintem a művészet magyar szó. A művészet szó egy nyelvújítási szó az *ars*-ra, és megkülönbözteti a nem mesteremberit, vagyis azt jelenti, hogy művészség. Ez maga az intézmény.

RADNÓTI SÁNDOR: Én azért hajlok arra, hogy ezt bizonyos értelemben finomítani kell. Elfogadom, hogy a művészet intézmény, de olyan intézmény, amely intézményeken keresztül közvetítődik, és csak akkor az, ha ezek az intézmények valóban közvetítik. Hadd mondjak rá egy példát, amit nagyon szeretek, ez pedig az *Andrej Rubljev* című filmnek az a gyönyörű jelenete, amikor Rubljev lelki válságában hirtelen elfordul a tradíció által megszentelt ikonképtől, és a festékes rongyot a hófehér meszelt falra veti. Ugye, ha azt a történelmi keretet nézzük, amelyben Rubljev az ikonokat csinálta, akkor ez természetesen nem művészet, amit ott a fehér falon látunk, de ez egy 20. századi film, és mi 20. századi befogadók vagyunk, akik ezt felfoghatjuk úgy, mint az absztrakt festészet egyik születési pillanatát, hiszen az az ábrázolat, ami ott megjelenik a hófehér falon, az számunkra művészet, más intézmények által közvetítve.

MAROSI ERNŐ: Igen, ez egy nagyon jó példa arra, hogy mi a 20. századi intézményesített tanulmányaink keretében rá kell hogy ismerjünk itt a Leonardo-féle falhoz vágott szivacs esetére, amit ő mint a nem teljes értékű művészetet, a fantáziát mozgató, de formálást nélkülöző művészet példáját említi. Ez aztán a vándoranekdota szabálya szerint esetről esetre visszajön. Én azt hiszem, a Rubljev-filmet nem Rubljev-forrásként, hanem 20. századi forrásként kell értelmezni.

SEBŐK ZOLTÁN: Akárhogyan határozzuk is meg az intézményeket, számos olyan példa van, amikor valamit éppen az tesz műalkotássá, hogy az intézmény nem fogadja el. A klasszikus példa, és erről nagyon szívesen megfeledezünk, hogy Duchamp-ot nem egy akármilyen értelemben vett intézmény szankcionálta, tette művészetté, hanem az, hogy ki se lett állítva. Az a hihetetlenül összetett manőver az érdekes, amit Duchamp annak érdekében tett, hogy vissza legyen utasítva. Tehát most akkor mi a helyzet az ilyen típusú példákkal?

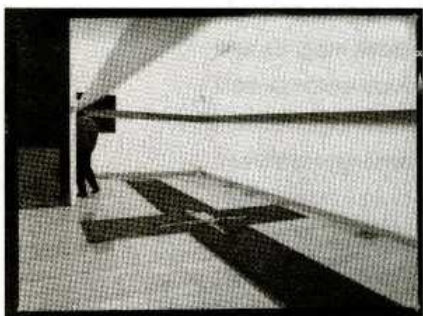
SZOBOSZLAI JÁNOS: Amikor ezt a példát említéd, számomra az az igazából fontos, hogy egy gondolat vagy információ magától értetődő része lett a tradíciónak.

MAROSI ERNŐ: A visszautasítottság mennyire tekinthető tradíciónak? Elvégre létezett egy ellentradíció. Rendben van, hogy léteznek reakciók, kontesztáló gesztusok. Elképzelhető-e a kontesztálásnak az intézményesülése, tehát egy zárt kontinuitása, vagy minden kontesztáló gesztus egy intézményes gesztusra való spontán ellenreakció? Tehát itt a *Salon des Refusés* – a Duchamp-hagyományra gondolnék, vissza lehet menni Courbet-ig is, persze.

RADNÓTI SÁNDOR: Annyiban nem osztom Sebők Zoltán nézetét, hogy természetesen Duchamp nagyon határozottan tagadott egy meghatározott intézményformát, nevezetesen a múzeumi jellegű kiállításformát, amikor provokációját csinálta, de természetesen volt egy közössége, és megteremtette azt a közösséget, amely intézményes abban az értelemben...

SEBŐK ZOLTÁN: Az általa megteremtett, megszervezett intézmény, a zsűri utasította el ezt a művet, amely zsűrinek egyébként ő maga is tagja volt.

BENCSIK BARNABÁS: Szerintem az elmúlt évtizedek intézményesülése és az intézmények amőbaszerű mozgása pont azt bizonyítja, hogy az intézményrendszer lényegéből fakadóan képessé kellett válnon arra, hogy mindent magába olvasszon. Tehát minden olyan jelenséget, amely akár pro, akár kontra bukkant föl abban a tág mezőben, amelyet a legkülönbélebb szempontból minősítenek művészetnek vagy



definiálnak művészetként. Ami ott fölbukkan, és amiről valamilyen megfontolásból úgy gondolják, hogy helye van ebben a közegben, azt magába olvasztja. Tehát intézményesíti, mint ahogy szerintem a Duchamp-történet is erről szól, többek között. A 20. századi művészet, és főleg a '45 utáni művészet jelenségeit, amelyek művészettörténeti megközelítésből a legkevésbé értelmezhetők, szinte kizárólag az intézményi háló segítségével tudjuk valamelyest definiálni. És ami az intézményben megjelenik, az művészetként van valamilyen szempontból definiálva – ezért van hihetetlen hatalma és ereje az intézményeknek, és ezért tűnik úgy a művészek számára, hogy itt az intézményrendszer a művész gondolatát is definiálja, és ezért érzem, hogy Megyik János azt gondolja, ehhez nincs joga, mert ezt a művésznek kellene definiálni, de képtelen rá.

MEGYIK JÁNOS: Félreértettél. Nem azt mondtam, hogy nincs joga.

BENCSIK BARNABÁS: Nekem úgy tűnt, hogy szerinted igazán autentikusan a művésznek van ehhez joga az alkotásaiban és egyéb más formában.

MEGYIK JÁNOS: Nem, én azt igyekeztem taglalni, hogy a művészetfelfogás természetéből ered az, hogy kívülről ez folytatható. A művészet szerintem bizonyos értelemben mindig kollektíve működött. Hogy ez nekem tetszik vagy nem tetszik, az egy más dolog.

BENCSIK BARNABÁS: Nem értem az ellentmondást, de a lényeg az, hogy azért fontos az intézményről beszélni és az intézmény létmódját valahogyan megközelíteni vagy megérteni, mert csak ezen belül lehet beszélni művészetről, és a művészetfilozófia legelvontabbnak tűnő interpretációi is ebbe illeszkednek bele, és csak ebbe illeszkedhetnek bele.

RADNÓTI SÁNDOR: Ezzel teljesen egyetértek, épp azért, mert annyira evidensnek tűnik számomra, hogy nem tudunk túllépni az intézmény fogalmán, ha művészetéről beszélünk. Tehát bármely konkrét intézmény megtagadható és megtámadható. A művészet fejlődése mindig újabb és újabb intézményeket mozgósít ebből a célból. Ezt annyira evidensnek

tekintem, hogy mindazokat a támadásokat, amelyek Szőke Anikó felsorolt vagy felvetett, mint lehetőséget a művészet intézményei ellen, csak egyes konkrét intézmények elleni támadásokként tudom értelmezni, és ilyen módon azt hiszem, hogy ezt a részét a beszélgetésnek tulajdonképpen le is zárhatjuk, mert annyira evidens ez a dolog. A probléma ma inkább a másik oldalon van. Ezek az

intézmények valaha bizonyos cenzorális és kritikai funkciót tölthettek be a művészet életében, gondoljunk evidens példaként a múzeumokra, amelyek válogattak és amelyek befogadtak, és ezzel bizonyos értelemben kanonizáltak. A szalonok bemutatták a hivatalos művészek műveit, a megtagadottak szalonjai pedig bemutatták azt a művészetet, amely utóbb sokkal értékesebbnek és jelentősebbnek bizonyult. Mára az intézményeknek ez a fajta kritikai és cenzorális eleme rendkívüli mértékben megfogyatkozott. Rendkívül frusztráltakká váltak az intézmények, rendkívül bizonytalanokká váltak, és hihetetlen széles területen tekintenek szét és fogadnak be minden művészetet. Ezt nagyon aggályosnak látom a jelenlegi művészetben.

SZŐKE ANNAMÁRIA: Radnóti Sándor azt mondja, hogy azok a bizonyos intézményellenes támadási stratégiák, amelyek itt le vannak írva, csak konkrét intézmények ellen intézhetők. Én ezt a beszélgetést egészen vegetatív szinten gondoltam el. Én nem akarok a művészetfogalomról beszélgetni. Nem baj, hogy a történeti aspektus is föl van vetve, de abból indultam ki, hogy mindenki dolgozik

valahol, egyetemen, múzeumban etc. Én dolgozom most egy kiállításon, és egészen más tapasztalatokra teszek szert, mint amikor az egyetemen valamit leadok a hallgatóknak. Ez két különböző élethelyzet. Mondok egy példát, amely esetleges, de egy ilyen „vegetatív mozgást” indított el bennem. Az Erdély Miklós-kiállítást a Múcsarnokban Jan Hoet, a genti Museum van Hedendaagse Kunst igazgatója nyitja meg. Beke László igazgató azt mondja, hogy a meghívóra írjuk rá, hogy Jan Hoet az 1992-es kasseli Dokumenta kurátora volt. Én és még egy másik fiatal



kurátorlány úgy gondoljuk, hogy mi a francnak ezt odaírni, ma 1998-at írunk. A sznobizmus szapora. Beke megmagyarázza, hogy Magyarországon senki sem tudja, vagy legfeljebb tíz ember tudja, hogy ki az a Jan Hoet. Jó, ezt értem, információt kell közölni. Beke másik indoka az, hogy Jan Hoet a kasseli Dokumentát teljesen rentábilissá tette. Erre én azt mondom, rendben van, de szerintem ezt meg te tudod egyedül, és a művészetnek szerintem semmi köze ahhoz, hogy most rentábilis-e az az intézmény, amely csinálja vagy nem. Tehát kifejezetten arra állítodnak be ezek a nagy kiállítások, hogy visszahozzák a pénzüket, és ezért olyan körülmények között, például túlzottan megvilágítva állítják ki a műveket, hogy azok tönkremennek, mint a bécsi Bruegel-kiállításon. Amikor ezt valaki szóvá tette az ottani restaurátornak vagy kurátornak, az azt mondta, hogy igen, tudjuk, hogy ez a műveknek árt, de muszáj volt így kiállítani, mert így vonzzuk a közönséget. Erre mondom én azt, hogy bizonyos intézményi struktúra, amely mozgatja ezt az egészet, a műveknek és a művészetnek kárára van.

MAROSI ERNŐ: Bocsánat, de két különböző dologról van szó, vagy legalább kettőről. A művészet nem azonos a művekkel.

SZŐKE ANNAMÁRIA: Hát ez most egy kérdés.

RADNÓTI SÁNDOR: Nem kéne megfordítani ezt a példát? Nem arról van-e szó, hogy hihetetlen igény van a művészetre, és ez egyébként válasz az egyik kérdésre. Soha a világ történetében ennyi embert nem érdekelt a művészet, mint most. Ez egyrészt egyszerű matematika, hiszen soha ennyi ember nem élt egyszerre, és ennek egy igen kicsi százaléka vagy kicsi ezreléke is igen-igen sok. Egyszerűen meg kell nézni a nagy retrospektív kiállításokat a világ legkülönbözőbb pontjain: hatalmas tömegek, egy hónapra előre lehet csak jegyet kapni, és így tovább. A római Museo Borghese állandó kiállítására csak előjegyzéssel lehet bejutni. Ez nagy

igény, és rendkívül erős szükséglet, amelynek a múzeumok igyekeznek megfelelni.

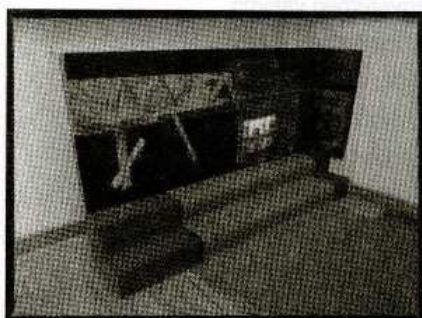
BENCSIK BARNABÁS: Ez nagyon komoly pr-munka eredménye a hetvenes évektől kezdve. Magyarország ennek a folyamatnak még az elején sem tart.

SZOBOSZLAI JÁNOS: Az idegenforgalmi értelemben vett sikeres kiállítások szervezését egy csoport, egy *team* készíti elő, ahol a művészet-történész, aki a szellemi terméket megalapozza és szállítja, csak egy eleme ennek az egésznek. Azt, amit Szőke Anikó mond, hogy valójában ez egy gyár, egy ipari termelés, azzal finomítanám, hogy ez – megint csak amerikanizmus, elnézést a szóért – projekt-gondolkodás, amit megelőz egy nagyon kemény pr-munka. Tehát felméri azt, hogy mikor lenne időszerű ezt meg ezt időzíteni, és külön csoport foglalkozik az egésznek a pénzügyeivel, egy csoport – egy osztály, ha úgy tetszik – foglalkozik a szponzorok, a támogatók megszerzésével, és ez nagyon jól működő, valóban nagyon profi csoport. Ami számomra érdekes volt, amikor ilyen csoportokkal először találkoztam, hogy a munka nyelvezete teljes egészében az üzleti vállalkozások nyelvezete.

MAROSI ERNŐ: Azért a langyos vizet ne találjuk föl! Minden múzeumban többen szoktak dolgozni minden kiállításon, és ez sajnos még a fűszerüzletre is jellemző. A nagy múzeumban sokan és jól fel tudják osztani egymás közt a munkát, a fűszerüzletben csak ketten, a segéd meg a tulaj. Egy ilyen emelkedett röptű beszélgetésben fölösleges elmondani, hogy a múzeumi kiállításokat *csinálják*.

RADNÓTI SÁNDOR: Mire válasz ez a csinálás? Egy igényre, egy szükségletre, amelyet persze gerjesztenek is, ezt nem vitatom, de mi van előtte?

UJVÁRI PÉTER: Különbséget kell tenni kétféle kiállítás között. Az egyik az, amikor egy művészt vagy egy művészcsoportot meg akarnak csinálni, és a másik, amikor megcsinált művészszemélyiségre vagy művészcsoporthoz építenek rá egy kiállítást. Adva van egy város, Bécs vagy Amszterdam, és ahhoz, hogy az idegenforgalmat is stimulálni lehessen, rá kell írni az ismertető füzetre, hogy milyen időszakos kiállítások láthatók abban az idegenforgalmi szezonban. És akkor mit csinál a muzeológus? Elgondolkodunk azon, hogy a mi múzeumunkban melyik az az anyagrészt, amelyet ha egy kicsit átcsoportosítanánk, brokátot raknánk mögéje, jól megvilágítanánk és három képet még kölcsönkérnénk, akkor ebből egy pofás kiállítást lehetne csinálni, amelyre az összes japán és amerikai turista be fog csődülni. Önmagában ez nem baj. Ugyanazok a képek, amelyek állandóan is megtekinthetők len-



nének, ki lesznek szakítva eredeti összefüggésükből, csinálnak egy kamu katalógust, ami általában az ég adta világon semmiféle tudományos újdonságot nem tartalmaz, odacibálnak egy csomó képet, amelyeknek ez rendszeresen nem tesz jót. Ez egy olyan ipar, amelyben benne van lapító együttműködőként a művészettörténész, és leginkább még a restaurátorok szoktak ez ellen tiltakozni, de őket igen gyorsan el szokták hallgattatni. A művészettörténésznek a személyes sármját növeli az, hogy őt meghívták egy ilyen-olyan kiállításra, és végrehajt egy ilyen-olyan projektet, rajta van a térképen. Így adminisztrálja mindenki magát. A költségek nagy része a pr-ra megy rá, meg az installáció előkészítésére, amibe iszonyatos pénzeket szoktak beleölni, és aztán ott áll az ember, nézi a képeket, már amennyire lát valamit a japán turistáktól, megveszi a katalógust jó pénzért, amiben az égvilágon semmi nincs, csak szép színes reprodukciók, és a képek a szállítás során bizony sérülnek.

RADNÓTI SÁNDOR: Egy pillanatig sem állítom, hogy nincs gerjesztett és manipulált kiállítás-ipar. Szilágyi János György témája ez, hogy vannak üres katalógusok, amelyek lényegében egy önjáró kényszer eredményei és így tovább. Más oldalról azt sem vitatom, hogy van valami rejtély abban, hogy mi lesz siker és mi nem lesz siker. Az előbb itt szó esett már Arthur Dantóról. Az elmúlt két évben kétszer járt Magyarországon és tartott előadást, egyszer talán tíz ember volt kíváncsi rá, egyszer pedig hét. Holott világos, hogy az egyik legjelentősebb élő művészett-filozófus. Jan Assmann nagyon jelentős egyiptológus és szintén érdekes kultúrfilozófus előadásán viszont fűrtökben lógtak az emberek Budapesten. Nem tudom, mi ennek az oka. Nyilván lehet keresni a pr-munkában vagy nem tudom miben is az okot, de van emögött valami mélyebb és rejtelmesebb dolog is. Van valamilyen szükséglet, és ezt a szükségletet akkor is hihetetlen pozitívnak és jelentékenynek kell tartani, ha közben teljesen jogos kultúrkritikát is lehet gyakorolni fölötte.

BENCSIK BARNABÁS: Ugyanakkor ennek az egész intézményrendszernek a kortárs művészetre vonatkoztatva az alapvető funkciója a folyamatos kanonizálás. Tehát az, hogy folyamatosan hierarchiát teremt. És ez az a funkciója, amely a legkérdésesebb, amely a legvitathatóbb, vagy a legtöbb esetben támadott, hogy milyen alapon legitim az a

hierarchia, amelyet ez az intézményrendszer napról napra, hónapról hónapra kreál.

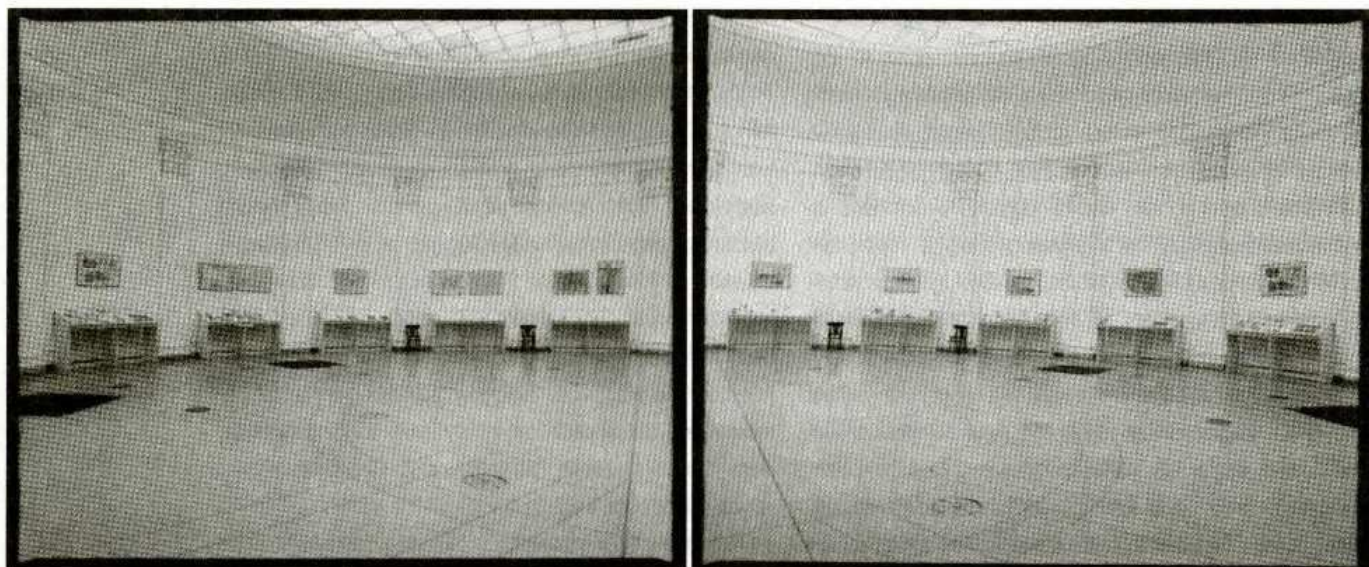
RADNÓTI SÁNDOR: Biztos, hogy erről van szó minden esetben? Gondolok egy olyan kis kamara-kiállításra, amely sok embert vonzott, szerintem nagyszerű volt, amikor ez a gonosz Rembrandt-bizottság eldöntötte, teljes joggal, hogy *Az arany-sisakos férfi* immár nem Rembrandt többé. És akkor a dahlemi múzeum búcsút vett ettől a képtől egy kis kiállítás keretében, amely tudományos értelemben jelentős kiállítás volt. Nagyon sok embert vonzott, miközben dekanonizációs folyamat történt. Immár nem Rembrandt-hoz, hanem csak Rembrandt köréhez tartozott a kép.

BENCSIK BARNABÁS: Az intézményrendszer az, amelyik az adott jelenségrendszerből kiválasztja – kénytelen kiválasztani, mert senki más nem fogja kiválasztani – azokat a műveket, azokat a művészeket, amelyeket és akiket bemutat, és amelyek és akik utána a további hagyomány számára fennmaradnak.

ANDRÁSI GÁBOR: Nemcsak hogy kiválasztja, hanem életre is hívja. Egyre több olyan mű születik meg ennek az intézményrendszernek a működése-képpen, amely egyébként nem született volna meg. Tehát amely csak tervben, elképzelésben, koncepcióban létezik, és ez az intézményes szisztéma az, amelyik megteremti létrejöttének feltételét, mert mondjuk az egyéni, műtermi munkát messze meghaladóan anyagigényes vagy technikaigényes. A következő lépés, hogy aztán hogyan folyik tovább ez a körkörös vagy spirálszerű mozgás.

SZOBOSZLAI JÁNOS: Igen, a rendelés az egyik formája ennek a létrehozó gesztusnak, a másik formája pedig az – és ez ismét a kortárs művészeti életre jellemző –, hogy ez a bizonyos intézményes keret ebben a pillanatban nagyon kemény előírások rendszeréből kezd összeállni. Szőke Anikó idézi tőlem, hogy én azt állítom, az intézményrendszer feladata a sztár csinálás, a sztárprodukálás. Én nem állítottam ezt és nem is gondolom ezt, hanem azt állítom, hogy egy képzőművésznek mindenféleképpen célja a szakmai elismertség, művének valamilyen formájú disztribúciója. Egyáltalán: a művészeti életben való megjelenése és jelenléte. A sztár csinálást semmiféleképpen nem úgy gondoltam, mint ahogy mondjuk a popvilágban vagy Hollywood esetében működik, hogy a kurátorok egy intézménnyel össze-





fogva kitalálnak egy figurát és azt megtöltik eladható tartalommal.

MAROSI ERNŐ: Ezzel kapcsolatban jut eszembe: legalább egy tucatszor láttam leírva azt a mondatot, hogy Csontváryt be lehetett volna kapcsolni a művészeti életbe. Tehát meg kell nyeretni Csontváryval még egy aranyérmes vagy egy jó kritika-sorozatot. Itt már fölvetődik a kérdés, hogy hol végződik a művészettörténet és hol végződik a művészeti élet, vagy találkoznak-e egymással. A kettő egymásra vonatkozó fogalom-e, és rögtön azt a kérdést tenném föl, hogy én egy szegény ember vagyok, én csak templomi famennyezeteket szoktam olvasni, hogy épült X. Y. prédikátorságában, Z. *kurátorságában*. Mi a tartalma annak a szónak, hogy kurátor, miben különbözik az egyéb szakmáktól? Lehet-e például nőgyógyász is kurátor?

UJVÁRI PÉTER: Szerintem lehet.

SZOBOSZLAI JÁNOS: Az intézményrendszer és az intézményes keret, amiről itt kortárs művészeti relációban beszélünk, igazából azért fontos, mert – amellett, amit Radnóti Sándor is mondott, hogy elbizonytalanodott, teoretikusan is leépült állapotban van –, a művészeti praxis folyamatosan, nap mint nap bombázza disztribúcióval, az úgynevezett sztár-rá válás követelményével. A képzőművészeti műalkotásnak, hacsak nem elektronikus médiumokban fogalmazódik meg, disztribúciója teljesen másként működik, mint az irodalom esetében, és ez nagyrészt a képzőművészettel foglalkozó kurátor, művészettörténész stb. intézményes rendszerén múlik. Én eb-

ben látom ennek az egész diskurzusnak a fontosságát.

VÁRNAGY TIBOR: Én békaperspektívából közelíteném meg a kérdést. A Liget Galériából nézve úgy tűnik, hogy egyrészt van egy csomó művész – vagyis egy csomó olyan ember, aki művészetet csinál –, és ideális esetben létezik egy csomó kisgaléria, amelyek nagyon különböznek egymástól, és amelyek így képesek közvetíteni mindazt, ami történik. Ha nincs sok és sokféle galéria, akkor az intézményrendszer nem képes a nyilvánosság elé tárni minden olyan elképzelést, ami a művészettel kapcsolatban a kortársakban megfogalmazódik. Nem nehéz belátni, hogy az előző korszakban ez hogy nézett ki, mert a szocreál doktrínája eleve azt feltételezte, hogy minden művészeti megnyilvánulás ugyanazzal az esztétikai normatívával mérhető, vagy amennyiben nem, akkor értéktelen. És ezt a közönség is átvette, ami a Liget vendégkönyvében annak idején olyan bejegyzésekben öltött formát, hogy „Ez maguknak művészet”?

Ha valami megjelenik egy kisgalériában, ez nem feltétlenül azt jelenti, hogy az onnantól kezdve már művészet, hanem inkább azt, hogy az adott intézmény szerint valószínűleg olyasmi, ami a kortárs művészet szempontjából érdekes. Érdekes, mert hatásos, vagy új, vagy elgondolkodtat stb. De hogy végül is valami művészet vagy sem, azt sosem egy intézmény, hanem az intézményrendszer definiálja. Ha annak idején Magyarországon megfelelő intézményrendszer működött volna, akkor például nem

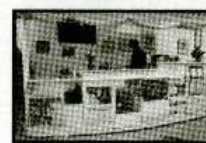
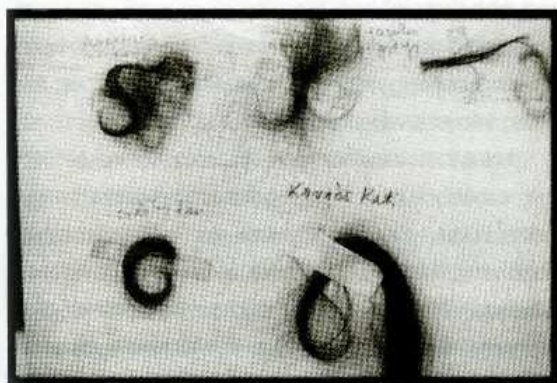
fordulhatott volna elő, hogy Csontváry vagy Vajda jelentőségét csak utólag ismerjük föl. Aminek az lett a következménye, hogy ezeket a számunkra klasszikus alkotókat ma már nem tudjuk úgy megismertetni és úgy elismertetni a nemzetközi művészeti szcénában, ahogy annak idején sikerülhetett volna.

Én attól tartok – s ezzel nyilván nem vagyok egyedül –, hogy a mi intézményrendszerünk ma sem sokkal jobb. Gondoljunk például arra, hogy a 60-as, 70-es években a hazai intézményrendszer nem engedte be falai közé az olyan radikális művészeket, mint Erdély, Hajas vagy Szentjóbó. És most, húsz év múltán már nagyon jól érzékelhető, hogy ez milyen negatívan hatott vissza ezekre az intézményekre. Tudniillik az új művekkel és az új műfajokkal való konfrontálódás hiányában a mi intézményeink mind a mai napig nem képesek úgy bemutatni egy-egy installációt – de még egy-egy festészeti anyagot sem –, ahogy azt jelenleg a világon bárhol máshol szokás. Ahogy nálunk egy-egy nagyobb áttekintés kinéz, abból nagyon jól látszik, hogy a mi kiállítás-rendezési gyakorlatunk számára még ma is a századelő szalonkiállításainak metodikája a mérvadó. És mivel a tényleges kortárs tendenciák annak idején évtizedeken át ki lettek zárva a kiállítási gyakorlatból, egész egyszerűen nincs is más hagyomány, nincs is olyan más tapasztalat, amire ezek az intézmények támaszkodhatnának, amikor ma kortárs anyagokat próbálnak bemutatni.

ANDRÁSI GÁBOR: Tibor kérdésére megint eszembe jutott, elképzelhető-e, hogy létezik ma valami olyasmi, amiről fogalmunk sincs, és ami majd valamikor művészet lesz? Szerintem nem létezik. Mára annyira megváltozott az intézményi struktúra, hogy szinte minden, ami magát művészetnek állítja, vagy amit művészetként fogadnak el bizonyos csoportok vagy szerveződések, nyilvánosságra kerül.

Úgy tűnik nekem, éppen amiatt, hogy ez a lefedettség majdnem maximális, azt, ami nem jelenik meg az intézményekben manapság, utólag már nem lehet fölfedezni. Annak nem lehet jóvátételt szolgáltatni, azt többé már nem lehet visszagyömöszölni a művészet történetébe. Tehát – és ez egy amolyan ezredvégi fejlemény – ami egyszer, abban az adott szituációban amikor művészetként artikulálódnia kellett volna, nem kapja meg legalább azt a minimális esélyt, hogy a nyilvánosságnak valamilyen módon része legyen, az nem kerülhet be utólag érdemben. Úgy látom, hogy ami ma az intézményrendszerben nem jelenik meg, az nem művészet. Vagyis nem definiálódik művészetként.

RADNÓTI SÁNDOR: Azt hiszem, hogy itt most külön kell választani bizonyos dolgokat. A Csontváry-kérdés nagyon fontos kérdés. Egy kis kultúra jellegzetes reakciója. Van olyan, hogy magyar szív. Például nekem van. Én például Frantisek Kupkát nagyon utálok – teljesen érdemtelenül –, mert Kupka mindenütt ott van, ahol nincs ott az a sok jelentős magyar festő a világban. Fáj nekem, hogy a jeruzsálemi fantasztikus szoborkertben nincsen Jovánovics-szobor. Fáj nekem, bizony, noha nagyszerű festő, hogy idén a New York-i Museum of Modern Art-ban egy nagy Bonnard-kiállítás volt, holott a budapesti Rippl-Rónai-kiállítás nem rosszabb, mint Bonnard. Ez a magyar szív problémája. Ez nagyon fontos probléma, de válasszuk le az alapkérdésről. Egyre világosabbá válik, hogy nem lehet egyszerre beszélni a régi és a kortárs művészetéről, mert egészen különböző kérdéseket vetnek fel. Az vitakérdés, amit Bencsik felvetett, hogy minden egyes múzeumi döntés egy kiállításról egyben kanonizál-e? Esetleg csak szóba hoz. Például az, hogy négy évvel ezelőtt a New-York-i Metropolitanban volt egy Petrus Christust, tehát nem jelentette, hogy nagyobb helyet kap, mint ami addig is megillette. Máskor az is előfordul, hogy a századeleji kiállítások, ahol Vermeer neve felerült, tökéletes fordulatot hoztak, és Vermeer attól kezdve lett az a vezető művésze a régiségnek, ami egyáltalán nem volt a 19. században. Ez egy másik kérdés. Ezzel szemben viszont van a kortárs művészet kérdése. És itt most valamit fel akarok olvasni, egy rövid verset, amit abszolút modern művésznek tekintett költő írt: Kukorelly Endre, az első kötetében. A címe: *A kiállítás őrzési rendje*. Jel-



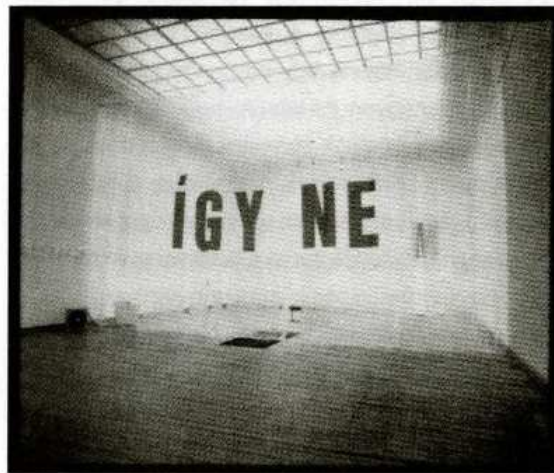
legzetes módon soha többet nem vette fel egyetlen gyűjteményébe sem, a válogatott versek gyűjteményébe sem. Kicsit hasonlít a Várnagy Tibor által itt felidézett beírásokhoz, így szól: „Láttam a velencei biennálét, / Ott egy képzőművészet lóg ki a falból / spárga beletekerve műanyagba / igaz, a Mona Lisa is kilóg a falból // egy darab vasdarab áll az emelvényen / kicsit rozsdás és kicsit letört / igaz, a milói Vénusz is emelvényen / áll és az is egy kicsit letört // Ha most valaki azt hiszi gúnyolódok / vö. ezt a verset Arany Jánoséval”. A kérdés megint az, hogy nem jogtalan-e ez? A Milói Vénusz eljut a letört vasdarab jelentőségéhez, nem? De az, hogy itt elemmentáris, frusztrált bizonytalanság uralkodik abban, hogy mit tekintünk ma művészetnek, ez kétségtelen.

VÁRNAGY TIBOR: A frusztrációt azért nem érzem.

UJVÁRI PÉTER: Én úgy érzem, hogy hajlamosabb vagyok kicsit egyszerűsítve beszélni múzeumból meg nem múzeumból. Szóval, a különféle kiállítóhelyiségeknek és intézményeknek van egy meglehetősen szilárd struktúrájuk. Általában a múzeum valóban egyfajta archeológusi szemléletet tükröz, tehát múzeumba akkor került be valami, amikor az illető meghalt, tehát amikor a földből már előkerült. A galériák meg szintén aszerint hierarchizálódnak, hogy kis galéria, nagyobb galéria. Ez presztízst is jelent. Most vettem meg Batschmann-nak az új könyvét, az *Ausstellungskünstler*-t, abban van szó egy gazdasági folyóiratról, amelyet *Capital*-nak hívnak, s amelynek van egy melléklete, ahol az első száz művészt rangsorolják, mégpedig azon az alapon, hogy ki hol állított ki. Az egyes kiállítóhelyiségekhez pontértékeket rendelnek, ennek alapján adják meg a művész pontértékét, és ehhez képest határozzák meg, hogy az illető művei olcsók-e vagy drágák. Tehát ilyen besorolás van: *sehr günsig, günsig, preisgerecht, sehr teuer, teuer*. Most bármennyire is abszurdnak tűnik ez az egész dolog, valamennyire modellálja azt, ami a Csontváry-kérdésben is szóba került: nemzetközi viszonylatban az, hogy a Vámos Rousseau kvázi nagy festő lett, annak köszönhető, hogy ő megfelelő helyen volt, és a megfelelő emberek csapták körülötte a patáliát. Tehát megteremtették neki már akkor és ott a publicitást. Csontvárynak Magyarországon volt viszonylag behatárolt publicitása, külföldön pedig gyakorlatilag semmi. Itt érintkezik ez az egész dolog azzal, hogy a

műkereskedelmi szempontok és a magas tudomány szempontjai között igenis különbség van, ugyanis az, hogy valamit a Metropolitan múzeumban állítanak ki egy időszakos kiállításon vagy egy kis itáliai városi múzeumban, vagy egy magyar vidéki múzeumban, az nem ugyanaz. Amikor tőlünk a Szépművészeti Múzeumból kölcsönkérik festményt, az alapján szoktunk gondolkodni, hogy hova kéri. Mert ha, mondjuk, a londoni National Gallery-be kéri, ahol sok ember fogja látni, akkor nagyon hajlamos lennék arra, hogy kölcsönadjuk. Ebből a szempontból viszont teljesen logikus dolog, hogy ismeretlenebb ifjú művészek először kis galériákban állítanak ki, és utána haladnak előre.

SZŐKE ANNAMÁRIA: Ezzel önmagában nincsen baj. Az ember, ugye, előre kell haladjon a szemléletén, és kész. Azt hiszem, hogy alapvetően ez



egy struktúra, amelybe beleszülettünk, és ha nem annyira rossz, hogy azt mondjuk, inkább protestálunk ellene, akkor elfogadjuk, mert úgy gondoljuk, hogy egybeesik egyébként azzal, hogy tudjuk, mi a tudásunkat növelni szeretnénk, és igenis egyre jobb és jobb kiállításokat akarunk rendezni, vagy egyre nagyobbakat.

MAROSI ERNŐ: Ezért az is természetes, hogy aki rangban eggyel följebb való kiállítóteremben állít ki, azt vén szárnak kell hívni.

MEGYIK JÁNOS: Ami az intézményeket illeti, meg szoktak különböztetni galériaművészeket: olyan művészeket, akiket a bankok és különböző ipari intézmények vásárolnak befektetés gyanánt, értékes művészeket. Vannak aztán múzeumi művészek, akik főleg múzeumokban állítanak ki. Vannak egymásrhatások, például a galéria és a múzeum között, de

ezek az ismérvek feltűnők. Tehát ha én egy művész látok, aki bankban van jelen, azt valahogy felismerem, ez egy bankművész. Holott tulajdonképpen ugyanolyan, mint mindenki más.

BENCSIK BARNABÁS: Bocsnát, de hol van jelen? Most ez Magyarországra vonatkozik?

MEGYIK JÁNOS: Nem, én általában beszélek. Egyébként Magyarországra is vonatkozik.

BENCSIK BARNABÁS: Németországban bankművész mondjuk Baselitz.

MEGYIK JÁNOS: Baselitz egy műfajt képvisel: a jelenkor szalonművésze, ugyanúgy, ahogy Makart, akit nem lehet Cézanne-nal összehasonlítani. Hiába voltak kortársak, más műfajt csináltak. Egész másról van szó.

BENCSIK BARNABÁS: Miről van szó szerinted?

MEGYIK JÁNOS: Hogy sarkítva mondjam, Makart számomra Hollywood előérzete, tehát nyilván megvolt már a társadalomban a Hollywoodra való igény, amelyet bizonyos festők teljesítettek. Cézanne pedig festészetet csinált.

UJVÁRI PÉTER: Kicsit fals, mert Makart volt a normális a fennálló és megalapozott művészetfogalom alapján. Most az, hogy a 20. század művészet-történetét kvázi avantgárd nézőpontból írták meg, az sajnos, a mi problémánk. De igazából az impresszionisták, meg az egész modernista társaság, hogy egy néhány évvel ezelőtti terminussal éljek, ez törpe minoritás volt, amiből karrieristák csináltak nagy művészeteket.

BENCSIK BARNABÁS: Pontosan. És én azt szeretném mondani, hogy számomra Baselitz arra paradigmikus példa, hogy hogyan épül fel az intézményrendszer legitimációja. Tehát Baselitzcal tele van az összes német múzeum, most már külföldön is tele van az összes kortárs művészeti múzeum. Egyszerűen én azt gondolom, hogy nem engedhetik meg, hogy Baselitzot visszaminősítsék.

ANDRÁSI GÁBOR: Szerintem nem is érdemes fölvetni ezt a kérdést, János. Az eddigi beszélgetésből hiányzott az a szó, hogy *referencia*. Mert ez az egész játék arról szól, hogy a referenciáknak egy olyan hihetetlen, egymást átfedő, egymáson áttűnő struktúrája alakult ki, amelyik gyakorlatilag mindenfajta bírálatot – és egyidejűleg mindenfajta pozitív hangot is – relativizál. Végeredményben az lesz a „jó művész”, vagy a struktúrából az a művész pottyán ki,

mint valami „zseni” vagy inkább sztár, aki ezekből a pozitív referenciákból jókora hájat tud maga köré eresztetni. Egy puffert, egy úszógumit, azzal lebeg a felszínen, és akkor te hiába jössz a kritikai gombostűddel, és mondod, hogy „Barátom, hát ez egy kókler!”. Beleszúrod a gombostűdet, de az egy akkora nagy puffer, mint egy Zeppelin, és te már rég nem leszel sehol, de ő – vagy inkább a sikeres „projekt” – még mindig lebegni fog a víz tetején.

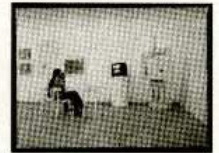
MEGYIK JÁNOS: Nem értek egyet azzal, hogy Makart a normalitás, mert gondolhatom azt, hogy ha egy olyan vonalat nézek, amely mondjuk Courbet-től Cézanne-ig az impresszionistákon keresztül halad, akkor Makartnak ebben a festészeti vonalban valahogy kissé bizonytalan a helye.

RADNÓTI SÁNDOR: Menjünk egy pillanatra vissza ahhoz, amiről Barna és Gábor beszélt. Lényegében számomra egy összeesküvés-elméletnek tűnik, amely túlságosan homogén. Nem ez a tapasztalatom. A Castelli Galériával szemben ott van a Soho és a Novo számtalan kis galériája, amelyből szintén elindulhatnak tendenciák.

BENCSIK BARNABÁS: Pontosan erről beszélttem.

RADNÓTI SÁNDOR: Olyan sokfajta, nagyon heterogén ez a mai művészeti világ, hogy nem tudja egymást bekebelezni, hanem alternatívákat kínál az ember számára, nem beszélve arról, hogy van a saját múzeumunk, a saját falunk otthon, amelyen nem feltétlenül kell banki vagy múzeumi művészeket nézegetnünk, és meg tudunk békélni azzal, hogy ez ugyan nem egy híres ember, de számomra nagyon fontos mű, amelyet szeretek, ha ott van a falamon. Számos lehetőség van. Nem egy összeesküvés, amelyből nem lehet kilépni.

BENCSIK BARNABÁS: Egy szóval sem mondtam, hogy ez összeesküvés, én azt gondolom, hogy ez hozzátartozik a dolog lényegéhez, mert olyan hihetetlen mennyiségben produkálja a jelenlegi népszerűség a műalkotásokat, az általa műalkotásnak minősített dolgokat, hogy ehhez képest egy nagyon komoly szelekciónak kell bekövetkeznie, hogy a nyilvánosság csatornához ez eljuthasson. Azért mondom, hogy ez az intézményrendszer az elsődleges szűrő, és az intézményrendszer hierarchiája jelenti azokat a szűrőket, amely előállítja azt a helyzetet, hogy ami legfőleg fennmarad, az megkérdőjelezhetetlenné válik.





Erdély Miklós: Fiúingmerekítő, 1970

UJVÁRI PÉTER: Barnának igaza van abban, hogy amikor ötven év múlva a művészettörténész az ötven évvel korábbi, tehát a mai művészet történetével kíván majd foglalkozni, akkor az anyagát valahonnan venni fogja. Az a művészettörténész úgy fog dolgozni, hogy galériákban, illetve akkor már múzeumokban mászkál föl-alá, és nézi azt, hogy mik azok a képek, amelyek ott vannak, azonkívül a korabeli kritikákat fogja nézegetni, hogy kik voltak a fontos művészek, és mivel itt olyan mennyiségű művészről és műről van már szó, hogy eleve képtelenség az egészet egészében áttekinteni, az, hogy most jelenleg mi kap nagyobb publicitást, az már meg fogja határozni azt a mezőnyt is, amiből a jövő művészettörténészei egyáltalán válogathatnak.

BENCSIK BARNABÁS: Egyszerűen nincs esély arra, hogy a fiókból elő lehessen venni valamit.

SZŐKE ANNAMÁRIA: Dehogynem, hogyne lenne, hát a föld alól is elő kell vennem, nem csak a fiókból.

MAROSI ERNŐ: Megint két dologról beszélünk. Én abban az idézett Balkon-számban valamilyen ifjú hölgytől egy Montecuccolit olvastam. A Montecuccoli-idézet ki volt pontozva, az tudniillik úgy egészítendő ki, hogy pénz, pénz, pénz. Elnézést, most akkor miről beszélünk? Pénzről, vagy arról, amiről a reneszánsz művész szokott beszélni, amikor pénzt kért, a dicsőségről?

UJVÁRI PÉTER: Hát ez összefügg, nem?

MAROSI ERNŐ: Nem, a dicsőséget nem lehet a kasszánál fölvenni, csak később, az örökösök. Magyarul szólva, ha múzeumról beszélünk, akkor az ún. kulturális örökségről beszélünk, vagy az értékalizálásról, mindjárt holnap?

SZOBOSZLAI JÁNOS: Én azzal mélyen egyetértek, hogy valóban van egy csomó olyan műalkotás, amiről most nem is tudunk, és a kutató a disszertációját ötven-száz év múlva valami olyasmiről fogja írni, amit most nem is tekintünk művészetnek, és nem is látjuk a galériákban. Ezen a ponton szeretnék visszautalni arra, amit többen is mondtak. A művészettörténeti munka és ez az elég likvid, elég bizonytalan ún. kurátori munka, két különböző dolog. És amikor a kortárs művészet intézményrendszerének a kritikáját próbáljuk megfogalmazni, vagy azt sürgetjük, hogyan működhetne jobban, esetleg meg is tarthatja a kapcsolatot a tudományos kutatással, akkor erről van szó. Fenntartom a lehetőségét annak,

hogy születnek műalkotások, amelyek később válnak ismertté és kapnak bizonyos helyet az intézményrendszerben a művészettörténészek kutatómunkájának eredményeképpen, de valamennyire Barnának a pozícióját is szeretném tisztázni. Tehát nem hiszem, hogy ő egy összeesküvés-elméletet szeretne leleplezni ezzel az egészszel, csak őt és engem, és mindazokat, akik különböző pozícióban kortárs művészettel foglalkozunk, nap mint nap az intézményes keretnek a működése, ennek a hierarchiának a működési struktúrája érdekel. Ez az egyik része, de van egy másik vonatkozása is annak, ahogy a művészeti praxis ezzel foglalkozik. Ez pedig egy nagyon tudatos, ha úgy tetszik, profizmusnak nevezhető céltudatosság. Lehet, hogy Anikó ezt nevezi intézményes művészetnek vagy intézményi művészetnek, amikor a kortárs művészek elég pontosan átlátják ennek a szabályrendszernek a milyenségét. Tehát elég pontosan lehet azt tudni, hogy milyen műalkotást kell létrehozni ahhoz, hogy valaki így vagy úgy produkáljon.

MAROSI ERNŐ: Ez baj?

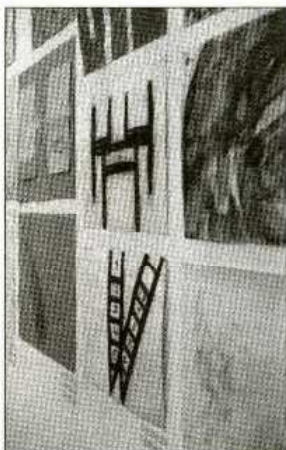
SZOBOSZLAI JÁNOS: Nem baj, én nem mondom, hogy ez rossz.

MAROSI ERNŐ: Mit lehet mondani Raffaellóról, aki még az ajtónyílást is belekomponálta a munkájába?

SZOBOSZLAI JÁNOS: Ez nem mond ellent mindannak, amit én mondtam. A művészeti praxis, amikor az elméletekkel megismerkedik, megismerkedik azzal, hogy hogyan válik láthatóvá egy műalkotás, mi lesz annak a műalkotásnak a sorsa a publikáció után, hova kerül stb. Ezzel nem akarom azt állítani, hogy a kortárs művészettel találták volna fel a spanyolviaszt, csak azt állítom, hogy a szelekció miatt nagyon éles harc van.

Most ott tartunk, hogy ez az intézményrendszer ebben a pillanatban, mint az anyagi javaknak a disztribútora nagyon erősen meghatározza azt, hogy mi jön létre. Hogy mi az a műalkotás, amit ma a kortárs magyar művészetben kortárs magyar műnek fogadunk el.

SEBŐK ZOLTÁN: Szeretnék mondani pár szót, ami több főlzólalást is érint. Először is egy lényeges különbségre szeretném fölhívni a figyelmet, ami a 20. században lejátszódott. Elhangzott, hogy a keltetésnél sokkal több mű születik, és választani kell. Valamilyen elv szerint el kell választani az őrzésre



való műveket azoktól, amelyek nem érdekelnek bennünket. Ez minden korban így volt a modernizmusig. Boris Groys elméletére szeretnék hivatkozni. Groys azt mondja, hogy a modernizmusig a kanonikus művek színvonalának elérése volt a cél. Tehát az került megőrzésre, ami a kanonikus művek színvonalát elérte. A modernizmusban alapvetően megváltozott ez a legitimációs szisztéma, ugyanis már nem a kanonikus művek színvonalának elérése volt a cél és a szelekciós kritérium, hanem az archivált művektől való eltérés. Azt mondjuk, hogy az új a legfontosabb. Ez iszonyatos különbség. És tényleg úgy néz ki, hogy a 20. században az történt, hogy az került be a nagy archívumba, a nagybetűs múzeumba, ami eltért attól, ami addig ott már bent volt, és a múzeum egyre szélesítette, az archívum egyre inkább szélesítette a maga művészetfogalmát.

Most ez a művészetfogalom egy idő után parttalanná vált. Gondoljuk csak végig, művészeti kontextusba, művészeti archívumba kerültek a gyermekrajzok, az elmebetegek művészete, a homoszexuális kultúra, a graffiti-művészet. Gyakorlatilag eljutottunk oda, hogy minden bekerült ebbe a nagybetűs archívumba. Most a kérdések kérdése az, hogy ez mire jó nekünk? Mi ennek az értelme, hogy gyakorlatilag minden művészetté vált? A hetvenes-nyolcvanas években történt egy újabb fordulat, és szerintem Amerikában az absztrakt expresszionizmus és a pop-art közötti törésvonal a vízvonal, valamint, valamivel később, az új festészet betörése az európai művészetbe. Ez látszólag lemondás arról

az újhajhászásról, tehát nem az új megteremtése a fontos, hanem az újkereséstől való elfordulás. És így jöttek be sorba a különféle anakronizmusok. Ez volt bennük az új, és ilyen értelemben tényleg ebbe a logikába illeszkednek. Viszont egy idő után fölmerült a kérdés, hogy miután minden benne van már ebben a nagy archívumban, akkor mi alapján szelektáljunk? És itt jött be a pr óriási szerepe. A pr-nak sokkal nagyobb szerepe van, mint a művészettörténeteknek. És az a kultúra, amely itt a hatvanas évektől kezdődően egyre inkább kialakult, gyökeres ellentéte bizonyos szempontból a modernista kultúrának, mert az a különbözőzés logikáján alapul, ez pedig egyre inkább a megfelelés logikáján alapul. Tehát a pr szerepe a művészeti intézményekben annyit jelent, hogy kikutatni az igényeket és azoknak eleget tenni, azoknak megfelelni. Szerintem egy újabb lépcső, és ez számomra egészen félelmetes, hogy a pr-munka nemcsak a művészeti intézményekben egyre döntőbb fontosságú, hanem a művek létrejöttében is. Nekem őszintén szólva régóta az az érzésem, hogy a művészet közvélemény-kutatás alapján születik. És itt van az a számomra megdöbbentő projektum, amelyet nemrég Kölnben állítottak ki, a *The Most Wanted Picture*, tehát a világ legkedveltebb és ugyanakkor legkevésbé kedvelt művei. Iszonyú apparátussal kikutattatták, hogy mi az, amire a közönségnek igénye van. És azt megfestették, és megfestették azt is, amire nincsen igénye. Amire abszolúte nincs igény, az a magas modernizmus, mondjuk a geometrikus absztrakció. Amire igény van, az pedig a giccs.

Még egy dolgot szeretnék mondani. Állandóan akörül forgunk, hogy mik azok az elvek, mik azok az erők, amelyek egy-egy művészt sztárrá tudnak emelni. Most szeretném föl hívni a figyelmet, hogy néhány éve kibontakozófélben van egy új tudomány, amely szerintem hamarosan hasonló jelentőségre tesz szert, mint a szemiotika, illetve szemantika. Ez a memetika. Nem tudom, hogy a jelenlévők tudják-e, hogy ez micsoda. Egészen röviden fogalmazva: fertőzéselmélet. A lényege az, hogy teljesen összemossódik a magas és az alacsony kultúra, és a kultúra egésze egyfajta toplista szerint működik. Tehát, amit a közönség megesz, az a művészet.

RADNÓTI SÁNDOR: Hadd csatlakozzam ehhez. Most kezdenek világosan kirajzolódni az ellentétek közöttünk. Ezt helyes és korrekt leírásnak tar-



tom, amit te itt adtál, csak más következtetéseket vonok le belőle, amit szerintem a tapasztalat is igazol, nevezetesen azt, hogy ha a te következtetésed igaz volna, akkor egy erős műfajizálódás felé haladna a művészet. Ezzel szemben nem ez történik, hanem egy poliformalizálódás felé halad, és azt gondolom – és itt bekapcsolom azt a problémát is, amely ellen élenként tiltakozol –, hogy valószínű, művészettörténeti tény, hogy az első megasztárja a pr-értelemben önmaga által is nagyon tudatosan alakított modern művészetnek Andy Warhol volt. Vegyük komolyan azt, amit Andy Warhol mondott, hogy „anything goes”, nevezetesen, minden mehet, minden lehetséges.

SEBŐK ZOLTÁN: Ezt Feyerabend mondta...

RADNÓTI SÁNDOR: ...mint tudományfilozófus, és Warhol mint művész.

SEBŐK ZOLTÁN: Warhol azt mondta, ami ide jobban illik, hogy mindenki híres lesz tizenöt percre.

RADNÓTI SÁNDOR: Vegyük komolyan ezt az „anything goes”-t. Ha komolyan vesszük, akkor ebből az következik, hogy ennek a folyamatnak, amit te leírtál, az archívum megtelésének és a kritikátlanságnak, az ismérvek egyre növekvő hiányának, amire én is céloztam az elején, legalább egy eredménye vagy egy értelme van, nevezetesen a szabadság. Ez a befogadó szabadsága is természetesen. Ha minden mehet, akkor az is mehet, hogy erős kritikai szempontokat kezdek alkalmazni. Nem veszem figyelembe azt, hogy a Castelli Galéria mit mond, nem veszem figyelembe az általad elmondott listát, hanem magam választok.

UJVÁRI PÉTER: Honnan? Ugyanis azok a képek, amelyek a 18–19. században nem a Louvre-ban függtek, azok egy magánlakás falán függtek. Azoknak a műveknek viszont, amelyeket a jelenlegi galériai gyakorlat és művészeti gyakorlat alapján állítanak elő, nem tudom hány százaléka kerülhet majd elő ilyen „természetes” művészethasználóktól.

MAROSI ERNŐ: Ne felejtsük el a copyright szerepét, amely a 20. századi művészettörténet reneszánsz- és barokk-képét meghatározta: amiről volt Alinari-Anderson fotó, az ment, ami ugyanolyan kitűnő, de nem volt hozzáférhető, megrendelhető a számok, a katalógusból kiválasztható fotók alapján, az mindig egy-egy új felfedezés volt. Ebből élnek egyébként ezek az újrafelfedező kiállítások, hogy kiállítanak olyasmit, ami addig nem volt.

SZOBOSZLAI JÁNOS: Azt szeretném Radnóti Sándortól kérdezni, hogy ez a poliformalizáció és ez a szabadság jelenti-e az intézményrendszer számára azt a kihívást, hogy maga az intézményrendszer is specializálódjon, vagy egyre árnyaltabb formában űzze a saját ún. foglalkozását. Új foglalkozások, ha úgy tetszik, új diszciplínák kialakítását jelenthetné-e? Tehát, ha úgy tetszik, már kurátor és kurátor között is különbséget kell hogy tegyünk? Nemrégiben egy francia teoretikustól azt hallottam, hogy ez a szituáció a művészeti teória atomizációját rejti magában, ami azt jelenti, hogy az éppen analizált műtárgy az analizáló teória forrása, és az a nyelvezet, azok a terminusok, amelyeket használhat az adott speciális tárggyal vagy műalkotással kapcsolatban, azok csak arra és akkor érvényesek. Tehát ez a veszély...

SZŐKE ANNAMÁRIA: Szerintem egyáltalán nem veszélyes. Ez nekem például az egyik ideálom.

RADNÓTI SÁNDOR: Itt egy probléma van, amikor az intézményről beszélünk, mert egyrészt az intézmény olyan, mint a levegő. A művészet nem tud művészet lenni intézmények közvetítése nélkül. Ezért javaslom, hogy ne beszéljünk többet az intézményekről, mert mindig csak intézménybe botlunk. A másik egy konkrét és meghatározott intézményi forma, amelyre ti igyekeztetek összpontosítani, amivel szemben azt állítom, hogy alternatív intézmények sora van a mai kultúrában, azt látom, hogy nem homogén az intézményrendszer, hanem nagyon heterogén intézményrendszer van, és ez a válaszom a kérdésre, amit Bencsik Barna vetett az előbb fel, hogy *honnan* tudom. Igen, mindig intézmények fogják közvetíteni azt, hogy *honnan* tudom, de egymással tökéletesen ellentétes tendenciák fognak a szemem elé kerülni, ha nem ragaszkodom egyik intézményhez sem.

SZŐKE ANNAMÁRIA: Én most azért vagyok kicsit elkeseredve, mert túlzottan elmentünk egy irányba. Egy kicsit önreflexívebbnek gondoltam a társaságot, ez szerintem benne volt a kérdéseimben. Nekem tényleg lelkiismeret-vizsgálat volt a célom, mert én is ebben a businessben vagyok, hogyha már ez a szó állandóan elhangzik, és ezekkel a problémákkal én is küszködöm. Tehát ilyen értelemben én a személyes problémáimat is hoztam. Nem vagyunk azonosak az intézménnyel. Én nem gondolom, hogy Marosi Ernő megjeleníti a Művészettörténeti Kutató-

intézetet, s ha igen, ez csak azért van, mert ez egy speciálisan magyarországi helyzet, tehát torz helyzet. Az, hogy egy intézménynek, például a Warburg Institutnak, Gombrich vagy én nem tudom ki az igazgatója, természetesen meghatározza az intézmény működését. A személyiségnek nagy szerepe van. Én azt akarom mondani, továbblépve az intézmény kérdésén, hogy önreflexívnek kell lenni. Marosi tanár úr azt mondja, hogy nem azonosul az intézménnyel. Ez rendben van, de akkor hogyan fogalmazzunk? Úgy fogalmazzunk, hogy benne vagyunk egy intézményrendszerben, amelyben őrlődünk? Tanár úr hajtja azt az intézményt vagy benne van? Még mindig az önreflexióhoz szeretnék visszakanyarodni.

MAROSI ERNŐ: Nem tartom ilyen értelemben intézménynek azokat a helyeket, ahol valaki valami szerencsétlenség folytán működik. Nem is azonosítható feltétlenül a művészettörténész a munkahelyével. Úgy emlékszem, mintha autonóm személyiségnek lettünk volna titulálva. Tehát olyan valakinek, aki egy szakterületre adja magát. A művészettörténet mint intézmény 19. századi, jellegzetesen német eredetű dolog. Pontosabban előbb vatikáni, aztán német. Abból áll, hogy vannak tárgyak, amelyeket előbb-utóbb ellopnak, tönkretesznek, lerombolnak, vagy külföldre csempésznek. Tehát ezt a hagyatékot, amelyet ugyanebben az időben az emberiség hagyatékának kezdtek nevezni, valamilyen módon az államnak kell garantálnia. Ezt hívják úgy, hogy a művészettörténet institucionalizálása. Ehhez sok minden kell. Kell hozzá múzeum, kell hozzá műemlékvédelem, törvényhozási garanciák kellene, és nem utolsósorban biztosítani kell a képzést. A bécsi művészettörténeti iskola kiindulópontja az, hogy gondoskodni kell az állam *Kunstbeamter* szükségletéről. Most én úgy érzem, hogy amikor új fogalmak merülnek fel, azok szeretnék a *Kunstbeamter* a maguk szolgálatába állítani, és azt állítom, hogy a művészettörténet intézményes hagyománya csak egy bizonyos mértékig tágítható. Azon túl ki kell találni a megfelelő intézményt és a megfelelő *Kunstbeamter*. Hogy ezt kurátornak hívják vagy másnak, mindegy. A másik kérdés: itt elég sok minden elhangzott arról, hogy honnan, milyen támogatással, milyen módon intézményesülhet valami. Az is nagyon érdekes kérdés, hogy a modern állam meddig száll be ezekbe az intézményesítési játékokba. A 19. századi monarchikus államok általában

nagy lelkesedéssel vettek részt az ilyenekben. A 20. századi államok közül egyesek igen, mások inkább a magánszférát szeretik ilyenkor bevetni. Én itt érzem a gondot.

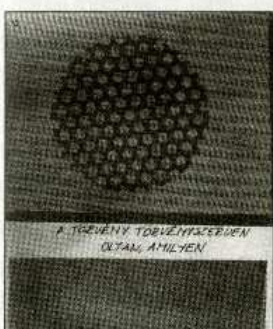
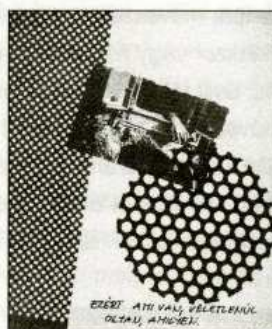
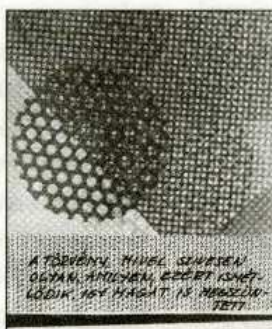
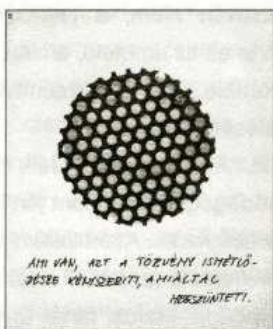
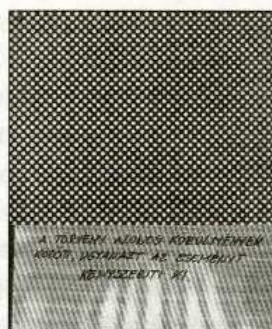
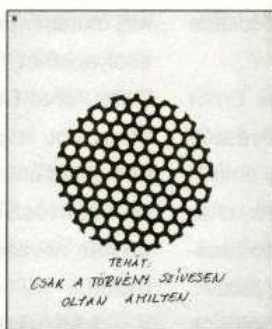
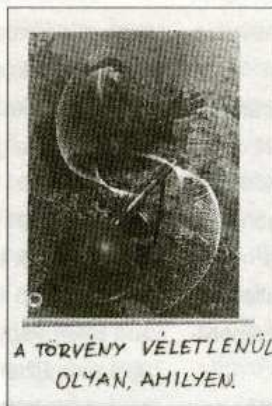
SEBŐK ZOLTÁN: Az intézményiség igazi problémája szerintem olyan helyeken merül fel, ahol kortárs művészetet vásárolnak. Egy komoly művészeti intézmény vezetője – állami intézményről beszélék a könnyebbség kedvéért – nem tud számot adni arról, hogy milyen kritériumok szerint vesz inkább Jeff Koons-művet, mint olyan vidéki festőt, aki reneszánsz stílusban fest tájképet. Erről most szerintem igazából senki nem tud számot adni. A modernizmusban azt mondták, hogy azért választom ezt és ezt, mert ez új. Korábban azt mondták, hogy azért választom, mert megfelel bizonyos színvonalnak. A 20. században nem nagyon beszéltünk színvonalról. Teljesen elnyomta részint az újdonság, részint a kreativitás fogalma. De mi a választás kritériuma ma?

UJVÁRI PÉTER: A vicc az, hogy ez még csak nem is a kortárs művek vásárlására érvényes kizárólagosan. A Szépművészeti Múzeumba mondjuk bejön az utcáról egy kép, a kép valamiért jó, de semmit nem lehet róla tudni. Na most, mint Kunstbeamter igen nehezen tudom indítványozni azt, hogy vegyünk meg egy képet pusztán azért, mert az jó. Ugyanis a múzeum olyan elven működik, hogy a múzeumban a tárgy nem önmagában létezik, a tárgy a tárgycédulával együtt létezik. Most amennyiben a tárgycédulára nem tudok mit írni, abban az esetben nem legitimálható a beszerzés, vagy legalábbis nagyon-nagyon nehezen legitimálható. Erről aztán az embernek múzeumi kurátorként olykor-olykor olyan gondolatok is eszébe jutnak, hogy az igazán természetes gyűjtői attitűd az a magángyűjtőé, aki csak magának tartozik elszámolással azért, hogy mit miért vesz. És az igazán jó gyűjtemények, már amelyek gyűjtőnek van szeme, a magángyűjtemények.

SEBŐK ZOLTÁN: Az az érzésem, hogy egyre inkább az a helyzet, hogy az intézmények egymásra mutogatnak. Hogyha fölmerül egy ilyen kérdés, hogy miért Jeff Koons, akkor azt mondják, hogy mert X lap ezzel bőségesen foglalkozott, mert jó a sajtója, mert a média fölkarolta. Tehát egymásra mutogatnak, és nem tudják megmondani az igazi ismérveket.

BENCSIK BARNABÁS: Önmagát legitimálja a szisztéma, ez nem egymásra mutogatás.

SEBŐK ZOLTÁN: De egymásra mutogatás.



RADNÓTI SÁNDOR: Véletlen is lehet.

SEBŐK ZOLTÁN: Akkor vallja be az intézmény, hogy kérem szépen, én aszerint vásárolok műveket, hogy kalapból kihúzok neveket. Akkor a véletlen működik.

RADNÓTI SÁNDOR: Vannak nagy kurátorok, nagy múzeumigazgatók éppen azért, mert nagy személyiségek és nagy önálló döntési lehetőségük van. Nagyon hasonlítanak egyébként a magángyűjtőhöz. A magángyűjtő ízlése fog dominálni a múzeumigazgató döntéseiben. Ezek régebben általánosabb típusok voltak, régebben több nagy személyiség volt.

SEBŐK ZOLTÁN: Az nem elv, hogy valaki nagy személyiség. Az ugyanaz, mint hogy jó publicitása van.

SZOBOSZLAI JÁNOS: Amikor Marosi Ernőt felkértük egy évvel ezelőtt, hogy a Kortárs Művészeti Intézetet nyissa meg, akkor azt mondta, hogy amit itt földolgozunk, amit itt bemutatunk, akár tetszik, akár nem, az mégiscsak a jövő művészettörténet-írásának egy nagyon erős impulzusa lesz. Ha úgy tetszik, forrásokat gyártunk. Nekünk időnként lehetőségünk van arra, hogy kortárs művészeketől vásároljunk. Ezt az utóbbi évben kétszer vagy háromszor meg is tettük, és az a kérdés, amit fölítettél, hogy milyen alapon veszed meg X művét, és Y-t nem veszed meg, ezt kökeményen végig kellett játszani. Na most, ha én ebben a pozícióban fővállalom ennek a döntésnek az ódiúmát, akkor megpróbálok szakmai szempontokat érvényesíteni.

SEBŐK ZOLTÁN: Milyeneket?

SZOBOSZLAI JÁNOS: Van az a bizonyos tárgy-cédula, ebben az esetben az nem más, mint a művész referenciái: hol állított ki, milyenfajta kritikai fogadtatása volt. Léteznek számomra értékes és kifejezetten rossz referenciák e tekintetben. Ez nagyon erősen befolyásolja a dolgot. Egy másik dolog, amit kollégáimmal nagyon sokszor végigbeszéltünk már, az az, hogy mennyiben tudjuk most bemérni, hogy az illető művész ígéretes szakmai jövő előtt áll-e? Elképzelhetőnek tartjuk-e, vállaljuk-e azt a kockázatot, hogy most megveszünk tízmillió forintért valamit, és aztán kész, kidobtuk egy csomó pénzt az ablakon, vagy pedig azt mondjuk, hogy megalapoztunk egy olyan gyűjteményt, amely képes reprezentálni a kilencvenes évek művészetét. Tehát én egy évtized művészeti termését vizsgálom, és ebből

próbálok szakmai szempontok szerint válogatni valamit.

SEBŐK ZOLTÁN: Amit te mondtál, abban számomra egyetlen értelmes rész volt, ez a jövőre való hagyatkozás, és akkor pedig javaslom, hogy ne művészettörténész döntse el, hogy milyen új művekkel gyarapodik a gyűjtemény, hanem olyan embert alkalmaztatok, aki jóslást tanult.

MAROSI ERNŐ: Van egy másik szakmai szempont is. Ezek a múzeumok nem teljesen légtüres térben működő intézmények, hanem egy meghatározott téren vagy egy városban vannak. Tehát a dunajvárosi rajztanárnak, amikor esetleg mégis órát tart és mégis a múzeumba viszi a gyerekeket, valamit kell mutatni. Tehát például Dunaújvárosban, nem sok esélye lehet, de időnként szoktak raktáron tartani Dalit. Tehát Dalitól kezdve azért egy-két művészeti irányzatot iskolapéldákon be kell tudni mutatnia. Elfeledkezünk arról, hogy a pr-nak az egyik nagyon jelentős része az, amit közművelődési feladatnak szokás nevezni. Egyébként erre alapítják a múzeumokat.

SEBŐK ZOLTÁN: Ez a múlt művészete.

MAROSI ERNŐ: Nem, a jelenkorra is áll. Pontosan ez benne az az ambíció, amiért a jelenkori művésznek tülekednie kéne a múzeumba. Tudniillik vásárlóinak neveléséről van szó.

SEBŐK ZOLTÁN: És akkor Jeff Koons példájánál milyen pedagógiai szempont jön be?

SZŐKE ANNAMÁRIA: Azért lettem kicsit nyugtalan, mert az önreflexióra szeretnék visszatérni, bármennyire is azt mondja Marosi tanár úr, hogy nem lehet önreflexívnek lenni. Szerintem lehet. Föltettem a kérdést ebben a beszélgetésben, szóval senkinek nincsen problémája ezzel?

SZOBOSZLAI JÁNOS: Dehogynem, erről próbáltam beszélni.

SZŐKE ANNAMÁRIA: De most már nem arra vagyok kíváncsi. Ott még nem tartok, ahol te szeretnél tartani. Valahol a beszélgetés elején mondta Szoboszlai János, hogy projekteket csinálnak, és közben ennek az egész nyelvezetét is átveszik a múzeumok vagy a művészeti intézmények, ami azt jelenti, hogy átveszik a gazdasági meg ipari, meg nem tudom, milyen projektek nyelvezetét. Szóval én úgy látom, hogy egy új nyelvezet alakul ki a művészettel kapcsolatban. Engem igazából ez érdekel. A másik az *intézmény* kérdése, amely már évek óta

foglalkoztat, amióta Szentjóbby Tamás azt hangoztatja, hogy *mi* intézmény vagyunk. Jó, azt mondom, *én* intézmény vagyok, kész, művészettörténész. Akkor is van egy munkahelyem. Ugyanis rájöttem, hogy egy múzeum lehet intézmény, abban az értelemben, ahogy ezt eddig használtuk, vagy lehet egy munkahely, és abban a pillanatban viszont egy erkölcsi hozzáállásról van szó. Az is nagyon érdekel, amit Radnóti Sándor mondott, hogy a régít meg a modernet nem lehet egy lapon említeni, vagy nem lehet ugyanazon a nyelven beszélni a régi és a modern művészetről. Én azért próbáltam ezt a társaságot így összeválogatni, mert engem legalább tíz éve izgat az, hogy igenis ezt a kettőt közös nevezőre lehet hozni, és meg kell találni azokat a nézőpontokat, ahonnan is ezt megtehető, és talán nem árt egyik társaságnak sem, ha ezt meg tudja tenni. Magyarországon erre kevés példát láttam.

Most visszakanyarodva oda, hogy megváltozik a nyelvezetünk, és ahhoz, amit Sebők Zoltán mondott, hogy a pr nyelve határozza meg a műveket is: én nem érzem, hogy pluralizmus lenne a művészetben, éppen az ellenkezőjét érzem. Az uniformizálódást érzem, azt érzem, hogy a reklám mindent meghatároz, nemcsak ezeket a kamu kiállításokat, de olyan szintig mindent, hogy azt vettem észre, egy filmben a szerelmes jelenetet már nem is bírják máshogy megcsinálni, csak mint egy kávéreklámot. Megdöbbentő volt számomra az, hogy a *Balkonban* publikált beszélgetésen ott ült Néray Katalin és más, általam tisztelt kollégák, akik intézményeket vezetnek, és senki sem reflektált arra, amit Szoboszlai mondott, hogy „a reprezentatív intézmények – amilyen a Múcsarnok vagy a Ludwig – szerepe elsősorban a sztárrá avatás”.

Elképzeltető, hogy ez az egész probléma tulajdonképpen megint csak kifejezetten magyarországi dolog, mert nálunk a szakmában – ezt tapasztalom az egyetemen is, az intézményekben is, bárhol – azt a munkát kell elvégezni művészettörténészként, amelyet nyugat-európai kultúrákban vagy országokban megcsináltak már a 19–20. század elején. Nyilvántartani, etiketteket gyártani, meghatározni, monográfiákat megjelentetni. Ezek nálunk nincsenek meg. Nincsenek bizonyos alapok lerakva. Tehát a konfliktus abból adódik, hogy a feladatok, amelyeket lelkiismeretesen el kellene végezni, adva vannak, és ugyanakkor mintegy külső

nyomásként nehezedik ránk a gazdaság működéséhez igazodó művészeti intézményrendszer árnya, vagy rémképe, vagy kényszerű realitása, amelyről ugyanakkor nem lehet tudni, hogy mikor omlik össze. Itt valami mozog, amitől az egyes ember független, és úgy érzi, hogy ki akar szállni. Mindegy, hogy ezt hogyan gondolja: mint művész úgy, hogy „levonul vidékre”, vagy mint oktató azt mondja, hogy én nem fogom bevenni az oktatásomba ezt és ezt a koncepciót. Én nem fogom oktatni Jeff Koonst, mert azt mondom, hogy az nem művészettörténet. Abszolút gusztustalan művészetnek tartom. Én erről nem vagyok hajlandó beszélni.

MAROSI ERNŐ: Volt már rá példa. A Palissy-é sem egy gusztusos művészet.

SZŐKE ANNAMÁRIA: Nem lehet összehasonlítani. Szóval az a kérdésem, hogy azzal kapcsolatban, vagy arról, amit látunk, hogy egy – most kicsit túlozva – önjáró intézményrendszer van körülöttünk, amelybe vagy beleszállunk vagy nem, azt gondoljuk-e, hogy ennek Magyarországon is így kell működnie? Ez egy hollywoodi szisztéma, amely szerintem a képzőművészettől teljesen távol áll, és mégis úgy tűnik, hogy ebbe bele akar szállni a művészet, és szerintem a művészettörténészek ugyanúgy beleszállnak. Ez az egyik kérdésem. Ezt észrevesszük-e, erre reflektálunk-e, nem érezzük-e azt, hogy a nyelvünk megváltozik, a diszpozíciónk megváltozik? Szerintem erre egy értelmiséginek reflektálnia kell.

MAROSI ERNŐ: Itt azért egy dolgot mondanék, ha már ilyen lelki mélységekig eljutottunk. Amiért én hangsúlyozni szerettem volna, hogy senkinek sem kell, hogy intézménnyel azonosítsa magát, annak az egyik gyakorlati oka az, hogy intézményeink olyan korúak, amilyen korúak. Az magától értetődő dolog, hogy intézményben munka közben mindenki sűrűdik. Ezek az intézmények ráadásul a feltételeikben rohamosan változnak.

SZŐKE ANNAMÁRIA: De tanár úr pont a konkrét intézményről beszél, az előbb azt mondta, hogy arról ne beszéljünk.

MAROSI ERNŐ: Az intézményről, amelyikhez hozzászoktunk. Tehát ezért nem érdemes ezt a kérdést személyes kérdésként átélni.

SZŐKE ANNAMÁRIA: Most nem arról van szó, hogy a főnököm nem akar húszezer forint fizetésemelést adni, nem erről beszélünk.

UJVÁRI PÉTER: Az előbb már hivatkoztam

Bätschmann könyvére, az *Ausstellungskünstlerre*. Ez a címe. A szövegben viszont Bätschmann állandóan *Künstler und Künstlerinnen*-ről beszél. Magyarországon ez egyelőre még nem kötelező. Én például azt mondom, hogy valaki vagy művész, vagy nem művész. Ha különbséget teszek a művész és a művésznő között, azzal...

SZÖKE ANNAMÁRIA: ...degradálok.

UJVÁRI PÉTER: Igen. Szóval, amíg ez nem kellékként merül fel, tehát amíg engem az intézmény – amin én most nem a konkrét intézményeket értem, hanem az egészet, a diskurzust, ha úgy tetszik – nem kényszerít rá ilyen típusú döntésekre, addig jó. Én viszont félek, mert látom, hogy külföldön hogyan működnek a múzeumok. Én nagyon nem szeretném, ha nekem évente a saját múzeumomban kettő darab ilyen vagy olyan kiállítást kéne csinálnom csak azért, mert az ötéves tervünk ezt határozza meg.

RADNÓTI SÁNDOR: Természetesen, vannak nagyon koncepciózus kiállítások, és hadd mondjak erre egy példát. Kirk Varnedoe híres kiállítása a Museum of Modern Art-ban, a *High and Low* lényegében már reflektált arra a problémára, amelyről nagyon sokan beszéltek, nevezetesen arra a modern művészeti fejleményre, hogy a magas és alacsony művészetet nem tudjuk kettéválasztani. Én azt javaslom, válasszuk ketté. Azt javaslom, hogy nagyon fontos dolog volna újra és újra ketté tudni választani. Egy pillanatig nem állítom azt, hogy az alacsony művészet nem tör be ezer ponton a magas művészetbe, és fordítva, de értelme van a kettő különválasztásának. Azoknak az önreflexív problémáknak a legfőbb oka, amelyekről Anikó beszélt, éppen az, hogy beletörődünk a kettőnek ebbe az elmismásolásába és megkülönböztetlenségébe. Meg tudjuk különböztetni.

SZÖKE ANNAMÁRIA: Hadd mondjam el, mert nagyon szeretem ezt a példát. El Kazovszkij azt mondta, mint orosz származású művész, hogy ő azért szeret Magyarországon dolgozni, mert a magyar egy olyan nyelv, amelyben nem különböztetik meg a nemeket. Erre jön Amerikából ez az örület, és akkor mi a magyar nyelvbe bevezetjük a *művész* és a *művésznő* kifejezéseket, noha a nyelvből eleve adódik az, hogy nem kell különbséget tenni a férfi és

a nő között. Szerintem a botrány teteje, ha ennek behasalunk.

RADNÓTI SÁNDOR: A *he or she* problémája az, hogy a németek és az angolok is, tényleg kínosan, állandóan odateszik a *he or she*-t és ezáltal üres mechanizmussá válik a nyelv szerkezete. Emögött nyilvánvalóan a feminista mozgalom és a feminista művészetkritika és művészettörténet van. Van egy nagyon helyes oldala, és azzal nagyon egyet tudok érteni, hogy fedezzenek fel elfelejtett művésznőket. Keletkezett ilyen módon több nagy monográfia. A probléma az, hogy nekem szent meggyőződésem: hogy egy korszak férfi és női művészei sokkal inkább fognak hasonlítani egymáshoz, mint különböző korszakok női művészei, és a feminista művészetkritika és művészettörténet igen jelentős ága azt a bizonyos önálló princípiumot keresi, amely Judith Leystert, Angelika Kauffmant és Paula Modersohn-Beckert összeköti egymással.

SZÖKE ANNAMÁRIA: Ezt én is felvettem, Sebők cikkére hivatkozva. Nekem revelatív volt, hogy milyen tévutak vannak.

MAROSI ERNŐ: Bocsanat, mégiscsak van egy művészettörténeti kérdés is ebben. A jelen művészeti közvélemény, az, hogy minden művet számtalan nézőpontból meg lehet közelíteni. A lényeg az, hogy azt a nézőpontot következetesen képviseljük. Ebben nincs különbség jelenkori és régi művészet között. Sőt.

UJVÁRI PÉTER: Igen, csak hogy én láttam egy könyvet Londonban a könyvespolcon, az volt a címe, hogy *Szent Ágoston és a posztmodern*.

SEBŐK ZOLTÁN: Most már nem következetességről van szó, hanem éppen ennek a föladásáról. Igen sok nézőpontból meg lehet közelíteni a művet, de egyre inkább azt látom, hogy egyazon íráson belül érvényesül a több nézőpont, mint ahogy egyre inkább annak lehetünk tanúi, hogy a kortárs művészetben egyazon művön belül sok-sok, egymással nehezen összeegyeztethető nézőpont nyilatkozik meg. Ez az *eklektika* lényege, és ezért van az, hogy bizonyos kortárs művek úgy hatnak, mint egy csoportos kiállítás. Annyira sokféle személyiség van benne egy-egy műben is. ■