

Horkay Hörcher Ferenc

Az esztétika (szak) vége és a művészek jövője¹

Avagy mi történt „a művészet vége” után?

Bevezetés: miért e kérdés?

■ Van abban valami ironikus, hogy egy új művészetelméleti lap már az indulásánál azzal a kérdéssel foglalkozik, hogy mit jelent ma a *művészet vége* kijelentés. Legalábbis ha jól értelmezem a feladatomat, erre kellene felelnem; Kulin Ferenc, az új lap vezetője ugyanis azzal keresett meg, hogy volna-e kedvem újragondolni azt a problémát, amit Pernecky Géza vetett fel hasonló című, 1995-ös írásában.² Persze rögtön be kell vallanom: nem vagyok sem gyakorló képzőművész (mint Pernecky), sem gyakorló művészetelméleti (mint ő), sőt nagyon rendszeresen képzőművészeti kritikákat sem írok. Ám az egyetem esztétika szakán oktató egyetemi tanárként sajátosan kettős nézőpontom van: bentről nézve kint vagyok, kívülről nézve bent. Az alábbiakban megpróbálom saját tapasztalataimról számot adni az azóta eltelt időről – az egyetemi esztétikaképzés felől tekintve a művészet halála témára.

De először hadd idézzem fel magát a tárgyalandó kérdést. Pernecky egy általa összeállított sokszerzős (Belting, Danto és Vattimo) kortárs esztétikai tanulmánygyűjtemény hosszú előszavaként írta meg dolgozatát. A művészet vége probléma már akkor sem számított újszerűnek – bár magyar nyelven nem nagyon lehetett még olvasni a kérdéstről –, természetesen tisztelet a kivételnek. Pernecky azonban mint nyugat-németországi disszidens, aki még ’70-ben került ki, többé-kevésbé benne élt a kortárs művészeti folyamatokban. Nem csoda, hogy történetét a nyolcvanas évek közepéig vezeti vissza, amikor az End-Art csoport állított ki meglehetősen polgárpukkasztó anyagot az Art Cologne művészeti vásáron. És az sem csoda, hogy maga Pernecky is szkeptikus a német radikális művészek vég- és vészjósló felvetésével kapcsolatban: „A modernitás vége vagy a művészet megszűnése azonban olyan programonttá vált, amit a piac és a médiák manapság ugyanúgy megpróbálnak minden határon túl üzemből tartani, mint ahogy tették azt korábban a neoavantgárd konjunktúrájával. Ezért aztán az

a benyomásunk alakulhatott ki, hogy a »művészet vége« is csak egy azok közül a sokféle színű és fajtájú mézesmadzagok közül, amit elhúznak a közönség orra előtt, hogy az étvágya a művészetre továbbra is megmaradjon.”³

Ám Pernecky minden kezdeti gyanakvása ellenére nagyon lelkiismeretesen megvizsgálja a saját korában népszerű szerzők vonatkozó elképzeléseit, s bármilyen erős indulatai is vannak ezekkel kapcsolatban, indulatosabb énjét mindig legyőzi az az élénk intellektus, analitikus képesség és asszociatív írástechnika, amely szövegét ma, vagyis majd 15 évvel megjelenése után is értékessé és relevánssá teszi. De mi is volt az ő álláspontja e szlogenrel kapcsolatban? Nos, Pernecky – végigjárva a kérdés számos kanyarját – végül arra a belátásra látszik jutni, hogy bár „kimerültek a lineáris fejlődés lehetőségei – még a művészetben is”, azért nem kell oly mértékben elvetni a sulykot, mint az általa elemzett alkotók. „A művészet ebben a helyzetben is szignifikáns szerepet vállalt”, írja, ergo nem érhetett véget. Ez persze még önmagában nem túl erős állítás. Hisz a művészet túlélését mindenki tapasztalhatja: nem zártak be a kortárs kiállítótermek és galériák. Momentán még él tehát a művészet, de esetleg mégiscsak egy determináltan hanyatló pályán mozog. Pernecky elképzelése, ha jól értem, még ettől a kevésbé fenyegető elképzeléstől is roppant távol áll. Azt vallja ugyanis, hogy a művészettel való foglalkozás esetében ma sem kevesebbről van szó, mint „a szabadság dimenzióival való játékról”.

Mindezek fényében a jelen írás kérdése tehát a következő lesz: igaz-e Perneckynek, amikor a művészetet továbbra is az ember számára meghatározó tevékenységi és gondolkodási formának tartotta, vagy azok nézhetnek körül diadalittasan az új évezredben, akik mégis a közeli véget vetítették előre? A művészet végét, a művészettörténet végét, a történelem végét, a metafizika végét vagy csak az esztétika végét.⁴ És – vajon helyes stratégia-e ez? – máris előrebocsátom, hogy ebben az elemzésben ezen

végek egyike sem fog bekövetkezni. Aminek a sejtelve mégis fel fog derengeni, az legfeljebb az esztétika szak vége. Mint sejtetem, vagy mint fenyegető veszedelem, amelyet – és nem csak a mundér védelmében mondom – mégiscsak jobb lenne elkerülni. De amennyire tőlem telik, ezt is csak a sorok közt fogom sugallni. Inkább próbálok azonosulni Perneczky pontos és következetes, mégis sokszor a szabad asszociációk technikáját alkalmazó stílusával annyiban, hogy én is apróbb epizódokból fogok építkezni, az egyes szám első személyű hangot használok, leginkább Magyarországon maradok, és nem kívánok kinyilatkoztatni, ítéletet mondani vagy prédikálni sem. Tulajdonképp leginkább csak emlékezem. Legfeljebb a legvégén fogalmazom majd meg reményemet, a művészek, és nem a művészet jövőjéről.

Az aranykor: esztétika szakalapítás

Valamikor 1994–1995 táján (tehát majdnem húsz éve) indult el a frissen (újra)alapított Pázmány Péter Katolikus Egyetemen az esztétika szakos képzés. Már a dolog születési körülményei is érdekesek voltak. A – mára már megszűnt – Collegium Budapest junior ösztöndíjosa voltam. A Várban nyílt meg ez a kiváló nemzetközi kutatóintézet, Antall József kormányfő támogatásával – ő mondta az intézmény megnyitó beszédét is, Göncz Árpád és Richard Karl Freiherr von Weizsäcker német szövetségi elnök jelenlétében. Nos, ebben az épületben találkoztam valamivel később, egy rendezvény után Maróth Miklós alapító dékánnal, akinek mindjárt felvettem, hogy szeretnék politikai filozófiát tanítani az egyetemen. A dékán úr nyitott ember volt, megkérdezte, milyen végzettségem van. Mondom: magyar–angol–esztétika szakos diplomám van, és Oxfordban, majd Cambridge-ben kutattam a politikai filozófiát. A dékán úr szeme felcsillant: akkor alapítsunk egy esztétika szakot a Pázmányon. Az népszerű dolog, sok diák kérdezte, hogy nem lesz-e ilyen képzés, biztos, hogy meg fog élni a szak. Az ötlet nyilván megtetszett nekem is, és hamarosan el is indult az esztétika szakos képzés Piliscsabán. Jelenits tanár urat nyertük meg alapító tanszékvezetőnek, és a diákok csakugyan csapatostul jöttek: volt 70 fős évfolyamunk is. Ez volt a hőskor, az az időszak, amikor Perneczky Géza tanulmánya született. Számunkra nemhogy nem ért véget a művészet, inkább épp akkor kezdődött.

Danto Budapesten

Akkoriban valóságos reneszánsza támadt – ha nem is feltétlenül a művészetnek, legalábbis a művészetelméletnek, vagy legalább a művészetrel való bölcsészfoglalatokodás-

nak. 1996-ban már Budapesten jár Danto, és ugyanabban az évben jelent meg Sajó Sándor fordításában *A közhely színéváltozása: művészetfilozófia* című kötete, majd 1997-ben válogatott tanulmánygyűjteménye Miklós Tamás szerkesztésében, Babarczy Eszter fordításában, *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* címmel. Vagyis pontosan az történt, amit Perneczky előre jelzett: a művészet halála hangzatos tételével sikerült gerjeszteni valami kisebbfajta művészetelméleti reneszánszot. Ez a fordulat a hazai esztétika szakma berkein belül vezette újratárgyalásra a tézist, és persze mindazokat a tüneteket magán viselte, amelyek az idegenből importált elméletek reflektálatlan átvételével kapcsolatosak. Divattá vált a művészet vége tétel, anélkül, hogy argumentációjára és lehetséges következményeire rákérdezett volna az a magyarországi közeg, amely profétájává kiáltotta ki Dantót.

A művészettörténészek kicsit lassabban ébredtek, valószínűleg óvatosabbak is voltak. Lehet, hogy elkényelmesítette őket folyamatos népszerűségük, de valószínűbb, hogy szakmai etikájuk nagyobb szigorúsága miatt került hosszabb időbe, mire elért hozzájuk Belting kritikus tétele. Bár hagyományos művészettörténeti szakmunkája, a Belliniről írt elemzése már 1989-ben megjelent magyarul, elméleti vonatkozású írásai közül csak 2000-ben jött ki a *Kép és kultusz, Kép-antropológia: képtudományi vázlatok* című munkája 2003-ban, *A hiteles kép: képviták mint hitviták* című szövege pedig 2009-ben. Maga *A művészettörténet vége* című tanulmánykötete (mely németül 1995-ben jelent meg) 2006-ban láthatott magyarul is napvilágot. Bár nyilvánvaló, hogy a szomszédvár belső életébe nem láthattam bele elég jól, nekem úgy tűnt, hogy Belting recepciója egy hullámmal később érkezett, s mind a mai napig kevésbé ingatta meg a művészettörténészek magukról alkotott képét, mint az esztétikét Danto elmélete. Ami másképp szólva azt jelenti, hogy a művészettörténészek – pozitív és negatív értelemben, és persze tisztelet a kivételnek – kevésbé fertőzöttek az elmélet által, mint az esztétikák. Amin persze nem sok csodálkoznivaló van, hisz a hagyományos (magyarországi) munkamegosztás szerint a művészet történeti megközelítése a művészettörténet territóriumára, elméleti vizsgálata viszont az esztétikáé. Valójában azonban a Danto–Belting-tézis talán legpozitívabb következménye épp az, hogy ez a szigorú izoláció válhat kérdésessé. E tekintetben talán legtanulságosabb a művészettörténet doyenjének, Marosi Ernőnek az elméleti tájékozódása, amely mind a mai napig párját ritkítja a művészettörténeti céh berkein belül és kívül is. De persze egyáltalán nem kivételes. Ott vannak a Marosinál fiatalabbak, egy

olyan nemzedék, amely már kifejezetten a neoavantgárdon nevelkedett, mint Beke László, Hegyi Lóránd vagy más irányból Keserű Katalin, Wehner Tibor, s ebből kifolyólag igencsak alapos elméleti felvértezéssel bírnak. A fiatalabb évfjártatú művészettörténészek pedig, Hornyik Sándortól Markója Csilláig, anyanyelvi szinten beszélik a művészettörténet hagyományos beszédmódját sok tekintetben felülíró teória nyelvét is, izgalmas új kihívások elé állítva saját szakmájukat.

Ízlés, esztétika, művészettörténet

Hogy az esztétika és a művészettörténet közti falak, ha nem is lebontásra érettek, de átjárhatóvá tehetőek, azt már idejekorán jelezte Radnóti Sándor tevékenysége, aki a Lukács-óvodához tartozó filozófusként fordult a kortárs művészet és művészetelmélet problémái felé. A dolog eddig nem is lenne meglepő, a háború utáni hazai művészetelméleti diskurzust, Fülep Lajos háttérbe szorítása után, Lukács György erőteljesen próbálta meghatározni. Igaz, vele párhuzamosan (inkább megtúrten, mint támogatottan) egy céhes művészettörténet is jelen volt, elég, mondjuk, Zádor Anna vagy Németh Lajos munkásságára utalnom. Radnóti tevékenysége azért érdekes, mert szemben a lukácsi hagyattal, a művészet anyagi-technikai-történeti partikularitásaiba is beleereszkedik. Számomra meghatározó volt 2003-as *Jó ízlés, rossz ízlés* című előadása⁵ a Mindentudás Egyetemén, mert visszahozta azt a fogalmat a diskurzusba, amely számomra nemcsak esztétikatörténeti vizsgálódásaim miatt vált fontossá, hanem a politikai eszmetörténeti érdeklődésem felől is: az ízlés fogalmát. Az is igaz azonban, hogy miután Radnóti végigveszi a számomra is fontos 18. századi brit, francia és német szerzőket, és megpróbálja nézeteiket történetileg is meggyőzően rekonstruálni, olyan konklúziót von le, amely pont ellenkezője annak, amit én gondolok a kérdéstről. Ennek ellenére az esztétikatörténet és a művészettörténet közötti átjárásnak számomra meggyőzőnek tűnő, jó példáját adja. Ugyanez igaz mostanában megjelent monumentális munkájára, a Winckelmann életművét a modern művészetfogalom keletkezése felől újragondoló monográfiájára, melyben szintén a történeti anyag és a kortárs művészeti probléma feszültsége az érdekes.⁶

Más oldalról próbálta áttörni e falat Rényi András, aki esztétika- és művészettörténet végzettséggel is rendelkezett, ám a pesti művészettörténet tanszékre az esztétika tanszék felől érkezett, s ezért – amennyire tudom – erőteljes ellenállásba is ütközött a művészettörténész céhen belül. Rényi ugyan klasszikus történeti témákkal is foglalkozott, ám erőteljes elméleti apparátust mozgató be-

szédmódja esetleg elidegenítő hatású lehetett. Ám ennél is fontosabb, hogy a neoavantgárd nála is fontos szerepet játszott, Kondor Béla lelkes kutatója, vagyis egyes történetészek úgy vélhetik, a kortárs művészet túl erősen rányomja bélyegét gondolkodására, és nem tiszteli a kortárs és a történeti diskurzusok közti demarkációs vonalakat.

Disputatio de Quodlibet

Mára már bátran kijelenthető, hogy a művészettörténet csakugyan átment azon az önvizsgálaton, amit a kortárs művészetelmélet kezdeményezett, vagyis azon a folyamaton, amelyet a Danto–Belting-tétel provokált ki, s annak talán legpozitívabb hozadéka. Számomra e tekintetben a legemlékezetesebb a Marosi Ernő születésnapjára rendezett szakmai vitafórum, a 2010-es *Disputatio de Quodlibet Marosi Ernő tiszteletére*. Ez a formájára nézve is nagyon szerencsés ünnepi dialógussorozat az ELTE-n zajlott, nagy érdeklődés mellett, tudatosan összehozva a művészettörténet és az esztétika művelőit, hogy szembe-sítsék gondolataikat az ünnepelttel. Én magam is, persze mértékkel, provokálni próbáltam professzor urat és főleg a közönséget, amikor az ízlés fogalmáról faggattam *A művészettörténet mint tudomány és az esztétikai ítéletalkotás* című hozzászólásomban. De Marosi tanár úr – ahogy gondolható is volt – egyáltalán nem jött zavarba: bár válasza elején leszögezte, hogy hagyományos művészettörténeti neveltetésének első evidenciája volt, hogy az ízlésre nem lehet hivatkozni a tudományos diskurzusban, mégiscsak oda konkludált, hogy ma már relevánsnak tekinti a fogalmat, mivel a művészi értékről folyó diskurzusban valószínűleg nélkülözhetetlen. Tehát nemcsak a művészet él, hanem az azzal kapcsolatos egyik kora modern diskurzusformának is megvan a relevanciája ma is!

Az esztétika tudományának hagyománya Magyarországon

Abból, amit mind ez idáig felidéztem, úgy tűnhetett, hogy az esztétika akadémiai tudománya a 90-es évek közepe óta sikertörténet. Sőt, bizonyos fokig sikerült meghódítania a művészettörténet birodalmát is, de legalábbis átjárhatóvá tenni a két tudomány közti határvonalat. Hisz a Danto–Belting-tétel felerősítése révén sikerült a művészettel kapcsolatos beszédmódot befolyásolnia, s a művészettörténet zárt, korábban sokak által elitistának tartott közegét is felnyitotta. Persze ez a történet Magyarországon leginkább az ELTE-hez kötődik, az esztétikaképzés a Pázmányon ugyan elindult, de ezekhez a fejleményekhez akkor még nem tudott közvetlenül és érdemben kapcsolódni. Igaz, a két – egymással különösebben nem annyira

versengő, inkább baráti viszonyt ápoló – tanszék múltja sem összevethető. Esztétikatudományi képzés a pesti Királyi Magyar Tudományegyetemen már a 18. század végén folyt, és olyan kiváló elme is tevékenykedett e korai korszakban is e területen, mint Szerdahelyi György Alajos. A tudománnyá szerveződött diskurzus kiemelkedő professzora, Schedius Lajos „1792 és 1842 között ötven éven át volt a Kar tanára és az esztétika tanszék vezetője, volt a kar dékánja és az egyetem rektora is – és az akadémiai tagságot is kiérdemelte”.⁷ A szak utolsó ötven évének története pedig természetesen Lukács Györgyhez kapcsolódik, aki a 20. század legismertebb magyarországi filozófusaként szintén érdeklődése középpontjába állította az esztétikát. Tehát a szakmai közvéleményt az ELTE formálta-formálja, és a Pázmány megpróbálta követni a fejleményeket. Hamar felkerült például meghirdetett szakdolgozati témajavaslataink listájára a Belting–Danto-tézis, és hamarosan bizony olyan jelentős számú diplomamunka született a kérdéskörben, ami szembeötölően túlreprezentálta a kérdést a tanszéki nyilvánosság terében, magyarán igencsak unalmassá vált mára.

Az esztétika szak hanyatlása

Ám volt egy ennél sokkal rémisztőbb fejlemény is: a szak számára az igazi csapást a bolognai rendszer bevezetése jelentette. A korábban stabilizálódott 20 fős évfolyamok hirtelen láthatatlanná váltak azon központi döntés eredményeképp, amely az esztétikát beolvasztotta a szabad bölcsészet tárgy keretei közé az alapozó BA szinten. Természetesen értettük, hogy mi lett volna az ideális cél az új szak megjelenésével: nem véletlenül utalt elnevezése az antik görög nevelési eszményre s a középkori szabad művészetekre. Olyan általános stúdiumként volt eltervezve, mely sok szabadságot enged a hallgatónak a tárgyválasztásban és a tényleges szakmai orientációban is. A tárgytípus közvetlen példaképe feltehetőleg az amerikai *liberal arts college*-okban és elit egyetemeken oktatott *liberal arts* program, amit például a Harvard Egyetem is kínál. E tárgy egyik ihletője a Great Books projekt, mely a nyugati kultúra értékeinek megmentésére összeállított klasszikus kanonikus könyvek kultuszát jelenti (lásd például az 1909-től megjelent Harvard Classics sorozatát). Természetesen nagyon is dicséretes példaképek – ám a magyar szabad bölcsészet nem tekinthető sikertörténetnek. Több okból sem. Egyrészt azért, mert a bolognai rendszer bevezetése eleve nagyon nagy vérvesztéssel történt: az ötéves egyetemi képzést felváltó 3+2 éves modellt a politika erőltette a szakmára, megfelelő előkészítés és hatástanulmány nélkül, ha tetszik, önkényesen. Másrészt mert a szabad bölcsészet

tárgycsoport egymáshoz ugyan viszonylag közel álló, ám – vagy épp ezért – egymással nehezen elegyedő tárgyakat kívánt összeolvasztani (például az esztétikát, a filozófiát, a művészettörténetet, az etikát vagy a kommunikáció tudományát). Ennek megfelelően a részterületek féltékenyen őrzik privilégiumaikat, és az erősebb tárgyak egyszerűen elorozzák a jobb hallgatókat, mivel a felvételin közösen kell indulniuk hallgatóinknak, s a nagyobb-népszerűbb tárgyak jelentkezői elnyomják a kisebb szakok iránt érdeklődőket. Mindennek felpanaszolása persze nem stíl- és célszerű: a kisebb szak frusztrált megnyilvánulásának tűnhet. Ám tény: a szabad bölcsészet egésze iránti hallgatói érdeklődés folyamatosan és csaknem egyenletesen csökken bevezetése óta.⁸ Az esztétika szak ennek az áldatlan versenynek kétségtelenül a vesztese, a filozófia is veszített rajta, és az utóbbi időben már a művészettörténet sem tekinthető igazi nyertesnek. Összességében a par excellence bölcsész szakként azonosított szabad bölcsészet a bölcsészettel kapcsolatos politikai és társadalmi bizalomvesztés miatt súlyos vereséget szenvedett a tudományok versenyében.⁹

A műkereskedelem felvirágzása mint gyakorlati diskurzus

Miközben az egyetemi szintű esztétikaképzés a fenti betegség tüneteket produkálta, tulajdonképp nagyon biztató módon állt lábra a Pernecky-szöveg időszakához képest is a magyar műkereskedelmi piac. Ami nem is olyan meglepő: tudjuk, hogy már a rendszerváltás előtt is megjelent néhány cápa, amelyek az állami monopóliumnak tekintett műkincspiacból kívántak lakmározni. A rendszerváltás után pedig sikerült valamiféle divatjelenléggé formálni a műkereskedést, s még kevésbé tehető polgárok is e befektetési forma felé fordultak, a társadalmi presztízsnyomásnak engedve.

Persze ne legyünk képmutatóak: az árverésen megjelenő tömegek, akik befektetői céllal képeket kívántak vásárolni, nyilván nem a kortárs festészet nagyjait vagy épp a felfedezésre váró fiatalokat vásárolták. Hiszen próbálták a kockázatot minimalizálni, s talán jó okkal. Ám az a stabil érdeklődés, amely a képpiacon a magyar klasszikusok (Munkácsy, Csontváry, Gulácsy stb.) és a századforduló korának kisebb-nagyobb mesterei felé fordul, egyáltalán nem hagyja érintetlenül a hazai művészeti diskurzust, sőt a kánont sem.

Vannak persze, akik nem örülnek annak, hogy a műkereskedelem időnként ijesztően hatásosan tud beavatkozni a művészeti világ működésébe. Hiszen például a kereskedelmi célú támogatásokból fenntartott álkritikai fórumok nyilvánvalóan torzítják az esztétikai értékek

megítélésének lehetőségét, nehezítik a művészi kvalitáson alapuló értékszemplélet érvényesülését. Másfelől nyilvánvaló, hogy a '45 utáni művészet egy jó része nehezen értelmezhető a műkereskedelem hagyományos formái között: mondjuk, az Erdély- vagy Hajas-féle neoavantgárd, de a konceptuális művészet is tudatosan próbált meg védekezni a műtárggyá válás nyomása ellen. Két konkrét példát szeretnék feleleveníteni a műkereskedelem hatásának érzékeltetésére.

Az egyik a Kieselbach Galéria vezetőjének, Kieselbach Tamásnak az az önmagában dicséretes törekvése, hogy a századvég–századelő, majd a klasszikus modern magyar festészet hazai termését katalogizálja, albumszerűen összegyűjtve, a korszerű nyomdatechnika engedte szín- és fényhűséggel megjelentesse. Nyilvánvaló, hogy egy ilyen albumnak milyen haszna van a műkereskedelem olajozottabb működésének biztosítására. Ám nem tekinthetünk el attól a tényről, hogy egy ilyen – mégiscsak legalább részben a piac által mozgatott – szelekció-válogatás milyen eltérő logikát érvényesít, mint a szaktudományos (?) vagy műkritikai (?) kánonképzés. Ezen nem változtat az, hogy a szerkesztő maga rendelkezik művészettörténeti képzettséggel is, és mindenesetre egy nyilatkozatában azt állította, „(n)em tettem a két kötetben egyetlen engedményt sem a műkereskedelemnek, minden egyes választásomat meg tudom indokolni”.¹⁰ Akár hogy is, igen érdekes kihívást jelentett a szakma számára a kezdeményezés: a művészetről folyó diskurzus igencsak megérezte ezt az erőteljes hatást, és persze rögtön kinövesztett a kérdéssel kapcsolatban egy metavitát is. Ennek lényege az volt, hogy vajon mennyire szabad engedni, hogy a piac autonóm logikája felülírja az esztétikai szempontok érvényesülését.¹¹

A kérdés ezen oldalához kapcsolódik a másik példa. A hatvanas években jelentkező új generáció meghatározó új hangja volt Beke László, aki mára Munkácsy-díjas egyetemi tanár, a szakma egyik meghatározó nagy alakjává vált. Nos, Beke professzor említette nekem, hogy milyen problémákat okozott szerinte a kortárs művészettel kapcsolatos gondolkodásban a műkereskedelem erőteljes betörése, a galériák hamis értékrendje, szakmán kívüli nézetrendszerének behatolása. Hogy milyen ádáz csaták dúltak kuratóriumokban, bizottságokban, döntéshozó grémiumokban. Ez a kritikai hang nyilvánvalóan érthető is a kortárs művészet iránt elkötelezett, elméletileg is alaposan felvértezett tudós részéről, aki ráadásul a Műcsarnok vezetőjeként nyilvánvalóan ellenérdekel volt e műkereskedelem túlzott kanonizációs erejével.

Itt csak annyit érdemes leszögeznünk, ha nem is tanul-

ságként, de a jelenséggel szembesülve, abból valamifajta konzekvenciát levonva, hogy nyilvánvalóan fontos lenne a műkereskedelem teljes intézményrendszerének kiépítése és olajozott működése – ha másért nem, azért, hogy a magyar művészet nemzetközi mércével mérve is elfoglalhassa az őt megillető helyet. Ám a művészeti világ működésének visszahatása az esztétikai gondolkodásra, sőt akár az aktuális kánonformálására annyira kézenfekvő és tagadhatatlan, hogy mára már a kortárs diskurzus fontos elemévé vált e világ elemzése és értelmezése is, legtöbbször kritikai felhangok kíséretében.

A művészetek intézményi elmélete már jócskán ismerős lehetett Pernecky szövegének születése pillanatában, legalábbis számára, aki nyilvánvalóan ismerte Danto nevezetes 1964-es esszéjét a művészeti világról.¹² Ez a nagy hatású esszé indította el George Dickie-t a művészet úgynevezett intézményi elmélete felé. Dickie nem érték-központú, hanem intézményközpontú kánonképződési mechanizmusokat regisztrált.¹³ Vagyis amellet érvelt meggyőző, procedurális érvekkel, hogy nem az úgynevezett minőség, a művészi kvalitás a kiválasztó elv, hanem az az intézményes mechanizmus (kuratóriumok, szerkesztőségek, galériák), amely a művészeti világba való bekerülést (kiállítást, múzeumi vásárlást, kereskedelmi terjesztést, ügynöki tevékenységet, műkritikát, nyilvánossághoz való hozzájutást, értelmiségi diskurzust) szabályozza.

A kurátorok kora – és a múzeumok válsága

Az utóbbi időszak egyik legjelentősebb fejleménye arra utal, hogy ez az elmélet Pernecky óta mit sem veszített relevanciájából. Jól látható ugyanis, hogy egyre fontosabbá válik a kiállítás koncepcionális tervéért és gyakorlati kivitelezéséért egyaránt felelős kurátorok szerepe a képzőművészeti kánonképzésben és a művészeti reflexió alakulásában is. Ha belegondolunk, nincs ebben persze semmi meglepő: ugyanaz a folyamat vezet ide, mint amelyik a rendezői színház vagy a rendezői mozi kialakulásáért felelős: az egyéniség-központú művészetszemlélet terméke ez, ha tetszik a sztárképzés logikáját követi. A nehézséget az okozza, hogy a kurátorok legtöbbje még a művelt kiállításlátogatók többsége előtt is ismeretlen, presztízsük inkább a szakma berkein belül, tehát rejtve marad. Csak néhányan tudják vagy akarják átlépni például a média és az általa kiszolgált tömegek ingerküszöbét.

De az igazi kérdés az, hogy miként befolyásolja az új fejlemény a művészi gyakorlat és a művészeti diskurzus alakulását. Erre is nézzünk egy példát, 2011-ből. A következő évi berlini biennále szervezésével megbízott kurátor, a képzőművész Artur Zmijewski például nyílt politi-

kai állásfoglalásra szólította fel azokat a művészeket, akik részt kívántak venni a kiállításon. S hogy nem árult zsákbamacskát e kérésével, arról a *Balkon* 2011/7–8. számában megjelent interjú szövege ad szó szerinti eligazítást. Itt ugyanis a következőképp nyilatkozik a kurátor: „A művészetben eléggé nyilvánvaló: úgy viselkedünk, mint a baloldaliak, és úgy is gondolkodunk, mint a baloldaliak. [...] Egy művész kötelezően baloldali, még akkor is, ha valami absztrakt dolgot csinál”.¹⁴ Nyilvánvaló, hogy milyen problémás egy ilyen kijelentés. Bár tudvalevő, hogy a modern, értsd haladó művészetet követelő 20. században csakugyan többségében baloldaliként határozták meg magukat a művészek, ám hogy ez a tény normává válhat a 21. században, s egy kiállításon való részvétel feltételül szabhassák, az mindenképpen meghökkentő. Nemcsak demokratikus érzékünket bánthatja egy ilyen típusú diszkrimináció, kirekesztés, vagy nevezhetjük akár cenzúrának is. Akkor, amikor a haladó művészet elvileg és feltehetőleg demokratikusként szeretne magára gondolni. Hanem a művészetelmélet felől is igencsak nehezen értelmezhető a kurátor felvetése. Vajon hová tegyük Ezra Poundot vagy T. S. Eliotot, a modernista művészet e nagyszerű képviselőit? Hová az orosz vallásos forradalmárokat? S hova a hagyományos erkölcsi értékek mellett elkötelezett festőket, az új tradicionalistákat vagy akár a kommunizmus ellen lázadó lengyel katolikus szamizdat művészetet? Számtalan megválaszolhatatlan kérdést generál a – valljunk meg – elvakukságról tanúskodó kitétel.

A példa azonban nem önmagáért érdekes, hanem rávilágít arra a szervezeti problémára, amely a kurátorközpontú kiállításrendezés szükségzerű problémájának látszik. A modern művészet az egyéniségre helyezi a hangsúlyt, bár a műhelyek, mozgalmak ugyancsak fontosak voltak a modernitás első korszakában. Ám ha a művészeti világ felügyeletének ellátását is az egyéni invencióra, a celebként, metaalkotóként tisztelt kurátorokra bizzuk, az bizony a művészeti közösség zavartalan működése elé súlyos akadályokat tud gördíteni, s a művészet öntisztulási mechanizmusának, mely egyébként legalább hosszú távon érvényesülni szokott, is akadály lehet.

Ám a fejlemények pillanatnyilag visszafordíthatatlannak látszanak. A kurátorképzés elindult a két budapesti felsőfokú képzőművészeti képzéssel foglalkozó művészeti iskolában, a MOME-n és a Képzőművészeti Egyetemen is. E képzésnek két iránya van: egyfelől a technikai és szervezéstudományi vonatkozásokat oktatják, másrészt viszont a kurátori munka szellemi feltételeinek elsajátítására készítik fel a hallgatókat. Valószínűleg a nemzetközi trendnek úgysem lehetett volna ellene fe-

szülni, így talán helyes döntés volt, hogy inkább megpróbálunk a hátrányból előnyt kovácsolni, és felvállalva a kurátor-képzést, próbáljuk elősegíteni a megfelelő képességek kialakulását, felkészítve a hallgatókat azokra a veszélyekre, melyek az intézményes szerkezetből szinte szükségszerűen adódhatnak. Én magam is megpróbálkoztam egy olyan együttműködési megállapodás megkötésével, amelyet a Múcsarnokkal kötött volna a PPKE Esztétika Tanszéke, egy közös kurátor- és kritikusképzés elindítása érdekében. A kezdeményezés elvileg fogadókészséggel találkozott, de sajnálatos módon nem valósulhatott meg. Ennek ellenére az ötlet a szakmát is meglepte – egy felsőoktatási intézmény és egy nagy jelentőségű kiállítóhely esetleges együttműködése eléggé újszerűnek tűnt. Pedig a kezdeményezés értelmezhető arról az oldalról is, hogy a kiállítóhelyek és múzeumok pillanatnyilag is igen erős kihívással kénytelenek szembenézni nemcsak a művészetelmélet, de a művészetfinanszírozás felől is. Elméletileg a rájuk vonatkozó kérdés úgy hangzik, mi legyen a *white cube* koncepció helyett, gazdasági-politikai oldalról pedig úgy, hogy kinek a kezében legyen a kultúrpolitika, a művészettel kapcsolatos döntéshozói felhatalmazás. E két kérdéssel is összefügg a múzeumok pillanatnyi válsága.

A hazai múzeumügy meglehetősen felemás módon fejlődött a rendszerváltás óta, elsősorban anyagi okokból, de természetesen koncepcionális gondok is akadtak. Pedig a rendszerváltás korában, s aztán utóbb is volt néhány biztató fejlemény is. Ilyen volt például a Ludwig Múzeum budapesti megalapítása, melyhez a gyűjtő-házaspár által ajándékozott, illetve letétbe helyezett anyag (1989) döntő mértékben járult hozzá. Az 1996-ban Kortárs Művészeti Múzeummá bővített múzeum egy ideig – a történelem iróniája révén – a volt Munkásmozgalmi Múzeumban működött, majd 2005-ban költözött jelenlegi helyére, az újonnan épült művészeti központba, a Művészetek Palotájába.

Sikeres volt például a MODEM 2006-os elindulása is Debrecenben, amely a vidéki művészeti intézményrendszer nagyon bátor megújításának nyitányaként is értelmezhető volt, bár a kezdeti lelkesedést mára kissé lehűtötte a tény, hogy egy vidéki nagyváros múzeumlátogató rétege bizony meglehetősen vékonyka a mai Magyarországon.

Másfelől fontos kezdeményezés volt a magántőkén alapuló múzeumalapításra a KOGART Ház, amelyet a 2003-ban alapított Kovács Gábor Művészeti Alapítvány hozott létre 2004-ben. Ez a kezdeményezés az alapító páratlan 20. századi magyar gyűjteményére épült, és kiállításpolitikája szintén éles kihívást jelentett a szakma számára – hisz főleg

a közönséget megszólító anyagokkal rukkolt elő, így a kortárs művészet image-ét is igyekszik oldani, puhítani.

Izgalmas viták zajlottak le azonban a nagy budapesti állami művészeti múzeumok háza táján is. Nincs itt most se hely, se mód kitérni azokra a kanyarokra, amelyek az Iparművészeti, a Szépművészeti, a Nemzeti Galéria vagy a Műcsarnok kapcsán lezajlottak, de annyi bizonyos, hogy tanulságos és szikrázó viták voltak ezek, amelyekben minden résztvevői kör tanulni igyekezett új szerepét az új helyzetben.

A Művészeti Akadémia és a művészek jövője Magyarországon

Végezetül még egy tennivalóm lenne, mielőtt röviden utalnék arra, halottnak tűnik-e az én perspektívából is a művészet, vagy sem. E tennivaló az, hogy röviden méltassam annak jelentőségét, hogy az új Alaptörvény az alkotmány szövegébe foglaltan létrehozott egy új köztestületet, az 1992-ben Makovecz Imre és barátai által még 22 fővel megalapított Magyar Művészeti Akadémiát. Bár az új intézmény születésébe kódolva voltak azok a kezdeti viták, melyek részben a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia részéről, részben a magyar kulturális életet mindmáig mérgező politikai megosztottságból fakadóan ellenérdekelt felek részéről indultak el. Egy ilyen intézmény létrehozása a művészet jelentőségének állami elismerésére, a tudomány rangjához hasonló megítélésére utal, s ezért normális helyzetben a művészeti élet minden résztvevője számára örömteli lett volna. Ám a politikai harc erőterébe került intézményalapítást sajnos látványos politikai petárdadurrogatások kísérték. A jelen cikkben nem tekinthetjük feladatunknak e szikrázó viták elemző bemutatását se, inkább maradunk annál az egyszerű állításnál, hogy meglátásunk szerint az MMA csak akkor tudja majd betölteni alkotmányos kötelezettségét, ha valamilyen módon fölébe tud kerekedni a politikailag motivált belharcoknak. Ehhez valószínűleg ki kell majd egyeznie a rivális szervezettel, és képesnek kell lennie arra, hogy megjelenítse a teljes magyar művészeti szférát. Csak így remélhető az, hogy képes lesz a művészet társadalmi megítélésében is döntő változást elindítani.

Mindenesetre a vita heve arra enged következtetni, hogy a művészetnek, de legalábbis a művészeknek talán még sincs vége idehaza. Bármilyen rossz hangulatú és sokszor személyes méltóságot sértő is a vita, a botrányok sorozatának pozitív hozadéka is lehet: elvégre élő művészek kortárs tevékenységének társadalmi (politikai) elismeréséről esik szó! Ha pedig mind a mai napig ilyen heves vitákat tud generálni a művészet, azt éppenséggel

szintén tekinthetjük biztató jelnek: ez is azt mutatja, hogy a művészeti tevékenységnek társadalmi hatása is van, és ennek megfelelően sokakat érdekelnek a velük kapcsolatos viták. Ezért meggyőződésem, hogy a művészek körében tapasztalható rossz közérzet ellenére nem kell a művészet haláláról elmélnünk. Inkább a művészek jövője lenne az a téma, amelyet az új lap figyelmébe ajánlanék. Szerintem ugyanis meg kell próbálni – no persze, nem az önfelédtt utópizmus, még csak nem is a társadalmi mérnökösödés koncepciója jegyében – a jövő lehetőségeinek aktív újragondolását – mégpedig elméleti igénnyel, de nagyon is gyakorlati céllal: a művészek alkotótevékenységének segítésére. Az elméleti vitának ugyanis nem szabad öncélúnak és belterjesnek lennie: nem a különböző tanszékek belügyeiről van ugyanis szó: jó esetben a művészet a társadalmi közérzet tükré és kifejezője. De még ennél is fontosabb, hogy – mi elméleti szakemberek, akadémiai tudósok, művészetteoretikusok, kultúrpolitikusok – hagyjuk a művészek spontán érdeklődését szabadon csapongani – ne próbálja egyetlen elmélet, ideológia vagy kulturális kormányzat sem előzetesen gondolati vascsizmába szorítani a szabad alkotást. A művészetnek nincs vége, ha a művészeknek van jövője. S ez utóbbi esetben tud végső soron a művészeti világra reflektáló esztétika szak is túlélni.

JEGYZETEK

- 1 A cikk megjelenése az Európai Unió támogatásával, a TÁMOP 4.2.1. B-11/2/KMR-2011-0002 sz. A tudományos kutatások kibontakoztatása a PPKE-n c. projekt keretében valósult meg.
- 2 *A művészet vége?* Szerk. Perneckzy Géza, Új Világ, Budapest, 1995. A szöveg internetes kiadásában – valószínűleg hibásan – 1999-es évszám szerepel.
- 3 Perneckzy szövege az internetes közlésben visszakereshető, ezért oldalszámot nem fogok megadni: <http://mek.oszk.hu/01600/01654/01654.htm>
- 4 Az első három fogalom előfordul Perneckzynél is, a negyedik fogalmat az alábbi, Perneckzy válogatásával egy időben megjelent kötetből veszem: Bacsó Béla (szerk.): *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?* Budapest, 1995.
- 5 Radnóti Sándor: *Jó ízlés, rossz ízlés*, a Mindentudas Egyetemén 2003.04.22-én elhangzott előadás, <http://mindentudas.hu/elodasok-cikkek/item/57-j%C3%B3-%C3%ADz%C3%A9s-rossz-%C3%ADz%C3%A9s.html>
- 6 Radnóti Sándor: *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a következmények.* Budapest,

- Atlantisz, 2010. A kötetéről írt kritikámat lásd: A látás himnusza. *Műút*, új évfolyam LV/6, 2010/22, 61–66. o. [web:] <http://muut.hu/korabbiapszamok/022/022.pdf>
- 7 Borsodi Csaba: Az *ELTE Bölcsészettudományi Karának története*, <http://www.btk.elte.hu/kartortenet> (letöltve 2013. szeptember végén).
- 8 Ez alól talán csak az ELTE-s esztétikaképzés a kivétel, de ez mégiscsak az ELTE-nek a magyar felsőoktatásban elfoglalt kiemelt státusával függhet össze.
- 9 E dolgotban nincs mód kitérni a különböző – eltérő motivációból fakadó – bölcsészettelens retorikára, mely a kormányzati politikában (Horn Gyula nevezetes mondása óta) éppúgy megszólal, mint a kereskedelmi kamarák, vagy a nagyvállalati szféra szintjén. Ugyancsak nincs mód azokra a botrányokra reflektálni, melyek a filozófiaszakmán belül robbantak ki, vagy a politika és a filozófusszakma konfliktusaként nevesíthetők, s melyek hatására szakmánk társadalmi presztízse soha nem látott mélypontjára zuhant.
- 10 Szőnyei Tamás: „Összehozni a legjobb képeket” (Kieselbach Tamás művészettörténész, műkereskedő). *Magyar Narancs*, 2004/42. (10.14.), Internetes elérhetősége: http://magyarnarancs.hu/belpol/osszehozni_a_legjobb_kepeket_kieselbach_tamas_mucircveszettortenesz_mucircskereskedotilde-60297, letöltve 2013 szeptember végén.
- 11 A korabeli recepcióra lásd Ébli Gábor: Kieselbach Tamás (szerk.): *Modern magyar festészet 1892–1919*. Kieselbach Tamás magánkiadása, Budapest, 2003, *Modern magyar festészet 1919–1964*, Kieselbach Tamás magánkiadása, Budapest, 2004, *BUKSZ*, 16. évf. 4. sz. (2004. tél), 368–372. o., [web:] <http://epa.oszk.hu/00000/00015/00036/pdf/08szemle03.pdf>, és a rá adott választ, Molnos Péter, Válasz Ébli Gábornak, *BUKSZ*, 17. évf. 1. sz. (2005. tavasz), 5–9., [web:] <http://epa.oszk.hu/00000/00015/00037/pdf/02levelezes02.pdf>
- 12 Danto, Arthur *The Artworld*. *Journal of Philosophy* 61 (19), (October 1964): 571–584.
- 13 George Dickie: *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. (Cornell University Press, 1974.) A kérdésről ma már magyar nyelven is olvasható doktori tézis, Kőműves Sándor: *A művészet intézményi elmélete*. Debreceni Egyetem, 2010, tézisei: http://ganymedes.lib.unideb.hu:8080/dea/bitstream/2437/108605/6/A_tezisek_magyarul-t.pdf (letöltve 2013. szeptember végén).
- 14 Jobb vagy bal? Martin Conrads interjúja Artur Zmijewskivel. *Balkon*, 2011/7–8. 2–3. o., 2. o.