

Keserü Katalin

A kanonizációról és az 1960-as évekről, melyeket fél évszázad után sem felejt el az, aki átélte

„Reménységgel, szabadságvágygal éltünk, és 68 mindenkinek, az egész kelet-európai ifjú nemzedéknek irtózatos pofáncsapás volt: nesze nektek reménység!”

Cseh Tamás¹

I.

■ A kortársnak mondott (az 1960-as évektől számított) művészettel kapcsolatban Németh Lajos vetette fel 1963-ban,² hogy a modern korban kialakult *pszeudoművészet* az alapja. Ezt körülbelül úgy érthette, ahogy később (1972-ben) Werner Hofmann *pszeudomágikusnak* mondta a modern művészet primitivizmusát. Nem negatív értelemben használták a jelzöt, hanem egy korábbi művészetfogalomtól való különbségét jelezték, ami talán a művészetnek az ember életében betöltött, alapvető szerepe megváltozásában követhető nyomon. A korábbi művészetfogalomban pedig – Németh Lajosnál, a kortársainál, az én generációmat is beleszámítva – jelentőséget tulajdoníthatunk a mestere, Fülep Lajos mondatának (művészet az, ami „másképp mondhatatlan”).

1993-ban pedig – amikor már túlvoltunk a '80-as évek felvetésein „a művészet végéről”, Vekerdi László tudománytörténész finomabban – vagy súlyosabban – fogalmazott: „Mai fogalmakkal a művészet korábbi funkciója és jelentősége nem érthető meg”, mert *a mai fogalmak nincsenek integrálva a művészet egészébe*. Azaz a művészetfogalom *revíziója és rekncipiálása* szükséges.³ Az integráció azóta és már azelőtt is – különösen társadalmi vonatkozásokban – javarészt megtörtént. Jóllehet sokan elfogadták a művészet vége teóriát, hiszen sok érv támasztotta alá, és a kortárs/jelenkori művészek jelentős hányada is deklarálta-deklarálja, például a *kreativitást* helyezve előtérbe, azonban a „művészet végének” következményeit nem látszik vállalni senki, hiszen „kortárs művészetről”, jelenkori művészetről beszélünk, s a folyóiratok, katalógusok, könyvek címében, az iskolák,

egyetemek, galériák, múzeumok, sőt, a pályázatok, díjak nevében javarészt változatlanul ott a művészet szó, azaz úgy tűnik, mintha folytonosság lenne, holott csak kis részben van.

Vekerdi a művészet egzisztenciális (egzisztenciát megtartó) funkcióját tartja meghatározónak, amikor az egzisztencia feltételének is nevezi a művészetet, abban az értelemben, ahogy a műalkotás és a nézője azonosulni képes, világnézeti alapon. Itt ismét Fülephez érkezőnk, akinél a művészet és a világnézet éppúgy korrelatív fogalmak, mint a Lét és a Levés, és ezen az alapon Vekerdi Fülepnél is egzisztencia-fogalmat rekonstruál, ami nem más, mint egy újabb korreláció: az életé és azé a valamie, ami nélkül nem lehet élni (vagy nincs élet), azaz amiben revelálódik az egzisztenciális jelentés. (Joggal gondolta úgy, hogy „ma az emberiség léte a tét”, s hogy ilyen helyzet még nem volt a történelemben.) A kortárs művészetben, e dolgozata írásáig, ez a tétel relevánsnak tűnik.

Amikor a kortárs művészettel foglalkozó Körner Éva gazdag munkásságát és életét, Füleppel és teóriájával való kapcsolatát mélyrehatón és meglevenítő erővel elemzi Pernecky Géza,⁴ és egy ponton – a '60-as évekkel kapcsolatban – Vajda Mihályt idézi a *Hatvanas évek* katalógusból,⁵ mely szerint az „életvilág” (modern, majd sikertelen újra)racionalizálása és a racionális intézményrendszer elfogadásából fakadó szűkös játéktér az értelmiségi szerepet egyszerű (az egyik) foglalkozássá tette, a szövegből az egzisztenciával való foglalkozás privát jellege tűnik elő, azaz a közös kérdéstől való eltávolodás. Az „univerzális értelmiségi” – vagy kevésbé szűkkeblűen –, az univerzális ember azonban nem feltétlenül törődik ebbe bele, ahogy Vajda (a neokonzervatívokról) gondolta. Körnerről Pernecky azt írja, hogy „a művészek életművének a belső motívumaihoz” menekült. Nem biztos ez, hiszen Körner a *Hatvanas évek* kiállításról és katalógusról szóló szövege

cikkében (1991) éppen Konkoly Gyula environmentjét hiányolta, mely az élő jelenlét és az emlékezetkitörlés próbája, azaz alapvetően közösségi-univerzális jelentőségű. A fülepi „világnézetről”, az egzisztencia nem izmusként való felfogásáról szól. Mely érvényes az értelmiségre (azaz a nem-művész gondolkodóra) is. (Perneczky disszidálását is ennek jegyében értelmezi Körner, Perneczkyt „a korszak legnagyobb kritikusának” nevezve.) Sőt, a kollektivitást, konkrétan a fenyegetettség közösségét tartotta annak az (egzisztenciális) alapnak, melyből művészet születhetett, mégpedig más minőségű, mint másutt, a régió túl.

Ezek után itt a nagy kérdés: ha Fülep világnézet- vagy egzisztencia-teóriáját mint a művészet fenntartóját és alapját nem fogadjuk el, mert nem keressük, vagy avított tartjuk (valaminek – például egy téves progresszió-felfogásnak – a jegyében), vagy a léte ténylegesen nem lenne kimutatható, sem az egyéni és a kollektív-társadalmi vagy a metafizikai korrelációjában, mit nevezünk művészetnek? Művészet-e a „kreativitás”, a „gyakorlat” stb., vagy nem, s ha nem, akkor minek nevezzük? S ha mégis elfogadjuk művészetnek, miként tesszük, miként integráljuk „a művészet egészébe”?

E kérdések megválaszolásához megkísérlem bemutatni egyetlen „kis” korszak: az 1960-as évek végének jelentőségét, művészettörténeti kanonizációját. Segítette-e az utóbbi fenntartani e korszak régi és új művészfogalmát, melyeket maguk a műalkotások máig életnek?⁶

II.1.

Az idézett mottó „reménység” és „pofáncsapás” szavait emelem ki, és megtoldom/helyesbítem egy harmadikkal, amely inkább mondat: *A művészet pedig felülírta a ma is politikátörténetnek vélt történelmet.* Abban az évben volt ugyanis a legádázabb közép-kelet-európai esemény: a Varsói Szerződés országai egyesített hadseregének bevonulása Csehszlovákiába, mely nemcsak beavatkozás volt egy (tag)ország belügyeibe, hanem a szolidaritás mint civilizációs érték kiirtására is irányult a régióban.⁷ Így ítélte meg évtizedekkel később Sólyom László köztársasági elnök is, aki bocsánatot kért a már független Csehországtól és Szlovákiától (2008. augusztus 21). 1968-ban azonban „csak” műalkotásokban fogalmazódott/fogalmazódhatott meg a zaklatottság és együttérzés (Keserü Ilona: *Üzenet*, 1968,⁸ Szentjóby Tamás: *Csehszlovák rádió*, 1968,⁹ tágabb értelemben Nádler István: *Erőszak*, 1968¹⁰). Megjegyzendő: Keserü és Szentjóby műve¹¹ az eseményekről érkező hírekre reflektált.¹² Egyikük félbeszakított képirással, képi jelekkel, a másik egy különös

tárggyal: a tiltott rádióadók hallgatását üldöző hatóságokat megtevesztő álmédiumhoz hasonló álmédium (egy téglá) tartósításával.

Összefügg-e mindezzel a 2017-es *Keretek között* című időszaki kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában,¹³ mely a '60-as éveket mutatta be, 1958–1968-ig? A kereteket a speciálisan magyarországi *tiltott témák* („például az 1956-os forradalom, a szovjet megszállás, a marxizmus-leninizmus ideológiai hegemoniájának megkérdőjelezhetetlensége, a kommunista párt hatalmi monopóliuma, a politikai rendszer diktatórikus jellege és a polgári szabadságjogok súlyos korlátozása”) rajzolják ki, illetve a kiállítás bemutatja, hogy a keretek „ellenére – azokon belül vagy éppen azokat *feszegetve* – a művészek számtalan *kifejezőmóddal kísérleteztek*, hogy az 1956 utáni *illúzióvesztett állapotban* is megtalálják a *korszerű* művészi kifejezés maradandó formáit”.¹⁴ (Kiemelések tőlem.) Azaz az egykori, lokális (regionális és kolonializáló) (kultur)politikát és a lokális-regionális, illetve az akkori politikum iránti (megkésett) érdeklődést használja ki a kiállítás arra, hogy nemzetközi érvényességet szerezzen egy pszeudoművészetnek? Amivel egy időben viszont virágzott a művészetidegen kereteket nem ismerő magyar művészet, ahogy a kiállítás alcímébe foglalt „hatvanas éveket” eddig ismertük? Mit jelent a „korszerű művészi kifejezés”? És illúzióvesztettnek mondható-e az az akarat, mely – az '56-os forradalmat kiobbantó, az ellenállást megszervező és a megtorlást túlélő népből-közösségekben és a művészetben – fenntartotta a szabadság eszméjét, kicsikarta a változtatások sorozatát?

2017 decemberében pedig a kanonizáció „második” színhelyén, a Múcsarnokban nyílt egy széles körű áttekintés a korszak kevesebbet emlegetett művészeiről, Gadányi Jenőtől Karátson Gáboron át a határon kívüli magyar és egy sor vidéki (pécsi) alkotóig, mely ilyenformán a szélesebb értelemben vett magyar művészet kanonizációjának kérdéseit, valamint a lehetséges regionális összefüggéseket is felveti.¹⁵

A PIM konferenciájának (*A remény évei*) pillanata tehát kihívó volt. A következőkben a kortárs művészet kanonizálásának gyakorlatáról, legfőbb magyarországi személyiségeiről és eseményeiről lesz szó. A kérdés (jelen van-e, s mi, ma és miként az 1960–70-es évek művészetéből?) alapja az MNG 2013-ban nyílt állandó kortárs művészeti kiállítása (*Lépváltás*).¹⁶ Válaszom alapjai pedig a műalkotások, a korszakról szóló korábbi kiállítások, katalógusok és kritikák. Beleértve a látottakkal – meggyőződés szerint – kanonizációs szempontból is foglalkozó művészettörténész, Németh Lajos írásait.

II.2.

A konferencia napjait megelőzően Indonézia fővárosában nyílt új modern és kortárs művészeti múzeumot tekintem kanonizációs példának. A gyűjtemény fele *helyi*, másik fele a *világ* többi részéből származik: standardnak nevezhető művek (a *nyelvi tisztaságuk* okán, és a nyelvük különböző). A nyitás napján nyilvános beszélgetés zajlott a művészekkel. A gyűjteményből kiállításra került 69 mű alkotói kapcsán tudunk beszélni arról is, hogyan változott a nemzetközi kanonizáció földrajzi fókusza az utóbbi évtizedekben: a kezdetben nemzetközi összefüggésekből összeálló amerikai hegemonia a következő évtizedekben megszűnt, s a különböző kontinensek (előbb az európai, majd az ázsiai) sajátosságai, a *helyi árnyalatok*, *kezdeményezések* kezdtek érvényesülni a művészetben és a művészeti gondolkodásban, a piacon és a művészetet különleges emberi-civilizációs értéként kezelő gyűjteményekben.

Szentjóbý
Tamás:
Csehszlovák
rádió 1968
ready-made-
tégla, kénlap,
ragasztó
1969



Közrejátszott ebben az európai, majd az ázsiai gazdaság (a művészet értéké nyilvánításának eszköze) felemelkedése, a politikai-történelmi fordulatok (posztkoloniális helyzet). Ezek következtében új művészeti biennálék és triennálék szerveződtek: csak Ázsiát tekintve hetet ismerünk, nem beszélve a nemzetközi művésztelpekről. A *nemzetközi szcénába* így bekerülnek olyan művészetek, melyeket a még nem posztkoloniális korban nem ismert/nevezett meg az értékformáló nyugati világ, legfeljebb a lokális(?), hagyományos(?), vallásos(?), avítségára utaló jelzőkkel illetett. A posztkolonializmus másik oldala a korábbi gyarmatosítók politikai/történelmi önvizsgálata, mely a nyugati identitást erősen felforgatja (lásd például a ruandai népirtás ügyét¹⁷), illetve társadalmi jellegű, politikakritikai művészetet eredményez, erköl-

csi alaptörvényekre hivatkozva. (Az önvizsgálatot követő bocsánatkérésnek ma már ugyancsak van – nemcsak kulturális és politikai, de – művészeti hagyománya is.¹⁸) Azaz a nyilvános, kanonizált hagyományok és különbözőségek az együttélés feltételeivé válhatnak.

Ezek a kanonizációs tényezők természetesen nem ismeretlenek. Szegedy-Maszák Mihály összegezte őket idejekorán, azaz a rendszerváltáskor, feltételezhetően azért, hogy egy kibicsaklott hazai folyamat nemzetközi útra térjen, mielőtt ismét kibicsaklana.¹⁹ A ma elemzendő példánk (a *Lépváltás* című kiállítás) kérdése: követi-e a megelőző eseményeket, melyekben alkotókat és műveket dobtak fel/veszejtettek el a hullámok; megjelenik-e benne korrekciós szándék, összefügg-e mindez a központi állami intézmény szerepével, feladatával, hogy hiteles és egyúttal emlékezetes képet adjon a művészet koráról egy szigorúan válogatott, nemzetközi mércével nemcsak mérhető, de azt a mércét helyi értékekkel tagítani, erősíteni is képes műtárgyanyaggal.

III.

A művészet kora az ún. „1960-as évek”?

Németh Lajos attól kezdve, hogy a *Megjegyzések képzőművészetünk helyzetéről* című dolgozatával 1961-ben (*Új Írás*) több évtized kortárs, de 1947-től rejtett művészetének nyilvános kanonizációját sürgette, indokolta, minden egyes írásával, beszédével érvelt e feladat és a művészi utak folyamatos szakmai-társadalmi-politikai elfogadtatása/elfogadása mellett. Programszerű például a *Hagyományt vállalni* című megnyitója, vagy a fiatal képzőművészekről szóló, illetve az „iparterveszekkel” foglalkozó írásai. Az elsőben az ember-élet-természet-munka organikus, a paraszti életben ismert összefüggéseinek az alföldi/vásárhelyi művészetben követhető megmutatkozását hozta példának (1965), amiket később *kontextusoknak* nevezünk, illetve *elhanyagoltunk*.²⁰ A második cikkben a festői, szobrászi, grafikai *nyelvezet* (színek, formák) visszatérését ünnepelte az 1966-os Stúdió-kiállításon.²¹ Nem szívesen fogadta el a „*nemzeti tradíciót*” elvetőket az Iparterv I. kiállításán, viszont szükségszerűnek mondta az újabb *nemzetközi irányzatok* megjelenését nálunk is, elvárva, hogy a fiatalok vegyék magukra az „egyszerre modern és ugyanakkor a magyar valósággal adekvát művészet” megteremtésének Fülep Lajostól eredeztethető, aktualizált feladatát.²² Úgy vélte, kortársaik (az amerikai Rauschenberg, a venezuelai születésű Marisol vagy a magyar-párizsi-zürichi Kemény Zoltán) is ezt teszik/tették, természetesen a maguk valóságát tartva szem előtt.²³

Ez a modern művészet – paradigmák nélküli – folyamatosságával operáló, történeti szemlélet elérte célját: a művészet autonómiája ma már rég nem kérdés. Ezért a következő visszatekintésekben Németh és a kanonizációt kurátorként sürgető kortársai²⁴ azon szempontjait és megállapításait veszem sorra és egészítem ki, amelyek a „'60-as évek” mindenkori kanonizációjának alapjai lehetnek.

Az utóbb említett két és mellettük a *Textil falikép* 68 című iparművészeti kiállítást valamint a No. 1 csoportot, a *Szüenont* (1969) és az első, múzeumban rendezett kortárs képművészeti kiállítást: a pécsi *Mozgás '70-et* utólagosan rekonstruálták, illetve megjelenítették művészettörténetesek és intézmények, az alkotók segítségével és/vagy kezdeményezésére is, ezzel kiemelve művészettörténeti jelentőségüket.²⁵ Sűrűn emlegettek a '60-as évek nem hivatalos helyeken rendezett kiállításai is. A vidéki, illetve az egyéni (társas) események azonban kevésbé reflektáltak. Pedig a Nemzeti Galéria 1969-ben(!) bemutatta Pécs és Baranya művészeinek kiállítását, s jelentőségét Németh Lajos méltatta.²⁶ Különös, hogy a társtudományokkal (nemzetközi szinten) együtt gondolkodó Németh Lajos, miközben lerakta az interdiszciplinaritás alapjait, az élő és nemzetközi kitekintésűvé vált magyarországi diskurzus hatására egy olyan tanulmányt tett közzé 1975-ben, melyben – regisztrálva az információ, a környezetátalakításra is kiterjedő műalkotások számának irtatlan növekedését világszerte – kétértelműen oldódott el a kánon regionális (és ideologikus) művészeti kereteitől. „A kortárs művészet fejlődéstendenciáit” – egységében tekintve a '60-as és a korai '70-es évek új művészetét – nyolc pontban foglalta össze (1–2. a művészetek, illetve a művészet és valóság/élet közti *határok elmosódása* – az utóbbin talán az élő műformák és a tárgyak műalkotásként való megjelenését értette; 3. a szinkretizmus – azaz *funkciótípusok együttese* egy-egy műben; 4. a művészeti *experimentáció* [ti. műalkotásként jelentkezése]; 5–6. a *film és fotó* előtérbe kerülése a képzőművészetben, 7. a mű mint *jelentésstruktúra eltűnése* és 8. a *szubjektum* kiiktatódása az objektíválási folyamatból). Ezekben a művészet megroppanását észlelte, hiányolva a kohéziós erejét. Valójában két történet találkozott akkor össze: a magyar művészet nyilvános visszacsatolódája az Európai Iskolához, annak már követhetővé vált alakulásához, illetve a kortársi jelenségeké. Feltételezem, hogy az utóbbiak az egyén és a társadalom sorsközösségével való szakítással értek fel a szemében, holott például a világ/a kép átláthatóságáról, rendszerszerűségéről, illetve a valósággal való együttérzésről és szolidaritásról szól-

tak, ideológiai-formai sorvezetők és a „rétegzett műalkotás” elvárásai nélkül. Az új (független) művészet maga adott egyértelmű modelleket a „népnek” (tradícióra is hivatkozva) és a föléje rendelt hatóságoknak. Ezzel tagadta az irányítás (például a kultúrpolitika művészetekkel való foglalkozásának) szükségességét, sőt, a művész jelenléte az alkotásban (élő műformák), illetve a műhelymunkák és kísérletek nyilvánossá tétele a művészet személyes hitelességét bizonyították, reményt nyújtottak a jövőre nézve. Azaz: a művészet szakítani látszott a múlttal, és a jelent és a jövőt tekintette.

A '60–'70-es években fiatal művészettörténész generációból többen is (a MKISZ „művészeti írói”²⁷) vállalkoztak a két évtized művészetét áttekintő vagy határozottan egy-egy szempontot kiemelő kiállítás megrendezésére 1980–81-ben. A *Tendenciák 1970–1980* című sorozat keretében, az Óbudai Galériában (mely kerületi tanácsi fenntartással működött) 7 (6 tematikus képzőművészeti és 1 építészeti) kiállítás mutatta be a „fordulatot” és a ráépülő utakat/irányokat 1980–81-ben. Ez volt az első nyilvános és kifejezetten kiállítóhelyen/galériában látható visszatekintés. A *Tendenciák 1.* katalógusa egy művészettörténeti fordulat emléke (a művek 1967 és 1972 között készültek, de legtöbbjük 1970-ben). A kurátorok írása – Némethhez is híven – hangsúlyozta képzőművészek, iparművészek, építészek, illetve *képzőművészet és iparművészet, dizájn és építészet együtt szereplését*, regisztrálva a szó szerint „képző” művészeti szemléletüket.²⁸ Az élő műformák, valamint a tárgyhasználat és tárgyalakítás a valóság jelenlétét biztosították, a művészetet is a valóság részének tekintve. Az 53 alkotó művei egy alapjaitól újraképződő (akkori meghatározásai szerint: *lírai absztrakt, pop, struktúra-elvű [organikus és geometrikus], konceptuális*) művészeti világot mutatnak be. Újranézve a katalógus képeit, melyeken láthatóvá vált az élő alkotófolyamat, kijelenthetjük, hogy a művek önmagukat „adják elő”. Nemcsak a performansz mint új műforma, de a jelenlétet hangsúlyozó, az alkotófolyamatban kimutatható *performativitás* révén is.

1991-ben a Magyar Nemzeti Galéria, illetve a frissen alapított *nemzetközi* gyűjtemény, a Ludwig Múzeum székhelyén lényegében ugyanennek a generációnak három, két intézményből választott művészettörténésze (Beke László, Dévényi István, Horváth György) rendezte a magyarországi *Hatvanas évek* kiállítását. A kiállítás címadó fogalmának jelentése – Vajda Mihály filozófus szerint – az a kor, amely „tudatosan viszonyult mindahhoz, ami a nagyvilágban történt”. Az 1991-ben kiállított 73 képzőművész közül akkor már nem élt 24. Azóta meg-

halt további 30, közülük 19-en a '60-as évek „fiataljai” voltak! (A kiállított művek 1957 és 1971 között készültek.) Az 1990 körüli világtörténelmi fordulat (a hidegháború és a gyarmatosítások vége, a demokrácia-eszme globális érvényesítésének kezdete) a magyar művészettörténetből mi mást emelhetett ki, mint a „magas művészet” fogalmát megváltoztató, a valósághoz ezer szálon kötődő 1960-as éveket? Az 1980-as és az 1991-es kiállítás között azonban más különbség mutatkozott. Részben az utóbbi kiállítás történetiségéből eredhetett, azaz abból, hogy a művészeti „paradigmákat” az 1956-os történelmi (szabadságharc) és (művészet)politikai (többzsűris Tavasz Tárlat) eseményekben kereste, melyek azonban nem folytatódhattak (lásd: megszállás és megtorlás, három T). A nagyobb rálátás és a tágabb korszak tette viszont lehetővé a valóban új jelenségek irányzatos rendszerezésének bővebb kifejtését (a *Tendenciák 1.* katalógusában rögzített fogalmak mellett a „tisza formák”, szürnaturalizmus),²⁹ az összefoglalóbb fogalmak meghatározását. Előbb a modern művészet nagy izmusainak továbbélését – Némethhez hasonlóan – regisztrálta, és (neo)avantgárdként összegezte a katalógus, megnevezve újabb műformákat is (Fluxus).

A neoavantgárd megszokott megnevezése lett a '60-as éveknek, mégis kérdéses a használata a modernizmus történeteit is folytató műcsoportokra. Beke László tanulmányának azonban jelentős részletei a további, filozófiai és társadalmi, művészetközi vagy intermedialis összefüggések kutatására megalapozottan buzdító bekezdések és a „módszertani adalék”, melyeket továbbiakkal érdemes kiegészíteni.³⁰ Mondhatnánk tehát, hogy 1991-ben megtörtént – országos szinten – a korszak művészetének tényleges kanonizációja.

De kétségkívül voltak hiányosságok is, mind az 1980-as (a *Szürenonon* megjelent Csáji, Csutoros, Lantos), mind az 1991-es kiállításon. Utóbbi magyarázhatjuk a képzőművészetinek nevezett művek *kizárólagosságával* (ha ez egy Nemzeti Galériában vagy Ludwig Múzeumban szempont lehet). Ennek következtében az iparművész végzettségű Bohus Zoltán, Mengyán András, Szilvitzy Margit anyag-, forma-, struktúra-, majd sorozatelvű munkái, Schrammel Imre keramikusnak és Makovecz Imrééknek a funkció és forma összefüggő keletkezését kutató művei vagy a Csete György építész-csoportja és Szenes Zsuzsa textiles által a műalkotásban hangsúlyozott jelentés sem akkor, sem a mai, *Lépésváltás* című állandó kortárs művészeti kiállítás (MNG, 2013) szerint nem minősülnek – Szilvitzy (és Gulyás Kati) kivételével – „képző” (például egyszerre forma-, jelentés- és

rendszerképző) művészetnek.³¹ Hátterbe szorult 1991-re a *rajz és a sokszorosított grafika* is (Banga Ferenc, Sáros András Miklós, Swierkiewicz Róbert, Szabados Árpád, Szemethy Imre), ami mint hagyományos képzőművészeti ág, önállóságában az állandó kiállításon sem jelenik meg. A képalkotásban a rajz és a grafikai technikák helyébe lépő fotótechnikák – úgy tűnhet – kiszorították az előbbieket. Pedig a valóságban nem. Az 1968-as, „első pop art kiállításon” például, melyet Sinkovits Péter rendezett, csak grafikák szerepeltek (Lakner László, Major János, Maurer Dóra, Pásztor Gábor munkái).³² A grafikában jelentkező groteszk pedig éppenséggel közvetlenül rajzolta ki az 1968-as politikai fordulat (visszalépés) torzulásait. A rajz sokféle, teljesen áttekinthetetlenül maradt irányulásai (például a fantáziautazások képei) pedig méltó társai a „neoavantgárdnak” a „társadalmi tudatosság” terén. Az *önálló fotó* is hiányzott 1991-ben, ami ma – noha ott van – változatlanul problematikus helyzetben található. Mindezt azért tekintem az 1991-es (és a *Lépésváltás*) kiállítás hiányának, mert a három válogatás kanonizációs folyamata negatív előjelűvé vált. Az ipar- vagy tervezőművészet és a rajz, grafika kiejtése eltünteteti mind a környezetalkotó, a legszeleesebb társadalmi nyilvánosság érdekében folyó művészi tevékenység és gondolkodás korábbi hivatalos elfojtását, mind a szubjektum jelenlétét legközvetlenebbül őrző rajz meglétét, mely a '80-as évek" előkészítőjévé vált, de eltorzítja a művészet egykori, közös fellépését is, melyre (a képzőművészeti ágak tekintetében) kitűnő példát szolgáltatott a Fiala Képzőművészek Stúdiója 1966-os és 1967-es kiállítása, illetve rekonstrukciójuk. Valóban – mint Németh írta – feltűnő volt az olykor csak fel-felvillanó, máskor éteri alaphangként jelen lévő, de formákat is képző és általuk képi dinamikát teremtő színek, a színes vonalak/ecsetvonások/festékcsurgások és pacnik képalakító ereje az 1966-os Stúdió-kiállítás rekonstrukciójakor is, még inkább az évtized közepén lendületbe jött festészetnek az 1967-es kiállításról kizsúrizett képei összegyűjtésekor.³³ (A grafika változásai megmutatkoztak a Sinkovits Péter rendezte *Valaki ónarcképe* című Kondor-kiállításon is [monotípiák] a Hazafias Népfőnt V. kerületi helyiségeiben 1967-ben.³⁴) Az 1967-es Stúdió-kiállításon azonban már olyan új technikákkal is találkozhatott volna Németh Lajos, mint Paizs László *varrásai*, Konkoly Gyula *összerakott képei*, *Altójai assemblage-a*, melyek az anyag- és technika-alapú művészettörténelmi kategóriák átalakítására (a kép, illetve a tárgy létmódbeli kettősének és keveredésének megnevezésére) ösztönözték volna. Újabb szobrászi anyagokat is felfedezett volna a beton és gipsz

nonfiguratív plasztikákban, melyek közül az előbbi a '70-es évek új köztéri szobrászatának esélyeit növelte, míg az utóbbi a műtermi szobrászat lehetőségeit. Ha csupán „a kép” szempontjából nézzük a Stúdió-kiállításokat, s Bak Imre, Balogh László, Karátson Gábor, Keserü Ilona, Misch Ádám, Siskov Ludmil útját követjük, akik közül 1967-ben hatóságilag kizsúrízték Bak és Keserü képeit, megállapíthatjuk, hogy következetességükön és az első (már nem kiállításrendezőknak, hanem) kurátoroknak nevezhető művészettörténészeken valamint az alkotók elkötelezettségén és egymás iránti figyelmén múlt az a lávaszerű folyamat, mely az 1967-es zsűri után teljesen megváltoztatta a magyar művészettörténetet. Ennek a változásnak a megtörténte egy csendesebb folyamat eredménye is, melyben a kiesett és kiesésre ítélt évtizedek nemzetközi művészetét és alkotói gondolkodását, gyakorlatát megtanul vagy a korszak nemhivatalos (nem nyilvános) filozófiájára, költészetére építő fiatalok mellett jelentős szerepük volt a választott mestereiknek. Mindez megerősítette magát a művészetet, a konkrétságát éppúgy, mint a kiterjeszkedését, s ennek következtében a világgal (környezettel, társadalommal stb.) való kapcsolatát, olyannyira, hogy éppen a *művészet vált történelemformálónak*, az idézett mottó ellenére. Akadálytalanul, majd évtizedhatár nélkül bontakozott ki a '70-es években.

Periodizáció tekintetében a „*hatvanas évekről*” mint művészettörténeti korszakról azonban máig nem született egyértelmű állásfoglalás. Ha az új és nemzetközi kitekintésű, tudatos művészetet értjük rajta, akkor a kezdete 1960 körül lehetne, tekintettel a művészeti (és nem a történelmi-politikai) eseményekre (Csernus-kör, Gruber-kör, Zuglói kör), a záró „határ” pedig kitolható a '70-es évek végéig. Nagy Ildikó és Keserü Katalin katalógusbevezetője 1970-et határozottan „nem korszakhatárnak” nevezte, amikor már „körvonalazódtak tendenciák”. Az 1991-es *Hatvanas évek*-kiállítás katalógusában viszont Beke László, az említett dolgozata bevezetőjében és végén, új periódusnak is tekinthető korszakként utal a '70-es évekre, „főleg a konceptualizmus megjelenése miatt.”³⁵

IV.

Németh Lajos 1987-ben újra és más szemszögből tért vissza a témához, mintegy helyesbítve korábbi gondolatait. Nem csak a művészet akkori „megújulásának lehetőségeiről” szólt, mint előadásának címe mutatja,³⁶ hanem – még mindig a társadalom és a politika felől nézve a '60–'70-es évekre – egy „harmadik utat” nevezett meg lehetőségnek. Ez különösen érdekes, mivel – a (nálunk fordított történel-

mi sorrendben érvényesült) szocializmus és kapitalizmus analógiájára és velük megfeleltetve – a konzervatív és az avantgárd világnézeti ellentéte bontakozott ki számára a kultúrában, tetézve az emlékezés akkor jelentőssé vált társadalmi-antropológiai témájával. Polarizálódás helyett a *művészet és a társadalom/közösség* nagy, újkori problematikájának megoldását találta meg a nálunk a '60-as években újraindult (és a *Tendenciák I.* katalógusában regisztrált), a '70-esekben kivirágzott ún. szimpozion-mozgalomban, mely Közép- és Kelet-Európában valóban mozgalmi jellegű volt, Nyugaton azonban a műpártolás egyik módjaként létezett. Részben tehát nem vette számba a társadalomra az 1960-as évek óta nyitott művészet sajátosságait, részben vi-



Nádler
István:
Erőszak
1968

szont újabb támpontot adott a regionális szemlélethez, egyúttal a „hatvanas évek” jelentőségének kiterjesztéséhez is.

A művészet és a társadalom/közösség találkozására az egyik paradigma, mely hirtelen és élesen új irányt szabott a képzőművészetnek 1960 körül. Magát a megélt, megérett, de korábbi (például szürrealista) módokon is megjelenített *valóságot* is annak nevezhetjük, hiszen addig nem a valóság, hanem egy ideológia által előírt változata volt (nálunk) a realitás. A művészi eszközök, anyagok, technikák határozottan másként – élőként – használata: a művészetén kívülről jövő változataik, illetve a világ, a valóság anyagainak, technikáinak, médiumainak, a

művész keze mellett a testének is művészeti médiummá válása, azaz az alkotás *performatív* karaktere, a mű (metamorf természetű és jelentsztruktúrája helyett) üzenetének ezekből való előállítás vagy a valóság tárgyainak *üzenetként* prezentálása csak a '60-as évek közepétől szembetűnő. Antropológiai vagy társadalmi példákat is tekintve, az alkotás konkrét üzenetként készülése és olvasata is lehet paradigma, szem előtt tartva McLuhan álláspontját,³⁷ éppúgy, mint a létező és létesített világnak a performativitás által egyértelművé tett *egzisztenciális jelentősége*.³⁸

Hozzá tartoznak az adott, alternatív (kiállítási vagy stúdió-)terek (például a természet, a mindennapi élet és munka tényleges szinterei [Bocz Gyula: *Élet*, később Szentjóbby Tamás: *Kentaur*, Bukta Imre tévész-tevékeny-

A mai, globalizált világban – mint a bevezetőmben említettem – rendkívül erős a helyi (nemzeti, nagy vagy kis régióhoz, földrajzi területhez vagy településhez kötődő) kánon szerepe, mert létezése alternatívát nyújthat egy/több másik helynek, kultúrának is. Ezzel a globális összeomlást is megakadályozhatja. A helyi több forrásra támaszkodik: a szóban forgó művészet előzményeire, a többi művészetekre (mint magas kultúrára), egyes területeken a népművészetre vagy közösségi kultúrára (közösen kanonizált mítoszaival, rítusaival) és mindezek párhuzamaira a világban. (A *Tendenciák 1.* katalógusa csak a *népművészet* [népi kézművesség] jelenlétére utalt a magyar vizuális művészetekben.) De a természetművészet és a nőművészet is hangsúlyozta a (közösségi) tradícióját, jelentőségét.

Az említett kiállítások a kor-szak kanonizációjának csomópontjai, melyek kifejezetten a címbe említett évtizedre figyeltek. A kanonizáció ugyanis folyamatos, s noha véget nem ér, a kanonizált művek egységes testet képeznek, a kultúra tradíciója jegyében, mely „test” történelmi dimenziót is kap az újabb és újabb korok-korszakok beépítése révén. Mindig lényeges kérdés az, hogy a helyi és az európai (emberiségi?) tradíciók hogyan kanonizálhatók együtt, azaz az, hogy a helyi tradíciók részeivé tudnak-e válni az egyetemes kánonnak, mely tehát nem más, mint az emberiség közös tradíciója. (Utóbbira példa az irodalmi ká-

Keserü
Ilona:
Üzenet
1968



ségei]). Nem egyszerűen a kontextualizáció vagy a kritika eszközei, mint inkább a határok nélküli közösség létrehozásai a valósággal, annak konkrét üzeneteiként. Társadalmi, sőt történelmi jelentőségük felbecsülhetetlen.

Három új művészeti terület mindenképp szorosan összefügg a valóság áttörésével: a *természetművészet* – pontosabban az európai *land art* első megnyilvánulásai és közép-európai rituális, illetve konceptuális változataik –, a *nőművészet* és a közösségi művészet jelentkezése. Kanonizálásuk nálunk az 1990-es évek során kezdődött, illetve meg sem történt.³⁹ Egymással való kapcsolatuk a *helyi/regionális kánon* kérdését is felvetik.

nonyon, melyben a *Biblia* vagy Homérosz és az *Upanisadok* mellett ott van Dante, Goethe is.) A művészet maga több ilyen kanonizációs lépést tett meg (a „néger plasztikát” például a modern európai képzőművészet tette érvényessé az egész emberi „közösség” számára). Az európai népművészet(ek)et is elismerte a XIX–XX. század fordulójának művészete és művészettörténet-írása, de látszólag csak helyi tradíció(k) maradt(ak). Vajon a természeti, női, közösségi vonatkozások, melyeket az 1960–70-es évek magyar művészete kiemelt, megérték-e arra, hogy az egyetemes kánon részei legyenek, azokkal a kortárs műalkotásokkal együtt, melyek rájuk támaszkodtak, és amelyek több, távoli kultúra tradícióival is összefügg-

nek? Amikor nemzetköziségről, interkulturalitásról stb. beszélünk, az ezekhez hasonló helyi sajátosságokkal számolnunk érdemes.

A kanonizáció tehát a kultúrán nyugvó emberiségi együttélés biztosítója, a más kultúrák kánonjában való részesedéssel. A kánon jóval több, mint helyi/európai/nemzetközi ügy: egyszerre normája a kisebb közösségnek és a legnagyobbak is. A kánonok nem zárják ki egymást, és folyton bővíthetnek, anélkül, hogy egészében lerombolni kellene az addigit.

Németh Lajosnak a kanonizációval mint tudományos témával önállóan foglalkozó ifjabb kortársa, Szegedy-Maszák Mihály irodalomtörténész az első, vonatkozó tanulmányában, 1990-ben ugyancsak szükségesnek vélte kitérni a közösség kérdésére. A kulturális konfliktusok (például az egységesség és sokszínűség között), melyek Némethet megrázták, Szegedy-Maszák szemében a kánon vitalitását biztosítják, s például a feminizmusban olyan mozgalmat látott, amely egyúttal a kánonból kizárt társadalmi osztályok, rasszok, nemzeti kisebbségek felé képes fordítani a figyelmet. Így – talán Thomas Kuhn nyomán is – a periféria folytonos „kanonizálódásához”, közös tradícióvá válásához szükségesnek látta magának a kánonnak a létét. A „manipulált” kánon legitimitációjának megkérdőjelezését azonban ugyancsak szükségesnek mondta, nélkülözhetetlennek tartva a más helyi kánonokkal való összevetését. Ez különös felelősséget ró a hivatásokat tekintve is megosztott társadalmakban a magas kultúra kanonizálásában részt vevő szakemberekre. A manipulált kánon ugyanis – legyen akár előírás, akár „utólagos igazság” – nem a valóság, azaz a kor és a művészet feltárásának, hanem meghamisításának igényével készül, hiteltelentítve a kor és a művészet saját igazságát.

Szó, kép, zene című könyvében (2007) Szegedy-Maszák Mihály *A művészetek összehasonlító vizsgálatával* is a kanonizációról írt. Az értelmezésről, hagyományról és újításról, nemzeti és egyetemes kultúráról. Szempontja és tanulsága: a nemzeti és a „világkultúra” egyidejűsége. Ahhoz, hogy vissza tudjunk térni ezekhez az elvárásokhoz, újabb problémakörökkel is meg kell végre birkóznunk: a művészet fogalmával, a „nemzeti” kánon alapjainak megnevezésével.

JEGYZETEK

- 1 BÉRCZES László: *Töröcsik Mari. Bérczes László Beszélgetőkönyve*. Előszó BÉRCZES László, Bp., Európa, 2016, 82.
- 2 *A magyar művészettörténet-írás programjai*. Szerk. MAROSI Ernő, Bp., Corvina, 1999
- 3 „*Ex invisibilibus visibilia*”. Emlékkönyv Dávid Katalin professzorasszony 70. születésnapjára. Szerk. DANKÓ László és mások, Bp., Pesti Szalon, 1993, 40.
- 4 KÖRNER Éva: *Avantgárd – izmusokkal és izmusok nélkül. Válogatott cikkek és tanulmányok*. Szerk. AKNAI Katalin, HORNYIK Sándor, Bp., MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005
- 5 *Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben*. Szerk. HORVÁTH György, NAGY Ildikó, Bp., Képzőművészeti Kiadó – MNG, 1991
- 6 A következők a 2017. nov. 16–17-én hangzottak el „*A remény évei*” című konferencián a PIM-ben.
- 7 1972-ben csehszlovák és magyar művészek élő akciókkal demonstráltak az ellenkezőjét Balatonbogláron (szervező: Beke László)
- 8 KESERÜ Ilona: *Önerejű képek. Catalogue raisonné I. 1959–1980*. Bp., Kisterem, 2016. 150. Nem említi, hogy a festő a rádiót hallgatva festette a képet, melynek változásairól fotók készültek.
- 9 [https://lists.c3.hu/pipermail/artinfo/2008 February /006328.html](https://lists.c3.hu/pipermail/artinfo/2008%20February/006328.html)
- 10 Ludwig Múzeum, Budapest
- 11 És még több más mű is, mint Szentjóbó Tamás: *Háromszemélyes hordozható lövészárak*, 1968, *Véres film*, 1968. (Keserü Ilona 1968-as *Halálhír* című műve más eseményhez kötődik.)
- 12 A médiumok jelentőségét és hatását a tömegekre kihasználta a szocialista realista művészetpolitika is. Ennek az ikonográfiának (is) bírálata: Lakner László: *Varrólányok Hitler beszédét hallgatják*, 1960. (<http://www.szepmuveszeti.hu/kiallitasok/lakner-laszlo-varrolanyok-hitler-beszedet-hallgatjak-208>)
Lakner a továbbiakban is több képével reflektált a nemzetközi eseményekre.
- 13 A továbbiakban MNG
- 14 A kiállítás beharangozó szövege az MNG honlapján 2017. nov. 16-án, a konferencia napján.
- 15 A konferencia idején ennek koncepciójáról még nem lehetett olvasni.
- 16 Galántai György művétől kölcsönzött cím. A kiállítás reprezentálja a magyar művészet 1945-től máig terjedő korszakát a nagyvilág felé. Kurátora Petrányi Zsolt (és a Jelenkőri gyűjtemény művészettörténészei [?], amint az ilyenkor szokás, habár a neve/nevük nincs feltüntetve a honlapon).

- A 12 tematikus részből mintegy öt a '60-'70-es évekkel foglalkozik (és másik 4-ben is vannak művek a korszakból). Ismeretlen okokból a nemzetköziség csak mint háttértudás van jelen. (Oka lehet a hely katasztrófális kicsisége, különösen, ha összevetjük a hét évtizednek szánt területet például a XX. századi *Modern idők* (a megelőző korszak) 40 évének grandiózus tereivel.)
- 17 És a vele kapcsolatban megnevezett újabb politikai kultúrát (Genocide Diplomacy) = GIBLIN, John: *The Performance of International Diplomacy at Kigali Memorial Centre, Rwanda. Journal of African Cultural Heritage Studies*, 2017. Sajnos, Kelet-Európára ez még nem vonatkozik.
- 18 SI-LA-GI: *Bocsánatkérés, 2006–2007* (?)
- 19 SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *The Rise and Fall of Literary and Artistic Canons = Neohelicon*, 1990, 1., 129–159.
- 20 Jóllehet ez a sokoldalú téma vagy százéves múltra tekinthetett vissza – eltérő hangsúlyokkal – a magyar művészettörténetben is, és egy vidéki művészeti központ is épült rá (Hódmezővásárhely), a MNG „kortárs” művészeti, a XX. század második felét bemutató, *Lépváltás* című kiállításából éppúgy hiányzik, mint a művészetszemléletünkéből.
- 21 Ennek rekonstruálására vállalkozott a *Tiltás és Tűrés* című Ernst múzeumi kiállítás (2006). A *Lépváltás*ból ez a szemponthoz ugyancsak hiányzik.
- 22 NÉMETH Lajos: *Új törekvések a magyar képzőművészetben* (1969) = Uő: *Gesztus vagy alkotás*. Szerk. HORNYIK Sándor, TÍMÁR Árpád, Bp., MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 2001, 109.
- 23 Más kérdés, hogy a valóságos társadalmi-politikai kontextusnak lényegileg megfelelő új műformákkal (például: fluxus tárgyak), a jelszerű elemeket alkalmazó képekkel, illetve a nonfiguratív művészet jelentésstruktúráival Németh Lajos nem foglalkozott.
- 24 A székesfehérvári István Király Múzeum és művészettörténészei: Kovalovszky Márta és Kovács Péter, Pécsent Romváry Ferenc, később Bán András (Sárospatak, Miskolc), majd Fabényi Júlia (Szombathely) vonatkozó munkássága külön feldolgozásokat igényel. A következőkben csak fővárosi eseményekkel foglalkozom.
- 25 A *No.1* és a *Szürenon* felújítása 1979-ben történt, majd ismét 1999-ben; az Ipartervé 1980-ban. Lásd még FRANK János: *Az eleven textil*. Bp., Corvina, 1980. A rekonstrukción a „jelenségek” folytatódását is rögzítették.
- 26 Igaz, a *Dunántúli Naplóban* (1969. május 18., 5.). Ez a cikke – sajnálatos módon – kimaradt a *Gesztus vagy alkotás* válogatásából. A vidékről lásd még *A hódmezővásárhelyi őszi tárlatok negyedszázados jubileuma alkalmából rendezett retrospektív kiállítás katalógusát*. Bp., Műcsarnok, 1979
- 27 A Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége adott keretet a kortárs művészettel foglalkozóknak.
- 28 Mind forma-, mind jelentésképző értelemben használva a szót.
- 29 BEKE László: *Az 1960-as évek művészetének rejtett dimenziói = Hatvanas évek. I. m.* (1991), 21–27.
- 30 Például az addig alkalmazott művészetként kezelt díszlet- és jelmeztervezés helyett megjelent színházi látványtervezéssel és a képversekkel vagy vizuális költészettel.
- 31 Ráadásul a nagyon fiatalon meghalt Borz Kovács Sándor formatervező munkássága teljesen ki is esett a szakmai tudatból.
- 32 <https://artportal.hu/lexikon-m-tortenesz/sinkovits-peter/> Bővebbet nem tudunk róla, és Sinkovits a *Variációk a pop art* című könyvem kiadójaként sem említette. Fehér Dávid kutatásai szerint grafikai kiállítás volt. Köszönöm az információt. 1968-ban Németh Kemény György egyéni (pop art) kiállítására reflektált.
- 33 *Tiltás és tűrés*. A Fiaatal Képzőművészek Stúdiójának 1966-os és 1967-es kiállítása. Budapest, Ernst Múzeum, 2006
- 34 Nem találtam reflexiót Némethről erre a kiállításra a válogatott írásait tartalmazó posztumusz kötetben.
- 35 BEKE: *i. m.* (1991), 21., 27.
- 36 A kortárs művészet megújulásának lehetőségei. *Próbaszám*, 1990, 1. sz., 9–14.
- 37 MCLUHAN, H. M.: *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York, McGraw Hill, 1964
- 38 Utóbbiakat tekintve Makovecz Imre 1970-es években lejegyzett gondolatai és művei a forrásaim, amiket megerősített GUMBRECHT, Hans Ulrich: *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*. Ford. PALKÓ Gábor, Bp., Ráció, 2010 című könyve
- 39 Például: *Természetesen*. Műcsarnok, 1994, *Természetművészet – változatok*. Műcsarnok, 2016, „A második nem”. *Nőművészet Magyarországon 1960–2000*. Ernst Múzeum, 2000

A PIM 2017. november 16–17-i, *A remény éve* című konferenciáján elhangzott előadás rövidített változata.