

Nagy Kristóf

A SOROS ALAPÍTVÁNY KÉPZŐMŰVÉSZETI TÁMOGATÁSAI MAGYARORSZÁGON

A NYOLCVANAS ÉVEK MÁSODIK
FELÉNEK TENDENCIÁI

A tanulmány a szerző szakdolgozatának átdolgozott változata: Nagy Kristóf (2013): A Soros Alapítvány hatása az 1980-as évek magyar művészetére. Szakdolgozat. ELTE BTK Művészettörténeti Intézet.

Az alábbi tanulmány a Soros Alapítvány 1984 és 1989 közötti tevékenységének a magyar képzőművészeti mező külső és belső viszonyaira gyakorolt hatását vizsgálja. Ezen belül arra keresi a választ, hogy a képzőművészeti támogatások formái és irányai milyen tágabb ideológiai és politikai kontextusba illeszkedtek. A Soros Alapítványnak az 1980-as évek második felében nyújtott támogatásai a művészeti rendszerváltozás részeként értékelhetők: a kulturális hegemoniáért folytatott küzdelemben sikeresen formáltak meg és tettek dominánssá ellenhegemonikus művészeti gyakorlatokat. A késő kádári művészeti hegemoniával szemben először jelent meg a kortárs művészeti logika Magyarországon, mely a nyugati típusú művészeti világ kontextusába helyezte a lokális művészetet. Mindez új típusú függőségeket alakított ki, amelyekben a magyar és a kelet-európai művészet félperiférikus, alárendelt helyzetbe került a globális művészeti világ hatalmi struktúrájában, és így önmaga európaiságának állandó külső és belső bizonyítására kényszerült.

Soros György számára az 1980-as években nyílt meg annak a lehetősége, hogy jótékonyági tevékenységét Magyarországra is kiterjessze. Filantróp céljának, a popperi értelemben vett nyílt társadalom megteremtésének ideális terepe lehetett az enyhülő, de stabilan egypárti irányítás alatt álló Magyarország.¹ A Soros Foundation magyarországi terjeszkedése és az általa végzett demokráciánepszerűsítés azonban ekkor még nem politikai, hanem kulturális úton történt (Guilhot 2005: 15).

A Soros Foundation² 1984. május 28-án kötött szerződést a Magyar Tudományos Akadémiával (Nóvé 1999: 385–386), így jött létre az MTA–Soros Alapítvány, amelyre a továbbiakban Soros Alapítványként hivatkozom. Az alapítvány akadémiai keretek között, de alapvetően autonóm módon működött, ahol az MTA-nak vétőjoga volt a döntésekkel kapcsolatban. Ez a működési struktúra lehetőséget biztosíthatott annak a sorosi stratégiának, hogy a reformkommunista ágenseket (mint Kulcsár Kálmánt, az Akadémia főtítkárát) leválassza az államhatalomról, majd mindezek után létre tudja hozni az új hatalmi elitet (Soros 1991: 64). Ez a stratégia a gyakorlatban is érvényesült és működőképes volt.³

A Soros Alapítvány által alapított és az 1980-as évekbeli képzőművészeti tevékenységében kulcsszerepet játszó Képzőművészeti Dokumentációs Központ terve már 1984-ben

1 Soros az ötvenes években filozófiát végzett a London School of Economicson, ahol az ott tanító Popper nagy hatást gyakorolt rá.

2 A Soros Foundationt 1979-ben alapította meg Soros György Open Society Foundation néven, de a politikai konfliktusok elkerülése végett Soros Foundationként szerepelt a magyar dokumentumokban.

3 Dornbach-interjú 2013.

megszületett,⁴ a létrehozását lehetővé tevő dokumentumot végül egy évvel az Alapítvány létrejötte után, 1985. április 10-én írta alá Néray Katalin, a Műcsarnok igazgatója és Soros György⁵. Az állami irányítás a szerződést erős bizonytalansággal fogadta, az államapparátus egy egészen új kihívással szembesült, amit jól példáz Tóth Dezső kulturális miniszterhelyettes ingadozó levele is (Nóvé 1999: 463–465). A Műcsarnok a képzőművészeti tevékenységgel kapcsolatban ugyanolyan biztonságot és infrastrukturális háttérrel jelentett a Soros Alapítványnak, mint a tudományos tevékenységekkel kapcsolatban az MTA.

A KÉPZŐMŰVÉSZETI DOKUMENTÁCIÓS KÖZPONT

A Képzőművészeti Dokumentációs Központ létrehozását több előzetes terepfelmérés is megelőzte, melyek idején a Soros Alapítvány még csak az MTA-val kooperálva folyósított képzőművészeti támogatásokat. A Soros Alapítvány vagy közvetlenül Soros György által megrendelt előzetes felmérések közül kettő emelendő ki: Halda Alíz és Meda Mládek munkája.

Halda Alíz, a disszidens értelmiség egyik prominense a képzőművészet területéről készített összefoglaló felmérést, melyet 1985. április 2-án küldött el Soros Györgynek.⁶ Halda alapvetően nem törekedett saját javaslatok megfogalmazására, inkább minél szélesebb képet igyekezett adni a magyar művészek igényeiről. Ennek következtében a jelentése sem cselekvési terv, mint inkább panaszok és tervek keverékét tartalmazó helyzetkép volt.

Meda Mládek cseh származású, Amerikában élő műgyűjtő, aki főként a kelet-európai művészet gyűjtésével és népszerűsítésével foglalkozik. Soros Györgyöt valószínűleg a férjén, Jan Mládeken keresztül ismerhette meg, aki az IMF vezető tisztségviselője volt.⁷ Meda Mládek már jóval korábban, 1984. május 10-én írt Soros Györgynek egy összefoglaló leve-

4 A dokumentum elérhető: Akadémiai Levéltár, II. fondcsoport, 6. fond, Kulcsár Kálmán iratai 63. doboz: A pályázati eljárásról a Bizottság 1984. október 18-i ülésén döntött.

5 OSA Archívum, HU OSA 13-9-7: Agreement.

6 OSA Archívum, HU OSA 13-9-7: Halda Alíz: Jelentés a képzőművészet területén végzett „terepfelmérésről”.

7 Lásd *The New York Times* (1987); ezt az utat valószínűsíti Szekeres Andrea is (Szekeres-interjú 2012).

let,⁸ amelyben a terveit, elképzeléseit ismertette azzal kapcsolatban, hogy mit tehetne a Soros Alapítvány a képzőművészetek terén Kelet-Európában.⁹

MLádek nagyon erős elképzelésekkel bírt, egyenrangú pozícióból ír, a *mi* személyes névmást is gyakran használva. A levél központi témája, hogy hogyan lehetne a magyar művészetet bekapcsolni a nyugati művészeti világ vérkeringésébe. Láthatóan voltak ismeretei a magyar szcénáról; a legfontosabbnak a magyar művészet megismertetését és a hazai művészek „civilizálását” tekintette. Ennek érdekében egy galéria felállítását javasolta, amely magyar művészeket mutatna be és dokumentálna a Nyugat számára. Külön kiemeli a szakmai feldolgozás és dokumentálás fontosságát, továbbá a nyugati kapcsolatok építését, és azt, hogy a galériának erős kurátori vezetéssel kellene rendelkeznie.

Végül a megvalósult Dokumentációs Központot döntően MLádek tervei szerint alakították ki. A legfőbb hangsúlyt a művészet dokumentálása kapta, azaz magyar művészek műveinek szakmai feldolgozása és azokról reprodukciók készítése színes diák formájában. Ugyanakkor a központ önállósága és hatásköre szűkült MLádek reményeihez képest. Az eredeti, független és autonóm intézményről szóló elképzelés helyett a Műcsarnok részeként jött létre, azzal szimbiózisban működött. A központnak végül nem lett önálló, nagy hatalmú vezetője sem, a hatóköre pedig csak Magyarországra terjedt ki. A felek végül egy tízfős Tanácsadó Testület felállítását rögzítették, ám ennek tagjait ekkor még nem nevezték meg.

MLádeknek eredetileg a legfőbb célja az volt, hogy a központot minél előbb kelet-európaivá szélesítse, mivel így kerülhetett volna be a hatókörébe a számára igazán fontos cseh művészet is.¹⁰ Amikor Meda MLádek 1984. október 18-án többedmagával (jelen volt még Thomas Messer, a Guggenheim Múzeum igazgatója, Dieter Ronte, a Museum des 20. Jahrhunderts igazgatója, Néray Katalin, a Műcsarnok igazgatója és Lónyai Mária, az alapítvány munkatársa) tárgyalt Tóth Dezső miniszterhelyetttel a Dokumentációs Központ létrehozásáról, Tóth ki akarta húzatni a szerződésből a kelet-európai gyűjtőkörre és az anyagok oktatási használatára vonatkozó részeket (Nóvé 1999: 464). Bár formálisan nem járt sikerrel, hiszen a végső szerződésben a kitétel bent maradt mint elérendő cél,¹¹ a gyakorlatban végül mégsem valósult meg az elképzelés.

A Dokumentációs Központ fő feladata a Tanácsadó Testület főként magyar tagjai által összeállított, mintegy száz művész életművének dokumentálása volt, bár a Tanács-

8 Az ötlet megszületését Nóvé Béla 1984 augusztusára tette, de ez a levél egyértelműen bizonyítja, hogy ez már korábban megszületett (Nóvé 1999: 67).

9 OSA Archívum, HU OSA 13-9-7: Meda MLádek: Letter to George Soros.

10 Marosi-interjú 2013; Szekeres-interjú 2012.

11 OSA Archívum, HU OSA 13-9-7: Agreement.

adó Testület első ülésén még csak egy húsz-huszonöt tételes listát terveztek.¹² A központ tagjai maguk nem foglalkoztak a dokumentációk elkészítésével, hanem csak azok központi rendezésével, továbbá az irántuk érdeklődők – jórészt külföldiek és diákok – kiszolgálásával.¹³ A dokumentációs anyagokat a korszak fiatal művészettörténészei, illetve az egyes életművek szakértői készítették el, mint Gyetvai Ágnes, Ladányi József, Szőke Annamária, Simon Zsuzsa, Feuer Gábor, Kolozsváry Marianna, Tóth Ferenc, Pataki Gábor, P. Szabó Ernő, Udvari Ildikó, Geskó Judit, Laczkó Ibolya, S. Nagy Katalin (Mészöly 1991). A dokumentáció lassan haladt (Nóvé 1999: 71), 1990-ig összesen huszonkilenc életmű került feldolgozásra (Mészöly 1991). Ezen túl egy ponton a központ nyitottá tette a gyűjtést, és a művészek is szabadon küldhettek be a formai követelményeknek megfelelő dokumentációt.¹⁴

Az elkészült dokumentáció a művész és az életmű rövid ismertetéséből, a kiállítások jegyzékéből és a róluk szóló publikációk felsorolásából, továbbá húsz színes diából állt. Ez a dokumentálási mód a washingtoni National Gallery mintájára gyorsan áttekinthető, az adott művészt korábban nem ismerők számára is informatív, egyszerű, képorientált feldolgozásokat adott.¹⁵ Mindez a művészek közt gyorsan, határozottan válogató kurátorok igényeinek legjobb kielégítésére szolgált, noha ez a szerep ekkor még nem volt jelen a magyar képzőművészeti életben. Mindemelllett a dokumentálás menete mégsem volt teljesen világos és eldöntött kérdés. Alapvetően két nézet került szembe egymással, az egyik a tudományos feldolgozás igénye, a másik pedig a rövidebb, áttekinthetőbb, piac- és kurátorbarát dokumentáció. Az előbbi elképzelést képviselte Szabó Júlia, aki akkor az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Adattárát is vezette,¹⁶ az utóbbit pedig inkább Hegyi Lóránd, az Új Szenzibilítás csoport korabeli ideológusa, a bécsi Museum des 20. Jahrhunderts későbbi igazgatója.¹⁷ Ezt a különbségtételt meg lehet húzni az intézmények szintjén is, az előbbi dokumentálási mód a washingtoni National Gallery Center for Advanced Study in the Visual Arts (CASVA) igényeit szolgálja ki, az utóbbi pedig inkább a műkereskedelemét.¹⁸

12 OSA Archivum, HU OSA 13-9-7: Advisory Council-Minutes. 1985.06.21.

13 Szekeres-interjú 2012.

14 Szekeres-interjú 2012.

15 Szekeres-interjú 2012.

16 Marosi-interjú 2013.

17 Mayer-interjú 2013.

18 Marosi-interjú 2013.

A Tanácsadó Testület második, 1985 novemberében Washingtonban tartott ülése után Szekeres Andrea és Szabó Júlia a helyszínen tanulmányozták a National Gallery dokumentálási rendszerét.¹⁹ Mindezek ellenére a dokumentáció másodpéldányainak washingtoni elhelyezése megszakadt, részben a kinti érdeklődés hiánya miatt, és végül összesen kilenc dokumentáció került a National Gallerybe.

DOKUMENTÁLT MŰVÉSZEK²⁰

1990-ig huszonkilenc dokumentáció készült el, ennyit említ az 1991-es Bulletin (Mészöly 1991). A művészeket életműük szerint négy fő irányba lehet sorolni. Természetesen ezek a csoportok pontatlanok, több életmű besorolására nem is megfelelőek. Az első csoport a klasszikus, 20. század eleji magyar avantgárd művészeit tartalmazza, akik közül csak Bálint Endre életműve került ekkor feldolgozásra. Másodjára a hatvanas években pályájuk csúcspontján lévő művészek (Ország, Vilt, Schaár, stb.) következtek (Németh 1991) – ez az a művésznemzedék, amelyet legjobban a Németh Lajos kortárs művészetszményének való megfeleléssel lehet jellemezni (Hornyik 2005: 189). Harmadik körben az előző csoporttal mintegy azonos arányban szerepelnek a nyolcvanas évek közepén berobbanó Új Szenzibilitás művészei, akik közül többen már korábban is jelentős életművel bírtak (Birkás, Fehér, Nádler, stb.). Végül a legnagyobb létszámban a magyar neoavantgárd művészeit dokumentálták, akik nagyjából az anyag felét tették ki (Jovánovics György, Pauer Gyula, Hencze Tamás, stb.).

Jellemzően kortárs, a nyugati művészettel kompatibilis alkotók életműve került feldolgozásra, amelyek korábban – periférikus helyzetük miatt – még alig képezhették a művészettörténet tárgyát. Mindemellett érdemes arra is figyelni, hogy a magyar művészettörténet felől nézve az egyes művészek között igen nagy különbségek vannak. Ezt az okozhatta, hogy a Tanácsadó Testület magyar tagjainak az ízlése és értékrendje is sok mindenben különbözött. Mindemellett, ez a viszonylagos nyitottság a Soros-projekteknek egy olyan tulajdonsága volt, ami hozzájárulhatott ahhoz, hogy a Soros Alapítvány liberális értékrendje hegemónná, kánonformálónak váljon a művészeti mezőben (Guilhot 2007: 474).

19 Szekeres-interjú 2012; OSA Archívum, HU OSA 13-9-7: Jegyzőkönyv: Tanácsadó testület, 1985.11.18.

20 A '80-as években az alábbi művészek kerültek dokumentálásra: Bak Imre, Bálint Endre, Baranyay András, Birkás Ákos, Böröcz András, Böröcz András & Révész László, Deim Pál, Erdély Miklós, Fehér László, Gedő Ilka, Gulyás Gyula, Hajas Tibor, Halász Károly, Hencze Tamás, Jovánovics György, Károlyi Zsigmond, El Kazovszkij, Kelemen Károly, Nádler István, Ország Lili, Pauer Gyula, Révész L. László, Román György, Samu Géza, Schaár Erzsébet, Szirtes János, Vető János, Vető/Zuzu, Vilt Tibor.

Érdekes azt is megvizsgálni, hogy kik nem kerültek dokumentálásra az 1980-as években. Egyedül a külföldre emigrált művészek hiányoztak teljes létszámban. Kondor Béla hiánya minden bizonnyal annak a következménye, hogy az ő életműve viszonylag feldolgozott volt, 1984-ben rendezett a Nemzeti Galéria életmű-kiállítást a műveiből (Erdély 1983). Ugyancsak hiányoznak a 20. század első felének alkotói, miközben a CASVA egyik kívánsága az volt, hogy ennek a periódusnak a fontosabb művészeit is dokumentálják.²¹

A NEMZETKÖZI TANÁCSADÓ TESTÜLET

A Nemzetközi Tanácsadó Testület a Dokumentációs Központban folyó munka szakmai támogatására állt fel, és 1985-től 1988-ig működött. Központi célja volt, hogy minél inkább erősítse a magyar művészet nyugati kapcsolatait. A kezdeti tervek szerint kilencfős lett volna, és a négy magyar tag csak az állami intézmények vezetői közül kerülhetett volna ki (Nóvé 1999: 464). A szerződésben végül egy tízfős testületet rögzítettek, öt magyar és öt külföldi taggal. A testületbe a magyar művészettörténészek közül Beke László, Hegyi Lóránd, Kovalovszky Márta, Németh Lajos és Szabó Júlia kerültek be, közülük ekkor csak Németh Lajos és Kovalovszky töltötték be vezetői pozíciót. Hegyi Lóránd kivételével minden tag alapvetően az időszak középgenerációját képviselte. A tagokat valószínűleg Néray Katalin javasolhatta,²² de Thomas Messer is meghallgatta őket a döntés előtt.²³ A hivatalos felkérés minden bizonnyal – hasonlóan Németh Lajoséhoz – Soros György és Néray Katalin közös levelével történt meg.²⁴

A magyar tagok összetétele jól illeszkedik a „Soros Network” általános működési rendjébe, amelynek a tagjai általában olyan személyek lettek, akik a korban jellemzően nem bírtak kimagasló hivatalos pozícióval, de intellektuálisan meghatározó hatást fejtettek ki (Guilhot 2007). A bizottság külföldi tagjai: J. Carter Brown, a washingtoni National Gallery igazgatója, Michael Compton, a londoni Tate Gallery kiállítási igazgatója, Thomas Messer, a New York-i Guggenheim Múzeum igazgatója (a Tanácsadó Testület elnöke), Meda Mládek művészettörténész Washingtonból és Dieter Ronte, a bécsi Museum des 20. Jahrhunderts igazgatója voltak (Soros Centers é. n.). A külföldi tagok meghívása talán Meda Mládek kon-

21 Marosi-interjú 2013; Művészettörténeti Intézet Adattára, MKI-C-I-182, 68. doboz: Steven Mansbach: Memorandum to file.

22 Mayer-interjú 2013.

23 Kovalovszky–Kovács-interjú 2013.

24 MTA Művészettörténeti Intézet Adattára, MKI-C-I-182, 68. doboz: Soros György – Néray Katalin: Levél Németh Lajosnak, 1985. május 25.

cepcióján alakult, a Thomas Messerrel való levelezését már említettem, de ugyanígy kapcsolatban állt Dieter Rontéval is. Ezen túl komoly szerepe lehetett a külföldi tagok meghívásában Néray Katalinnak és Németh Lajosnak. Az 1985. novemberi washingtoni ülésen két fővel bővült a testület. A magyar fél kérésére Bereczky Loránd, a Nemzeti Galéria igazgatója, az MSZMP KB képzőművészeti referense került be, míg ezt ellensúlyozandó Jean-Cristophe Amman, a baseli Kunsthalle igazgatója lett még a testület tagja.²⁵ Szekeres Andrea közlése szerint maga Bereczky is tisztában volt a helyzetének egyedi voltával, és nem vett részt a testület munkájában.²⁶

A magyar tagok pozícióját vizsgálva számot kell vetni a „kettős ügynökség”²⁷ dilemmájával. A tagok nem képviselhették tisztán a Soros Alapítvány, a magyar állam (amely mindnyájuk alkalmazója volt) vagy épp az ellenkultúra érdekeit, mivel a többiben is érdekeltek voltak. Ez rávilágít arra, hogy az állam, az Alapítvány, vagy az ellenkultúra körei közé éles határvonalat húzni tévedés lenne, ezek ilyen élesen legfeljebb papíron váltak el (Guilhot 2005: 11–14). Természetesen az ilyen helyzetek nem a személyes tulajdonságokból, hanem a társadalmi struktúrákból fakadnak, azonban személyes síkon is megjelenhetnek, ahogy az történhetett Németh Lajos esetében is, aki állandóan kétkedéssel kezelte az Alapítvány működését.²⁸ Míg a magyar tagoknál inkább az a tendencia rajzolódik ki, hogy a leginkább tájékozott, a folyamatokat alakító művészettörténetészeket hívtak meg, addig a külföldi tagoknál a presztízs is fontos szempont lehetett. Rontén és Mládeken kívül a többi tag nem volt tájékozott korábban a kelet-európai művészettel kapcsolatban,²⁹ ám mindnyájan befolyásos pozíciót foglaltak el. Minden bizonnyal a kelet-európai művészet egzotikuma iránti kíváncsiság miatt is vállalhatták el a tagságot. Ezt bizonyítja a Kossuth Rádióban 1985. július 23-án sugárzott, a három angolszász taggal készített interjú is, ahol – igen csak diplomatikusan – a kortárs kelet-európai művészet iránti felfedező kíváncsiságukat fejtik ki.³⁰ A magasan kvalifikált, és nagynevű intézményeket vezető nyugati tagok jelenléte az 1988-ig működő nemzetközi tanácsadó testületben egyfajta biztosítékot is jelent-

25 OSA Archívum, HU OSA 13-9-7: Jegyzőkönyv: Tanácsadó testület, 1985.11.18.

26 Szekeres-interjú 2012.

27 Az ügynök szót itt nem az állambiztonsági értelemben használom, hanem inkább a megbízó ügynök dilemmára rímelve.

28 Beke-interjú 2013.

29 Műcsarnok Archívum, 1985, A Műcsarnokról általában: Leirat: Gondolat-Jel: Bolgár György interjúja.

30 Műcsarnok Archívum, 1985, A Műcsarnokról általában: Leirat: Gondolat-Jel: Bolgár György interjúja.

hetett az állami szervezetekkel való konfliktusok során. A hazai tagokkal ellentétben a magyar rendszertől való teljes függetlenségük egyfajta biztonságot nyújthatott az egész szervezet számára.

NYUGATRA IRÁNYULÓ KAPCSOLATOK

A Tanácsadó Testület közvetlen működésén túl is érdemes megvizsgálni azt, hogy a Soros Alapítvány korabeli képzőművészeti tevékenységének milyen kapcsolatai voltak a külföldi művészeti élettel. A Nemzetközi Tanácsadó Testület és a Dokumentációs Központ körül nemzetközi kapcsolatépítés is folyt, ami részben más keretek között, de sokszor intenzívebben 1990 után is folytatódott az SCCA Network (Soros Centers for Contemporary Arts) irányítása alatt. Mindemellett az itt kialakult kapcsolatok inkább megmaradtak személyes szinten, és nem váltak hosszú távon is ápoltt intézményi kapcsolatokká.³¹ A Tanácsadó Testület magyar tagjai kiterjedt nemzetközi kapcsolatrendszerének bővítésében fontos szerepet játszhatott ez az időszak is.³² Ezen a kapcsolatrendszeren keresztül alakult ki annak a terve, hogy elhozzák az *Expressiv: mitteleuropäische Kunst seit 1960* című bécsi kiállítást Budapestre is,³³ ám ez végül nem valósult meg.

A nemzetközi kapcsolatok építését politikai szempontok határozták meg. A Nyugat felé történő nyitás ekkor már lehetséges, de gyakran korlátozott volt. Ilyen körülmények között tudott a Soros Alapítvány és a Dokumentációs Központ is komoly nemzetközi kapcsolatokat kiépíteni. Ezek a kapcsolatok jellemzően nem a formális utakon alakultak ki, hanem gyakran személyes ismeretségek, kapcsolatok révén. Szekeres Andrea és Mayer Mariann is kiemelte, hogy a '80-as évek második felében gyakran többet foglalkoztak a Budapestre érkező külföldi művészettörténészek galériások segítségével, tájékoztatásával, körbevezetésével, mint a közvetlen munkafeladatokkal. Ezek a kapcsolatok gyakran Meda Mládek ajánlásán keresztül jöttek létre.³⁴

Mindemellett gyakoriak voltak a nyolcvanas években az angol nyelvű kiállítási katalógusok megjelentetésére adott támogatások,³⁵ néhány közülük kimondottan külföldi terjesztésre is készült (Néray 1987).

31 Szekeres-interjú 2012; Ronte-interjú 2013.

32 Beke-interjú 2013; Ronte-interjú 2013.

33 OSA Archívum, HU OSA 13-9-7: Dieter Ronte levele Néray Katalinhoz, 1986.10.10.

34 Mayer-interjú 2013, Szekeres-interjú 2012.

35 Mayer-interjú 2013.

Hasonló, a művészek nyugati normákhoz szoktatását segítő intézmény volt a Pollock–Krasner Alapítvány, amely a '80-as években a kelet-európai nyitás jegyében megjelent Magyarországon is. Ennek a központja is a Dokumentációs Központ volt, az ott dolgozók segítettek többek között a pályázatok elkészítésében, angolra fordításában.³⁶ Ennek következtében a korai időszakban több magyar művész is megkapta a Pollock–Krasner Alapítvány 7000–8000 USD értékű ösztöndíját, például az elsők között volt Sugár János.³⁷

A Nyugathoz fűződő hálózatokhoz képest más elbírálás alá estek azok a regionális, kelet-európai kapcsolatépítési kísérletek, melyeket nem a hivatalos kultúra kezdeményezett.³⁸ Ez lett volna már a nyolcvanas években is a Soros Alapítvány egyik kiemelt célja, nem csak a képzőművészet területén. A magyarországi államhatalom ezt a leghatározottabban megakadályozta. Chikán Bálint 1985-ös pályázatával kapcsolatban, melynek célja a környező országokban élő magyar művészek munkáinak dokumentálása volt, Kulcsár Kálmán megjegyezte, hogy ez érzékeny téma.³⁹ Ez ugyanúgy vonatkozhat a nemzetiségi kérdésre, ahogy az ellenkultúra kelet-európai kooperációjának a veszélyességére is. Ezzel szemben a rendszerváltás után a Soros Alapítvány egyik legfontosabb projektjeként megkezdtek az SCCA hálózat kelet-európai felépítését, budapesti központtal.⁴⁰

Összességében, amíg korlátozott keretek és nyilvánosság mellett, de a nyugat-európai kapcsolatok közül nem csak a rendszerhűek kerülhettek támogatásra, addig a regionális kapcsolatteremtés nem hivatalos útjai sokkal kevésbe voltak elfogadottak.

A nyugati kortárs művészet paradigmájának a rendszerhez nem, vagy csak részben kötődő szereplők általi elfogadtatását megkönnyíthette az is, hogy a kor értelmisége utópiákat táplált a *nyugati* lét iránt (Nicolchina 2009), ám ezt meg is nehezíthette a megerősödő regionális tudat (Melegh 2006: 42–47). Kiemelendő, hogy ezek az intenzív nemzetközi kapcsolatok állami asszisztenciával Kelet-Európán belül csak Magyarországon jöhetnek létre a nyolcvanas évek közepén, ami összhangba hozható Piotrowski hipotézisével a keleti blokk művészetének eltérő útjairól (Piotrowski 2009: 9–10).

36 Mayer-interjú 2013.

37 Szekeres-interjú 2012.

38 Szekeres-interjú 2012.

39 Akadémiai Levéltár, II. fondcsoport, 6. fond, Kulcsár Kálmán iratai 63. doboz: 869. pályázat – Chikán Bálint.

40 Soros Centers é. n.; Szekeres-interjú 2012.

KAPCSOLAT A MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI ÉLETTEL

Az 1980-as évek magyar művészeti élete több szempontból is diverzifikált volt. Az egyik alapvető elhatárolás az első és a második nyilvánosság megkülönböztetése volt. Azonban ez az elhatárolás kezdte érvényét veszteni az évtized második felében, amikor az állami tolerancia növekedését lehetett megfigyelni a képzőművészeti életben is. Ez nem jelentette az ellenzéki, rendszerellenes művészet támogatását, de valamiféle relatív szabadságot igen, azaz a korlátok már egyre inkább csak politikaiak, mintsem esztétikaiak voltak.

Mindeközben felbomlottak a korábbi szocialista művészet utópikus víziói is (Szoboszlai 2002: 308–309); így válhattak az állami intézményekben is elfogadottá az avantgárd és posztmodern művészetek. Ennek is köszönhetően kerülhetett sor 1986-ban az Eklektika '85 kiállításra a Magyar Nemzeti Galériában, melynek révén alapvetően az Új Szenzibilizálás irányzat mutatkozott be.

Emellett állami cél volt a képzőművészeti ellenkultúra lehetőségeinek a korlátozása is, például a *képzőművészeti félvilág* távoltartása a Dokumentációs Központtól,⁴¹ hasonlóan a formálódó demokratikus ellenzék Soros Alapítványtól való távoltartásához is. Erre jó példát adnak Galántai György titkosszolgálati megfigyelési mappái, melyekben 1985-ben többször is felbukkan a Soros Alapítványtól kapott támogatás problémája (Galántai é. n.). Ennek ellenére egy-két kivételtől eltekintve az állami szervek nem tudták megakadályozni ezeknek a köröknek a támogatását.

A nyolcvanas évek hazai művészetének egyik intellektuális irányvonala az európai kultúrához való közeledés vágya (Hegyí 2002: 271–272). Ebből a szempontból fontos értéket jelenthetett a Soros Alapítványhoz való kapcsolódás, mely éppen ezt az ideát terjesztette. De legalább ilyen fontosak voltak az intézményi keretek is. A korban Magyarországon alig voltak a kortárs művészettel foglalkozó intézmények, illetve a létezők sem tartoztak a hivatalos kultúrához. Hiányoztak a kortárs művészet kereskedelmének intézményei is, így merülhetett fel többször is, hogy az Alapítványnak saját gyűjteményt, vagy akár saját műkereskedést is létre kellene hoznia.⁴² Az állami intézmények felkészületlenségük miatt nem lehettek igazán alkalmasak a kortárs művészettel való foglalkozásra, Meda Mládek negatívan ír a Peter Ludwig számára a Magyar Nemzeti Galériában rendezett minitárlat

41 A kifejezést Tóth Dezső kulturális miniszterhelyettes használja egy vonatkozó dokumentumban (Nóvé 1999: 465).

42 OSA Archívum, HU OSA 13-9-7: Halda Aliz: Jelentés a képzőművészet területén végzett „terep-felmérésről”; Beke-interjú 2013; Marosi-interjú 2013; Kovalovszky–Kovács-interjú 2013.

minőségéről.⁴³ Éppen a kortárs művészeti intézményrendszer hiánya miatt terjedhetett el a Dokumentációs Központ híre viszonylag gyorsan a szakmában.⁴⁴

Ennek a változásnak az egyik legfontosabb, és a Soros Alapítvány működése szempontjából is a legrelevánsabb példája Néray Katalin 1984-es kinevezése volt a Műcsarnok élére. Ezzel olyan művészek kaphattak kiállítási lehetőséget az egyik legreprezentatívabb kiállítóhelyen, akiknek addig erre nem volt lehetőségük,⁴⁵ és ennek köszönhetően kooperálhatott a Soros Alapítvány is a Műcsarnokkal.

Az évtizedben más nyugati intézmények is elkezdtek megjelenni a hazai képzőművészeti életben, például a Ludwig Múzeum (Szípcs 2010), illetve a Knoll Galéria. Utóbbi először bécsi galériáján keresztül, majd pedig 1988–89-től Budapesten.⁴⁶ Ezek az intézmények egymás hatását erősíthették, mivel nem azonos funkciókat láttak el, ellenben közös céljuk volt a magyar képzőművészeti életnek egy hasonló irányban történő megváltoztatása.

Az intézményi kapcsolatoknál erősebbek lehettek azok a személyes szálak, melyeken keresztül az Alapítvány és a Dokumentációs Központ kapcsolódhatott a hazai művészeti élethez.⁴⁷ A feldolgozott életműű művészek, a bedolgozó művészettörténészek, a Tanácsadó Testület tagjai és a Dokumentációs Központ munkatársainak kiterjedt kapcsolatrendszerei mind ezt bizonyítják. Ezek a hálózatok lehettek a Soros Alapítvány arra irányuló eszközei, hogy kialakítson, illetve kineveljen egy új, az általa képviselt értékeket valló kulturális elitet. Az ellenkultúra vezetőinek a betagozódása az új kulturális elitbe természetes folyamat volt, amely nagy hatással bírt az új értékrendek kialakulására (Guilhot 2005). Ennek a folyamatnak a jelentőségével a továbbiakban még külön is foglalkozom.

HARC A KULTURÁLIS HEGEMÓNIAÉRT

A Soros Alapítvány és a késő kádári állam viszonyának megértését segítheti, ha az elemzésbe bevezetjük a *hegemónia* fogalmát. A hegemónia azt a társadalmi hatalmi struktúrát jelöli, amely nem közvetlenül a politikán keresztül fejt ki a hatását, hanem más társadalmi síkokon is. Ez feltételezi azt, hogy a hatalommal való rendelkezéshez szükséges, de nem elégséges a politikai hatalom birtoklása, emellett elengedhetetlen a társadalmi, kulturális

43 OSA Archivum, HU OSA 13-9-7: Meda Mládek: Letter to George Soros.

44 Szekeres-interjú 2012.

45 Klaniczay-interjú 2013.

46 Austrian International Gallery (2007).

47 Szekeres-interjú 2012.

hegemónia létrehozása is. A hegemónia fogalma Antonio Gramscihoz,⁴⁸ míg a kortárs újrafelfedezése és aktualizálása Chantal Mouffe-hoz és Ernesto Laclauhoz (1992) köthető. Arra, hogy a képzőművészet milyen fontos terepe lehet a hegemóniáért folytatott küzdelemnek, Mouffe egy külön tanulmányában is rámutatott (2007).

A feltevésem az, hogy a nyolcvanas években a Soros Alapítvány és a többi nyugati tényező, illetve az állam között egyfajta harc bontakozott ki a kulturális hegemóniáért. Korábban elképzelhetetlen volt, hogy az ellenkultúra tagjai ki tudjanak lépni periférikus helyzetükből. Természetesen a hegemóniáért folytatott küzdelem sosem korlátozódik egy területre, és hasonló folyamatok zajlottak le a gazdasági életben is a teljes évtizeden keresztül, illetve az évtized utolsó éveiben a politikában is. A Soros Alapítvány legfőképpen az oktatás és a kultúra területén volt aktív a nyolcvanas évek derekától.

Kérdés, hogy miért engedte az állam a Soros Alapítvány megjelenését, ha az éppen az állam hegemonikus hatalmának megdöntésére törekedett a kultúra területén?

Véleményem szerint paradox helyzet állt elő az Alapítvány és az állam céljai közt. Egyrészt a Soros Alapítvány nagy összegeket áldozott a magyar kultúrára,⁴⁹ miközben a magyar állam fokozatosan kezdett visszahúzódní onnan. Ennek kényszerű okai közül a legfontosabb az ország nehéz finanszírozási helyzete volt. Ez a kezdeti kivonulás emlékeztet a nyolcvanas évekbeli állami szerepvállalás visszaszorulására, illetve részben párhuzamba állítható a korban a kultúratámogatásokat ugyancsak radikálisan visszafogó nyugat-európai országok példájával is. Ebből a szempontból egyezett a két fél érdeke.

Másképp viszont mindkét fél fenn akarta tartani, illetve ki akarta alakítani a saját kulturális hegemóniáját. A Soros Alapítvány a Magyarországon újdonságnak számító liberális-humanitárius utópia alapján képzelte átformálni azt, miközben a pártállam továbbra is fenn akarta tartani saját domináns szerepét, még ha e mögül az ideológia egyre inkább ki is kopott.⁵⁰ Ebből a szempontból a két fél érdekei teljesen ellentmondtak egymásnak.

Ebben a kiélezett szituációban egyensúlyozott az állam és az Alapítvány 1984 és 1989 között, végül is együttműködő módon, hiszen a megállapodás nem került felbontás-

48 Lásd például Gramsci (1970: 333–335).

49 Kiemelendő, hogy az Alapítvány dollárban is finanszírozott programokat.

50 Az utópiát itt és máshol is alapvetően mannheimi értelemben használom. „Az utópiák is lét-transzcendensek, hiszen a cselekvés elé ezek is olyan elemeket tűznek ki útmutatóul, amelyeket az egyidejűleg megvalósuló lét nem tartalmaz; mégsem *ideológiák*, vagy legalábbis annyiban nem azok, amennyiben *ellenhatás* által saját elképzelésük irányába tudják transzformálni a fennálló történelmi *létvalóságot*” (Mannheim 1996: 225). A liberális-humanitárius utópiáról: i. m.: 250–260.

ra.⁵¹ Mindezek mellett több folyamatot is figyelembe kell venni, melyek megmagyarázhatják, hogy miért funkcionálhatott az együttműködés nagyobb konfliktusok nélkül. Egyrészt az állam folyamatosan veszít mindenható szerepéből; az évtized közepén sokkal erősebb volt a kontroll, mint az évtized végén. Ezzel együtt egyes, addig nyugatinak számító liberális értékek is elfogadottá váltak a késő kádári rezsim számára, mint például a kreativitás és az individualizmus. Ezek olyan értékek, melyek a Soros Alapítvány döntően popperi és hayeki alapokon nyugvó értékhierarchiájába jól illeszkednek.

A kultúra finanszírozása terén a Soros Alapítvány azonban jellemzően nem az állami támogatások helyettesítőjeként jelent meg. Ahogy más területeken, úgy a képzőművészetben is csak részben finanszírozott olyan tevékenységeket, melyek alapján az állam hatáskörébe tartoztak volna.⁵²

A hegemonia megteremtésének igénye nem csak a pénzügyi támogatások formájában jelent meg. Maga a dokumentációk készítése is egy hegemoniára törekvő program, amely az addig alapvetően állami feladatot veszi át. Két szempontból is hatalmi lépésnek nevezhetjük a dokumentálást: egyrészt az információk birtoklása szempontjából, másrészt pedig onnan nézve, hogy az információk rendezése és válogatása is hatalmi helyzetet jelent (Esanu 2012). Az Alapítványnak célja volt az új, általa felkarolt elit támogatása a művészetek terén is, amely képes lehet végigvezetni az országot az átmeneten (akár tágabban értelmezve a zártból a nyílt társadalomba való átmenetre gondolva) (Guilhot 2007: 465–467). Ezt az elitet jórészt az addigi ellenkultúra szereplői között találta meg, mivel a hegemoniaépítésben a kulturális, szimbolikus tőkének mindig kiemelt fontossága van (Guilhot 2005: 22).

Mindezek mellett a Soros Alapítvány köreiben együtt dolgozott a régi és az új kulturális elit. A kölcsönös és kényszeres kooperáció következtében a hatalmi viszonyok finom és folyamatos eltolódását lehet megfigyelni. Ennek is köszönhető, hogy 1989-ben Magyarországon a művészeti életben nem következett be radikális változás, hiszen az, más kelet-európai országokkal szemben, már a nyolcvanas években elkezdődött és nem is fejeződött be 1989-ben (Piotrowski 2009: 404). Ezért egy bársonyos forradalom, puha átmenet zajlott le, és az addig is jelenlévő szereplők és intézmények folytatták a tevékenységüket.

Ezzel együtt az új kulturális elitnek a hegemoniába való betagozódása saját magára nézve komoly veszélyeket is rejtett. A résztvevők kockáztatták azt a kritikai-politikai eszköztárukat, amely korábban számukra az intézményekkel és a hivatalos kultúrával,

51 A szerződés felbontásával a nyolcvanas években Soros György többször is fenyegetőzött (Dornbach-interjú 2013).

52 Ezzel szemben az oktatás vagy az egészségügy támogatása terén már döntő a helyettesítő jelleg.

politikával való szembehelyezkedés eszközéül szolgált (Guilhot 2005: 14). Mindez a művészeti mező esetében érintheti az új művészeti hegemonia kialakításában részt vevő művészeti szakembereket és képzőművészeket is. Ez a probléma megjelenik az 1990-es évek magyar művészeti diskurzusában is, felvetve, hogy az intézményesített működés hogyan veheti el a művészet kritikai potenciálját (Hornyik 2003: 34–35).

KULTURÁLIS KOLONIZÁCIÓ

Kelet-Európával kapcsolatban a posztoszocialista kontextusban kulturális kolonizációról beszélni nem kirívó dolog. Bizonyos helyeken, például El Liszickijnél már ennél sokkal korábban, az 1920-as években megjelenik egy ilyen típusú diskurzus (Forgács 1994: 318). A kortárs kelet-európai művészettörténeti szakirodalomban is gyakran felbukkan a posztoszocialista állapot és a kulturális kolonizáció kérdése, többek közt Piotr Piotrowskinál (2009, 2012) vagy Igor Zabelnél (2012).

ÁTALAKULÓ HATALMI VISZONYOK

Kelet-Európában a rendszerváltással az élet minden területén lebomlottak az addigi világok, és a nyugatias lét ideája váltotta fel őket. Ugyanakkor nem csak Magyarországon, hanem más kelet-európai országokban sem előzmény nélküli ez a változás. A hetvenes évek végétől elkezdett leomlani a nyugati és a keleti világ párhuzamos modernitásának képzete. Ezt a gondolatot mint egy modernizációs ideológiát lehet felfogni, mely párhuzamosan és egymással versenyezve volt jelen a nyugati és a szocialista országokban, és erősen dominálta a második világháború utáni gondolkodást (Melegh 2006: 42–43). Ennek jegyében a minél modernebb világ és a minél modernebb művészet létrehozása volt a cél, amely kölcsönösen konkurál a másik blokkal (Böröcz 1993).

Az 1980-as években létrejövő új helyzet, egész Kelet-Európában, de különösen Magyarországon a kelet–nyugati viszony újragondolását eredményezte. Az újonnan kialakuló gondolatrendszer már nem a Nyugat meghaladását, hanem a nyugati kapitalista világrend tanulságainak levonását és a szocializmusba való beépítését tűzte ki célul. Mindez kettős függést alakított ki a rendszerben, ahol egyszerre kellett megfelelni a szovjet birodalmi és a nyugati kapitalista elvárásoknak (Böröcz 1993). Ennek jó példája a Dokumentációs Központ működése, amely „egyszerre szolgált két úrnak”, együttműködött a késő kádári kultúrpolitikával, és kiszolgálta a Soros Alapítvány és a nyugat-európai, amerikai művészeti szakemberek igényeit is.

A helyzet megértését segítheti a Melegh Attila által bevezetett *lejtő* koncepciójának a vizsgálata. Melegh azt az elméletet fejt ki, hogy a nyolcvanas években az egymással rivalizáló modern birodalmi körök gondolatát a keleti blokk országai helyzetének megváltozásával a közgondolkodásban felváltotta egy Nyugat–Kelet-lejtő elképzelése. A lejtő egy civilizációs, gazdasági koncepció, amely Nyugatról lejt Kelet felé. A lejtő csúcán állnak a *civilizált* országok és népek, majd lefelé haladva találhatók az *elmaradottabb*, *barbár*, féleurópai országok (Melegh 2006: 189–191). Ez a lejtő nem ekkor jött létre, hanem csak újraéledt a felvilágosodás korának *elmaradott*, más Kelet-Európa-koncepciója (Wolff 2001). Ennek a lejtőnek Magyarország és a keleti blokk nem a legalján, hanem valahol a közepén helyezkedik el. Mindezek mellett minden szereplőnek az a célja, hogy minél feljebb kerüljön a lejtőn, azaz minél jobban hasonuljon a nyugati, civilizált, kapitalista modellhez.

A GYARMATOSÍTÓ DISKURZUSOK ÉS MŰKÖDÉSEK GYAKORLATA

Mindezek után meg kell vizsgálnunk, hogy a fent vázolt elméleti keret alkalmazható-e a Soros Alapítvány képzőművészeti működésére, és amennyiben igen, akkor az hogyan és hol mutatható ki.

A Soros Alapítvány tevékenységének célja a magyar és kelet-európai társadalom előremozdítása, a lejtőn való előrejuttatása volt. Ez azonban egyszerre jelenti azt is, hogy az Alapítvány filozófiájában elfogadta egyrészt a civilizációs lejtő létét, másrészt pedig a magyar társadalomnak a nyugatihoz képest alárendelt, félperiférikus helyzetét.

Mindez egy civilizációs folyamat keretében történt meg, melynek célja, hogy a magyar elitet hozzásegítse a nyugati viselkedés elsajátításához. Ennek jó példája az, amit Meda Mládek írt a magyar művészekről: meg kell őket tanítani jól angolul, és telefonnal kell őket ellátni. Mládek nézőpontjából kétséges, hogy ezek a lépések mennyire lesznek sikeresek, hiszen leírása szerint a magyar művészek alapvetően nem olyanok, mint a nyugat-európaiak: „[a magyar művészek] nem türelmesek, most azonnal akarják a sikert és az anyagi hasznot. Hirtelen szembesülnek a különböző lehetőségekkel, és képtelenek megragadni azokat [...] Agresszívek és zavarodottak” – írta róluk.⁵³ Értelme összevág azzal, ahogyan a Nyugat az önmaga ellenpontjaként konstruált Keletet mint öröktől létező, történelmileg és biológiailag determinált tényezőt írja le (Zabel 2012: 90).

Mindemellett Mládek egy történelmi érvet is megnevezett a magyar művészek frusztráltságának okául. „A cseheknek [...] tradicionálisan erősebb hajlamuk volt az avantgárd művészet keresésére. Ez az oka annak, hogy a cseh művészeknek nagyobb az önbi-

53 OSA Archívum, HU OSA 13-9-7: Meda Mládek: Letter to George Soros. (A szerző saját fordítása.)

zalmuk és hogy a magyar művészek több segítségre szorulnak, mint a csehek.⁵⁴ Itt Mládek nem is a nyugati, hanem csak egy nyugatibb társadalommal veti össze a magyarokat. Ez az idézet jól példázza, hogy a keleti blokk országait nem feltétlenül kezelték már abban a korban sem együtt, és azt, hogy a lejtőn a különben egy blokkba sorolt országok más-más pozíciót foglalnak el egymáshoz képest is. Érdekes Mládeknek a magyar avantgárd művészet hiányát kinyilatkoztató érvelése, amellyel a kortárs magyar művészet elmaradottságának történelmi okait bizonyítja.⁵⁵

Egészen hasonló érveléssel találkozhatunk Steven Mansbach leveleiben is, ahol a dokumentáció készítésének lassúsága miatt panaszkodott.⁵⁶ Ebben a levélben egyrészt megkérdőjelezte a művészek kiválasztásának logikusságát: „Bár kértük, semmilyen indoklást nem adtak nekünk a dokumentált művészek kiválasztásával kapcsolatban”, és meg is magyarázza, hogy miért gondolja így. „[...] A kiválasztási folyamat úgy tűnhet, mint néhány magyar műkritikus személyes választásának eredménye; ami nem feltétlenül reflektál a tudományos szükségletekre és elvárásokra.” Azaz, a magyar művészettörténészek nem voltak képesek tudatos, tudományos alapon nyugvó döntést hozni, hanem véleménye szerint csak a saját partikuláris érdekeiket tartották szem előtt. A tudománytalanul dolgozó magyar művészettörténészek okozta kár csökkentésére Mansbach javaslatot is tett: „[...] a legjobb lenne, ha a munkacsoport kizárólag »nyugati« kutatókból és múzeumi dolgozókból állna, ezáltal biztosítva a politikai függetlenséget a (keleti) kormányzati befolyástól, mind pedig a nyugati kutatói és kurátori igényekre való fogékonyságot”. Azaz a magyar művészettörténészek nem tudták politikailag függetlenül végezni a munkájukat, ellentétben a nyugati művészettörténészekkel, akiket ez a veszély nem fenyegetett. Különösen érdekes a levél utolsó félmondata, amelyből kiderül, hogy Mansbach olvasata szerint a Dokumentációs Központ működésének egyetlen célja az kell legyen, hogy minél jobb és gyorsabb információkat tudjon adni a nyugati szakembereknek. Mansbach érvei is a nyugati felsőbbrendűsége épülnek, egészen a dualitásokig kihegyezve. *A nyugati tudományos módszertan szembeállítódik a keleti irracionitással és lustasággal, a nyugati függetlenség és pártatlanság pedig a keleti elfogultsággal.* Már a szóhasználat is erős értékhierarchiával bír, a keleten lévő néhány műkritikus áll szemben a nyugati kutatókkal és kurátorokkal.

Ez a diskurzus jól demonstrálja, hogy hogyan került a magyar művészet és művészettudomány az eleve elmaradott, civilizálatlan kategóriájába, amiből csak a nyugati szakemberek segítségével kerülhet ki.

54 OSA Archivum, HU OSA 13-9-7: Meda Mládek: Letter to George Soros. (A szerző saját fordítása.)

55 Mládek a cseh avantgárd, például Kupka jelentős gyűjtője.

56 Művészettörténeti Intézet Adattára, MKI-G-I-182, 68. doboz: Steven Mansbach: Memorandum to file. (A szerző saját fordítása.)

A központban történő dokumentálásnak mint tudományos módszertannak a vizsgálata is az eddigiekhez hasonló, hierarchikus viszonyokat mutat. Bár párhuzamot vonni módszertanilag veszélyes dolog, de a dokumentálás mint kutatás teljesen egybe-
vág azzal, amit Csepeli György, Örkény Antal és Kim Lane Scheppele 1998-ban leírnak (1998). A dokumentáció nyugati, angolszász mintára készül, mivel az az elfogadott, „tudományos” módszertan. Ennek a megvalósítása a hazai művészettörténetészek feladata, de a szakmai felügyeletet az Egyesült Államokból Henry Millon látja el.⁵⁷ A magyar művészettörténetészek, dokumentátorok tudományos segéderőként működnek, akiknek a megfelelő munkája nyomán a nyugati kutatónak, kurátornak már csak bele kell néznie a mappákba, és megteheti a kelet-európai művészetre vonatkozó „nagy” megállapításait, vagy kiválaszthatja az általa eladhatónak ítélt alkotásokat. Így a Dokumentációs Központ mint tudományos adatbázis sokkal inkább szolgálta a külföldi kutatók gyors tájékoztatását, mint a hazai tudomány fejlődését. A Dokumentációs Központ felhasználói valóban a külföldi látogatók voltak, magyar kutatók jelenlétére egyik ott dolgozó interjúalanyom sem emlékezett.⁵⁸ Hasonlóan más, rendszerváltás körüli nemzetközi tudományos projektekhez, ebben az esetben is aszimmetrikus viszony alakult ki (Csepeli et al. 1998: 38–40).

Ez az aszimmetria az 1990-es években továbbra is létezett, de már részben budapesti központtal. Ekkorra a más országokban létrehozott Soros Kortárs Művészeti Központok vezetői Budapestre jártak adatbázis-kezelést tanulni, Budapestről érkezett hozzájuk Mészöly Suzanne meghatározni a működésük elveit, illetve Budapesten állították össze azt a bibliát, amely alapján a saját országuk művészeit dokumentálniuk kellett.⁵⁹ Így a függőségi viszonyok nem szűntek meg, csak Budapest immár egy köztes, kiemelt szerepet kapott a régióban.

Az új, menedzserizált működési struktúrákon túl egy egészen új nyelv jelent meg a Soros Alapítvány körül keletkező képzőművészeti dokumentumokban (Esanu 2009: 179–180). Így jelenik meg a *kurátor* vagy a *kortárs művészet* kifejezés, melyek jellemzően sohasem kerültek pontosan definiálásra, de már a használatuk által is jelzik, hogy a jelenkori művészet mely irányait – elsősorban a nyugat-európai és az amerikai – tekintik mértékadónak. Ezek a kifejezések és a hozzájuk társuló gondolkodásmód sokkal erősebben meg tud mutatkozni 1989-től, amikor az SCCA elkezd kiállításokat rendezni. Ezeken az uta-

57 Mayer-interjú 2013.

58 Mayer-interjú 2013; Szekeres-interjú 2012.

59 Szekeres-interjú 2013.

kon a hazai képzőművészeti életre is nagy hatással van a Soros Alapítvány által bevezetett képzőművészeti nyelv.⁶⁰

Ennek a nyelvezetnek a bevezetése egyfajta normalizáló hatást is eredményezett. Az új nyelvi és ideológiai eszközökkel, továbbá az újonnan létrehozott intézményekkel lehetőség nyílt a képzőművészet határain kívülre rekeszteni a *kortárs művészet* fogalmába nem illő szereplőket, jelenségeket.⁶¹ Itt utalhatunk a *managed avant-garde* fogalmára, arra, hogy a művészet piacképessé tétele kényszerűen együtt járt bizonyos tartalmaknak a képzőművészeti mezőről történő kiszorulásával. Maga a *kortárs művészet* kifejezés is – amit a Soros Alapítvány kezdett el bevezetni Magyarországon – csak piaci keretek közt értelmezhető.⁶²

Természetesen az újonnan kialakuló függőségi viszony nem volt egyirányú, mivel a globális művészeti világnak is szüksége volt arra, hogy a keleti blokk országainak művészei beilleszkedjenek az általa kínált keretbe. Mivel a globális *artworld* alapvetően a kapitalista rendszer szerint működött már a nyolcvanas években is, ez betudható a kapitalizmus természetes terjeszkedési kényszerének (Marx 1955: 702, 711–712). Ennek fényében evidens lehetőséget jelenthetett a kelet-európai extenzív terjeszkedés, mely történelmi okoknál fogva az Európán kívüli művészethez képest sokkal könnyebben integrálható volt a művészeti világrendszerbe.⁶³

A nyugati fejlettség utolérésének utópiája nem csak a nyugati szereplőket jellemezte. A Dokumentációs Központ mint egy elitprojekt működött, amely a művészeti világ felvilágosult, nyugatos része számára jelentett lehetőséget. Az autodidakta, amatőr művészek nem kaphattak lehetőséget a támogatásra. Ezek a különbségek pozitív és negatív értékekkel telítődtek, és így hierarchikus helyzetekbe rendeződtek. A magyar támogatottak úgy érezhették, hogy az *európaiság iránti igény növekedése* zajlik a társadalomban, és ennek a kielégítésében, azaz önmaguk európaivá tételében segíthet a Soros Alapítvány az 1989 körül a fejletlenség szinonimájává váló Kelet-Európában (Chari és Verderly 2009: 19). A magyar művészeknek az 1980-as években kritikátlan és optimista nyugat-képük volt, melyet még Mládek is túlzónak talált. „Számukra az USA a siker, a pénz és a nyugati

60 Természetesen ennek a nyelvezetnek a kialakulását más hatások is befolyásolták. Részletesebben lásd Szakács (2011).

61 Erre jó példa az Oleg Kulik performanszait kísérő felháborodás a képzőművészeti életben.

62 Marosi-interjú 2013.

63 A globális művészeti világ a fenti okoknál fogva (terjeszkedési kényszer) nem kerülhette el a kortárs művészet kiterjesztését. Így a kelet-európai terjeszkedés felfogható úgy is mint egy utolsó kísérletet a kortárs művészet európai civilizáción belül tartására.

életstílust jelenti, amit anélkül csodálnak, hogy ismernék vagy értenék azt” – írta Soros Györgynek.⁶⁴

A hazai kulturális elit partner volt a nyugati minták célul való kitűzésében. Jellemzően osztották a Nyugat modernizáción keresztüli utolérésének a gondolatát, melyet többek között a korabeli fősodorbeli tranzitológia⁶⁵ is képviselt (Esanu 2009: 178). Németh Lajos 1991-ben a Dokumentációs Központ bulletinjében a magyar művészet történetét is mint újabb és újabb utolérési kísérletek sorozatát írja le (Németh 1990).

Céllá vált a nyugatias működés átplántálása nem csak a saját, de a teljes képzőművészeti mező működésébe is. Így jelentek meg a nyugati módszerek (kurátor által szervezett kiállítás), formák (közterületi művészet), témák (politikus-, identitásművészet) a kilencvenes évek elejének magyar művészetében, mert ezek azok a formák, amelyek a globális művészeti világhoz való illeszkedést biztosíthatták (Esanu 2009: 178).

Ennek a művészeti elmaradottságnak a gondolata magyarázza meg, hogy miért is lett az Alapítvány képzőművészeti profilja az 1980-as években a dokumentálás (az európai magyar művészet feltárása), az 1990-es években pedig a beavatkozás (a nyugati, kortárs művészeti tendenciák fejlesztése, létrehozása). A cél az volt, hogy létrehozzák Magyarországon azt a művészetet, mely demonstrálhatja a magyar művészet Európához való tartozását.

KONKLÚZIÓ

Jól látható, hogy az 1980-as években – bár nem működhetett teljesen autonóm módon – a Soros Alapítvány a képzőművészet terén alapvetően a saját koncepcióját tudta megvalósítani. Egészen új módszertan és működési rendszer jelent meg, amelyben egyre fontosabb szerepet játszott a kapcsolatok és az intézmények sikeres menedzselése. Ezt a nyugati kapcsolatok robbanásszerű erősödése is támogatta, miközben részben előfeltétele is volt annak. Ezzel együtt komoly hatással bírt a művészeti kánon korabeli kialakítására, illetve átférfalására. Ezeknek a megvalósításához és képviseléséhez az Alapítvány létrehozott egy új kulturális elitet, amely máig befolyásos, és jellemzően őrizi a sorosi–popperi elveket is.⁶⁶ Mindezen változásoknak a célja egy új, liberális, nyugatcentrikus kulturális hegemonia meg-

64 OSA Archivum, HU OSA 13-9-7: Meda Mládek: Letter to George Soros. (A szerző saját fordítása.)

65 Ez jellemzően a nyugati utolérésére, az utoléró forradalmak gondolatára épített tudományos beszédmód, ami domináns volt a korban, de sokszor még ma is. Lásd például Habermas (1990).

66 Kovalovszky Márta 1995-ben a velencei biennále nemzeti biztosa; Beke László 2000 és 2011 között az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet igazgatója; Néray Katalin a Manifesta alapítója,

teremtése volt, amely leváltotta a késő kádári művészeti dominanciát. Ennek a folyamatnak a képzőművészeti hegemonia változása egy kicsi, de integráns részét képezte.

Mind a művészeti intézményrendszerekben, mind pedig a művészi témákban és attitűdökben, illetve a folyamatok művészettörténeti interpretációjában a nyugati, globális művészeti világhoz való kapcsolódást lehet megfigyelni. Ez az integráció a nyolcvanas években kezdődött, és ennek eredményeként a magyar képzőművészet, legalábbis annak az elitje bekapcsolódott a globális *artworld*-be. Ez a csatlakozás azonban nem eredményezett egyenlő pozíciókat, hanem a magyar képzőművészeti mező egyfajta alárendelt, félperiférikus helyzetbe került, és ennek megfelelően formálódott saját intézményrendszere is. Ennek következtében a nemzetközi művészeti világon belüli alá-fölé rendeltségek továbbra is léteznek és újratermelődnek (Piotrowski 2012: 45–46), ahogy a kulturális mező és annak az elitjei is (Csepeli et al. 1998).

A vizsgált időszakban megjelenő új mechanizmusokat az intézményrendszer és annak tagjai alapvetően magukévá tették, és ezek a koncepciók mindmáig mélyen átszövik a hazai művészeti világ működését, amely reprodukálja is azokat (Piotrowski 2012: 51–52). Mindennek következtében a függőségeknek és hatalmi viszonyoknak egy egészen új, sűrű szövésű hálója alakult ki, amely a nyugatos képzőművészeti elitben ma már a természetesség igényével jelenik meg.

HIVATKOZOTT ARCHÍVUMOK

Akadémiai Levéltár

MTA (Magyar Tudományos Akadémia) Művészettörténeti Intézet Adattára

Műcsarnok Archívum

OSA (Open Society Archive)

Szent István Király Múzeum könyvtára

HIVATKOZOTT IRODALOM

Austrian International Gallery in the Hungarian Scene: The Knoll Gallery (2007). Interneten:

http://www.ligetgaleria.c3.hu/tk_knoll_en.html (Letöltve: 2014.05.18.).

Böröcz József (1992): Kettős függőség és tulajdonvákuum: Társadalmi átalakulás az államszocialista félperiférián. In: *Szociológiai Szemle*, Vol. 2., No. 3.: 3–20.

2007-ig a Ludwig Múzeum igazgatója; Hegyi Lóránd a bécsi, nápolyi, majd a st.-étienne-i kortárs művészeti múzeum igazgatója.

- Böröcz József (1993): Kettős függőség és a külső kötődések informálissá válása: a magyar eset. *Eszmélet*, Vol. 5., No. 18–19.: 74–88.
- Chari, Shara – Verdery, Katherine (2009): Thinking between the Posts: Postcolonialism, Postsocialism, and Ethnography after the Cold War. In: *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 51., No. 1.: 6–34.
- Csepeli György – Örkény Antal – Scheppele, Kim Lane (1998): Kelet és Nyugat között: A kelet-európai társadalomtudomány szerzett immunhiányos betegségének tünetei. In: *Replika*, No. 33–34.: 35–48.
- Erdély Miklós (1983): „Kicsit úgy néztek ezeket a dolgokat, mint a tyúk a piros kukoricát...” Interneten: <http://www.muut.hu/?p=543> (Letöltve: 2013.04.06.).
- Esanu, Octavian (2009): *Transition in Post-Soviet Art: „Collective Actions” Before and After 1989*. PhD-disszertáció, Duke University. [A dolgozat átszerkesztett változata megjelent: Esanu, Octavian (2013): *Transition in Post-Soviet Art: The Collective Actions Group Before and After 1989*. Central European University Press.]
- Esanu, Octavian (2012): What was Contemporary Art? In: *ARTMargins*, Vol. 1., No. 1.: 5–28.
- Forgács Éva (1994): Kelet-Európa a divat. In: *Az ellopott pillanat*. Szerk.: Kovács Éva. Jelenkor Kiadó: 310–321.
- Galántai György Állambiztonsági megfigyelésének mappái, 1985 (é. n.). Interneten: <http://www.galantai.hu/festo/1985/85.html> (Letöltve: 2014.05.18.).
- Gramsci, Antonio (1970): *Filozófiai írások*. Kossuth Könyvkiadó.
- Guilhot, Nicolas (2005): *The Democracy Makers: Human Rights and the Politics of Global Order*. Columbia University Press.
- Guilhot, Nicolas (2007): Reforming the World: George Soros, Global Capitalism and the Philanthropic. In: *Critical Sociology*, Vol. 33., No. 3.: 447–477.
- Habermas, Jürgen (1990): What Does Socialism Mean Today? The Rectifying Revolution and the Need for New Thinking on the Left. In: *New Left Review*, No. 1/183. [Magyarul (1990): Mit jelent a szocializmus ma? A „helyrehozó” forradalom és a baloldali gondolkodás megújulásának szükségessége. In: *Világosság*, Vol. 23., No. 2.: 104–117.]
- Hegyí Lóránd (2002): Új helyzetben új identitás. In: *A második nyilvánosság: XX. századi magyar művészet*. Szerk.: Knoll, Hans. Enciklopédia: 270–305.
- Hornyik Sándor (2003): Avantgárd és popkultúra – Fejezetek a kilencvenes évek képzőművészetéből. In: *Gyönyörű ez a mai nap. A nyolcvanas és kilencvenes évek magyar művészete*. Szerk.: Aknai Katalin – Rényi András. MAOE: 31–61.
- Hornyik Sándor (2005): A Művészettörténet-tudomány apóriái. In: *Ars Hungarica*, Vol. 33., No. 1.: 185–192.

- Laclau, Ernesto – Mouffe, Chantal (1992): *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. Verso.
- Mannheim Károly (1996): *Ideológia és utópia*. Atlantisz.
- Marx Károly (1955): *A tőke, I. kötet*. Szikra.
- Melegh, Attila (2006): *On the East-West Slope: Globalization, Nationalism, Racism and Discourses on Eastern Europe*. Central European University Press.
- Mészöly, Suzanne (szerk.) (1991): *Modern and Contemporary Hungarian Art. Bulletin 1985–1990*. Soros Foundation Fine Art Documentation Center; Műcsarnok.
- Mouffe, Chantal (2007): Artistic Activism and Agonistic Spaces. In: *Art & Research*, Vol. 1., No. 2. Interneten: <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html> (Letöltve: 2012.12.30.).
- Németh, Lajos (1991): Introduction to Contemporary Hungarian Art. In: *Modern and Contemporary Hungarian Art. Bulletin 1985–1990*. Interneten: www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/text8dc1.html?id_text=90 (Letöltve: 2013.04.13.).
- Néray Katalin (szerk.) (1987): *András Böröcz, László Révész, János Szirtes*. Műcsarnok.
- Nikolchina, Miglena (2009): The West as Intellectual Utopia. In: *Remembering Communism: Genres of Representation*. Szerk.: Todorova, Maria N. Social Science Research Council: 95–126.
- Nóvé Béla (1999): *Tény/Soros: a magyar Soros Alapítvány első tíz éve, 1984–1994*. Balassi Kiadó.
- Piotrowski, Piotr (2009): *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*. Reaktion.
- Piotrowski, Piotr (2012): *Art and Democracy in the Post-Communist Europe*. Reaktion.
- Popper, Karl R. (2001): *A nyitott társadalom és ellenségei*. Balassi Kiadó.
- Soros Centers for Contemporary Arts (SCCA) Network (é. n.). Interneten: <http://www.c3.hu/scca/index.html> (Letöltve: 2014.05.13.).
- Soros György (1991): *A lehetetlen megkísértése: A kelet-európai forradalmak és a Soros Alapítvány*. 2000 Egyesület.
- Szakács Eszter (2011): *Kurátori pozíciók Magyarországon a rendszerváltás után*. Szakdolgozat, ELTE BTK Művészettörténeti Intézet.
- Szipőcs Krisztina (2010): A budapesti Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum története. In: *A gyűjtemény: Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum*. Szerk.: Bencsik Barnabás – Szipőcs Krisztina. Ludwig Múzeum: 10–47.
- Szoboszlai János (2002): Egy generáció önarcképe. In: *A második nyilvánosság: XX. századi magyar művészet*. Szerk.: Knoll, Hans. Enciklopédia: 306–349.
- The New York Times* (1989): Jan Mladek, 77, Dies; Served Monetary Fund. 1989.08.10. Interneten: <http://www.nytimes.com/1989/08/10/obituaries/jan-mladek-77-dies-served-monetary-fund.html> (Letöltve: 2014.05.18.).

Wolff, Larry (2001): Hogyan találták fel Kelet-Európát? In: *Café Babel*, Vol. 11., No. 39–40.: 41–54.

Zabel, Igor (2012): *Contemporary Art Theory*. JRP/Ringier – Les presses du réel.

INTERJÚK

Beke László-interjú. Budapest, 2013. február 19.

Dornbach Alajos-interjú. Budapest, 2013. március 5.

Klaniczay Júlia-interjú. Budapest, 2013. február 20.

Kovalovszky Márta–Kovács Péter-interjú. Székesfehérvár, 2013. február 26.

Marosi Ernő-interjú. Budapest, 2013. március 11.

Mayer Mariann-interjú. Budapest, 2013. február 12.

Ronte, Dieter-interjú. Krems, 2013. március 19.

Szekeres Andrea-interjú. Budapest, 2012. december 1.