

A Soros Alapítvány hatása a '80-as évek magyar művészetére

Jelige: Baraka

Bevezetés

Dolgozatomban a Soros Alapítványnak a '80-as években a magyar képzőművészetre és a képzőművészeti intézményrendszerre kifejtett hatását vizsgálom. Igyekszem rámutatni, hogy milyen problémákat vethet fel ennek a kérdésnek a vizsgálata. Vizsgálni fogom, hogy hogyan alakultak ki a Soros Alapítvány képzőművészeti működésének keretei, illetve azt, hogy milyen koncepciók mentén, és milyen konkrét mechanizmusokkal működött. Megpróbálom rekonstruálni a kornak azokat a kulturális, gazdasági, társadalmi és politikai jellemzőit, melyek a működés lehetőségeit formálták. Feltárom azokat a tágabb kulturális, társadalmi változásokat, melyeket figyelembe véve igazán értelmezhetővé válik a Soros Alapítvány képzőművészeti aktivitásának súlya és szerepe. Végül megvizsgálom, hogy az Alapítvány tevékenysége hogyan és milyen utakon hatott és hat ma is a magyar kortárs művészeti mező működésére.

Az elbeszélés nehézségei

Még mielőtt a dolgozatom központi részét kezdeném el tárgyalni, úgy gondolom, hogy mindenképpen meg kell jelölni azokat a pontokat, melyek egy ilyen kutatás legfőbb módszertani nehézségeit adhatják. Egyrészt maguk, a felmerülő módszertani problémák is sok mindent elárulnak a kutatási területről. Másrészt pedig amennyiben itt rögzítem a várható nehézségeket, ezáltal remélhetőleg könnyebb lesz megoldani ezeket, de legalább is tekintetbe venni azok a specifikumait.

A művészet társadalomtörténete

Probléma lehet a témának a művészettörténet tudományához való kapcsolata. Egyértelmű, a klasszikus művészettörténeti módszerek (stíluskritika, ikonológia, hermeneutika) nem használhatók a kérdéseim elemzéséhez, mivel itt nem egyes művek, hanem művészeti intézményrendszerek vizsgálata történik. Mivel a társadalmi intézmények, így a művészetek intézményrendszerei is a társadalomba beágyazottan működnek, így csak a társadalmi kontextus figyelembevételével válhatnak értelmezhetővé ezek a folyamatok. Ennek következtében itt a művészet, illetve a művészeti intézményrendszerek társadalomtörténetét érdemes vizsgálni. Az ilyen irányú művészettörténeti kutatás nem új keletű dolog, ilyen

kérdésfelvetésekkel dolgozott Hauser Arnold, vagy dolgozik T. J. Clark aki ennek az irányzatnak az egyik legnevesebb mai képviselője. Természetesen ilyen megközelítésű tanulmányok Magyarországon is születnek, ezek közül a mostanában talán legtöbbet idézett mű Sinkó Katalin Nemzeti Képtár című könyve.¹ Ahhoz, hogy megérthessük, hogy milyen körülmények között jelent meg és milyen hatást gyakorolt a magyar képzőművészetre a Soros Alapítvány megjelenése, feltétlenül figyelembe kell vennünk a társadalmi kontextust is.

Idő

Az 1980-as évek a mából nézve történelmi félműltnak tekinthető. Egyik oldalról már nem a jelen, minden szempontból egészen mások a mai szituációk, mint az akkoriak. Másrészt viszont nem is a múlt része, nem az az időszak, amire úgymond objektívan tudnánk tekinteni (már ha ez egyáltalán lehetséges), még nem születtek meg a korszak utólagos képét meghatározó értelmezési sémák, pontosabban éppen most vannak alakulóban. Semmiképpen nem lehetünk biztosak az 1980-as évek befejezettségében, mivel a jelen történései is formázzák és újraformázzák a képét.² Ennek megvannak a maga előnyei is, mivel így a forrásokat és a kutató gondolkodását is kevésbé dominálja egy egységes narratíva, köszönhetően annak is, hogy az egykori résztvevők jó része ma is él.

Azokat a folyamatokat, amelyek a feltételezéseim szerint az 1980-as évek végén a magyar művészeti életben lezajlottak, a szakirodalom jórészt az 1990-es évek részeként tárgyalja.³ Ennek az oka az lehet, hogy a nyugati művészeti intézményrendszer felé történő állami szintű nyitás a közép-kelet európai államok nagyobb részében az 1990-es évek elején zajlott, míg ez Magyarországon már a későszocializmusban elkezdődött.

Tér

Ez átvezet egy másik problémához, a tér problémájához. Figyelembe kell vennünk a centrum–periféria viszonyokat, amelyeket általános, gazdasági szinten vizsgálta Immanuel Wallerstein.⁴ A kérdésfelvetés a művészet területén is megjelent, például Thomas DaCosta

¹ Sinkó, Katalin, 2009. *Nemzeti képtár: „emlékezet és történelem között”*, Budapest: MNG.

² Gyáni, Gábor: A történetírás újragondolása, In: Gyáni, G., 2010. *Az elveszített múlt: A tapasztalat mint emlékezet és történelem*, Budapest: Nyitott Könyvműhely. 12-31.

³ Például: Esanu, Octavian, 2009. *Transition in Post-Soviet Art: “Collective Actions” Before and After 1989*, PhD, Duke University.

⁴ Wallerstein, Immanuel, 1983. *A modern világgazdasági rendszer kialakulása: A tőkés mezőgazdaság és az európai világgazdaság eredete a XVI. században*, Budapest: Gondolat.

Kaufmannál is,⁵ azzal a következtetéssel, hogy a perifériák művészetét nem lehet csupán a centrum művészetének visszfényeként tárgyalni, hanem saját logika szerint működik. Mindennek kapcsán fel kell tenni a kérdést, hogy milyen geográfiai helyzetben lehetett Magyarország a késő '80-as években? A kulturális földrajzi besorolást több tényező is bonyolítja. Egyrészt erősen meghatározta a felvilágosodással megszülető és a második világháború után megerősödő Kelet-Európa kép, amely barbár, civilizálatlan jelzők körül szerveződött.⁶ Mindezek mellett a '70-es '80-as évek fordulóján az addigi duális képben elkezdett (alapvetően diszkurzív úton) megjelenni egy önálló, elkülönülő Közép-Európa kép, amely különösen erősen jelent meg a kor kulturális életében.⁷

Piort Piotrowski megállapításai is relevánsak a régió képzőművészetének a vizsgálatához. Mindenekelőtt megállapítja a fent már említettek szerint azt, hogy a művészeti világ perifériája nem feltétlenül a centrumhoz képest értelmezendő. Ám emellett arra is felhívja a figyelmet, hogy a közép-kelet európai országok művészeti élete is más-más logika mentén működött a szocializmus alatt, így ezeknek a kritikátlan összevetése nem célszerű.⁸

Magyarország művészetföldrajzi helyzetét egyrészt regionális és globális összehasonlításban érdemes vizsgálni, másrészt pedig folyamatában is, mivel más időpontokban más pozíciót hordozhat egy hely.

Szakirodalom és források

A történelmi félműltnek jellemzője, hogy még nincsen bő szakmai, szakirodalmi feldolgozása. Így a közvetlen szakirodalom is korlátozott. Itt egyrészt Nóvé Béla *Tény/Soros* című kötetét,⁹ másrészt pedig Octavian Esanu *Transition in Post-Soviet Art: "Collective Actions" Before and After 1989* című 2009-ben megvédett, kiadás előtt álló doktoriját kell említeni,¹⁰ illetve Czeglédy Nina és Szekeres Andrea közös tanulmányát.¹¹ Mindezek mellett a kor művészetével, illetve társadalmi változásaival foglalkozó művek használhatók, továbbá az általam vizsgált problémákat más kontextusban elemző írások.

⁵ Kaufmann, Thomas DaCosta, 2004. *Toward a Geography of Art*, University Of Chicago Press.

⁶ Wolff, Larry, 2001. Hogyan találták fel Kelet-Európát?, *Café Babel*, 11. évf. 39-40. szám. 41–54.

⁷ Melegh, Attila, 2006. *On the east-west slope: globalization, nationalism, racism and discourses on Eastern Europe* 1st ed., New York: Central European University Press. 42-47.

⁸ Piotrowski, Piotr, 2009. *In the shadow of Yalta : art and the avant-garde in Eastern Europe, 1945*, London: Reaktion.13-15.

⁹ Nóvé, Béla, 1999. *Tény/Soros: a magyar Soros Alapítvány első tíz éve, 1984-1994*, Budapest: Balassi.

¹⁰ Esanu, Octavian, 2009. *Transition in Post-Soviet Art: "Collective Actions" Before and After 1989*, PhD, Duke University.

¹¹ Czeglédy, Nina & Szekeres, Andrea, 2009. Agents for Change: The Contemporary Art Centres of the Soros Foundation and C3. *Third Text*, 23(3), 251–259.

A szakirodalom részleges hiányának következtében a kutatás egyik eszköze az *oral history*, az egyéni interjúk készítése lehet. Ám ebben is megfigyelhetjük az időszak köztes létét: az akkori események, folyamatok aktorainak egy részével van lehetőségem interjút készíteni, de egy részükkel már nincs, így az elbeszéléseik nem lehetnek egyensúlyban. Emellett figyelembe kell venni a múltbeli eseményekre való szándékolt vagy véletlen pontatlan emlékezés lehetőségét, melyek kiszűrésére a forráskritika eszközei alkalmazhatóak.

A kutatás forrásai lehetnek a korabeli írott források is, melyek bár mindig az adott hivatalos irat készítőjének a perspektíváját is tükrözik, ezért nem lehet azok állításait kritika nélkül kezelni és elfogadni.

Archívumok és archiválás

Annak, hogy az archívumokkal kiemelten foglalkozom, több oka is van. Egyrészt a saját kutatásom jelentős része is archívumi anyagok feldolgozásán alapszik. Az OSA Archívumban, az Akadémiai Levéltárban, az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet Adattárában, a Műcsarnok adattárában, a Ludwig Múzeum adattárában és az Artpool Művészetkutató Központban található forrásokat kezdtem el feldolgozni, a kutatásom további szakaszában pedig a C³ Kulturális és Kommunikációs Központ Alapítványnál lévő iratokat fogom feldolgozni.

Mindezek mellett két elméleti megfontolás is arra sarkallt, hogy az archívumok szerepét megvizsgáljam. Az egyik a Soros Alapítvány komoly dokumentációs és öndokumentációs tevékenysége. Ennek a legjobb példája az OSA Archívum, amely egyrészt az általa fontosnak talált témákat, így a hidegháború korával, illetve az emberi jogok helyzetével kapcsolatos dokumentumokat archivál egész Közép-Európára kiterjedő gyűjtőkörrel. Mindezek mellett az OSA a Soros Alapítvány tevékenységét, azaz önmagát is dokumentálja, és nyilvánosan hozzáférhetővé is teszi, ami egy kihívásokban gazdag célkitűzés, különösen annak tekintetében, hogy a Soros Alapítvány korai működése nagyban a személyes kapcsolatokon és nem az írott dokumentumokon alapult.¹²

A másik elméleti megfontolás az archívumok szerepének megváltozása, illetve az archiválás helyzetével való intenzívebb foglalkozás, amely a Soros Alapítvány tevékenysége kezdetével nagyjából egy időre esik. A modern társadalmak és államapparátusok szinte végtelen mennyiségű dokumentumtermelésének fényében az archívumok helyzete

¹² Ivacs, Gabriella, 2005. *An Appendage to the History of the Democratic Transition*. Letöltés: http://www.osaarchivum.org/updates/2006/Comma_article_Final_2005_april.htm [Letöltés november 12, 2012].

megváltozott, míg korábban a források teljes körű begyűjtése volt az utópisztikus cél, addig ezt mára a szelektálás igénye váltotta fel. Az archívum már nem tud mindent gyűjteni, hanem feladata, hogy bizonyos szempontok szerint válogassa az iratokat.¹³

Mindezek mellett számot kell vetni az archívumok hatalmi helyzetével is. Az, hogy mit őriz meg egy archívum, és az, hogy a saját anyagait milyen struktúra szerint helyezi el, az nagyban meghatározza az anyag kutatásának lehetséges útjait. Az archívum nem tud dokumentálni egy kort a maga teljes valójában, sokkal inkább annak egy olvasatát adja, egy olyan értelmezését, melyet az archívum (vagy az eredeti iratanyag) létrehozója határoz meg akarva-akaratlan.¹⁴

Mindezeket érdemes összevetni a Soros Alapítványhoz beérkezett művészeti pályázatok tükrében. Figyelemre méltó, hogy a pályázatok között milyen sok dokumentációs tervet, projektet találunk. A Galántai György és Klaniczay Júlia által létrehozott Artpool a Soros Alapítvány egyik legnagyobb támogatottja volt a '80-as években. Az Alapítvány támogatja Erdély Miklós hagyatékának feldolgozását. Korabeli pályázatok Bakos Zoltán graffiti dokumentációs gyűjtése, Bán András és Forgács Péter közös, szociovizuális gyűjtési terve is, valamint Chikán Bálint elutasított pályázata, melyben közép-európai képzőművészeket dokumentált volna. Mindezek mellett külön ki kell emelni a Soros Alapítvány legjelentősebb képzőművészeti tevékenységét a '80-as évekből, a Képzőművészeti Dokumentációs Központ létrehozását, ami már a nevében is vállaltan egy archiválási projekt volt.

Mindezeknek a dokumentálási terveknek közös pontjuk, hogy egy saját múltpercepciót építenek fel. A tudatosan vállalt szubjektivitás itt az államtól való függetlenségként értelmezhető, azaz, ezek az autonóm projektek mind valamiféle kísérletek a szocialista állam emlékezetmonopóliumának megtörésére (és nem a belülről való átformálására), és így a nemzeti emlékezet formálására. Ám ezeknek a pályázatoknak az külön utas gyűjtési körei és kérdésfeltételei nem csak az aktuális politikai helyzet tekintetében értelmezhető jellegzetessége, hanem legalább annyira a kor tendenciáihoz is illeszkedik. 1945 után jönnek létre, erősödnek meg, vagy kapnak nagyobb nyilvánosságot a nyugati világban hasonló szubjektív és tematikus archívumok.

¹³ Nora, Pierre, 2010. *Emlékezet és történelem között: válogatott tanulmányok*, Budapest: Napvilág.

¹⁴ Gyáni, Gábor: Levéltári kánon és történetírói tapasztalat, In: Gyáni, G., 2010. *Az elveszített múlt: A tapasztalat mint emlékezet és történelem*, Budapest: Nyitott Könyvműhely. 32-41.

Összességében az archiválás módjainak feltérképezése éppúgy hasznos a reflektált kutatás véghezviteléhez, mint ahhoz, hogy megértsük, hogy a Soros Alapítvány támogatása hogyan változtatta meg a kulturális, művészeti emlékezet alakításának korabeli útjait.

A Soros Alapítvány megjelenése Magyarországon

Soros György számára, mint Magyarországon született üzletembernek a '80-as években megnyílt annak a lehetősége, hogy a jótékonsági tevékenységét Magyarországra is kiterjessze, mivel az enyhülő politikai klíma, és a más területeken is javuló magyar-nyugati viszony is lehetővé tette ezt. Mindezek mellett Soros György filantróp céljának, a popperi értelemben vett nyílt társadalom megteremtésének is ideális terepe lehetett az enyhülő, de stabilan egypárti irányítás alatt álló Magyarország.¹⁵

Bár néhány magyar értelmiségi már a '80-as évek eleje óta eljutott az Open Society Foundation támogatásával Amerikába, de az esetleges magyarországi szerepvállalásról szóló tárgyalások 1983-ban kezdődtek meg.¹⁶ 1984. május 28-án kötött szerződést a Soros Alapítvány a Magyar Tudományos Akadémiával,¹⁷ és ez a működési konstrukció a rendszerváltásig meg is maradt. Így a Soros Alapítvány az Akadémia részeként, de alapvetően autonóm módon működött, ám a MTA-nak vétőjoga volt a döntésekkel kapcsolatban. Ennek mind a két fél számára voltak előnyei, az állam korlátozott ellenőrzést nyert az Alapítvány támogatásai felett. Mindeközben az Alapítvány intézményi háttérrel, és ezzel együtt részleges politikai biztonságot is kapott a hazai intézményrendszerbe történő betagozódással, továbbá az MTA szakmai autonómiát is biztosíthatott.

A Képzőművészeti Dokumentációs Központ terve már az Alapítvány kezdete idején megszületett,¹⁸ 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 György.¹⁹ Az állami irányítás a szerződést nem határozott koncepcióval, hanem erős bizonytalansággal fogadta, az államapparátus egy egészen új kihívással szembesült, amit jól

¹⁵ Karl Popper Soros filozófiai mestere, Soros az '50-es években a London School of Economics-on tanul is nála, lásd: Nóvé, 35.

¹⁶ Nóvé, 21.

¹⁷ Nóvé, 385-386.

¹⁸ Nóvé, 461.; Akadémiai Levéltár, II. fondcsoport, 6. fond, Kulcsár Kálmán iratai 63. doboz: A pályázati eljárásról a Bizottság 1984. október 18-i ülése alapján

¹⁹ OSA Archivum, HU OSA 13-9-7: Agreement.

példáz Tóth Dezső kulturális miniszterhelyettes levele is.²⁰ A Műcsarnok a képzőművészeti tevékenységgel kapcsolatban hasonló szerepet tölthetett be Soros Alapítványnak, mint a tudományos tevékenységekkel kapcsolatban az Akadémia.

A Műcsarnokkal való kapcsolat biztonságot jelentett az Alapítvány számára, hiszen a Műcsarnok Néray Katalin igazgatása alatt közvetlen politikai hatalomtól részben függetlenedett, és a szakmai szempontokat helyezte az előtérbe. Mindezek mellett Néray Katalin bár jó kapcsolatot ápolt Tóth Dezső kulturális miniszterhelyetttessel,²¹ de mégis egy támadhatóbb és támadottabb személy volt. Ezzel szemben Kulcsár Kálmán, akik az MTA főtitkárhelyetteseként a Soros Alapítvány ügyeivel is foglalkozott, a későkádári technokrácia²² sikeres figurája volt.²³

A Dokumentációs Központ előtti időszak

A Soros Alapítványnak az MTA-val kötött szerződése és Műcsarnokkal kötött megállapodás között eltelt egy év, és a Soros Alapítvány ezalatt is támogatott képzőművészeti programokat. A kezdeti időszakban az Alapítvány még nem írt ki pályázatokat, hanem csak fogadott, így a legkülönbözőbb támogatási kérelmek érkeztek be, melyek között találhatunk képzőművészeti témájúakat is. Az első évben a MTA-Soros Alapítvány Bizottságának az albizottságai a hozzájuk tartozó akadémiai kutatóintézetekkel lettek kialakítva, de ez a rendszer a képzőművészetek esetében valójában nem működött. A képzőművészeti pályázatokkal kapcsolatban a bizottság, mely ilyen ügyekben a döntéshozó testület volt, érezhetően kompetenciahiánnyal küzdött, nem voltak a kuratóriumban a képzőművészethez, kortárs művészethez értő tagok.²⁴ Ezért a korai pályázatokat (Halmy Miklósét, Bakallár Józsefét, Egyed Lászlóét, Barabás Mártonét – négy, különböző pályán mozgó festőét) külső szakértőként Németh Lajos, az ELTE Művészettörténet Tanszék vezetője bírálta el.²⁵ Emellett ugyancsak Németh Lajos bírálata alapján, de külön támogatták az Artpoolt, illetve külső

²⁰ Nóvé, 463-465.

²¹ Szekeres Andrea (Interjú), A szerző készítése, Budapest, 2012. december 1.

²² Szelényi, Iván, 1995. Menedzser-kapitalizmus. Magyar Lettre, (19). Letöltés: <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00003/szeleny2.htm>.

²³ Kulcsár Kálmán az igazságügy miniszteri posztért hagyta ott az akadémiai főtitkár-helyettesi tisztséget 1988-ban, és a későbbiekben is több fontos pozíciót viselt.

²⁴ Vályi Gábor Fülel-tanítványként művészettörténetet hallgatott az ELTE-n, de nincs nyoma, hogy a Soros Alapítvány kuratóriumában művészeti kérdésekkel foglalkozott volna. Nóvé, 67.

²⁵ Akadémiai Levéltár, II. fondcsoport, 6. fond, Kulcsár Kálmán iratai 63. doboz: A pályázatokra vonatkozó döntések

szakértő bevonása nélkül Maurer Dóra filmtervét is.²⁶ Az első támogatottak között található Veress Péter, illetve Haraszty István, akinek egy szobrát a Bizottság megvásárolta az Országos Vezetőképző Központnak.

Az Alapítvány Titkársága 1985 végéig fogadott képzőművészeti pályázatokat, addig 30 pályázat érkezett be, de ezek nagyobb részét²⁷ a felállt Dokumentációs Központ Tanácsadó Testületének első ülésén bírálták el Washingtonban.²⁸ Ezek után a Bizottság már nem fogadott több képzőművészeti pályázatot.

Az Alapítvány mindezek mellett alkalmilag támogatott intézményeket is, jellemzően kiállítások rendezését és gyűjteményezést, főként a székesfehérvári István Király Múzeum, a Szombathelyi Képtár, a Szépművészeti Múzeum, a Magyar Nemzeti Galéria és a Múcsarnok esetében.

A pályázók köre igen esetleges, de mégis viszonylag nagy arányban találhatók meg köztük az Új Szenzibilitáshoz köthető művészek. Mindemellett egyes pályázatokkal a besorolhatatlanságuk okán a rendszer érezhetően nem tudott mit kezdeni, ilyen volt a Hejtes Szomlyázók pályázata, amely végül mint színházi produkció került elutasításra, vagy pedig Balogh Tibor hologramkészítő pályázatát, akinek egyszerre voltak képzőművészeti és természettudományos hivatkozásai is. A klasszikus művészeti műfajok kereteit szétfeszítő alkotókat a pályázati rendszer sem tudta jól, rugalmasan kezelni. A Soros Alapítványnak is célja lehetett a művészeti feladatok minél előbbi leválasztása az Akadémiáról, különösen mert a Képzőművészeti Albizottság vezetője 1984-ben hivatalosan Aradi Nóra volt,²⁹ márpedig ez minden értelemben nagyon távol esett a Soros Alapítvány elveitől és céljaitól.

A Soros Alapítvány korai működését nagyban a személyes kapcsolatok, barátságok alakították.³⁰ Ez a szervezeti magatartás ellentétes a popperi személytelen intézmények modelljének,³¹ és bár a későbbiekben történtek erős elmozdulások a strukturáltabb működés

²⁶ Akadémiai Levéltár, II. fondcsoport, 6. fond, Kulcsár Kálmán iratai 63. doboz: A pályázatokra vonatkozó döntések

²⁷ Az ekkor megítélt támogatások: Ádám Zoltán, festőművész 70 000 Ft; Baksa Soós János, zenész, festőművész 80 000 Ft; Barabás Márton, festőművész 70 000 Ft; Bullás József, festőművész 70 000 Ft; Bernát András, festőművész-hallgató 70 000 Ft; Egyed László, festőművész 70 000 Ft; Gulyás Gyula 80 000 Ft; Halász Károly 80 000 Ft; Halbauer Ede 50 000 Ft; Havasi Ildikó és Vasvári László Sándor 90 000 Ft; Hepp Edit 80 000 Ft; Mazzag István, festőművész-hallgató 70 000 Ft; Molnár Péter, grafikus 50 000 Ft; Szilágyi Lenke. Forrás: *Soros évkönyv*, 1986. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia-Soros Alapítvány Bizottság

²⁸ Akadémiai Levéltár, II. fondcsoport, 6. fond, Kulcsár Kálmán iratai 65. doboz: Titkársági összeállítás és előterjesztés a pályázatokról; *Soros évkönyv*, 1986. Az előterjesztés szerint nem az egész Tanácsadó Testület, hanem csak egyes tagjai (Kovalovszky Márta, Beke László, Micheal Compton, és Dieter Ronte) vettek részt a bírálásban.

²⁹ Akadémiai Levéltár, II. fondcsoport, 6. fond, Kulcsár Kálmán iratai 63. doboz: MTA-Soros Foundation albizottságának vezetői

³⁰ Nóvé, 29-30.

³¹ Popper, Karl R., 2001. *A nyitott társadalom és ellenségei*, Budapest: Balassi Kiadó. 323.

felé, a személyes preferenciáknak mindvégig komoly szerepük maradt a támogatások megítélésében. Ez bár szembemegy az intézmény popperiánus elveivel, de semmiképp nem meglepő fordulat. Ahogy azt Pascal Gielen kimutatta, a művészeti világban történő döntések – különösen az ehhez hasonló esetekben, amikor nem egyéni, hanem közösségi értékre színek hozzák meg a döntéseket – erősen kapcsolódnak a mű és a művész társadalmi és művészeti referenciáihoz és kapcsolataihoz.³² A forrásokból kirajzolódik, hogy az MTA sem bánta, hogy a képzőművészeti programok 1985-től átkerültek a Dokumentációs Központ hatáskörébe. Ezt az időszakot mind a pályázók, mind pedig az elbírálás módja szerint is az esetlegesség jellemezte.

A Képzőművészeti Dokumentációs Központ

A Dokumentációs Központ létrehozását több előzetes terepfelmérés is megelőzte. Ezek közül kettő kiemelendő.

Halda Alíz felmérése

Halda Alíz, (Gimes Miklós özvegye) készített egy összefoglalót a képzőművészet területéről, melyet 1985. április 2-án küldött el Soros Györgynek.³³ Halda Alíz a zene és a tánc területéről is írt egy hasonló anyagot 1985 elején az Alapítványnak.³⁴ Halda széles körben tájékozódott és beszélgetéseket folytatott, összesen huszonkét személyt említ, akikkel beszélt ebben az ügyben.

A megkérdezettek skálája nagyon széles, találhatunk köztük olyanokat, akik fontos pozícióval bírtak, és később részt is vettek a Soros Alapítvány munkájában, mint Németh Lajos és Néray Katalin; vannak olyanok, akik a képzőművészeti ellenkultúrához tartoztak, mint Galántai György és Klaniczay Júlia; és olyanok is, akik a képzőművészeti intézményrendszer csúcsán voltak, mint Vészits Ferenc, a Képzőművészeti Alap igazgatója és Horváth György, a Művelődési Minisztérium képzőművészeti főosztályának vezetője. Halda Alíz alapvetően végigveszi a különböző véleményeket és javaslatokat, majd pedig kiemeli a hat legfontosabb elképzelést. Ezek egy Soros Gyűjtemény/Galéria alapítása, képzőművészeti ösztöndíj létesítése, egyszeri támogatások megítélése, műterem építési, illetve művésztelep létrehozási támogatás, és a szakkiadványok finanszírozása.

³² Gielen, Pascal, 2005. Art and Social Value Regimes. *Current Sociology*, 53(5), 789–806.

³³ OSA Archívum, HU OSA 13-9-7:Halda Alíz: Jelentés a képzőművészet területén végzett „terefelmérésről”

³⁴ Az utóbbit közli Nóvák, 386-392.

Halda alapvetően nem törekedett saját javaslatok megfogalmazására, inkább egy minél szélesebb képet igyekezett adni a magyar művészek igényeiről. Ennek következtében a jelentése sem cselekvési terv, mint inkább panaszok és tervek keverékét tartalmazó helyzetkép.

Meda Mladek jelentése

Meda Mladek cseh származású, de Amerikában élő műgyűjtő, aki főként a közép-európai művészet gyűjtésével és népszerűsítésével foglalkozott. Soros Györgyöt valószínűleg a férjén, Jan Mladeken keresztül ismerhette meg, aki az IMF vezető tisztségviselője volt.³⁵

Meda Mladek már jóval korábban, 1984. május 10-én írt Soros Györgynek egy összefoglaló levelet,³⁶ amelyben a terveit, elképzeléseit ismertette azzal kapcsolatban, hogy mit tehetne a Soros Alapítvány a képzőművészetek terén Közép-Európában.³⁷

Mladek nagyon erős elképzelésekkel bírt, egyenrangú pozícióból ír, a *mi* névmást is gyakran használva. A levél központi témája az, hogy hogyan lehetne a magyar művészetet bekapcsolni a nyugati művészeti világ keringésébe. Láthatóan vannak ismeretei a magyar szcénáról, de a legfontosabbnak a magyar művészet megismertetését és a hazai művészek civilizálását tekinti. Ehhez a célhoz egy galéria felállítását javasolja, 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.

A megvalósult Dokumentációs Központ láthatóan döntően Meda Mladek tervei szerint alakult ki. A legfőbb hangsúlyt a dokumentálás kapta, a magyar művészek műveinek szakmai feldolgozása, és a reprodukciókészítés azokról. Mindezek mellett a Központ nem egy erős, önálló hely lett, hanem a Műcsarnok részeként, azzal szimbiózisban működött. A Központnak végül nem lett egy önálló, nagyhatalmú vezetője, ahogy arról a levél szól. Erre a pozícióra Mladek Klaniczay Juliát, az Artpool egyik alapítóját szemelhette ki, de ez politikai okokból nem válhatott valóra, mivel Klaniczay Galántai György férje volt.³⁸

³⁵ The New York Times: Jan Mladek, 77, Dies; Served Monetary Fund, 1989. 8. 10.; ezt az utat valószínűsíti Szekeres Andrea is.

³⁶ Az ötlet megszületését Nővé Béla csak 1984 augusztusára tette, de ez a levél egyértelműen bizonyítja, hogy ez már korábban megszületett.

³⁷ OSA Archívum, HU OSA 13-9-7: Meda Mladek: Letter to George Soros

³⁸ Debeausscher, Juliane, 2011. Interview with Artpool Cofounder Júlia Klaniczay. Letöltés: <http://www.artmargins.com/index.php/5-interviews/633-artpool-cofounder-julia-klaniczay>.

A Dokumentációs Központ létrejötte

A levél alapján Mladek már korábban is töltött egy hónapot Budapesten, de úgy vélte, hogy még egy hónapos itt tartózkodásra lenne szüksége ahhoz, hogy megalapozott véleményt tudjon mondani. Erre 1984 késő nyarán került sor.³⁹

Rajta kívül 1984. október 18-án 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.

Bár Tóth Dezső ki akarta húzatni a szerződésből a közép-európai gyűjtőkörre és az anyagok oktatási használatára vonatkozó részeket,⁴⁰ ezek a végső szerződésben szerepelnek,⁴¹ de nem valósultak meg. A szerződésben egy tízfős Tanácsadó Testület felállítását rögzítették, de ekkor a tagjait még nem nevezték meg.

A Dokumentációs Központ működése

A Dokumentációs Központ 1985-től 1989-ig a Műcsarnok részeként, azzal egy helyen működött.⁴² Szekeres Andrea volt az egyetlen, aki ebben az időszakban végig a Dokumentációs Központban dolgozott, ő a Műcsarnok munkatársa volt már korábban is, és a kitűnő angol nyelvtudása miatt esett rá Néray Katalin választása.⁴³ Egy ideig Mayer Marianna és később Mészöly Suzanne a Központban dolgozott. Ezen túl Néray Katalin, mint a Műcsarnok igazgatója támogatta a Dokumentációs Központ munkáját.

A központ feladata a Tanácsadó Testület főként magyar tagjai által összeállított, mintegy száz művész életművének dokumentálása volt, bár a Tanácsadó Testület első ülésén még csak egy húsz-huszonöt tételes listát terveztek.⁴⁴ A Központ tagjai maguk nem foglalkoztak a dokumentációk elkészítésével, hanem csak azoknak a központi rendezésével, továbbá az az iránt érdeklődők – jórészt külföldiek és diákok – kiszolgálásával.⁴⁵ A dokumentációs anyagokat a korszak fiatal művészettörténészei, továbbá 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,

³⁹ Nóvé, 67, 463,

⁴⁰ Nóvé, 464.

⁴¹ OSA Archívum, HU OSA 13-9-7: Agreement.

⁴² Nóvé, 464; Műcsarnok Archívum: 1989, A Műcsarnokról általában: Telefonjegyzék

⁴³ Szekeres Andrea interjú

⁴⁴ OSA Archívum, HU OSA 13-9-7: Advisory Council-Minutes. 1985. 6. 21.

⁴⁵ Szekeres Andrea interjú

Udvari Ildikó, Geskó Judit, Laczkó Ibolya, S. Nagy Katalin).⁴⁶ A dokumentáció lassan haladt,⁴⁷ 1990-ig összesen huszonkilenc életmű került feldolgozásra.⁴⁸ Ezen túl egy ponton a Központ nyitottá tette a gyűjtést, és a művészek is szabadon küldhettek be a formai követelményeknek megfelelő dokumentációt.⁴⁹

Az elkészült dokumentáció a művész és az életmű rövid ismertetéséből, a kiállítások jegyzékéből és róluk szóló publikációk felsorolásából, továbbá húsz színes diából álltak. Ahogy korábban is említettem, az archiválás folyamata mindig magában hordozza az készítőinek az értékválasztásait is. Ebben az esetben nyugati mintára készülő, gyorsan áttekinthető, az adott művészt korábban nem ismerők számára is informatív, egyszerű, képorientált feldolgozások készültek.⁵⁰ Ezek egy új, addig Magyarországon jelen nem lévő művészeti viszonyrendszernek, a művészek közt gyorsan, határozottan válogató kurátori szerepnek a kiszolgálására optimalizáltak.

A szerződés szerint a dokumentációs anyagot két példányban készültek volna el, az egyik került volna a Műcsarnokba, a másik pedig a washingtoni National Gallery adattárába. Ez is Meda Mladek felvetése lehetett, és az ötletet támogatásáról biztosította J. Carter Brown a washingtoni National Gallery igazgatója is egy 1984. szeptember 28-i levelében. Mindennek érdekében a budapesti feldolgozás a National Gallery archiválási módszertana szerint készült, ezért a Tanácsadó Testület második, 1985 novemberében Washingtonban tartott ülése után Szekeres Andrea és Szabó Júlia a helyszínen tanulmányozták a dokumentálási rendszert.⁵¹ Mindezek ellenére a duplikátumok washingtoni elhelyezése megszakadt, a kinti érdeklődés hiánya miatt is, és összesen kilenc dokumentáció került végül a National Gallerybe.

Az elkészült dokumentációkat számítógépen is rögzítették, ennek a mai helyzetéről nincs információ. A papír alapú dokumentációk ma a Ludwig Múzeum adattárában találhatók, (ahová a C3-ből kerültek át), míg többségük a digitalizált verziója a C3 honlapján.⁵² A papír alapú dokumentációt még használták az *After the wall* című 1999-es stockholmi kiállításhoz,⁵³ illetve a Ludwig Múzeum kutatói ma is hozzáférhetnek ehhez.⁵⁴

⁴⁶ Mészöly, Suzanne, (szerk), 1991. *Modern and Contemporary Hungarian Art. Bulletin 1985-1990*, Budapest: Soros Foundation Fine Art Documentation Center; Műcsarnok.

⁴⁷ Nóvé, 71

⁴⁸ Mészöly, Suzanne, (szerk), 1991. *Modern and Contemporary Hungarian Art. Bulletin 1985-1990*, Budapest: Soros Foundation Fine Art Documentation Center; Műcsarnok.

⁴⁹ Szekeres Andrea interjú

⁵⁰ Szekeres Andrea interjú

⁵¹ Szekeres Andrea interjú; OSA Archivum, HU OSA 13-9-7: Jegyzőkönyv: Tanácsadó testület, 1985. 11. 18.

⁵² Kortárs Művészeti Dokumentáció. Letöltés: <http://dokumentumtar.c3.hu/> [Letöltés október 14, 2012].

⁵³ Szekeres Andrea interjú

⁵⁴ Dragon Zoltán közlése.

Dokumentált művészek

1990-ig huszonkilenc dokumentáció készült el, ennyit említ az 1991-es Bulletin.⁵⁵ A művészeket életműük szerint négy fő irányba lehet sorolni. Természetesen ezek a csoportok pontatlanok, több életmű besorolására nem is megfelelőek.

Egyrészt a klasszikus magyar avantgárd művészei, akik közül csak Bálint Endre életműve került ekkor feldolgozásra, másrészt a '60-as években pályájuk csúcsán lévő művészek, (Országh, Vilt, Schaár...)⁵⁶ Harmadrészt, mintegy ugyanakkora arányban szerepelnek a '80-as évek közepén berobbanó Új Szenzibilitás művészei, akik közül többek már korábban is jelentős életművel bírtak (Birkás, Fehér, Nádler...). Végül a legnagyobb létszámban a magyar neoavantgárd művészet alkotói, akik mintegy a dokumentációk felét adják (Jovánovics, Pauer, Hencze...).

Jellemzően kortárs, a nyugati művészettel kompatibilis alkotók életműve került feldolgozásra, amik korábban még alig képezték a művészettörténet tárgyát, periférikus helyzetük miatt.

A lista a '90-es években még sokat bővült, legfőképp a '80-as évek végén induló művészekkel (pl.: Sugár János), de régebbi alkotókkal is.

A Nemzetközi Tanácsadó Testület

A Nemzetközi Tanácsadó Testület a Dokumentációs Központban folyó munka szakmai támogatására állt fel, és 1985-től 1988-ig működött. Nem titkolt célja volt a testület felállításának, hogy minél inkább erősítse a magyar művészet nemzetközi kapcsolatait. A kezdeti tervek szerint kilenc fős lett volna, és a négy magyar tag csak az állami intézmények vezetői közül kerülhetett volna ki.⁵⁷ A szerződésben végül egy tíz tagból álló 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 került be, közülük ekkor csak Németh Lajos és Kovalovszky töltött be vezetői pozíciót. Hegyi Lóránd kivételével minden tag alapvetően a középgenerációt képviselte.

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 Mladek

⁵⁵ Mészöly, Suzanne, (szerk), 1991. *Modern and Contemporary Hungarian Art. Bulletin 1985-1990*, Budapest: Soros Foundation Fine Art Documentation Center; Műcsarnok.

⁵⁶ Németh, Lajos, 1990. Introduction to Contemporary Hungarian Art. In: *Modern and Contemporary Hungarian Art. Bulletin 1985-1990*. Letöltés: http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/text8dc1.html?id_text=90.

⁵⁷ Nóvé, 464

művészettörténész Washingtonból és Dieter Ronte, a bécsi Museum des 20. Jahrhunderts igazgatója.⁵⁸ A külföldi tagok meghívása minden bizonnyal Meda Mladek koncepcióján alakult, a Thomas Messerrel való levelezését már említettük, de ugyanígy kapcsolatban állt Dieter Ronteval is. Az 1985. novemberi washingtoni ülésen két fővel bővült a testület. A magyar fél kérésére bekerült Bereczky Lóránd, 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.⁵⁹ Szekeres Andrea közlése szerint maga Bereczky is tisztában volt a helyzetével, és nem is vett részt a testület munkájában.⁶⁰

Míg a magyar tagoknál inkább az a tendencia rajzolódik ki, hogy a leginkább tájékozott, a folyamatokat alakító művészettörténészeket hívtak meg, addig a külföldi tagoknál a presztízs is fontos szempont lehetett. Rontén és Mladeken kívül a többi tag nem volt tájékozott volt korábban a közép-európai művészettel kapcsolatban,⁶¹ ám mindnyájan befolyásos pozíciót foglaltak el. Minden bizonnyal egyrészt a befolyásos hálózatokon keresztül lettek megszólítva (ebben szerepet játszhatott a New York-i Open Society Foundation és Lónyai Mária is), másrészt meg a kelet-európai művészet egzotikuma iránti kíváncsiság miatt vállalhatták el a tagságot. Ezt bizonyítja a Kossuth Rádióban 1985. július 23-án sugárzott, a három angolszász taggal készített interjú is, ahol – igencsak diplomatikusan – a kortárs kelet-európai művészet iránti felfedező kíváncsiságukat fejtik ki.⁶² A magasan kvalifikált, és nagynevű intézményeket vezető nyugati tagok jelenléte egyfajta biztosítékot is jelenthetett az állami szervekkel való konfliktusok kapcsán. A hazai tagokkal ellentétben a magyar rendszertől való teljes függetlenségük egyfajta biztonságot is nyújthatott az egész szervezet számára.

A Tanácsadó Testület 1988-ig működött. Nóvé Béla a megszűnését Meda Mladek intrikáival indokolja,⁶³ de nem lehet figyelmen kívül hagyni a program költségeit sem. Az évente kétszeri ülésekkel járó utazási és egyéb költségek nem korreláltak a testület működésének hasznával, különösen, hogy ebben az időszakban a Központ nem hozott létre kiállításokat, amelyben nagyobb részt tudtak volna vállalni.

⁵⁸ Soros Centers for Contemporary Arts (SCCA) Network, <http://www.c3.hu/scca/index.html>

⁵⁹ OSA Archívum, HU OSA 13-9-7: Jegyzőkönyv: Tanácsadó testület, 1985. 11. 18.

⁶⁰ Szekeres Andrea interjú

⁶¹ Műcsarnok Archívum, 1985, A Műcsarnokról általában: Leirat: Gondolat-Jel: Bolgár György Interjúja

⁶² Műcsarnok Archívum, 1985, A Műcsarnokról általában: Leirat: Gondolat-Jel: Bolgár György Interjúja

⁶³ Nóvé, 69.

Nyugatra irányuló kapcsolatok

A Tanácsadó Testület közvetlen működésén túl is érdemes megvizsgálni azt, hogy milyen kapcsolatai voltak a külföldi művészeti élettel a Soros Alapítvány korabeli képzőművészeti tevékenységének.

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 a személyes szinten, és nem váltak hosszútávon is ápoltt intézményi kapcsolatokká. Mindemellett a Tanácsadó Testület magyar tagjai kiterjedt nemzetközi kapcsolatrendszerének bővítésében fontos szerepet játszhatott ez az időszak is. Ezen a kapcsolatrendszeren keresztül alakult ki annak a terve, hogy elhozzák az *Expressiv: mitteleuropäische Kunst seit 1960* című bécsi kiállítást Budapestre is,⁶⁴ ám ez végül nem valósult meg.

A nemzetközi kapcsolatok építése politikai okokból is korlátozott volt a korban. A nyugat felé történő nyitás ekkor már sokszor lehetséges volt, így tudott a Soros Alapítvány és a Dokumentációs Központ is komoly kapcsolatokat kiépíteni. Mindemellett a kapcsolatok intenzitása és kommunikációja is szűkös volt. Ahogy a Soros Alapítványról is kevés sajtóhír szólt a '80-as években,⁶⁵ úgy a Dokumentációs Központ híre sem terjedhetett túl a hazai művészeti világon.⁶⁶

Korlátozott keretek között lehetséges volt akár nyugati partnerekkel is együttműködni, ennek az interpretációját az állam mindig szorosan a saját felügyelete alatt tartotta.

A nyugathoz fűződő hálózatokhoz képest más elbírás alá estek azok a regionális, közép-kelet- európai kapcsolatépítési kísérletek, melyeket nem a hivatalos kultúra kezdeményezett. Ez lett volna már a '80-as években is a Soros Alapítvány egyik kiemelt célja, és nem csak a képzőművészet területén. Az 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*.⁶⁷ Ez úgy vonatkozhat a nemzetiségi kérdésre, ahogy az ellenkultúra közép-európai kooperáció veszélyességére is. Ezzel szemben,

⁶⁴ OSA Archívum, HU OSA 13-9-7: Dieter Ronte levele Néray Katalinhoz, 1986.10.10.

⁶⁵ Nóvé, 39.

⁶⁶ A Műcsarnok '80-as évekbeli sajtószemléit kutatva a már említett interjún túl csak ritka, egymondatos utalások találhatók a Soros Alapítvány tevékenységére.

⁶⁷ Akadémiai Levéltár, II. fondcsoport, 6. fond, Kulcsár Kálmán iratai 63. doboz: 869. pályázat

a rendszerváltás után a Soros Alapítvány egyik legfontosabb projektjeként megkezdtek az SCCA hálózat kelet-európai felépítését, budapesti központtal.

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

Ennek a paradigmának a rendszerhez nem kötődő aktorok általi elfogadtatását megkönnyíthette az is, hogy a kor értelmisége komoly utópiákat táplált a *nyugati* lét iránt,⁶⁸ ám ezt meg is nehezíthette a megerősödő regionális tudat.⁶⁹ Kiemelendő, hogy ezek a folyamatok állami asszisztenciával Kelet-Európán belül csak Magyarországon jöhetett létre a '80-as évek közepén, ami összhangba hozható Piotrowski hipotézisével a keleti blokk művészeteinek eltérő útjairól.⁷⁰

Kapcsolat a magyar képzőművészeti élettel

Az 1980-as évek magyar művészeti élete több szempontból is változatos volt. Az egyik, alapvető elhatárolás az első és a második nyilvánosság megkülönböztetése. Ezzel együtt, az állami tolerancia növekedésével elmozdulás tapasztalható a képzőművészeti életben. Ez nem jelenthette az ellenzéki, rendszerellenes művészet támogatását, de valamiféle relatív szabadságot igen. Mindeközben felbomlottak a korábbi szocialista művészet utópikus esztétikai víziói.⁷¹ Így válhattak az állami intézményekben is elfogadottá a modern és akár a posztmodern művészetek is. Így kerülhetett sok 1986-ban az Eklektika '85 kiállításra a Magyar Nemzeti Galériában, melyek alapvetően az Új Szenzibilitás irányzat mutatkozott be.

Emellett állami cél volt a képzőművészeti ellenkultúra lehetőségeinek a korlátozása. Így például a *képzőművészeti félvilág* távoltartása a Dokumentációs Központtól,⁷² ahogy a formálódó demokratikus ellenzék távoltartása a Soros Alapítványtól is.⁷³ Erre jó példát adnak Galántai György titkosszolgálati megfigyelési mappái, melyekben 1985-ben többször is

⁶⁸ Miglena Nikolchina: The West as Intellectual Utopia, In: Todorova, M.N. szerk., 2009. *Remembering communism: genres of representation*, New York: Social Science Research Council, 95-126.

⁶⁹ Melegh, Attila, 2006. *On the east-west slope: globalization, nationalism, racism and discourses on Eastern Europe* 1st ed., New York: Central European University Press. 42-47.

⁷⁰ Piotrowski, Piotr, 2009. *In the shadow of Yalta : art and the avant-garde in Eastern Europe, 1945*, London: Reaktion. 9-10.

⁷¹ Szoboszlai, János: Egy generáció önarcképe, In: Knoll, H. szerk., 2002. *A második nyilvánosság: XX. századi magyar művészet*, Budapest: Enciklopédia. 308-309.

⁷² Tóth Dezső fordulata, In: Nóvé, 465.

⁷³ Nem mintha nem léteztek volna a rendszernek más ellenzéki körei is, de az ún. demokratikus ellenzék tagjai voltak a leginkább kulturálisan determinálva a Soros Alapítvánnyal való együttműködésre.

felbukkan a Soros Alapítványtól kapott támogatás problémája.⁷⁴ Ennek ellenére egy-két kivételtől eltekintve az állami szervek nem tudták megakadályozni ezeknek a köröknek a támogatását.

A '80-as évek hazai művészetének egyik tendenciája az európai kultúrához való közeledés vágya.⁷⁵ Ennek az iránynak ideális kapcsolata lehetett a Soros Alapítványhoz, mely éppen ezt a gondolatot terjesztette.

Ezen túl azonban a magyar képzőművészeti élet viszonylag tagolt volt, egyszerre éltek még a 20. századi klasszikus modernizmus alkotói,⁷⁶ a neoavantgárd nemzedékek tagjai, a '80-as években felfutó újfestészet törekvések, és az ebben az időben induló fiatal művészgenerációk.⁷⁷

Legalább ilyen fontosak voltak az intézményi keretek. A korban alig voltak a kortárs művészettel foglalkozó intézmények. Hiányoztak a kortárs művészet kereskedelmének intézményei is, így merülhet fel többször is, hogy az Alapítványnak saját gyűjteményt, vagy akár saját műkereskedést is létre kellene hoznia.⁷⁸ Mindezek miatt az állami intézmények nem lehettek igazán alkalmasak a kortárs művészettel való foglalkozásra, Meda Mladek negatívan ír a Peter Ludwig részére a MNG-ban rendezett minitárlat minőségéről. Éppen a kortárs művészeti intézményrendszer hiánya miatt terjedhetett el a Dokumentációs Központ híre viszonylag gyorsan a szakmában.⁷⁹

Másrészről viszont figyelembe kell venni a folyamatos változásokat is: Néray Katalin 1984-től igazgatja a Műcsarnokot, aki sok szempontból egy új irányt képviselt. Emellett más nyugati intézmények is elkezdtek megjelenni a hazai képzőművészeti életben, például a Ludwig Múzeum,⁸⁰ illetve először a bécsi galériáján keresztül, majd pedig 1988-89-től Budapesten is megjelenve a Knoll Galéria.⁸¹ Ezek az intézmények egymás hatását erősíthették, mivel nem azonos funkciókat láttak el, ellenben a magyar képzőművészeti életnek az egy irányban történő megváltoztatása közös céljuk volt

⁷⁴ Galántai György Állambiztonsági megfigyelésének mappái, 1985. <http://www.galantai.hu/festo/1985/85.html>

⁷⁵ Hegyi, Lóránd, 2002. Új helyzetben új identitás, In: Knoll, H. szerk., 2002. *A második nyilvánosság: XX. századi magyar művészet*, Budapest: Enciklopédia. 308-309.

⁷⁶ Bálint Endre még írt ajánlólevelet egy Soros Alapítványhoz benyújtott pályázathoz.

⁷⁷ Innen Sugár János kötődött a legjobban az alapítványhoz már a '80-as években is.

⁷⁸ OSA Archivum, HU OSA 13-9-7: Halda Alíz: Jelentés a képzőművészet területén végzett „terepfelmérésről”

⁷⁹ Szekeres Andrea interjú

⁸⁰ Szipőcs, Krisztina: A budapesti Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum története, In: Ludwig Múzeum--Kortárs Művészeti Múzeum (Budapest, Hungary) & Ludwig Múzeum--Kortárs Művészeti Múzeum (Budapest, Hungary), 2010. *A gyűjtemény: Ludwig Múzeum--Kortárs Művészeti Múzeum*, Budapest: A Múzeum. 10-47.

⁸¹ Austrian International Gallery in the Hungarian Scene: The Knoll Gallery, http://www.ligetgaleria.c3.hu/tk_knoll_en.html

Az intézményi kapcsolatoknál erősebbek lehettek azok a személyes kapcsolatok, melyeken keresztül az Alapítvány és a Dokumentációs Központ kapcsolódhatott a hazai művészeti élethez.⁸² A feldolgozott életművű művészek, a bedolgozó művészettörténészek, a Tanácsadó Testület tagjai, Néray Katalin, majd pedig Mészöly Suzanne kiterjedt kapcsolatrendszere mind ezt bizonyítja. Ezek a hálózatok funkcionálhattak a Soros Alapítvány eszközeként arra, hogy kialakítson, illetve kineveljen egy új, az általa képviselt értékekhez hű kulturális elitet. Ennek a folyamatnak a jelentőségét a továbbiakban még külön is fogjuk tárgyalni.

Harc a kulturális hegemoniáért

Úgy vélem, hogy a Soros Alapítvány és a későkádári állam viszonyának a megértését segítheti, ha az elemzésbe bevezetjük a *hegemonia* fogalmát. A hegemonia azt a társadalmi hatalmat jelöli, mely 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 hegemonia létrehozása is. A hegemonia fogalmának bevezetése Antonio Gramscihoz köthető,⁸³ míg a kortárs újrafelfedezése és aktualizálása Chantal Mouffe-hoz és Ernesto Laclau-hoz.⁸⁴ Arra, hogy a képzőművészet milyen fontos terepe lehet a hegemoniáért folytatott küzdelemnek, Mouffe egy külön tanulmányában is rámutatott.⁸⁵

A feltevés az, hogy a '80-as években a Soros Alapítvány és a többi nyugati tényező, illetve az állam között egyfajta harc bontakozott ki a kulturális hegemoniáért. Korábban elképzelhetetlen volt, hogy az ellenkultúra tagjai ki tudjanak lépni a periférikus helyzetükből. Természetesen a hegemoniáért folytatott küzdelem sosem korlátozódik egy területre, feltevés szerint hasonló folyamatok zajlottak le a gazdasági életben is a '80-as évek során, illetve az évtized utolsó éveiben a politikában is.

⁸² Szekeres Andrea interjú

⁸³ Gramsci, Antonio, 1970, *Filozófiai írások*, Budapest: Kossuth Könyvkiadó.

⁸⁴ Laclau, Ernesto & Mouffe, Chantal, 1992. *Hegemony and socialist strategy: towards a radical democratic politics*, London: Verso.

⁸⁵ Mouffe, Chantal, 2007. Artistic Activism and Agonistic Spaces. *Art & Research*, 1(2). Letöltést: <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html> [Letöltés december 30, 2012].

Adódik a kérdés, hogy miért engedte az állam a Soros Alapítvány megjelenését, ha az éppen az állam hegemonikus hatalmának a megdöntésére törekedett? Az állításom az, hogy egy paradox helyzet állt elő az Alapítvány és az állam céljai közt.

Egyrészt a Soros Alapítvány nagy összegeket áldozott a magyar kultúrára,⁸⁶ miközben a magyar állam egyre inkább elkezdett visszahúzódní a területről. Ennek kényszerű okai voltak, leginkább az ország nehéz finanszírozási helyzete. Ez a kezdeti kivonulás emlékeztet arra, hogy az állam egyre kisebb szerepet kezdett el játszani a gazdasági életben, illetve a korban a kultúratámogatás megnyirbálására a nyugat-európai államok részéről.⁸⁷ Ebből a szempontból egyeztek az érdekek, mivel az állam által alulfinanszírozott kultúrát is támogatta a Soros Alapítvány.

Másrészről viszont mindkét fél birtokolni akarta a kulturális hegemoniát. A Soros Alapítvány a Magyarországon újdonságnak számító liberális-humanitárius utópia alapján képzelte átformálni azt.⁸⁸ Miközben a pártállam továbbra is fenn akarta tartani a saját domináns szerepét, még ha e mögöl az ideológia egyre inkább ki is kopott. Ebből a szempontból a két fél érdekei teljesen ellentmondtak egymásnak.

Ebben a paradox szituációban egyensúlyozott az állam és az Alapítvány 1984 és 1989 között, alapvetően sikeresen, mivel a megállapodás nem került felbontásra.

Mindezek mellett néhány tényezővel árnyalni kell a képet, melyek megmagyarázhatják, hogy miért működhetett az együttműködés nagyobb konfliktusok nélkül. Egyrészt az állam folyamatosan veszít a mindenható szerepéből, a '80-as évek közepén sokkal erősebb lehetett a kontroll, mint az évtized végén. Ezzel együtt, egyes addig nyugatinak számító értékeket is elfogadottá váltak a későkádári rezsím számára, mint például a kreativitás és az individualizmus.

Árnyalni kell a finanszírozás helyettesítő jellegének képét is. A Soros Alapítvány, ahogy más területeken, úgy a képzőművészetben is csak részben finanszírozott olyan tevékenységeket, melyek különben az állam hatáskörébe tartoztak volna. Az Alapítványnak célja volt az új, általa kinevelendőnek tartott elit támogatása a művészetek terén is, és ezt nem véletlenül jórészt az addigi ellenkultúra szereplői között találta meg, amely így az intézményesülés útjára lépett.

⁸⁶ Kiemelendő, hogy az Alapítvány dollárban is finanszírozott programokat.

⁸⁷ Itt a Margaret Thatcher nevével fémjelzet neokonzervatív politikákra érdemes gondolni.

⁸⁸ Az utópiát itt és máshol is alapvetően mannheimi értelemben használjuk. „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, Károly, 1996. *Ideológia és utópia*, Budapest: Atlantisz, 225.
A liberális-humanitárius utópiáról: Mannheim, 250-260.

Mindezek mellett a Soros Alapítvány köreiben a '80-as évek második felében 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 '80-as években elkezdődött és nem is fejeződött be 1989-ben.⁸⁹ Ezért egy bársonyos forradalom, puha átmenet zajlott le, és addig is jelenlévő szereplők és intézmények folytatták a tevékenységüket.

A művészet piacosítása

A Soros Alapítvány képzőművészeti megjelenése a magyar művészet piacbaráttá tételét is nagyban elősegítette. Az Alapítványnak az idők során egyre világosabban kimondott célja volt, hogy a magyar gazdaságot és társadalmat egy, a nyugati-európai demokratikus, kapitalista világrendbe való betagozódás felé terelje. Erről így ír Soros György 1991-ben: *az újonnan felszabadult országok az Európába való betagozódás vagy a múltba való visszaesés között választhatnak.*⁹⁰ Ennek az útfüggő fejlődési modell képzőművészeti vetületének menedzselése volt a Dokumentációs Központ feladata.⁹¹ A piacosodásnak a környezet is kedvezett, erre mutatott az állami gazdaságirányítás gyengülése, az „eladható” újfestészet előretörése és megjelenése az állami reprezentációban is.⁹² A művészet menedzselésére és eladhatóvá tételére buzdít a két előzetes helyzetkép is. Halda Alíz egyértelműen utal az olasz *transavanguardia* befutottságára, és a képek eladhatóságát mintaként állítja.⁹³

Ugyanez a példa megjelenik Meda Mledeknél is, aki azonban a helyzeténél fogva sokkal kidolgozottabban vázolja fel, hogy mi kell a magyar művészet nemzetközi piacképességének megteremtéséhez. Mladek hét fő területet emel ki, melyen keresztül be lehetne kapcsolni a magyar művészetet a globális művészeti világba. Segíteni kell a fiatal magyar művészek trendérzékenységét; meg kell őket tanítani angolul; meg kell teremteni a

⁸⁹ Piotrowski, 404.

⁹⁰ Soros, György, 1991. *A lehetetlen megkísértése: a kelet-európai forradalmak és a Soros alapítvány*, Budapest: 2000 Egyesület. 137.

⁹¹ Ezt a feladatot látta el más eszközökkel a '90-es években az SCCA is: Esanu, Octavian, 2009. *Transition in Post-Soviet Art: "Collective Actions" Before and After 1989*, PhD, Duke University. 161.

⁹² Eklektika '85, 1986-os Velencei Biennálé magyar pavilonja

⁹³ OSA Archívum, HU OSA 13-9-7: Halda Alíz: Jelentés a képzőművészet területén végzett „terepfelmérésről”

nyugati szakemberek informálásának útjait; elérhetővé kell tenni őket (telefon); nyugati utazások; nyugati kritikusok meghívása; szponzorok bevonása szükséges.⁹⁴

Jól láthatóan az összes tanács a formára, és nem a tartalomra vonatkozik, de nem lehetnek kétségeik, hogy a keretek átalakítása kihatással van a művészet tartalmára is. Az intézmény(ek) feladatává válik a nyugati művészetbe való betagozódás elősegítése, ami ugyancsak az intézményeken, és nem a művészeti tartalmakon keresztül történik – vallja ez a gondolkodás. Erre a folyamatra vezeti be Octavian Esanu a *managed avant-garde* kifejezést, mely azt jelöli, ahogyan a Dokumentációs Központ, majd pedig az SCCA intézményi úton hozott létre normalizált avantgárd művészetet.⁹⁵ A nemzetközi keringésbe való bekapcsolódás volt a Nemzetközi Tanácsadó Testület létrehozásának a legfőbb oka. Egyrészt a nemzetközi kapcsolatoknak segítenie kellett a magyar művészet megismertetését, másrészt a magyar művészetnek alkalmassá kellett válnia a nemzetközi piacon való megjelenésre. Mindezek mellett ez a folyamat egyrészt célirányú: a cél a globális művészeti életbe való bekapcsolódás, másrészt véges is: ennek a bekövetkeztéig tart az Alapítvány, és a képzőművészeti program feladata.⁹⁶

Maga a dokumentálás is azt célt szolgálja, hogy fel lehessen mutatni azt a magyar művészetet, mely alkalmas a globális művészeti piacon való részvételre. Ezen túl, a dokumentációk könnyű hozzáférhetőséget is biztosítottak, hogy minél több hozzáértő ismerhesse meg a magyar művészetet. Ez természetesen nem működhet csak a dokumentáláson keresztül. Szekeres Andrea elmondása szerint a Dokumentációs Központ munkatársai vállalták a nyugati művészeti szakembereknek a budapesti művészeti élet helyszínein való kalauzolását, megismertették velük a galériákat, műtermeket.⁹⁷

Már a Dokumentációs Központ formája és felépítése is nyugati mintát követ, ez egy célorientált, rugalmas, projektrendszerű intézmény volt, melyet kuratórium felügyelt.⁹⁸ Emellett egy, a képzőművészeti életre jellemző specifikumra is fel kell hívni a figyelmet. Ebben a korszakban következett be a nyugati képzőművészeti világban a kurátori fordulat, mely után egyre nagyobb hangsúlyt kap az egyes kurátorok és intézményvezetők ízlése, személyisége, akarata, és gyengülnek a tartós intézményi struktúrák. Ez egy olyan folyamat, mely alól a Dokumentációs Központ sem vonhatta ki magát. Már Mladek leveléből is egy

⁹⁴ OSA Archivum, HU OSA 13-9-7: Meda Mladek: Letter to George Soros

⁹⁵ Esanu, Octavian, 2008. *The Transition of Soros Centers to Contemporary Art: the managed avant-garde*. Iasi: Periferic 8 — Art as Gift.

⁹⁶ Soros, György, 1991. *A lehetetlen megkísértése: a kelet-európai forradalmak és a Soros alapítvány*, Budapest: 2000 Egyesület. 148.

⁹⁷ Szekeres Andrea interjúja

⁹⁸ Esanu, Octavian, 2009. *Transition in Post-Soviet Art: "Collective Actions" Before and After 1989*, PhD, Duke University. 176-177.

ilyen jellegű ideális intézményvezető képe körvonalazódik.⁹⁹ Mészöly Suzenne megjelenésével a '80-as évek végétől 1997-ig pontosan egy ilyen, kurátori szerepet betöltő személy vezette a Dokumentációs Központot, majd pedig az SCCA-t.

A működési struktúrákon túl egy egészen új nyelv jelent meg a Soros Alapítvány körül keletkező képzőművészeti dokumentumokban.¹⁰⁰ Így jelenik meg a *kurátor* vagy a *kortárs művészet* kifejezése, melyek jellemzően sohasem kerülnek 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 utakon a hazai képzőművészeti életre is nagy hatással van a Soros Alapítvány által bevezetett képzőművészeti nyelv.¹⁰¹

Ennek a nyelvezetnek a bevezetése egyfajta normalizáló hatást is eredményez. Az új nyelvi és ideológiai eszközökkel továbbá az újonnan létrehozott intézményekkel ki lehet rekeszteni a képzőművészet határain keresztül a *kortárs művészet* fogalmába bele nem illő szereplőket.¹⁰² Itt utalhatunk vissza a *managed avant-garde* fogalmára, arra, hogy a művészet piacképessé tétele kényszerűen együtt járt bizonyos tartalmaknak a képzőművészeti mezőről való kiszorulásával. Természetesen ez a folyamat nem volt egyirányú, mert a globális művészeti világnak is szüksége volt arra, hogy abba a keleti blokk országainak a művészei is beilleszkedjenek. Mivel a globális *artworld* alapvetően a kapitalista rendszer szerint működött abban az időszakban is, ezt betudhatjuk a kapitalizmus természetes terjeszkedési kényszerének.¹⁰³ 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.¹⁰⁴

A Soros Alapítványnak a magyar képzőművészeti életből való fokozatos kivonulása a '90-es évek második felében komoly megrázkódtatást jelentett. Akaratlanul is, de létrejött a paternalizmus az Alapítvány körül, az a jelenség melyet el akart kerülni. Bár a kapitalista

⁹⁹ OSA Archívum, HU OSA 13-9-7: Meda Mladek: Letter to George Soros

¹⁰⁰ Esanu, Octavian, 2009. *Transition in Post-Soviet Art: "Collective Actions" Before and After 1989*, PhD, Duke University. 179-180.

¹⁰¹ Természetesen ennek a nyelvezetnek a kialakulását más hatások is befolyásolták. Részletesebben: Szakács, Eszter, 2011. *Kurátori pozíciók Magyarországon a rendszerváltás után*, szakdolgozat, ELTE BTK Művészettörténet Tanszék.

¹⁰² Ennek jó példa az Oleg Kulik performanszait kísérő felháborodás a képzőművészeti életben.

¹⁰³ Marx Károly, 1955. *A tőke, I. kötet*, Budapest: Szikra, 702., 711-712. Letöltés: <http://mek.oszk.hu/04700/04724/04724.pdf>

¹⁰⁴ A globális művészeti világ a fenti okoknál fogva (terjeszkedési kényszer) nem kerülhette el a kortárs művészet kiterjesztését. Így a kelet-európai terjeszkedést felfoghatjuk úgy is, mint egy utolsó kísérletet a kortárs művészetnek az európai civilizáción belül tartására.

művészeti termelésbe való beilleszkedés magyar művészeti rendszerbe nem volt teljesen sikertelen kísérlet, de nem is hozta meg a várt, egyenrangú beilleszkedést. Ellenben a keletebbre fekvő országokban egészen kritikus helyzeteket idézett elő a kortárs művészet egyetlen támogatójának a kivonulása.¹⁰⁵ Ennek a helyzetnek az okaira és a Soros Alapítványnak a kelet-nyugati viszonyrendszerre gyakorolt hatása által felvetett kérdésekre keresi a választ a következő fejezet.

¹⁰⁵ Zimprich, I., Kuznetsov, V. & Johansson, I. szerk., 2011. *Post Funding Eastern Europe*, Kiev: CCCK.

Kulturális kolonizáció – lenéző nyugati pillantások

Átalakuló hatalmi viszonyok

Közép-Kelet Európában a rendszerváltással az élet minden területén lebomlottak az addigi világok, és a nyugatias lét ideája váltotta fel azokat. Azonban, ahogy Magyarországon, úgy Kelet-Európában sem előzmények nélküli ez a változás. A '70-es évek végétől elkezdett leomlani a párhuzamos modernitás elképzelése. 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.¹⁰⁶ Ennek a jegyében a minél modernebb világ, és a minél modernebb művészet létrehozása volt a cél, amely kölcsönösen konkurál a másik blokkal.¹⁰⁷

A létrejövő új helyzet, különösen Magyarországon, de egész Kelet-Európában is a kelet-nyugati viszony újragondolását eredményezte. Az újonnan kialakuló gondolatrendszer már nem a nyugat meghaladását, hanem a nyugati kapitalista világrend tanulságainak a levonását és a szocializmusba való beépítését tűzte ki maga elé. Mindez kettős függést alakított ki a rendszerben, ahol egyszerre kellett megfelelni a szovjet birodalmi és a nyugati kapitalista elvárásoknak is.¹⁰⁸ Ennek jó példája a Dokumentációs Központ működése, amely „egyszerre szolgált két úrnak”, együttműködni a későkádári kultúrpolitikával és kiszolgálni 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 fejti ki, hogy a '80-as 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 csúcsán állnak a *nyugatias*, *civilizált* országok és népek, majd, ahogyan lejjebb haladunk, ott találhatjuk az *elmaradottabb*, *barbár*, *féleurópai* országokat.¹⁰⁹ Ez a lejtő nem ekkor jött létre, hanem csak

¹⁰⁶ Melegh, Attila, 2006. *On the east-west slope: globalization, nationalism, racism and discourses on Eastern Europe* 1st ed., New York: Central European University Press. 42-43.

¹⁰⁷ Piotrowski, 417-418.

¹⁰⁸ Böröcz, József, 1993. Kettős függőség és a külső kötődések informálissá válása: a magyar eset. *Eszmélet*, 5. évf., 74-88.

A kettős függésről bővebben: Böröcz, József, 1992. Kettős függőség és tulajdonvákuum: Társadalmi átalakulás az államszocialista félperiférián. *Szociológiai Szemle*, (3), 3-20.

¹⁰⁹ Melegh, Attila, 2006. *On the east-west slope: globalization, nationalism, racism and discourses on Eastern Europe* 1st ed., New York: Central European University Press. 189-191.

újraéledt a felvilágosodás korának az *elmaradott, más* Kelet-Európa koncepciója.¹¹⁰ 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.

Kolonizáció gyarmatok nélkül

Felmerül a kérdés, hogy hogyan és miért lehet és érdemes a korszakban a kolonizáció kifejezést használni a '80-as évek, ha nem történt fizikai gyarmatosítás? Talán a lejtő koncepciója már részlegesen rávilágított, de itt a kolonizáció kifejezést nem, politikai, katonai gyarmatosítás értelmében érdemes használni, hanem sokkal inkább a mentális struktúrákra, diskurzusokra koncentrálni. Innen nézve különösen hasznos lehet éppen a képzőművészeti intézmények területén vizsgálni a kérdést, mivel itt koncentráltan találkoznak a mentális koncepciók és a gyakorlati működések.

Ebből a szempontból pedig számos hasonlóságot lehet találni a korszak Kelet-Európája és a posztkoloniális tanulmányok által a legtöbbet vizsgált országok helyzete közt. Így lehet hasznos a posztkoloniális és a posztszocialista (esetünkben későszocialista) állapot összevetése.¹¹¹

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 feljebb tolása. 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 a hozzásegítése a nyugati viselkedés elsajátításához. Ennek jó példája az, amit Meda Mladek ír a magyar művészekről: meg kell őket tanítani jól angolul, és telefonnal kell őket ellátni. Mladek nézőpontjából kétséges, hogy ezek a lépések mennyire lesznek sikeresek,

¹¹⁰ Wolff, Larry, 2001. Hogyan találták fel Kelet-Európát? *Café Babel*, 11. évf. 39-40. szám, 41–54.

¹¹¹ Chari, Sharad. & Verdery, Katherine, 2009. Thinking between the Posts: Postcolonialism, Postsocialism, and Ethnography after the Cold War. *Comparative Studies in Society and History*, 51(01), 6–34.

hiszen a leírása szerint a magyar művészek alapvetően nem olyanok, mint a nyugat-európaiak: *They are not patient, they want success and material advantage now, immediately. They are suddenly confronted with different possibilities and are unable to handle them... They are aggressive and confused.* – írja róluk.¹¹² Az érvelése összevág azzal, ahogyan a Nyugat az önmaga ellenpontjaként konstruált Keletet, mint öröktől létező, történelmileg és biológiailag determinált tényezőt írja le.

Mindemellett Mladek egy történelmi érvet is megnevez a magyar művészek frusztráltságának okául. *The Czechs ...had traditional leaning toward avantgard search in art. This is why the Czech artists have more confidence in themselves and this is why the Hungarian artists need even more help than the Czechs.*¹¹³ Itt Mladek nem is a nyugati, hanem csak egy nyugatabbi országgal veti össze a magyarokat. Ez az idézet jól példázza, hogy a keleti blokk országait nem feltétlenül kezelték már a korban sem együtt, és azt, hogy a lejtőn a különben egy blokkban sorolt országok más-más pozíciót foglalnak el egymáshoz képest is. Érdekes Mladeknek a magyar avantgárd művészet hiányát kijelentő érvelése, mert ezzel is bizonyítja a kortárs magyar művészet elmaradottságának történelmi okait.¹¹⁴ Ez a diskurzus jól demonstrálja, hogy hogyan került a magyar művészet az eleve elmaradott, civilizálatlan kategóriájába, amiből a nyugati szakembereknek a segítségével kerülhet csak ki.

Természetesen a magyar művészet „jó útra” terelése még nem jelentette azt, hogy a magyar művészetet övező diskurzus a Soros Alapítványon belül azonnal megváltozott volna. A lenéző pillantások a mindennapoknak is részét képezték. Szekeres Andrea felidézi azt az állandó bizalmatlanságot, amely a Dokumentációs Központ munkáját övezte Meda Mladek és Suzanne Soros részéről. Továbbá ez jó magyarázatot ad arra, hogy miért is Mészöly Suzanne lett a '80-as évek végétől a program vezetője. Mészöly személye, nyugati születése és nyugatias kurátori pozíciója biztosíték lehetett arra, hogy megfelelő személy lesz a posztra.

A nyugati fejlettség utópiájának célul való kitűzése nem csak a nyugati szereplőket jellemezte. A hazai szereplők ugyanígy elfogadták, természetesnek vették a saját európaiatlanságukat, kisebbségüket, fejletlenségüket. 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. A magyar

¹¹² OSA Archívum, HU OSA 13-9-7: Meda Mladek: Letter to George Soros

¹¹³ OSA Archívum, HU OSA 13-9-7: Meda Mladek: Letter to George Soros

¹¹⁴ Mladek a cseh avantgárd, például Kupka jelentős gyűjtője.

művészeknek a '80-as években kritikátlan és optimista nyugat-képük volt, melyet még Mladek is túlzónak talált.¹¹⁵

A hazai kulturális elit partner volt a nyugati minták célul való kitűzésében. Egyrészt az Alapítvány meg is teremtette a hozzá és az általa képviselt értékekhez hű elitet, jellemzően az addigi ellenkultúra képviselőiből, másrészt pedig ezek az éltek maguk is osztották a nyugati modernizáción keresztül való utolérésének a gondolatát, melyet a korabeli fősodorbeli tranzitológia is képviselt.¹¹⁶ Németh Lajos 1991-ben a Dokumentációs Központ bulletinjében a magyar művészet történetét is, mint újabb és újabb utolérési kísérletek sorozatát írja le.¹¹⁷

Cél lett a nyugatias működés átlátlatlása nem csak a saját, de a teljes képzőművészeti mező működésébe is. Így jelennek meg a nyugati módszerek (kurátor által szervezett kiállítás), formák (köztéri művészet), témák (politikus-, identitás művészet) a '90-es évek elejének magyar művészetében, mert ezek azok a formák, amelyek a globális művészeti világhoz való illeszkedést biztosíthatják.¹¹⁸

Ennek a művészeti elmaradottságnak a gondolata magyarázza meg, hogy miért is lett az Alapítvány képzőművészeti profilja a '80-as években a dokumentálás (az európaias magyar művészet feltárása), és a '90-es években pedig a beavatkozás (a nyugatias, kortárs művészeti tendenciák fejlesztése, létrehozása). A cél az volt, hogy rámutassanak és létrehozzák Magyarországon azt a művészetet, mely demonstrálhatja a magyar művészet Európához való tartozását.

Sikeres volt-e?

Egy intézménynek, különösen egy nyugati mintára, projektorientáltan működő intézménynek a sikerességét legfőképp a saját célkitűzéseikhez érdemes mérni. Ez a helyzet a Dokumentációs Központtal is. Most négy irányból szeretnénk megközelíteni a sikeresség kérdését. Nehézséget jelenthet az, hogy a Soros Alapítvány képzőművészeti tevékenységénél nem szoktak éles határvonalat húzni a '80-as és a '90-es évek között.

¹¹⁵ OSA Archívum, HU OSA 13-9-7: Meda Mladek: Letter to George Soros

¹¹⁶ Esanu, Octavian, 2009. *Transition in Post-Soviet Art: "Collective Actions" Before and After 1989*, PhD, Duke University. 178.; erre példa: Habermas, Jürgen: *What Does Socialism Mean Today? The Rectifying Revolution and the Need for New Thinking on the Left*. In: *New Left Review* I/183, September-October 1990

¹¹⁷ Németh, Lajos, 1990. Introduction to Contemporary Hungarian Art. In: *Modern and Contemporary Hungarian Art. Bulletin 1985-1990*. Letöltés: http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/text8dc1.html?id_text=90.

¹¹⁸ Esanu, Octavian, 2009. *Transition in Post-Soviet Art: "Collective Actions" Before and After 1989*, PhD, Duke University. 178.

A Dokumentációs Központnak és az egyéb támogatásoknak a kánonra gyakorolt hatása meghatározó és erős volt. Olyan művészeket ismert el, akik addig a hivatalos képzőművészeti élet periferiáján mozogtak. Mindezek mellett az állami kánonformálás fokozatos gyengülésével, majd megszűnésével egyre inkább dominánssá tudott válni ez az új kánon.

Az intézményrendszerre gyakorolt rövidtávú hatás ugyancsak jelentős volt. Olyan, az ellenkultúrához kapcsolódó új független intézmények és projektek jöttek létre vagy kaptak támogatást, melyeknek addig erre esélyük sem volt. Mindemellett megerősítette azokat az intézményeket, melyek az Alapítvány értékrendje szerint fontos tevékenységet folytattak.

A Soros Alapítványnak az intézményrendszerre és a magyar művészeti életre gyakorolt hatása kettős. Az az intézményrendszer, melyet rövidtávon elkezdett támogatni, hosszú távon dominánssá vált a magyar művészeti mezőben, így az Alapítvány művészeti és politikai-filozófiai elvei is meghatározóakká váltak. Azonban az Alapítvány kivonulása után a művészeti intézmények elvesztették az egyik meghatározó finanszírozási bázisukat, miközben a magánszektor nem vállalta át ezeket a feladatokat.¹¹⁹

A nemzetközi kapcsolatokra gyakorolt hatás a '80-as években csak félig lehetett sikeres. Míg a magyar-nyugati kapcsolatok viszonylag intenzíven működtek, köszönhetően az Alapítvány munkájának is, addig a regionális hálózat kiépítése nem történt, bár már ebben az időszakban is cél volt. Mindemellett nem valósult meg az az erős és a nyugati világgal egyenrangú magyar és kelet-európai művészeti szféra, melynek létrehozása a Soros Alapítvány tevékenységének távlati célja lett volna.

Összességében a Soros Alapítvány a saját képzőművészeti céljait a lehetőségekhez mérten hatékonyan valósította meg, amihez hozzájárulhatott az is, hogy a képzőművészet a korabeli kultúrában nem foglalt el centrális teret.

Konklúziók

Jól látható, hogy a '80-as években bár érezhető volt a külső politikai és társadalmi nyomás, de a Soros Alapítvány a képzőművészet terén alapvetően a saját koncepcióját tudta megvalósítani. Egy egészen új működési rendszer és módszertan jelent meg, melyet a nyugati kapcsolatok robbanásszerű erősödése támogatott. Ezzel együtt komoly hatással bírt a

¹¹⁹ Zentai Violetta: Átkelés a nyitott társadalomba, In: Kovács, J.M. szerk., 2002. *A zárva várt Nyugat: kulturális globalizáció Magyarországon*, Budapest: Sík Kiadó, 383-408.

művészeti kánon korabeli kialakítására, illetve árformálására. Ezeknek a megvalósításához és képviseléséhez az Alapítvány létrehozott egy új kulturális elitet, amely máig befolyásos és jellemzően őrzi a sorosi-popperi elveket is. Minden változásoknak a célja egy új liberális, nyugat centrikus kulturális hegemonia megteremtése, mely leváltotta a későkádári művészeti dominanciát. Ennek a folyamatnak a képzőművészeti hegemonia változása egy kis, de integráns részét képezi.

Mind a művészeti intézményrendszerekben, mind pedig a művészi témákban és attitűdökben, illetve a folyamatok művészettörténeti interpretációjában is a nyugati, globális művészeti világhoz való kapcsolódást lehet megfigyelni. Ez az integráció a '80-as évektől kezdődött, és ennek eredményeképp a magyar képzőművészet, legalábbis annak az elitje bekapcsolódott a globális *artworld*-be. Mindez a csatlakozás azonban nem eredményezett egyenlő pozíciókat, hanem a magyar képzőművészeti mező egyfajta alárendelt, félperiférikus helyzetbe került, és ennek megfelelően formálta a saját intézményrendszerét is. Így egyfajta az indirekt hatalmi viszonyokban és diskurzusokban megalapozódó kulturális kolonizáció ment végbe, melynek létezése nem feltétlenül evidens.

Az ebben az időszakban megjelenő új mechanizmusokat az intézményrendszer és annak tagjai alapvetően magukévá tették, és ezek a koncepciók mélyen átszöttek és átszövik a hazai művészeti világ működését. Mindennek következtében, a függőségi rendszereknek egy egészen új, mélyen gyökerező hálójá alakult ki, mely ma már a természetesség igényével jelenik meg.

Irodalomjegyzék

Források:

Akadémiai Levéltár, II. fondcsoport, 6. fond, Kulcsár Kálmán iratai 63. doboz: A pályázatokra vonatkozó döntések

Akadémiai Levéltár, II. fondcsoport, 6. fond, Kulcsár Kálmán iratai 65. doboz: Titkársági összeállítás és előterjesztés a pályázatokról

Akadémiai Levéltár, II. fondcsoport, 6. fond, Kulcsár Kálmán iratai 63. doboz: MTA-Soros Foundation albizottságának vezetői

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

Műcsarnok Archívum, 1985, A Műcsarnokról általában: Leirat: Gondolat-Jel: Bolgár György Interjúja

Műcsarnok Archívum: 1989, A Műcsarnokról általában: Telefonjegyzék

OSA Archívum, HU OSA 13-9-7: Advisory Council-Minutes. 1985. 6. 21.

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

OSA Archívum, HU OSA 13-9-7: Jegyzőkönyv: Tanácsadó testület, 1985. 11. 18.

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

OSA Archívum, HU OSA 13-9-7: Halda Alíz: Jelentés a képzőművészet területén végzett "terepfelmérésről"

Szekeres Andrea (Interjú), A szerző készítése, Budapest, 2012. december 1.

Szakirodalom:

Austrian International Gallery in the Hungarian Scene:
The Knoll Gallery http://www.ligetgaleria.c3.hu/tk_knoll_en.html

Böröcz, József, 1992. Kettős függőség és tulajdonvákuum: Társadalmi átalakulás az államszocialista félperiférián. *Szociológiai Szemle*, (3), 3–20.

Böröcz, József, 1993. Kettős függőség és a külső kötődések informálissá válása: a magyar eset. *Eszmélet*, 5. évf., 74–88.

Chari, Sharad. & Verdery, Katherine, 2009. Thinking between the Posts: Postcolonialism, Postsocialism, and Ethnography after the Cold War. *Comparative Studies in Society and History*, 51(01), 6–34.

Czeplédy, Nina. & Szekeres, Andrea, 2009. Agents for Change: The Contemporary Art Centres of the Soros Foundation and C3. *Third Text*, 23(3), 251–259.

Debeausscher, Juliane, 2011. *Interview with Artpool Cofounder Júlia Klaniczay*.
Letöltés: <http://www.artmargins.com/index.php/5-interviews/633-artpool-cofounder-julia-klaniczay>

Esanu, Octavian, 2008. *The Transition of Soros Centers to Contemporary Art: the managed avant-garde*. Iasi: Periferic 8 — Art as Gift.

Esanu, Octavian, 2009. *Transition in Post-Soviet Art: "Collective Actions" Before and After 1989*, PhD, Duke University.

Galántai György Állambiztonsági megfigyelésének mappái, 1985.
<http://www.galantai.hu/festo/1985/85.html>

Gielen, Pascal, 2005. Art and Social Value Regimes. *Current Sociology*, 53(5), 789–806.

Gramsci, Antonio, 1970. *Filozófiai írások*, Budapest: Kossuth Könyvkiadó.

Gyáni, Gábor, 2010. *Az elveszített múlt: A tapasztalat mint emlékezet és történelem*, Budapest: Nyitott Könyvműhely.

Habermas, Jürgen: *What Does Socialism Mean Today?* The Rectifying Revolution and the Need for New Thinking on the Left. In: *New Left Review* I/183, September-October 1990

Hegyí, Lóránd, 2002. Új helyzetben új identitás, In: Knoll, H. szerk., 2002. *A második nyilvánosság: XX. századi magyar művészet*, Budapest: Enciklopédia.

Ivacs, Gabriella, 2005. *An Appendage to the History of the Democratic Transition*.
Letöltés: http://www.osaarchivum.org/updates/2006/Comma_article_Final_2005_april.htm
[Letöltés november 12, 2012].

Kaufmann, Thomas DaCosta, 2004. *Toward a Geography of Art*, University Of Chicago Press.

Kortárs Művészeti Dokumentáció. Letöltés: <http://dokumentumtar.c3.hu/> [Letöltés október 14, 2012].

Laclau, Ernesto & Mouffe, Chantal, 1992. *Hegemony and socialist strategy: towards a radical democratic politics*, London: Verso.

Mannheim, Károly, 1996. *Ideológia és utópia*, Budapest: Atlantisz

Marx Károly, 1955. *A tőke, I. kötet*, Budapest: Szikra, Letöltés:
<http://mek.oszk.hu/04700/04724/04724.pdf>

Melegh, Attila, 2006. *On the east-west slope: globalization, nationalism, racism and discourses on Eastern Europe* 1st ed., New York: Central European University Press.

Mészöly, Suzanne, (szerk), 1991. *Modern and Contemporary Hungarian Art. Bulletin 1985-1990*, Budapest: Soros Foundation Fine Art Documentation Center; Műcsarnok.

Mouffe, Chantal, 2007. Artistic Activism and Agonistic Spaces. *Art & Research*, 1(2).
Letöltés: <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html> [Letöltés december 30, 2012].

Németh, Lajos, 1990. Introduction to Contemporary Hungarian Art. In: *Modern and Contemporary Hungarian Art. Bulletin 1985-1990*. Letöltés:
http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/text8dc1.html?id_text=90.

Nikolchina, Miglena: The West as Intellectual Utopia, In: Todorova, M.N. szerk., 2009. *Remembering communism: genres of representation*, New York: Social Science Research Council, 95-126.

Nora, Pierre, 2010. *Emlékezet és történelem között: válogatott tanulmányok*, Budapest: Napvilág.

Nóvé, Béla, 1999. *Tény/Soros: a magyar Soros Alapítvány első tíz éve, 1984-1994*, Budapest: Balassi.

Piotrowski, Piotr, 2009. *In the shadow of Yalta : art and the avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, London: Reaktion.

Popper, Karl R., 2001. *A nyitott társadalom és ellenségei*, Budapest: Balassi Kiadó.

Sinkó, Katalin, 2009. *Nemzeti képtár: „emlékezet és történelem között”*, Budapest: MNG.

Soros Centers for Contemporary Arts (SCCA) Network,
<http://www.c3.hu/scca/index.html>

Soros évkönyv, 1986. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia-Soros Alapítvány Bizottság

Soros, György, 1991. *A lehetetlen megkísértése: a kelet-európai forradalmak és a Soros alapítvány*, Budapest: 2000 Egyesület.

Szakács, Eszter, 2011. *Kurátori pozíciók Magyarországon a rendszerváltás után*, szakdolgozat, ELTE BTK Művészettörténet Tanszék.

Szelényi, Iván, 1995. Menedzser-kapitalizmus. Magyar Lettre, (19). Letöltés:
<http://epa.oszk.hu/00000/00012/00003/szeleny2.htm>.

Szipőcs, Krisztina: A budapesti Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum története, In: 2010. *A gyűjtemény: Ludwig Múzeum--Kortárs Művészeti Múzeum*, Budapest: A Múzeum. 10-47.

Szoboszlai, János: Egy generáció önarcképe, In: Knoll, H. szerk., 2002. *A második nyilvánosság: XX. századi magyar művészet*, Budapest: Enciklopédia.

The New York Times: Jan Mladek, 77, Dies;, Served Monetary Fund, 1989. 8. 10.

Wallerstein, Immanuel, 1983. *A modern világgazdasági rendszer kialakulása: A tőkés mezőgazdaság és az európai világgazdaság eredete a XVI. században*, Budapest.: Gondolat.

Wolff, Larry, 2001. Hogyan találták fel Kelet-Európát? *Café Babel*, 11. évf. 39-40. szám, 41-54.

Zentai Violetta: Átkelés a nyitott társadalomba, In: Kovács, J.M. szerk., 2002. *A zárva várt Nyugat: kulturális globalizáció Magyarországon*, Budapest: Sík Kiadó, 383-408.

Zimprich, I., Kuznetsov, V. & Johansson, I. szerk., 2011. *Post Funding Eastern Europe*, Kiev: CCEK.