

Magyar Képzőművészeti Egyetem

Doktori Iskola

**Centrum és periféria jelentésváltozásai  
a képzőművészeti közegben**

Attitűdök és lehetőségek a központban és a margón

DLA értekezés

Kiss Adrienn Mária

Témavezető: Dr. habil. Albert Ádám DLA

2024

# Tartalomjegyzék

Tartalomjegyzék.....	1
Köszönetnyilvánítás.....	2
Bevezető.....	3
1. A centrum-periféria modell értelmezései és magyar vonatkozásai.....	6
1.1. A világrendszer-elmélet.....	6
1.2. Centrum és periféria a világgazdaságban.....	12
1.3. Centrum és periféria a regionális tudomány nézőpontjából.....	16
1.3.1. A határ és a centrum-periféria viszony.....	22
1.3.2. Régió.....	30
1.3.3. A Gyórhöz közeli kettőshatár vidéke.....	38
1.4. Magyarország félperiférikus történelme.....	41
2. Centrum és periféria a képzőművészeti mezőben és a magyar vonatkozások.....	51
2.1. Centrumok és perifériák a művészettörténetben.....	51
2.2. A globális művészeti világ, avagy a biennalizmus kora.....	70
2.3. Centrum-periféria modellek a magyar képzőművészet helyzetének értelmezéséhez.....	87
2.4. A magyar művészet helyének kialakulása a centrum-periféria viszonylatokban.....	95
2.5. A centrum-periféria modell transzformációi a magyar kortárs képzőművészetben..	106
2.6. Lokális, regionális és globális vonatkozások a győri képzőművészetben.....	135
2.7. Művészek a centrumban és periférián.....	151
2.8. Győr és a saját alkotói pályám.....	162
További lehetséges kutatási irányok.....	171
Konklúzió.....	172
Bibliográfia.....	173
Képek jegyzéke.....	182
Függelék.....	184
Melléklet: Decentralizált perspektívák a kelet-közép európai kortárs képzőművészetben – pódiumbeszélgetés.....	185

## Köszönetnyilvánítás

Szeretnék köszönetet mondani témavezetőmnek, Albert Ádámnak, aki friss meglátásaival új perspektívából segített felfedeznem az alkotói pályám és a művészetszociológiai érdeklődésem közötti kapcsolatokat, és arra ösztönzött, hogy ezeket bátran kamatoztassam disszertációm megírása során.

Hálás vagyok András Editnek, Angel Juditnak, Bordács Andreának, Fabényi Júliának, Hartyándi Jenőnek, Kukla Krisztiánnak, Mélyi Józsefnek, Nemes Csabának, N. Mészáros Júliának, Spengler Katalinnak és Sugár Jánosnak, hogy megosztották velem tapasztalataikat és tudásukat, és mindig készen álltak válaszaikkal és észrevételeikkel támogatni kutatásomat.

Köszönöm Barbara Horvath-nak, Mária Janušová-nak és Salamon Júliának a pódiumbeszélgetésen való részvételüket, valamint az előkészületek során nyújtott aktív segítségüket.

Köszönöm a Torula Művészteremnek is, hogy lehetőséget adtak mestermunkám bemutatására és a kutatásomhoz kapcsolódó pódiumbeszélgetés lebonyolítására, továbbá hogy műteremhelyet biztosítanak számomra a koncentrált alkotáshoz.

Végül, szeretném megköszönni édesanyámnak, nagynénémnek, barátaimnak és kollégáimnak a támogatást és türelmet, valamint külön köszönet illeti Márkus Esztert a dolgozatom lektorálásában nyújtott nélkülözhetetlen segítségéért.

# Bevezető

## Kiindulás

Doktori disszertációm témája inkább az alkotói élethelyzetemből, mintsem a művészeti gyakorlatomból bontakozott ki. A Doktori Iskola tanulmányi szakaszának végéhez közeledve egyre inkább úgy éreztem, hogy egy hosszabb távú elméleti kutatás lehetőséget nyújthatna arra, hogy mélyrehatóbban tanulmányozzam azt az engem már régóta foglalkoztató kérdést, hogy az alkotás folyamatának és a művek prezentációjának helyszínei milyen befolyást gyakorolnak egy képzőművész pályafutásának alakulására. Életutam során eddig három kulcsfontosságú lokáció formálta alkotói identitásomat, amelyek egy körülbelül 250 kilométeres földrajzi tengely mentén helyezkednek el.

Ennek a tengelynek a két végpontja Bécs és Budapest, míg a kettő között, éppen középen található Győr, a szülővárosom. Felsőfokú művészeti tanulmányaimat 2003 és 2008 között végeztem – egy budapesti építészeti kitérőt követően – a Bécsi Képzőművészeti Egyetemen, a kezdetben *Grafika és grafikai technikák*, majd tanulmányaim alatt nevet váltó *Grafika és festészet* osztályban, melyet Gunter Damisch vezetett. A diplomám megszerzése után egy ideig még Ausztriában maradtam, de 2015-ben visszaköltöztem Magyarországra, Győrbe. 2018-ban kezdtem meg a posztgraduális képzést Budapesten, ami által az itteni szcénába is betekintést tudtam nyerni.

## Téma, és célkitűzés

Amikor közelebről megvizsgáltam a két, viszonylag egymáshoz közel fekvő főváros, valamint a közöttük elhelyezkedő nyugat-magyarországi vármegyeszékhely pozícióját a képzőművészeti világban, arra a következtetésre jutottam, hogy ezt a helyzetet leginkább a centrum-periféria modell szemszögéből lehet értelmezni. A történelem iránt mindig vonzalmat éreztem, és ez, a doktori kutatásomat megelőzően háttérbe szorult érdeklődésem most, az adott fogalompár kontextusában a politikai gazdaságtan és a regionális tudomány területén való elmélyüléssel bővült. Az utóbbi, számomra eddig jórészt ismeretlen területtel való foglalkozás különösen inspiráló volt, mert olyan aktuális problémaköröket is érintett, mint például a berlini fal lebontása után megnyílt határok újraértelmezése az európai uniós politikák tükrében, a határon átnyúló kapcsolatok aktuális helyzete, valamint a migráció. Célom az volt, hogy egyrészt a történelmi gyökerekig visszanyúlva, másrészt pedig a



földrajzi tér dimenziójában vizsgáljam a magyar képzőművészet globális kontextusban elfoglalt helyét, illetve ezen belül Győr, mint jelenlegi alkotói és életterem művészeti pozícióját. Végezetül pedig az általam eredetileg megfogalmazott kérdésre a saját művészeti gyakorlatom elemzésén keresztül is próbáltam választ adni, nevezetesen hogy az említett helyzetváltoztatások milyen hatással voltak eddigi alkotói pályám alakulására. Mivel maga a centrum-periféria elméleti modell is átértelmeződni látszik a globalizációs folyamatokban, így dolgozatomban azt is vizsgáltam, hogy hogyan változott meg mára a két fogalom jelentése, és egyáltalán érvényesek-e még a képzőművészeti mezőben.

### **Módszer és terminológia**

Kutatásom részben írott forrásokra: az adott tárgykör szakirodalmára, folyóiratcikkekre, kritikákra és interjúkra épült, ám a magyarországi képzőművészeti kontextus vizsgálatában ezt kiegészítettem intézményi szereplőkkel, elméleti szakemberekkel és alkotókkal, valamint egy műgyűjtővel folytatott beszélgetésekkel is, melyek közvetlen információkkal és egyes esetekben személyes történetekkel, anekdotákkal gazdagították írásomat.

A beszélgetőtársak kiválasztásánál döntő szempont volt, hogy a centrum-periféria viszonyrendszert a képzőművészetben vagy maguk is tematizálták, vagy olyan térben és időben tevékenykedtek, amely ebből a szempontból meghatározó. A beszélgetések célja nem egy átfogó művészetszociológiai felmérés volt, hanem az egyéni tapasztalatok, valamint a témával kapcsolatos gondolatok és érzések feltárása. Ennek érdekében minden alkalommal személyre szabott kérdéseket tettem fel. Ezek dokumentációját nem mellékelem a disszertációhoz; helyette arra törekedtem, hogy válaszaikat egy koherens gondolatrendszerbe integráljam, amely bemutatja a magyar művészet fejlődési szakaszait és jelenlegi állapotát a centrum-periféria viszonyrendszer változásain keresztül.

Ezeken felül – az eddig ismertetett módszereimet kiegészítendő – szerveztem és moderáltam egy pódiumbeszélgetést, melynek során osztrák, szlovák és magyar művészeti szakemberekkel folytattunk diskurzust a decentralizált intézményi struktúrák és kiállítások témakörében. A beszélgetés résztvevői a Győr környéki régióval határos országokból, valamint egy másik magyar vidéki városból, Szombathelyről érkeztek. Az esemény helyszíne a győri *Torula Művészter* volt, ahol a műtermem is található, és ahol a doktori mestermunkámat is bemutattam. A panelbeszélgetést rögzítettem; a hanganyag írott formába átdolgozott, szerkesztett változatát mellékletként csatolom a disszertációhoz.

Fontosnak tartom kiemelni még a dolgozatomban használt terminológia egyes sajátosságait, amelyekkel a centrum-periféria viszonyrendszert jelölöm. Leggyakrabban az Immanuel Wallerstein nevéhez fűződő elméleti modell angol eredeti kifejezéséből (center-periphery model) történő tükörfordítását, vagyis a „centrum-periféria” fogalompárt alkalmazom. A szóismétlés elkerülése érdekében esetenként a „centrum-periféria kettősség”, „mag-perem viszonyok”, illetve „központ és peremvidék” kifejezéseket (estelek ezek variációit) is használom, de minden esetben az eredeti kifejezések jelentését társítom hozzájuk. A periféria vagy a félperiféria köznyelvi, vagy esetlegesen pejoratív konnotációit nem vettem figyelembe a dolgozatom írásakor, kizárólag a szakirodalmi jelentéseket és értelmezéseket.

# 1. A centrum-periféria modell értelmezései és magyar vonatkozásai

## 1.1. A vilárendszer-elmélet

A világtörténelem alakulásának a gazdasági és társadalmi változások tükrében való értelmezésére a huszadik század folyamán számos társadalomtudós és politológus tett kísérletet. Az 1970-es évektől az elemzési keret tekintetében fontosabb váltás jelentkezett, ami közvetetten a második világháború utáni évek kihívásainak, illetve közvetlenül az 1968-as forradalmi hullám hatásainak volt betudható. Az események egyik fontos közös tanulsága volt, hogy a társadalmi változásokat elsősorban nem a nemzeti határokra korlátozódó társadalmi viszonyok idézik elő. Az új elemzések tehát ennek folyományaként már nem a nemzetállamokat, hanem az időben és térben több politikai és kulturális egységen átívelő, történelmi léptékű rendszereket tekintették vizsgálatuk tárgyának.<sup>1</sup>

Immanuel Wallerstein, a 2019-ben elhunyt amerikai közgazdász, szociológus és társadalomtörténész, a neomarxista társadalomtudományok egyik legmeghatározóbb huszadik századi alakja, már fiatal afrikanista kutatóként is a globális gazdaság kialakulásának körülményeivel foglalkozott, későbbi hírnevét pedig mint a vilárendszer-elmélet egyik kidolgozója és legismertebb teoretikusa alapozta meg. Visszaemlékezései szerint<sup>2</sup> őt leginkább a Globális Dél és a Nyugat korai történetében fellelhető közös motívumok érdekelték, de ahhoz, hogy ezt meg tudja vizsgálni, szüksége volt korábbi tanárának, a francia történész Fernand Braudelnek a *hosszú időtartam*<sup>3</sup> (franciául *longue durée*) fogalmára, ami egy adott történelmi rendszer teljes életoiklusára utal. Ez alatt azt kell érteni, hogy bizonyos események vizsgálatakor nem elég az adott időszakot vizsgálni, figyelembe veendő a megelőző és a következő századok történései is. A Braudel vezette Annales Iskola második generációjának képviselői legfontosabb feladatuknak a történelmi változások gazdasági és társadalmi alapjainak feltárását tekintették. Ennek nyomán vezette be Wallerstein az

---

<sup>1</sup> Immanuel Wallerstein: *Bevezetés a vilárendszer-elméletbe*, L'Harmattan, Budapest, 2010, 43.

<sup>2</sup> Immanuel Wallerstein: *A modern világgazdasági rendszer kialakulása. A tőkés mezőgazdaság és az európai világgazdaság eredete a XVI. században*, Gondolat, Budapest, 1983 (1974), 16.

<sup>3</sup> Wallerstein: *Bevezetés a vilárendszer-elméletbe*, 2010, 45.

*unidiszciplinaritás* fogalmát is, amely nem tévesztendő össze a multi- vagy interdiszciplinaritással. Az utóbbiak esetében a kutatók több tudományág módszereit kombinálják, míg Wallerstein fogalma – melyet a lényegi összefüggések felismeréséhez elengedhetetlennek tartott – azt a meggyőződést fejezi ki, hogy minden társadalomkutatásnak egyetlen egységes diszciplína részeként kellene folynia. Ezt az egységes diszciplínát nevezik *történelmi társadalomtudományoknak*<sup>4</sup> Az ily módon kialakított újfajta keretrendszer birtokában már belekezdhetett a kapitalizmus történetének átfogó feldolgozásába. Nagylélegzetű, három évtizeden keresztül írott munkája a modern világ kialakulását és fejlődését követi nyomon a 16. századtól a 20. századig.<sup>5</sup> A sorozat 1974 és 2011 között jelent meg, melyből csak az elsőről készült magyar fordítás *A modern világgazdasági rendszer kialakulása. A tőkés mezőgazdaság és az európai világgazdaság eredete a XVI. században*<sup>6</sup> címmel a Gondolat Kiadó gondozásában, 1983-ban.

Az első könyv szintén a Braudeltől átvett *hosszú tizenhatodik század*<sup>7</sup> elképzelésre épít, melynek kezdetét a *longue durée* elve alapján a 15. század második felének földrajzi felfedezéseihez, végét pedig az angol polgári forradalom győzelméhez köti. Wallerstein az általa kidolgozott sajátos elméleti keretben mutatja be a modern világ kialakulásával járó történelmi változásokat: a feudalizmus válságára válaszul megszülető kapitalista szemléletű rendszer kibontakozását, amelyet *európai világgazdaságnak* nevez. A második kötet az atlanti kereskedelem fokozódását, a merkantilizmus kialakulását tematizálja a 17. és a 18. században, a harmadik az ipari forradalom hatásaival foglalkozik, a zárókötet pedig – mely a harmadik után huszonkét évvel került kiadásra – az európai liberalizmus ideológiájának és politikájának felvirágzását és annak kontextusát követi nyomon a 18. és a 19. században. Bár kétségtelenül monumentális munkáról beszélünk, sokan mégis kétségbe vonták, hogy a világtörténelem alakulását lehetséges-e ily módon leegyszerűsíteni, kutatási módszereit tekintve pedig a történelmi adatok és források értelmezésének módját kifogásolták.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> *Uo.*, 183.

<sup>5</sup> Immanuel Wallerstein: *The Modern World-System I. Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*, 1974; II. *Mercantilism and the Consolidation of the European World-Economy 1600–1750*, 1983; III. *The Second Era of Great Expansion of the Capitalist World-Economy 1730s–1840s*, 1989; IV. *Centrist Liberalism Triumphant 1789–1914*, 2011, University of California Press, Berkeley/Cal.

<sup>6</sup> Wallerstein: *A modern világgazdasági rendszer kialakulása*, 1983.

<sup>7</sup> Lásd: Fernand Braudel: *A Földközi-tenger és a Földközi-tenger világa II. Fülöp korában I–III*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1996 (1972).

<sup>8</sup> Lásd: Michael Mann: *The Sources of Social Power I. A History of Power from the Beginning to AD 1760*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.

Érték kritikák eurocentrikussága miatt is, valamint azért, mert nem veszi kellően figyelembe az egyedi történelmi és kulturális kontextusokat.<sup>9</sup> Stanley Aronowitz amerikai szociológus és politikafilozófus, Wallerstein kortársa – amellet hogy elismeri munkásságát, és a vita szükségességét hangsúlyozza – azon az állásponton van, hogy a társadalmi összefüggések sokkal összetettebbek és dinamikusabbak, a teória legfőbb hiányosságát pedig a kulturális szféra figyelmen kívül hagyásában látja.<sup>10</sup> Annak ellenére, hogy sok kritika érte, az elemzők szerint Wallerstein teóriája az egyik legfontosabb tudományos elmélet, mely irányzatként az 1970-es években terjedt el, és új szemléletmódot hozott a társadalmi valóság megértéséhez. Wallerstein szerint az ő legfőbb hozzájárulása abban rejlik, hogy kiemelten hangsúlyozza: a gazdaság az elemzés legfontosabb egysége.<sup>11</sup>

A vilárendszer-elmélet jóval velősebb bemutatását egy későbbi, egészen rövid, eredetileg 2004-ben, itthon pedig 2010-ben megjelent munkája tartalmazza, amely több előadásának összefűzött verziója.<sup>12</sup> Itt taglalja a teória előzményeit, és ismerteti a körülményeket is, amelyek szerepet játszottak annak kidolgozásában. A második világháborút követő világnézeti változások létrejöttében a meghatározó történelmi fordulópontok mellett szerepet tulajdonít egyes társadalomtudományi vitáknak is. Ide kapcsolódóan részletezi a modern tudásformák strukturális átrendeződését is, melyet szerinte a technológia fejlődése folytán megnövekedett intellektuális és tudományos igény váltott ki. A tudós ebben a könyvében egy másik kutatási nézőpontról is beszél, mégpedig arról, hogy a holisztikus történeti társadalomtudomány-felfogásra való törekvése egyszerre tiltakozásának kifejeződése is a jelenlegi világ drasztikus egyenlőtlenségeivel szemben. A vilárendszer-elmélet tehát a tőkés struktúrák kritikájaként is értelmezendő.<sup>13</sup>

Az elmélet bemutatását azzal kezdi, hogy a braudeli elveket figyelembe véve az általa *minirendszereknek* és *vilárendszernek* nevezett szisztémák, illetve ez utóbbi két típusának, a *világgazdaságoknak* és a *világbirodalmaknak* a tanulmányozására koncentrált. A minirendszert történetileg kialakult társadalmi-kulturális egységként jellemezte, amelyen

---

<sup>9</sup> Lásd: Pach Zsigmond Pál: *Közép-Kelet-Európa és a világkereskedelem az újkor hajnalán*, Századok, 1982/3, 427–459.

<sup>10</sup> Stanley Aronowitz: *A metatheoretical critique of Immanuel Wallerstein's the modern world system*, Theory and Society, 1981/4, 503–520.

<sup>11</sup> Miszlivetz Ferenc: *A vilárendszer ingája és a Jövőegyetem. Beszélgetések Immanuel Wallersteinnel*, Savaria University Press, Szombathely, 2011, 11.

<sup>12</sup> Immanuel Wallerstein: *Bevezetés a vilárendszer-elméletbe*, L'Harmattan, Budapest, 2010 (2004).

<sup>13</sup> Gyakran nyilvánította ki véleményét a neoliberalis gazdaság- és társadalompolitika, és a különböző válságjelenségek kapcsán rövidebb kommentárok formájában is, melyeket 1998-tól 2019-ig minden hónap első és tizenötödik napján jelentetett meg. A sorozatot 2019. július 1-én az 500. kommentárral zárt le. Lásd: <https://iwallerstein.com/commentaries/> (utolsó hozzáférés: 2024.04.20.).

belül területi-gazdasági munkamegosztás zajlik. Később ez a minirendszer – terjeszkedési vágya és lehetőségei arányában – mind nagyobb területeket foglal el, majd ennek következtében világrendszeré válik.<sup>14</sup> A minirendszerrel ellentétben ez már egy társadalmilag és kulturálisan is erősen tagolt képződmény. A világrendszernek két formáját különböztette meg: a *birodalmi modellt*<sup>15</sup>, ahol egyetlen politikai hatalom tölti be az ellenőrző szerepet, és a *világgazdasági modellt*, melyet nem felügyel egy kiemelt politikai hatalom sem.

A világgazdasági modell tehát a 15–16. század fordulóján, főképpen a földrajzi felfedezések hatására jött létre. Wallerstein egyértelműen kimondja, hogy ezt az azóta is folyamatosan bővülő felépítményt kapitalista árutermelő piacgazdaság jellemzi. A Föld országait ennek a tengelyszerű elrendeződése alapján magországokra, félperiférikus országokra és a periféria országaira osztja fel.<sup>16</sup> A világgazdaság nemcsak társadalmilag és kulturálisan, de politikailag, és a nemzetállamok versengésének formájában is tagolt. Az eltérő gazdasági fejlettségű régiók a rendszerben elfoglalt helyüket tekintve is különböznek, ennek hatására alakult ki a világgazdaságra jellemző területi hierarchia és függésviszony, melyekről a későbbiekben még több alkalommal lesz szó a dolgozatomban. Összefoglalva tehát, a ma is fennálló történeti-gazdasági berendezkedések kialakulásáról alkotott elgondolásokat nevezzük világrendszer-elméletnek.

Wallerstein sok forrásból merített, és számos kollaboratív munkában vett részt, melyek közül a fontosabbakat – a teljesség igénye nélkül – érdemes még megjegyezni. Az elődöket tekintve egyes mai társadalomtudósok már Karl Marx és Friedrich Engels *Kommunista kiáltványában* is felfedezni vélik a világrendszer-elmélet alapjait, hiszen ezek is a globális kapitalizmus elemzésében gyökereznek. Ugyanakkor Wallerstein több ponton is szakított a marxista felfogással, és azzal ellentétben kevésbé koncentrált a politikai aspektusokra. Ő maga Raúl Prebisch-nek és az 1950-es évek fiatal latin-amerikai közgazdászainak tulajdonítja a teória alap gondolatát, a *dependencia-* vagy *függőségi elméletet*, amely szerint a nemzetközi kereskedelem nem egyenlő felek közti csere.<sup>17</sup> „Bizonyos országok (ti. a centrum országai) gazdaságilag erősebbek másoknál, és ezért képesek úgy formálni a kereskedelem feltételeit, hogy az értéktöbblet a gyengébb országokból (a perifériáról) a centrum felé áramoljon.”<sup>18</sup> Wallerstein beszámol arról is, hogy sok kérdést felvetett ez a gondolatmenet, például hogy

---

<sup>14</sup> Wallerstein: *Bevezetés a világrendszer-elméletbe*, 2010, 43.

<sup>15</sup> A birodalmi modellre természetesen a legkiválóbb példa Róma, ahol az egykori város mint minirendszer világbirodalomként volt képes fejlődni.

<sup>16</sup> *Uo.*, 62.

<sup>17</sup> *Uo.*, 33.

<sup>18</sup> *Uo.*, 34.

inkább politikai cselekvést, vagy csak alternatív gazdasági szabályozást igényelnek-e ezek a problémák. Az előbbi mellett érvelők közt voltak a függőségi elmélet hívei, így Andre Gunder Frank német közgazdász és szociológus is, akinek a nevéhez köthető az *alulfejlettség fejlődése* (development of underdevelopment) kifejezés ami arra vonatkozik, hogy az alulfejlettség nem az adott ország hibája, hanem a kapitalista történelmi fejlődés következménye.<sup>19</sup>

Polányi Károly, a bécsi születésű, de 1933-tól haláláig emigrációban élő magyar gazdaságtörténész, szintén hozzájárult a világrendszer-elemzéshez, amennyiben olyan gazdaságszerveződési formákat különböztetett meg, amelyek megfeleltethetőek a wallersteini minirendszer, világbirodalom és világgazdaság kategóriáknak.<sup>20</sup> Átala is megerősítést nyert, hogy a kapitalista világgazdaságot tengelyszerű munkamegosztás jellemzi. Polányi felfogása szerint a gazdaság a társadalom koherens alkotórésze, de a klasszikus kapitalizmus kialakulásával annak ellenőrzése kikerült a társadalom kezéből, mert ettől kezdve a piaci önszabályozó mechanizmusok működtetik az erőforrások és a javak elosztását, aminek következtében a természet és az ember maga is áruvá válik. Sokan ezen megállapításai miatt Polányira mint a világméretű ökológiai válság és a globalizáció káros következményeinek látnokára tekintenek.

A világrendszer-elméletet napjainkban is számos kutatóközpontban elemzik és fejlesztik az aktuális globalizációs szempontok mentén. Ezek a kutatások abból a wallersteini megfigyelésből indulnak ki, hogy a globalizáció jelensége 16. századi kialakulása óta alapvető része a modern világrendszernek. Cséfalvay Zoltán közgazdász és geográfus a világrendszer mai elemzőinek tulajdonítja azt a felfogást, hogy a globalizáció – a hétköznapi, homogénizálódást feltételező nézettel szemben – egy regionálisan rendkívül egyenlőtlenül zajló folyamat, amely tovább mélyíti a világban történelmileg kialakult egyenlőtlenségeket.<sup>21</sup> A mostani szakaszt ezek a kutatók csak a nagyobb nemzetköziesedési folyamat újabb hullámának feltételezik, ami az államok közötti gazdaságpolitika változásával akár egészen más irányba továbbhaladhat. Cséfalvay az elmélet nagy erényének tartja, hogy az a regionális és szociális egyenlőtlenségeket helyezi a középpontba, bár ő is megkérdőjelezi, hogy az a miértre is választ tudna adni. Elmar Altwaterre hivatkozik, amikor azt mondja, hogy a globalizáció logikája túllép a világrendszer-elmélet által megszabott kereteken, mert felülről

---

<sup>19</sup> Andre Gunder Frank: *The Development of Underdevelopment*, Monthly Review Press, New York, 1966.

<sup>20</sup> Polányi Károly: *The great transformation. The political and economic origins of our time*, Farrar & Rinehart, New York, 1944.

<sup>21</sup> Cséfalvay Zoltán: *Globalizáció 1.0. Érvek és ellenérvek*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2004.

jut el a kisebb régiókhoz, városokhoz, míg amaz egy alulról épülő, nemzetgazdasági határokon átnyúló terjeszkedés feltevésére épül. Altvater a centrum-periféria dichotómiát már a bevonás-kizárás dinamikájára cseréli, értve ezalatt, hogy míg egyes régiók, országok vagy társadalmi rétegek sikeresen integrálódnak a világpiaci struktúrákba, addig a globalizáció más nemzeteket vagy rétegeket kizár, melyeket ez rendkívül hátrányosan érint.<sup>22</sup>

A bírálatokat és fejleményeket tovább tárgyalni nem célja a dolgozatomnak, megelégszem annyival, hogy a kortárs társadalomtudományok általánosan elfogadottként tartják számon a Wallerstein nevével fémjelzett világrendszer-elméletet, gyakran kiindulási alapként használva azt a globalizációs jelenségek vizsgálatához.

---

<sup>22</sup> Elmar Altvater: *Restructuring the space of democracy. The effects of capitalist globalisation and the ecological crisis on the form and substance of democracy*, in: *Global Ethics and Environment*, ed.: Nicholas Low, Routledge, London/New York, 1999, 283–309.



## 1.2. Centrum és periféria a világgazdaságban

„Nincs centrum periféria nélkül, se periféria centrum nélkül,  
a kettő ugyanis egymást feltételezi.”<sup>23</sup>

A centrum-periféria fogalompár geometriai eredői, a középpont (központ) és az attól legnagyobb távolságra elhelyezkedő pontok összessége, vagyis a perem (periféria), alapvetően térbeli helyzetekre vonatkoznak. A vilárendszer-elmélet alapjának, a centrum-periféria modellnek a térbelisége azonban inkább metaforikus, mivel nem direkt földrajzi egységekre, hanem a nemzetközi munkamegosztásban elfoglalt helyek szerint tagolja a világot. Ahogy az előző fejezetben Wallerstein elmélete kapcsán bemutatásra került, a világgazdaság kifejezés egy kiterjedt földrajzi zónára vonatkozik, amelyben munkamegosztás, árucseré, valamint a tőke és a munkaerő folyamatos áramlása zajlik, és fő mozgatórugója a tőke végtelen felhalmozása. Ezek a folyamatok az országok eltérő adottságai folytán egyenlőtlenül alakulnak, ami ugyancsak egyenlőtlen geopolitikai övezetek kialakulásához vezet.

A magországok, perifériák és félperifériák történeti megközelítésben a már említett négy kötetes, a *The Modern World-System* című műben<sup>24</sup> a speciális „wallersteini” elméleti megközelítésben kerültek górcső alá. Az európai világgazdaságon belül, amely az első kapitalista szemléletű rendszer volt, és a feudalizmus válságára válaszul bontakozott ki, először Dél-, majd Nyugat-Európa jutott gazdasági fölénybe a világ többi részéhez képest. Ekkor alakultak ki azok a gazdasági kapcsolatok is, melyek a világ nagy részét lefedték, felülírva a nemzeti vagy más politikai határokat. A centrumok kezdetben a gyarmatosítás folytán Spanyolország és Portugália voltak, majd fokozatosan a szintén gazdaságilag jelentőssé váló északnyugat-európai tengeri hatalmak (Anglia, Franciaország, Hollandia) vették át ezt a szerepet. Ezek az államok már erős központi kormányzatot, kiterjedt bürokráciát és nagy hadseregeket alakítottak ki. A feudális kötelezettségekről a bérletre való átállást követően a független gazdálkodók felemelkedtek, de sok paraszt el is szegényedett, akik a városokba költözve olcsó munkaerőt biztosítottak az ottani manufaktúrák számára. A

<sup>23</sup> Nagy Zoltán: *Közlekedésföldrajz*, elektronikus jegyzet, 2.6.2. fejezet: *Wallerstein-féle centrum-periféria modell*, [https://mersz.hu/hivatkozas/m445kfz\\_31\\_p2#m445kfz\\_31\\_p2](https://mersz.hu/hivatkozas/m445kfz_31_p2#m445kfz_31_p2) (utolsó hozzáférés: 2024.08.29.).

<sup>24</sup> Wallerstein: *The Modern World-System I-IV*, 1974–2011.

skála másik végén a perifériás zónák helyezkedtek el, ahol nem voltak eléggé erős központi kormányzatok. Wallerstein ez utóbbiak közé sorolja Kelet-Európát (Oroszországot nem számítja ide) és Dél-Amerikát, melyek a magországok irányába nyersanyag exportőrként kezdtek el működni, onnan pedig újfajta ipari termékeket importáltak, de az egyenlőtlen kereskedelmi kapcsolatok révén a mag kisajátította az általuk termelt töketöbbség nagy részét. A félperifériák vagy hanyatló magrégiók, vagy a világgazdasági rendszerben elfoglalt helyzetük javítására törekvő perifériák voltak. Olaszország, Dél-Németország és Dél-Franciaország a 19. század folyamán például viszonylagosan jól teljesítettek, a maggal ellentétben azonban nem sikerült túlsúlyba kerülniük a nemzetközi kereskedelemben. Spanyolország ezüstöt és aranyat importált amerikai gyarmatairól, amelyeket nagyrészt kényszermunka révén termelt ki, de ezt főleg Angliából és Franciaországból származó iparcikkek vásárlására fordította ahelyett, hogy a hazai feldolgozóipar kialakulását ösztönözte volna, így egy idő után magpozícióból félperifériává degradálódott. Ezeken felül a huszadik századig léteztek még külső területek, amelyek kívül maradtak a világgazdasági folyamatokon. Ilyen volt Oroszország is, ami nagy területénél és relatíve elszigetelt elhelyezkedésénél fogva belső piacának ellátására koncentrált, és kifejezetten korlátozta a külföldi kereskedelmi befolyást. A gyarmatok teljesen alárendelt pozíciójuk értelmében szintén külső arénák voltak, majd a későbbi századok alatt először perifériaként tudtak belépni a rendszerbe.

### 1. A világgazdaság regionális tagoltságának változása 1500-2000

Kor	Centrum	Félperiféria	Periféria	Külső aréna
1500	Nyugat- és Dél-Európa	Kelet-Közép-Európa	Kelet-Európa	A világ többi része
1700	Nyugat- és Dél-Európa	Kelet-Közép-Európa	Kelet-Európa, Dél- és Közép-Amerika, Dél-Ázsia	A világ többi része
1800	Anglia, Belgium, Hollandia, Franciaország	Egyesült Államok keleti parti tagállamai, Dél-Európa, Kelet-Közép-Európa	Dél- és Kelet-Ázsia, Dél-Amerika atlanti parti területei, Balkán, Észak-Európa, Kelet-Európa	Afrika, Óceánia, Ausztrália, Közel-Kelet, Közép-Ázsia
1900	Anglia, Belgium, Hollandia, Franciaország, Németország, Egyesült Államok	Dél-Európa, Skandinávia, Kelet-Közép-Európa, Ausztrália, Japán	Balkán, Kelet-Európa, Közép- és Dél-Amerika, Dél- és Kelet-Ázsia, Afrika óceánparti országai	Belső-Afrika, Oroszország ázsiai területei, Közel-Kelet
2000	Nyugat-, Dél- és Észak-Európa, Észak-Amerika, Japán, Ausztrália	Kelet-Közép-Európa, Balkán, Dél- és Kelet-Ázsia, Oroszország, Dél- és Közép-Amerika többsége, Észak- és Dél-Afrika	Fekete-Afrika, Dél-Ázsia, Közép-Ázsia, Közel-Kelet, Közép-Amerika	

Forrás: Paul Knox – Sallie A. Marston: *Humangeographie*, Spektrum Akademischer Verlag, Heidelberg, 2001, 65–68, idézi: Cséfalvay Zoltán: *Globalizáció 1.0*, 2004, 31.

A fentiek alapján leszűrhető, hogy az egyes országok pozíciója a rendszerben távolról sem statikus. A jelenbe érkezve az is szembeötlő, hogy a kétezres évekre milyen sok terület zárkózott fel a félperiférikus régióba, ahol Kelet-Közép Európa tulajdonképpen a hosszú tizenhatodik század óta horgonyzik. Nőtt a centrumok listája is, ami érzékelteti, hogy a kapitalista piacgazdaság milyen tempóban és mértékben terjedt el a világ országaiban. A történelem kiszámíthatatlanságát bizonyítja a dél-európai országok ingadozó pályáíve az elmúlt ötszáz évben. Még érdekesebb, hogy velük egyidőben a korábbi koloniális helyzetű országok közül is sokan felzárkóztak a magországok közé, Japán sorsának alakulása úgyszintén figyelemre méltó. Természetesen az idézett munkák megjelenése óta eltelt időben is történtek kisebb-nagyobb mozgások, de mivel itt évszázadokban mérhető változásokról beszélünk, ezek egyelőre nem mérvadóak. Dolgozatom szempontjából inkább azt a megállapítást hangsúlyoznám, hogy a centrális és peremhelyzetek időben és térben eltolódhatnak, mivel a függésviszonyok a történelem eseményeinek hatására újabb és újabb változásokon mennek keresztül.

Összefoglalva tehát a centrum-periféria modell sajátosságait, melyek a mai napig érvényesek a világ gazdaságban, a következőket fontos megjegyezni: a centrumban koncentrálódik a tőke és a tudás, és ebből fakad az anyagi jólét és a hatalom, illetve az a képesség is, hogy gazdaságilag függő viszonyban tudja tartani a világrendszer többi régióját. A centrumországok azok az országok, ahol a leginkább jövedelmező termékek gyártása van túlsúlyban, hiszen itt koncentrálódik a legfejlettebb technológia, a periféria szerepe pedig ebben a folyamatban leginkább az, hogy olcsó munkaerővel és nyersanyaggal látja el a centrumot. E különbségek folytán egyenlőtlen csere, kizsákmányolás valósul meg, a centrum olcsón vásárol a perifériától, és drágán ad el neki, ezáltal ez nagyobb profitra tesz szert, míg a termelésből származó bevétel ott jóval kisebb lesz. A centrum és periféria közötti átmeneti határvonala a félperiféria. A centrumhoz képest periféria, a perifériához képest centrum. Elhelyezkedése és tulajdonságai tekintetében közel áll a centrumhoz, bár itt szerényebb az anyagi jólét. Ide áramlik a tudás a lehető legkönnyebben, viszont innen is vonzza el a centrum leghamarabb az erőforrásokat. Kizsákmányolják, de maga is a nála szegényebb periféria kizsákmányolására törekszik. Átmeneti helyzetéből fakadóan ideális esetben felzárkózhat a centrumhoz, de le is csúszhat a perifériához, ha éppen nem marad a félperiféria állapotában. A periféria pedig az a régió, amelyik a központtól számítva peremvidék, gazdaságilag gyenge, erősen függ a többi régiótól, a helyzetén saját erőből nem képes változtatni. Ezen a három

kategórián túl korábban létezett egy külső aréna, amely a kétezres évekre megszűntnek nyilvánítható, mert az ide tartozó területek fokozatosan bekapcsolódtak a rendszerbe.

Fontos megjegyezni – a viszonyrendszerek elemzésének teljeskörű igénye nélkül –, hogy pusztán az egyes országok centrum-periféria modellbe való besorolása nem mutat igazán árnyalt képet a köztük lévő hierarchikus viszonyok mélységéről, ezért a világgazdaság szerkezeti felosztását manapság szokás még az egy főre jutó bruttó nemzeti jövedelem statisztikáival is szemléltetni, bár az országok fejlettségét tekintve ez sem tekinthető igazán megbízhatónak. Az ENSZ Fejlesztési Programja (United Nations Development Programme, röviden UNDP) 1993 óta használja még az *emberi fejlettségi indexet* (Human Development Index, röviden HDI), amely már összetettebb statisztikai adatokon alapuló számítások eredményeként alakul ki évről évre, s a Föld minden egyes országát számításba veszi.<sup>25</sup> Definíció szerint az emberi fejlettségi index az emberi fejlődés kulcsfontosságú dimenzióiban elért átlagos teljesítmény összefoglaló mérőszáma, melybe már olyan tényezőket is beszámítanak, mint a születéskor várható élettartam, illetve az írni-olvasni tudók aránya. Ez a mutató országon belül is alkalmas az aránytalanságok jelzésére, nemcsak országrészek, hanem a különböző fejlettségű társadalmi csoportok között is. Az ENSZ megfogalmazása szerint a mérőszám felhasználható a nemzeti politikai döntések megkérdőjelezésére, és viták kiindulópontját képezheti egyes kormányok politikai prioritásairól. Ugyanakkor a HDI is bevallottan csak egy részét rögzíti annak, amit az *emberi fejlődés* magában foglal. Nem tükrözi elég pontosan az egyenlőtlenségeket, a szegénységet, vagy az emberi biztonságot jelentő tényezőket. A lista élén mindenesetre három évtizedre visszamenőleg Svájc, Norvégia, Izland, Kanada és Japán állnak, míg a legalacsonyabb indexszel rendelkező országok a Közép-afrikai Köztársaság, Dél-Szudán, Niger és Csád voltak. Magyarország 2021-ben negyvenhatodikként a „nagyon magas humán fejlettségű” országok közé került besorolásra.

---

<sup>25</sup> Lásd az ENSZ Emberi Fejlesztési Program honlapját: <https://hdr.undp.org/data-center/human-development-index#/indicies/HDI> (utolsó hozzáférés: 2024.04.24.).

### 1.3. Centrum és periféria a regionális tudomány nézőpontjából

A társadalom működése a legkülönbözőbb tényezőktől függ, de a leginkább meghatározók közt van a népesség, a gazdasági feltételek, az irányító intézmények elhelyezkedése és a közlekedés, melyek a művészet infrastruktúrája szempontjából ugyanúgy fontosak. A *regionális tudományt* a térbeliséget társadalmi szempontok szerint vizsgáló tudományágak – a teljesség igénye nélkül a területi gazdaságtan, gazdaságföldrajz, településszociológia, politikai földrajz, vagy a térinformatika – „közös részeként”, a társadalmat alkotó csoportok és környezetük kapcsolatát összességében vizsgáló tudományágként definiálja Nemes Nagy József, a diszciplína egyik legaktívabb hazai teoretikusa.<sup>26</sup> A tudományterületet átfogóan bemutató munkájában ír arról is, hogy a vonatkozó kutatásokban kikerülhetetlenül, paradigmatis sulyal van jelen a területi egyenlőtlenség és rendezettség kérdésköre is, mivel a tér fogalma elválaszthatatlan az egyenlőtlenség fogalmától.<sup>27</sup>

Mindebből kézenfekvőnek tűnik, hogy a regionális tudomány álláspontját is kiemelten vegyem figyelembe a centrum-periféria duállal kapcsolatban, az alapvető világgazdasági megközelítések tárgyalása után. Igyekszem felvázolni azokat a téziseket, amelyek a társadalmi tér fogalmán belül a kulturális mezőre vonatkoztathatóak, hogy a későbbiekben ezeket is fel tudjam használni a képzőművészet és társadalmi környezet összefüggéseinek feltárásánál. Nemes Nagy József említett összegző munkája mintegy vezetőként volt segítségemre a regionális tudomány tételeinek megértésében és azok kutatásomra vonatkozó elemeinek felfedezésében, így az elkövetkező fejezetben számos alkalommal fogok rá hivatkozni.

Csupán érintve a regionális tudomány létrejöttének körülményeit, röviden visszautalok a világrendszer-elméletre. Ez az elméleti perspektíva is a 20. század második felétől van jelen, alapvető tételeit szintén egy amerikai közgazdász, Walter Isard fogalmazta meg,<sup>28</sup> főként a tudományos kvantitatív módszerekre alapozva,<sup>29</sup> melyek az ő felfogása szerint hozzásegítettek

---

<sup>26</sup> Nemes Nagy József: *Terek, helyek, régiók. A regionális tudomány alapjai*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2009.

<sup>27</sup> Nemes Nagy: *Terek, helyek, régiók*, 2009, 51.

<sup>28</sup> Walter Isard: *Methods of Regional Analysis. An Introduction to Regional Science*. The MIT Press, Cambridge/Mass., 1960.

<sup>29</sup> Egyes elemzők szerint a tudományos élet ilyenén fellendülése alapozta meg a második világháborúból győztesként kikerülő USA hatalmas fölényét. Így ír erről a Mércse baloldali politikai-közéleti folyóiratban Ginelli Zoltán: „Ez az ún. »kvantitatív forradalom« a győztes USA-ból indult hódító útjára, mégpedig a világháborús katonai-ipari konjunktúra okozta tudományos forradalom lendületével, amely az USA globális tudományos

az összetett térgazdaság (space-economy) multidiszciplináris értelmezéséhez. Az 1940-es évek végén és az 1950-es évek elején a társadalomtudományok megújítására számos különböző területről (közgazdaságtan, földrajz, várostervezés, politológia és településszociológia) hívott össze akadémikusokat, de mivel egyetlen létező akadémiai szervezet sem fogadta be őket, ezért létrehozták sajátjukat, a Regionális Tudományos Egyesületet (Regional Science Association), amely először 1954 decemberében ült össze.<sup>30</sup> A területfejlesztési kutatások a hazai tudományos életben is jelen voltak a hatvanas évektől, a magyar kutatók 1966-ban csatlakoztak a fentemlített nemzetközi egyesülethez, 1984-ben pedig megalakult az MTA Regionális Kutatások Központja.

Ez az interdiszciplináris sokszínűség továbbra is tükröződik a különböző területekről érkező kortárs kutatók és tudományos szerzők munkáiban, ami által a szakterület hatásköre is egyre inkább kiszélesedett. A regionális tudomány vállaltan „portfólió” diszciplínaként működik, magába olvasztva a különböző, de kompatibilis, egymást kiegészítő megközelítéseket.<sup>31</sup> Bár a tudományág nevéből egy kizárólag régiós aspektusokat vizsgáló területre lehet következtetni, Nemes Nagy József felhívja a figyelmet arra, hogy ez csak egy része a vizsgálatok fókuszának. Az okot, amiért a tágabb tárgykör ellenére mégis a regionális tudomány nevet kapta az ágazat, ő az angol nyelv többjelentésű szavainak problematikájában látja, vagyis hogy a szakterület amerikai úttörői a *region* szóval helyettesítették a *space* kifejezést annak elkerülése érdekében, hogy a tér fogalma helyett a világűrre gondoljunk.<sup>32</sup>

A térelméleti kérdések valószínűleg legkézenfekvőbb megközelítése, ha olyan alapfogalmakból indulunk ki, mint a hely, a helyzet, vagy maga a tér. Nincs ez másképp a regionális tudományban sem. Az országos, régiós, vagy településekre vonatkoztatott elemzések egyaránt ilyen lényegi építőkövekre bontott megfigyelésekből származnak. A különböző térfelfogások közül a társadalmi tartalmakat alapul vevő felosztás számít ehelyütt leginkább mérvadónak. Természetesen ez nemcsak a tér fizikai dimenzióira, hanem a metaforikus kategóriákra is: a szellemi térre, absztrakt térre, a kiber- vagy virtuális térre stb. is értendő. Nemes Nagy József megkülönböztet külső és belső tereket, amelyek szintén nem az általános kint-bent relációt jelölik, hanem a földrajzi helyhez kötött „valós” lokációt, és a

---

hegemóniájához vezetett.” Ginelli Zoltán: *Földrajz, holokauszt és gyarmatosítás*, MÉRCE (online), 2020.08.08., <https://merce.hu/2020/08/08/foldrajz-holokauszt-es-gyarmatositas/> (utolsó hozzáférés: 2024.06.30.).

<sup>30</sup> Bővebben lásd az egyesület honlapját: <https://www.regionalscience.org/index.php/about-us.html> (utolsó hozzáférés: 2024.04.05.).

<sup>31</sup> Ehhez lásd: Manfred M. Fischer – Peter Nijkamp: *Handbook of Regional Science*, Springer Verlag, Berlin, 2020.

<sup>32</sup> Nemes Nagy József: *A tér a társadalomkutatásban*, Hilscher Rezső Szociálpolitikai Egyesület, Budapest, 1998, 9.

társadalomban szimbolikus, fizikai helyhez kötöttség nélküli, főleg politikai vagy gazdasági kontextussal rendelkező helyzeteket, mint a hierarchia vagy a függés.<sup>33</sup>

A társadalmi teret eszerint a felfogás szerint az ily módon értelmezett külső és belső terek együttesen alkotják, a regionális tudományok feladatát pedig a szerző a kettő összekapcsolásában, egymáshoz rendelésében látja. A kiindulási kérdést például így teszi fel:

Miként hat az adott szféra szereplőinek, elemeinek földrajzi (külső térbeli) elrendeződése, elhelyezkedése a belső térbeli viszonyokra, kapcsolatokra, illetve fordítva: a belső térbeli sajátosságok, a hasonlóság, a szegmentáltság, a kooperáció hatnak-e a külső térbeli rendre, például földrajzilag egymáshoz vonzzák-e vagy netán taszítják a vizsgált elemeket?<sup>34</sup>

Szerintem a Pierre Bourdieu által bevezetett mező-elmélet<sup>35</sup> szempontjából is érdemes erre válaszokat keresni, ezért később részletesebben is lesz szó a kulturális mező fizikai térbeliséghez köthető jellegzetességeiről. Az teret alkotó építőkövek vagy térelemek, és közülük is a legalapvetőbb, a „hely”, segítséget nyújthatnak a különböző társadalmi terek közös vonásainak meghatározásában. A regionális tudomány elfogadja azt a meghatározást, amely szerint a hely a tér egy olyan meghatározott része, amit valami vagy valaki átmenetileg vagy tartósan elfoglal, pontos koordinátákkal meghatározható, objektív és szubjektív értelemben is egyedi tulajdonságokkal rendelkezik.<sup>36</sup> A teret tehát helyek alkotják, és azok elrendeződése adja a tér egyenlőtlenségeit. A hely tulajdonságait a térbeli helyzet mutatja meg, ami nem más, mint a hely távolságbeli és iránybeli paramétereinek összessége. Ezek a jellemzők mindig relatívak, vagyis valamihez viszonyítva értelmeződnek: általuk tudjuk megkülönböztetni a társadalmi folyamatokban szerepet játszó helyek különböző típusait.

Ezen logika alapján a centrum a regionális tudományban kitüntetett hely: egy geometriai középpont, amely bekalkulálva a külső és belső terek együttes szerepét, egy súlyozó szereppel bíró változóval módosul. Ennek a változónak az értékét a népességeloszlásra, gazdasági viszonyokra, bűnözési rátára vagy éppen a kulturális tevékenység valamilyen minőségére irányuló felmérések adatai határozzák meg. A súlyponteltolódások a különböző időszakokban mért adatok változásaiból fakadnak, így ez a módszer jól használható történelmi folyamatok megfigyeléséhez is. A perifériát a centrumtól legtávolabbi pontok

---

<sup>33</sup> Nemes Nagy: *Terek, helyek, régiók*, 2009, 88.

<sup>34</sup> Nemes Nagy: *A tér a társadalomkutatásban*, 1998, 41.

<sup>35</sup> Lásd: Pierre Bourdieu: *A művészet szabályai. Az irodalmi mező genezise és struktúrája*, Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Budapest, 2013.

<sup>36</sup> Nemes Nagy: *A tér a társadalomkutatásban*, 1998, 55–57.



alkotják, helyzete alapvetően kevésbé kitüntetett, ahogy ezt már a wallersteini meghatározásnál is láttuk.

A hely- és helyzetbeli tulajdonságok jellemzőiből fakadóan Nemes Nagy József a centrum-periféria felfogásához is három jelentést társít.<sup>37</sup> Ezek a földrajzi vagy helyzeti, a gazdasági vagy fejlettségi, és társadalmi, vagy függési jelentések, amelyek külön-külön is, de leginkább az egymáshoz fűződő viszonyuk tekintetében számítanak a regionális kutatások legfőbb terepének. Az eltérő tartalmak viszonylagossága és többszintűsége elsősorban abban mutatkozik meg, hogy a különböző jelentéssel felruházott centrumok vagy peremvidékek egybeesnek-e vagy szétválnak. A helyzeti és fejlettségi értékek alapján például olyan alkategóriák különböztethetők meg, mint a központi mag, a dinamikus perem, belső periféria vagy külső periféria.<sup>38</sup> Magyarországra nézve például a központi mag a főváros, Budapest, dinamikus peremnek pedig megfeleltethető a nyugati határmenti régió. Ezzel a módszerrel került megállapításra az a jelenség is, hogy a földrajzi periféria gyakran tényezője a társadalmi peremhelyzetnek, de léteznek olyan esetek is, mint a dzsentrifikáció, melynek során egy bizonyos városrésze jellemző szegényebb lakosságot felváltja, kiszorítja egy tehetősebb réteg. Másik vetület, hogy az egyes társadalmi tevékenységeknek is lehetnek külön centrumai. A vallás szempontjából például a világi és egyházi központok együttállására és szétválására is volt példa a történelem folyamán, ami a helyzet jellemzőinek dinamikus voltára utal, tehát ismét igazolást nyer, hogy a centrum-periféria viszony sohasem abszolút, sem vetületeiben, sem általánosságban nézve.

A területi tudományok térfelosztási szisztémája alapvetően egy rácsozatos rendszer, ahol két tagolási irány létezik: a szintek vertikális kijelölése és a területek, térségek horizontális elhatárolása.<sup>39</sup> A vertikális felosztás inkább a belső, gazdasági-politikai hierarchiákra vonatkozik, míg a horizontális a földrajzi, vagyis külső tér határvonalakkal való tagolódására.<sup>40</sup> (A centrum-periféria koncentrikus modelljének társítása elsőre talán nehézkesnek érződik, de úgy vélem, hogy mivel a rács maga is meglehetősen elvont modell – lévén hogy részben fizikai, részben elméleti síkokból épül fel –, ha sikerül elvonatkoztatni a rögzült vizuális sémáktól, akkor össze tudnak érni ezek a diverz rendszerek.)

---

<sup>37</sup> Nemes Nagy: *Terek, helyek, régiók*, 2009, 212.

<sup>38</sup> Nemes Nagy József (szerk.): *Regionális elemzési módszerek*, ELTE TTK Regionális Földrajzi Tanszék, Budapest, 2005, 259–284.

<sup>39</sup> Nemes Nagy: *Terek, helyek, régiók*, 2009, 132.

<sup>40</sup> *Uo.*, 157.



A belső tér szintjeihez jellemzően a különböző társadalmi szférák üzleti, nonprofit és közigazgatási szereplői tartoznak, melyek dolgozatomban a kulturális intézmények működtetése szempontjából juthatnak szerephez. Ide tartozik minden aktor a helyi vállalkozóktól a multinacionális nagyvállalatokig, az önkormányzatoktól a minisztériumokon át az Európai Unió szervekig, a lokális egyesületektől az országos kamarákon át a nemzetközi szervezetekig. Ráadásul úgy tűnik, nemcsak a közigazgatás egységei, hanem az egyes szintekre jellemző folyamatok is rendszerezhetők hasonló elvek szerint.

## 2. Különböző térségi szintek jellegadó folyamatai és eszmerendszerei

<i>induló egység</i>	<i>folyamat</i>	<i>eszmerendszer</i>	<i>új entitás</i>
település	lokalizálódás	lokalizmus	lokalitás
térség	regionalizálódás	regionalizmus	régió
Föld	globalizáció	globalizmus	globalitás

Forrás: Nemes Nagy: *A tér a társadalomkutatásban*, 1998, 130.

Egy település mint alapegység – a fenti táblázatot nézve – például akkor válik lokalitássá, ha a társadalomszerveződésben általánosságban felerősödik a települések szerepe, és ha tudatosan lép működésbe a hely szellemisége, melyből azonosságtudat és társadalmi aktivitás fakad.<sup>41</sup> Kiterjedtebb területeket nézve: így lesz egy térségből régió. Nemes Nagy József a regionális tudomány és a régió mint térségi entitás összefüggéséről azért egy helyütt megjegyzi azt is, hogy bár a tudományág szélesebb tárgykörrel operál, a nevéből adódóan a „nomen est omen” igazság is beteljesedik, mert a diszciplína súlypontja mégiscsak a közepes szintű egységekre, a régiók működésére esik. Az ilyen megközelítések erősen elkülönülnek a mikro- vagy lokális terek elemzéseitől, ahol a térbeli összetevők alá vannak rendelve a társadalmiaknak.<sup>42</sup>

A mai tapasztalataink szerint az egész világot átszövő globális folyamatok nagyobb hatásúak a társadalmi terekre nézve, mint a régiós vagy lokális változások, de mivel az első fejezetben már szó esett a globalizáció országos szintekre gyakorolt hatásairól, így most ezen a ponton nem térek ki erre. Egyes eddig nem említett fogalmakat, amelyek a globális változások lokális rétegekre való befolyását árnyalják, kiegészítésül azonban érdemes feljegyezni. Ilyen a globális és lokális szavak összevonásával létrejött *glokalizáció*, ami a globális jelenségek lokális változataira, vagy annak fordítottjára utal. A művészeti szaknyelvben is egyre

<sup>41</sup> Nemes Nagy: *Regionális elemzési módszerek*, 2005, 259–284.

<sup>42</sup> Nemes Nagy: *Terek, helyek, régiók*, 2009, 36.

gyakrabban lehet találkozni a *transzlokális* vagy *interlokális* jelzőkkel az olyan nemzetközi kapcsolatokra értve, amelyeknél a lokalitás kiemelkedő szerepet játszik. A kutatásom keretében szervezett panelbeszélgetés is ezen szempontok figyelembevételével jött létre. Arra törekedtem, hogy a környező országok Gyórhöz hasonló vidéki városainak művészeti intézményeiből hívjak meg résztvevőket, és a diskurzus során külön hangsúlyt fektettem arra, hogy ezeknek a globális változásoknak a lokális művészeti mezőre gyakorolt hatásait is megvizsgáljuk.

### 1.3.1. A határ és a centrum-periféria viszony

*„Felületességre vall azt gondolni, hogy csak az irodalomnak vannak nyelvi korlátai. A képzőművészettel szemben csak annyi a különbség, hogy emennek határai nem a különböző nemzetek között húzódnak meg, hanem régiók, kontinensek, kultúrák között. De attól még éppúgy léteznek.”<sup>43</sup>*

A szinteződés mellett működő horizontális térfelosztás a földrajzi tér határvonalak mentén történő tagolását jelenti, ezért szeretnék most a határ mint koncepció témájánál elidőzni. Ez két szempontból fontos számomra: egyrészt, mert a nyugat-magyarországi kettős határmenti régióban élek és alkotok, így ezt tekintem kutatásom földrajzi kiindulási pontjának, másfelől pedig azért, mert a fogalom tartalmi összetettsége megkívánja, hogy részletesebben kifejtssem, hogy miként kapcsolódik mindez a centrum-periféria viszonyrendszer kulturális vetületeinek elemzéséhez.

A határ a geometriában azon pontok összessége, amelyek egy halmazt lezárnak, vagy másképpen: az egyik alakzatot elválasztják a másiktól. A hétköznapi szóhasználat is ezt az értelmezést kultiválja, amennyiben a határokat a szó szoros értelmében és szimbolikusan is demarkációs vonalnak tekintjük. Szemantikailag szembetűnő, hogy a magyarban kimagaslóan tág a szó jelentéstartalma, ami összehasonlításban az angol nyelvvel azért is érdekes, mert ez az árnyalatok tekintetében inkább fordítva szokott lenni. A *border*, *boundary*, *frontier*, *limit* kifejezések elsőként feltüntetett magyar megfelelője a szótárban mindig a „határ”. Közülük a *border* legtöbbször a politikai határokra, illetve államhatárookra utal, de használható a kulturális vagy társadalmi határokra is. A *boundary* már absztraktabb fogalom, általánosabb értelemben használatos, és lehet fizikai, mentális, vagy más jellegű is. A *frontier* – akárha a *border* egy fajtája – az országok határai közötti periférikus minőségre utal, amennyiben a fejlett világot és az azon túli területeket választja el, és így rokon értelmű a peremmel. A *limit* – a latin *limes*ből<sup>44</sup> – egy végső pontot jelent, amely korlátozza vagy meghatározza valaminek az elérhetőségét vagy tartományát. Ez lehet fizikai, időbeli, vagy más jellegű korlátozás, ami általában annyit tesz, hogy egy adott dolog vagy jelenség valamin túl nem képes tovább haladni vagy kibővílni. A határok politikai, gazdasági, társadalmi, de leginkább kulturális

---

<sup>43</sup> András Edit: *Kötéltánc. Tanulmányok az ezredvég amerikai képzőművészetéről*, Új Művészet Kiadó, Budapest, 2001, 21.

<sup>44</sup> Így hívták a híres szárazföldi védelmi rendszert is, amely a Római Birodalomban a császárok korában a birodalom határainál húzódott.

dimenziói, illetve az ezeket ötvöző álláspontok közül igyekszem kiszűrni azokat, melyek közrejátszanak a centrális vagy perifériális helyzetek kialakulásában, illetve azok hatásait erősítik.

A politikai határok hallattán mindenekelőtt az államhatárookra gondolunk, de az előbbi abból a szempontból tágabb fogalom, hogy ide tartoznak a regionális, vagy városokon belül húzódó választóvonalak, ahogy az etnikai alapokon képződő kulturális határok, vagy az ideológiai elvek alapján szerveződők is. Ezek mind jelentős hatással vannak a centrum-periféria viszonyokra, amennyiben befolyásolhatják az egyes területek politikai és gazdasági kapcsolatait, valamint az erőforrások elosztását és a hatalmi struktúrákat. Gazdaságilag a legfontosabb, ami a határon történik, az az árucikkek, a munkaerő, egy szóval a tőke áramlása. Az átjárás lehetőségeinek gátlása jelentős szociális és infrastrukturális korlátokat is támaszthat, amennyiben elkülönítik a különböző identitású csoportokat és kulturális közösségeket a két oldalon. Jobb esetben azonban a határok össze is köthetnek, kontaktzónát is képezhetnek, ami a határmenti térségek fejlődését szolgálhatja.

### 3. Kiállítás enteriőr a Kiscelli Múzeum templomterében



Fent a Société Réaliste ENSZ kamuflázsának (2011–2013) 193 zászlójából 120 darab függ a mennyezetről. *Privát Nacionalizmus* című kiállítás, Budapest, 2015.

Ha csak a magyar történelmet vesszük, hosszan lehetne sorolni a számos fordulatot, mely a határok áthelyezésével, vagy esetlegesen szerepük módosulásával járt. A közelmúltban a schengeni övezet létrehozása – melyhez Magyarország 2007-ben csatlakozott – Európa belső határőrizetének megszüntetését (a határok megnyitását) és a külső határok közös ellenőrzését célozta, mely a fenti osztályozás szempontjából a térségen belüli nyitott határ, és az ehhez inkább köthető kontaktzóna irányába tolódott el. Még többet visszalépve az időben, a poszt szocialista országok korábbi nyugattól való elzártsága a határok szűrő funkcióját is érzékelteti, melynek döntő szerepe volt azok félperiférikus jellegének konzerválásában is. A berlini fal és a vasfüggöny<sup>45</sup> – úgy is mint a zárt határ infrastruktúrája – azon túl, hogy megakadályozta a szabad határátlépést, a szocialista vezetés számára lehetővé tette a nyugati blokkban bekövetkezett társadalmi, gazdasági és kulturális fejlemények bejutásának meggátlását.<sup>46</sup> (Minderről bővebben a centrum-periféria viszonyok kulturális mezőben betöltött szerepével foglalkozó fejezetben lesz szó.<sup>47</sup>)

#### 4. A határ fogalom különböző jelentései

a) a határ, mint <i>elválasztó térelem, gát</i> (barrier)
b) a határ, mint <i>szűrőzóna, kapukkal</i> (filter)
c) a határ, mint <i>perem és ütköző zóna</i> (frontier)
d) a határ, mint <i>összekapcsoló elem</i> (kontaktus-zóna)

Forrás: Nemes Nagy: *A tér a társadalomkutatásban*, 1998, 180.

A határok megváltoztatásának hosszantartó következményeire a 20. századi magyar történelem sorsfordító eseménye, az első világháborút lezáró trianoni békeszerződés, majd az azt követő bécsi döntések, és a mai határokat rögzítő, a második világháborút lezáró paktumok ránk nézve kedvezőtlen eredményei mutatnak rá. Azzal, hogy területe jelentősen lecsökkent, és mind gazdasági, mind kulturális értelemben fontos országrészek kerültek elcsatolásra, Magyarország helyzete jelentősen megváltozott. Az akkori súlyos gazdasági

<sup>45</sup> „Hazánkban például az aknazárat jelentő nyugati »vasfüggönyt« 1971-től (hat éves »korszerűsítés« után) váltotta fel az elektromos jelzőrendszer (EJR). Ekkor 318 km hosszú aknamezőt cseréltek le 246 km hosszú EJR-re. A határvonal és az elektromos jelzőrendszer közötti határsávba 33 lakott település került.” Nemes Nagy: *Terek, helyek, régiók*, 2009, 172.

<sup>46</sup> András Edit: *Kulturális átöltözés. Művészet a szocializmus romjain*, Argumentum, Budapest, 2009, 18.

<sup>47</sup> Lásd 2.4.-es, *A magyar művészet helyzetének kialakulása a centrum-periféria viszonylatokban* című fejezetet.

visszaesés, politikai bizonytalanság és etnikai feszültségek hatásai a mai napig érzékelhetőek, ezért a területi kohéziós elképzelések megvalósítása, különösen a periférikus régiókban még mindig releváns feladat.<sup>48</sup>

Az államszocializmus idején ugyan még tabunak számított az országhatárok és a határon túli kisebbségek helyzete, a rendszer összeomlása után ez a kérdéskör is újra előtérbe került. Térségünkben, a trianoni szerződés következményei által érintett területeken élő kortárs művészek közül sokan foglalkoznak napjainkban is a határmenti (kettős) identitás kérdésével. Példaként: Martin Piaček pozsonyi szobrász, Németh Ilona dunaszerdahelyi származású művész, és Szombathy Bálint szerbiai alkotó mindannyian a határok újraértelmezésének lehetőségeit tematizálták műveikben,<sup>49</sup> melyek a *Privát Nacionalizmus Projekt*<sup>50</sup> elnevezésű, határokon átnyúló helyszínekkel rendelkező kiállításorozat keretében kerültek bemutatásra.

A Szovjetunió felbomlása, majd a Kelet-Közép-Európában újjáéledt nemzeti mozgalmak és területiális konfliktusok hatására új megközelítésre volt szükség a regionális tudományban is, így az 1990-es években a határok, határövezetek és a határon átnyúló kapcsolatok tanulmányozása a regionális tudományon belül is önálló szakterületté vált (*border studies*, *cross-border studies*).<sup>51</sup>

A *határtan* regionális és etnikai alapú kutatásokkal foglalkozik, a multikulturális és posztmodern antropológiához hasonló szemlélettel. Kifejezetten azokra a határmenti területekre összpontosít, amelyek országokon átnyúlva kapcsolódnak egymáshoz: az ilyen térségek sajátos jellegét, speciális gazdasági, társadalmi, kulturális és politikai dinamikáit elemzi. Az első határkutató központok nyugat-európai egyetemeken létesültek, valamint az EU is több kutatást indított útjára még az ezredforduló előtt. A kelet-közép európai régió a történelem során mindig is problematikus gócpont volt etnikai szempontból – így a határok meghúzósa tekintetében is –, bár Nyugaton is bőven akadtak erre példák. Kerekén húsz évvel Magyarország csatlakozása után újra az Európai Unió belüli nemzeti érdekérvényesítés szlogenje mentén zajlik a magyar politikai közbeszéd tetemes része, minek folytán az eredeti szándék, a különböző kulturális közösségek integrációja, és a közös európai identitás

---

<sup>48</sup> Az EU régiós stratégiái a határokon átnyúló együttműködések előmozdítását, a különböző interregionális és transznacionális projektek pedig elviekben az ilyen történelmi traumákon való felülemelkedést is szolgálják.

<sup>49</sup> András Edit: *Határsértő képzelet. Kortárs művészet és kritikai elmélet Európa keleti felén*, Hun-Ren Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Budapest, 2023, 251–252.

<sup>50</sup> A *Privát Nacionalizmus Projekt* több helyszínen megrendezett kiállításai (Prága, Kassa, Pécs, Drezda, Krakkó, Pozsony) után két budapesti intézményben, a Budapest Galériában és a Kiscelli Múzeumban párhuzamosan mutatták be a projekt záró kiállítását 2015-ben. *Privát Nacionalizmus*, kiállítás, kurátor: András Edit, Budapest Galéria – Kiscelli Múzeum–Fővárosi Képtár, Budapest, 2015.10.28.–12.13.

<sup>51</sup> Kürti László: *Határkutatás. A regionális tudományok új ága?* Magyar Tudomány, 2006/1, 29–37.

formálása háttérbe szorul. (A keleti blokk kulturális történetére még kitérek dolgozatomban későbbi szakaszaiban is.)

Szép elképzelés, hogy egy embert nem az teszi emberré, hogy belak egy hegyet vagy folyót, hanem az, hogy mindezt más emberekkel együtt teszi, a természet jogai szerint. Elie Kedourie brit történész, akitől a megelőző gondolat származik, továbbá azt mondja, hogy „a határokat hatalmak hozzák létre, és a védelmükre bármikor bevethető hadsereggel tartják fenn.”<sup>52</sup> Ez bizonyos szempontból megerősítése Ernest Renan, a 19. század neves történész felvetésének, aki már a saját idejében azon az állásponton volt, hogy természetes határok egyáltalán nem is léteznek.<sup>53</sup> Idevág még, hogy Peter Sahlins, kortárs amerikai történész, a határvidékek jelentőségét érzékeltetendő, egyenesen ezeknek tulajdonít nagyobb szerepet a nemzeti mítosz kialakításban, és kevésbé a centrumnak.<sup>54</sup> A holland közgazdász, Peter Nijkamp, a regionális gazdaságtan és gazdaságföldrajz professzora szerint megoldásokat kínálni ugyan nem feladata ennek a diszciplínának, de a lehetőségek felvázolásában nagy szerepe lehet. Hatásukat tekintve – az elődök mintájára – mind a természetes (földrajzi, domborzati), mind a mesterséges határok alatt ő is minden esetben emberi konstrukciót ért, így áthidalásuk érdekében ugyanúgy az emberi beavatkozást tartja elsődlegesnek. A passzív elfogadás helyett a proaktív, esélykereső viselkedés mellett kampányol az intelligens határpolitikában, de hangsúlyozza, hogy ez átjárhatóság, konszenzus, kölcsönösség és a közös ambíciók nélkül csupán illúzió.

A kapcsolódó területekről érkező kortárs gondolkodók szintén a legfrissebb nézőpontokat ütköztetik a határok társadalmi szerepét illetően. Étienne Balibar tanára, Louis Althusser halála után a francia marxista filozófia vezető képviselője, akit erősen foglalkoztat a migráció kérdése, a határokkal kapcsolatos elméleteiben az identitás, a hatalom és a globalizáció összefüggéseire helyezi a hangsúlyt, és ilyen értelemben a kontroll, a diszkrimináció eszközeit látja bennük. Poliszémikus tulajdonságnak nevezi azt, amit én leegyszerűsítve úgy mondanék, hogy a határ nem jelenti mindig és mindenki számára ugyanazt. Mást jelent a szegényeknek és gazdagoknak, mást jelentett a hidegháború idején a keleti és nyugati blokk lakóinak, és mást jelent most a migrációs válságban az otthonukat elhagyni kényszerülő gazdasági vagy politikai menekülteknek is.<sup>55</sup> Nemrégiben, a pandémia alatt, egy vele készült

---

<sup>52</sup> Elie Kedourie: *Nationalism*, Praeger, New York, 1967, 69–70.

<sup>53</sup> Érdemes megjegyezni, hogy a 19. század éppen a nemzetállamok kialakulásának kora.

<sup>54</sup> Peter Sahlins: *Boundaries. The Making of France and Spain in the Pyrenees*, University of California Press, Berkeley/Cal., 1989.

<sup>55</sup> Étienne Balibar: *What is a border?*, in: *Uő: Politics and the other Scene*, Verso, London, 2002, 75–85.

interjúban a nemzeti és társadalmi korlátokon átívelő vírushelyzetről beszélt az olyan kollektív védelmi stratégiák kontextusában, mint a határlezárás, bezárkózás, veszélyeztetett populációk nyomon követése, melyek meglátása szerint a demokráciára nézve sosem ártalmatlanok.<sup>56</sup> *Praise of Hospitality* című esszéje a Bécsben megvalósult *Universal Hospitality* (Univerzális vendégszeretet) című kiállításához<sup>57</sup> kapcsolódó kiadványban jelent meg, melyben Jacques Derrida metaforáját a szívéllyesség szerepéről a hierarchikus viszony felszámolásában már általános, mindenkire érvényes kötelezettségként értelmezte.<sup>58</sup> Szintén ezt a kontextust vizsgálva Wendy Brown amerikai politikafilozófus arra összpontosít, hogy hogyan értelmezhetjük újra a határokat a globalizált világban, valamint hogy hogyan hat a terrorizmus fenyegetése a nemzetállami szuverenitásra, illetve az államok határainak megváltozására. Brown is felhívja a figyelmet arra, hogy a határok nem csupán fizikai entitások, hanem a politikai retorika és ideológia eszközei is, melyek elsődlegesen befolyásolják a társadalmi és kulturális elkülönülést. 2010-ben megjelent könyvében<sup>59</sup> fotókon is bemutatja az olyan, kiterjedésükben is robusztus határzáró létesítményeket, mint Marokkóban a melillai spanyol enklávét elkülönítő határkerítés, az Egyesült Államok és Mexikó közötti falrendszer, vagy az Izrael és Gáza közötti gát<sup>60</sup>.

Saskia Sassen szociológus, a városi és globális folyamatok közötti kapcsolatok egyik legjelentősebb szakértője, az érem másik oldalát, a határok elmosódását emeli ki, ami összecseng a posztmodern társadalmakat kutató Zygmunt Baumann megállapításaival. Baumann filozófusként és szociológusként volt ismert, az ő nevéhez fűződik a  *folyékony modernitás* elmélete.<sup>61</sup> A teória azt mondja, hogy minden, ami merev és szilárd – ideértve a határok fogalmát is – a globalizáció hatására megkérdőjeleződik, helyette a fluid, a mobil, a változékony veszi át a szerepet, ami instabilitást és bizonytalanságot szül. Sassen átfogó írásában a szuverenitás megvalósult változatai mentén egészen a középkorig visszamenőleg nyújt mélyreható elemzést a terület, az autoritás és a jogok összefüggéseiről. Az ő megfigyelése szerint a globalizáció leginkább az államok gazdasági önállóságát ássa alá, mert

---

<sup>56</sup> Jean Birnbaum: Étienne Balibar: „A kollektív védelmi stratégiák sosem ártatlanok”, Tett (online), 2022.03.11. (2020.04.22.), <https://tett.merce.hu/2022/03/11/etienne-balibar-a-kollektiv-vedelmi-strategiak-sosem-artatlanok/> (utolsó hozzáférés: 2024.04.14.).

<sup>57</sup> *Universal Hospitality 1*, Alte Post, Bécs, 2016.05.25.–06.19.; *Universal Hospitality 2*, MeetFactory Gallery, Prága, 2017.03.03.–04.16., kurátorok: András Edit – Birgit Lurz – Wolfgang Schlag – Neméth Ilona.

<sup>58</sup> Étienne Balibar: *In Praise of Hospitality*, in: Wiener Festwochen – Into the City (*Universal Hospitality*), Bécs, 2016, 8–9.

<sup>59</sup> Wendy Brown: *Walled States, Waning Sovereignty*, Zone Books, New York, 2010.

<sup>60</sup> Az utóbbi monumentalitása ellenére sem igazán volt hatékony a Hamász betörésének és kegyetlen terrorakciójának megakadályozásában 2023 októberében.

<sup>61</sup> Zygmunt Bauman: *Liquid Modernity*, Polity Press, Oxford, 2000.



a nemzetközi gazdasági intézmények (pl. WTO)<sup>62</sup> és megállapodások korlátozzák a mozgásterüket. Úgy véli, hogy napjainkban a sokféle globalizációs folyamat legjobban a pénzügyi, kereskedelmi és kulturális tevékenységek központjaiként létrejött városoknál figyelhető meg. A világon egy körülbelül negyven ilyen városból álló hálózat létezik, amely a hatalom jelenlegi stratégiai földrajzát alkotja. A bevándorlás is ezekbe a legnagyobb, mivel az emberek itt találnak jobb lehetőségeket és munkahelyeket, ami a nemzetközi kereskedelem, a pénzügyi áramlások és a kommunikáció fejlődése mellett szintén hozzájárul a határok koncepciójának felbomlásához.<sup>63</sup>

Egy másik, *Guests and Aliens*<sup>64</sup> című írásában a tőke és a menekültek határokon keresztül vándorló tömegeinek mozgását helyezi egymással szembe, arra utalva, hogy egyszerre létezik gazdasági értelemben a határnélküliségre való törekvés, és azzal egyidejűleg a határok megerősítésére irányuló elképzelések, amelyek kívül szeretnék tartani a nemkívánatos elemeket. A transznacionalitás, amely új határokon átnyúló kapcsolatokat és identitásokat ígér a nagyvállalatok tevékenysége és a kulturális cserék révén, tehát vitatott kérdés napjainkban. Ezek a folyamatok ugyanis növelik a környezeti károk kockázatát, mint például a környezetszennyezést, a túlzott energiafogyasztást és az erőforrások intenzív felhasználását. Emellett elősegíthetik a nemzetközi bűnözés és terrorizmus terjedését is, melyek összefonódnak a migráció problémáival.

Napjainkban ugyanakkor sajnálatos módon világszerte számos véres konfliktus bontakozott ki, amelyek ismét a határok eredeti, katonai és védelmi funkcióit helyezik előtérbe. Dolgozatom írása során a több mint két éve zajló ukrajnai orosz invázió, valamint a Gázai övezetben folyó izraeli offenzíva különösen időszerűvé tették a politikai és államhatárok kérdését. Bár az Európai Unió belső határaitra továbbra is igaz a nyitott berendezkedés, a külső határok megerősítése szomorú aktualitás<sup>65</sup>. A kontaktusra építő, a térbeli mobilitást szem előtt tartó kortárs határfelfogás ilyenkor nyilvánvalóan háttérbe szorul, ahogy a

---

<sup>62</sup> Kereskedelmi Világszervezet (World Trade Organization, röviden WTO) egy multilaterális kereskedelmi szervezet, melynek célja a nemzetközi kereskedelem liberalizációja. Bővebben lásd a szervezet honlapját: <https://www.wto.org/> (utolsó hozzáférés: 2024.04.17.).

<sup>63</sup> Saskia Sassen: *Territory, Authority, Rights. From Medieval to Global Assemblages*, Princeton University Press, Princeton/N.J., 2006.

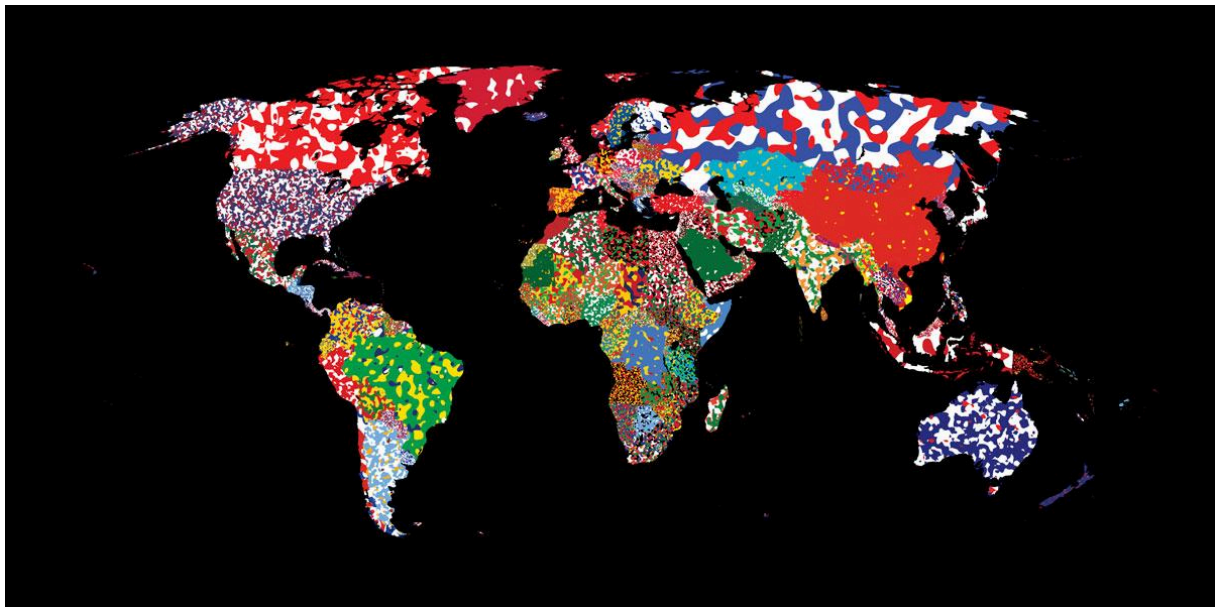
<sup>64</sup> Saskia Sassen: *Guests and Aliens*, The New Press, New York, 1999.

<sup>65</sup> Finnország például nemrégiben az összes szárazföldi határátkelőjét lezárta az 1340 km hosszú orosz-finn szakaszon.

hidegháború befejeződése után a technológiai fejlődés és globális piacok teremtette „határok nélküli világ”<sup>66</sup> képzete is.

### 5. *Société Réaliste: Kultúrállamok*

2008–2013, c-print, 120 × 200 cm



---

<sup>66</sup> Kenichi Ohmae: *The Borderless World. Power and Strategy in the Interlinked Economy*, HarperCollins, New York, 1990.

### 1.3.2. Régió

*„Mindenekelőtt: a régió tudósok közötti harcok tétje. Természetesen érdekeltek a földrajztudósok, akik, lévén a tér szakemberei, természetes módon igényt tartanak a legitim definíció monopóliumára, de a történészek, az etnológusok, és különösen mióta léteznek »regionalizációs politika« és »regionalista« mozgalmak, már a közgazdászok és a szociológusok is.»<sup>67</sup>*

Bár legtöbbször az egyén cselekvési tereiben lezajló, illetve az országos, vagy világméretű események tűnnek meghatározónak, a regionális tudomány vizsgálatai azt igazolják, hogy a középszintű, úgynevezett *regionális terek* is fontos befolyással vannak a társadalmi folyamatokra. A Pierre Bourdieu-tól származó bevezető idézet alighanem kapcsolatban áll azzal a szokásos megállapítással, hogy annak ellenére, hogy magát a régió szót széles körben használjuk, pontos definícióját mégis nehéz megragadni, talán azért is, mert a különböző tudományterületek is eltérően közelítik meg. A hétköznapi szóhasználatban nemkülönböztetve távoli asszociációkat vált ki, főleg a mérete, határai vagy funkciói kapcsán, de legtöbbször adott vidéket, tájegységet vagy körzetet értünk alatta. Nem törekszem ehelyütt én sem a pontos meghatározásra, inkább azzal a kérdéssel közelítem meg a fogalmat, hogy mi alapján válik a régió a társadalmi terek egy kategóriájává, vagy másképpen: hogyan jön létre, mitől lesz egy adott térség régió? David Harvey, a neves brit-amerikai földrajztudós és urbanista aláhúzza, hogy a régiókat nemcsak földrajzi határok szabják meg, hanem az ott élő emberek, vállalkozások és intézmények által létrehozott kapcsolatok és hálózatok is, ezért nem csupán földrajzi vagy politikai egységek.<sup>68</sup> A régióképződésre eszerint tekinthetünk olyan kohéziós folyamatként, amely ugyan főként a gazdasági relációkon alapszik, de kulturális aspektusai szintén mérvadóak. A közös hagyományok, a nyelv, a vallás, vagy az életmód általában egy olyan szellemi teret jelölnek ki, amely gyakran a földrajzi vagy politikai határokon átnyúlva is összekapcsolja a területen élő közösségeket.

„A regionalitás horizontális összetartozást jelent, térbeli mellérendeltségi viszonyt, a belső piacok és a termelési rendszerek kapcsolatát, ökonomikus egységet, amely mentes a hierarchiától, és szerves eredetű.” – írja Palkó Katalin doktori értekezésében, melyben az

---

<sup>67</sup> Pierre Bourdieu: *Az identitás és a reprezentáció. A régió fogalmának kritikai elemzéséhez*, Szociológiai Figyelő, 1985/1, 7–22, 8.

<sup>68</sup> David Harvey: *Explanation in Geography*, Edward Arnold, London, 1969, 442–443.

identitás területi dimenzióit vizsgálja.<sup>69</sup> Ez összecseng a már idézett Bourdieu nézetével, aki – nem meghazudtolva a saját kutatási területét – a régió fogalmát közvetlenül az identitással társítja, és arra mint szociológiai-, illetve szociálpszichológiai-antropológiai jelenségre tekint. Az egyes régiók sajátos értékeinek a kivonata tehát a regionális identitás, melyet a regionalizmus mint politikai, szellemi irányzat támogat. A regionalizmus célja a területi önazonosság és autonómia erősítése az állami – illetve újabban a globális – szinttel szemben. A régiókat a regionális politikában különböző gazdasági és humán fejlettségi mutatók segítségével osztályozzák. A közgazdaságtan dimenziójában a regionalizációra a globalizációra adott válaszként tekintenek, mivel a történelem során már többször bebizonyosodott, hogy a gazdaság decentralizáltan jobban szervezhető, mint centralizáltan.<sup>70</sup>

A globalizáció részfolyamatai, a nemzetközi kereskedelem, a tőkeáramlás és a technológiai fejlődés nem egyenlő mértékben érintik a világ különböző részeit, ezért a regionalizáció ellensúlyként arra törekszik, hogy helyi szinten fejlessze a gazdasági infrastruktúrát, támogassa a fejlődést és növelje a stabilitást az adott régióban. A speciális regionális termelési rendszerek és regionális milió mellett a regionális kultúra ebből a nézőpontból nemcsak mint identitásképző tényező, de akár az idegenforgalomban piacosítható eszköz is szerepelhet. A korai regionalizációra jó példák a hosszú történelmi múltra visszatekintő szövetségi rendszerek olyan országokban, mint Németország vagy Ausztria, ahol ezeken az alapokon erős régiós identitást alakult ki, és az adminisztratív struktúrák is ezt támogatják.

Hanák Péter egy tanulmányából viszont kitűnik, hogy nekünk magyaroknak – de a környező más kisebb népeknek is – a szokásosnál nehezebb dolgunk volt az ilyesféle identitás megtalálásával.<sup>71</sup> Ugyan a német föderáció is tízféle törzset fogott egy nemzeti gyűjtőfogalom alá, vagy az északi szláv elnevezés alatt bohémiai, morva, szlovák, lengyel, ukrán népeket értünk, de a citált történész által Közép-Európaként emlegetett régióban még ezeknél is többféle nép élt együtt. Az erős nemzetállami múlttal rendelkező országokban, Nagy-Britanniában, Franciaországban vagy Spanyolországban pedig távolról sem volt ennyi etnikai csoport. Adja magát a kérdés, hogy valóban felfogható-e közös régióként ez a terület, vagy ez csak történelmi hozzáállás kérdése? Az 1993-ban keletkezett írás bevezetőjében

---

<sup>69</sup> Palkó Katalin: *Az identitás területi dimenziói a politika tükrében*, doktori értekezés, Pécsi Tudományegyetem, 2011, online: <https://pea.lib.pte.hu/handle/pea/1441> (utolsó hozzáférés: 2024.07.02.).

<sup>70</sup> Példa lehet erre az Egyesült Államok gazdasági növekedése a 19. században, vagy Svájc, ahol a döntéshozatal jelentős része a kantonok (régiók) szintjén történik. Minden kanton saját adórendszerrel, oktatási rendszerrel és egészségügyi rendszerrel működött.

<sup>71</sup> Hanák Péter: *Alkotóerő és pluralitás Közép-Európa kultúrájában*, in: *Európa vonzásában. Emlékkönyv Kosáry Domokos 80. születésnapjára*, szerk.: Glatz Ferenc, MTA Történettudományi Intézete, Budapest, 1993, 219–230.

Hanák a maga részéről leszögezi, hogy „amiről ennyit gondolnak, hisznek és tudnak az emberek, az akkor is létező gondolati realitás, ha éppen olyan imaginárius konstrukció is, mint a négyzetgyök mínusz egy”.<sup>72</sup> Megjegyzi azt is, hogy a 16. század óta fennálló geopolitikai helyzet, a marginalitás, és a relatív elmaradottság ellenére ez a környezet szellemi és lelki fejlődést igenis hozott, és nagy kulturális teljesítmények alapjaként is szolgált. Az évszázadokon át tartó együttélés és a szoros kölcsönhatások hasonló élet- és gondolkodásmódot formáltak ki ebben a soknemzetiségű régióban, és bár a kelet-közép európai népek olvasztótégelye mindig is viták és harcok terepe volt, ennek ellenére mégis meg tudott indulni közöttük az aktív kulturális kölcsönhatás és mobilitás is. Hanákot idézve: „Költők, színészek, muzsikuskok vándorolnak országhatárokon át, velük együtt motívumok is a népdaltól a történelmi festészetig.”<sup>73</sup> A hitek és hagyományok folyamatos kölcsönhatása olyan szellemi feszültséget teremtett, ami befogadta és átalakította a nagy európai kulturális áramlatokat, és új irányzatokat hozott létre. Az életmódban megtestesült mentalitások alapján Közép-Európát a lakáskultúra, az étkezési szokások vagy akár a kávéházak tipológiája felől is meg lehetne közelíteni. Azzal az életérzéssel kiegészítve mindezt, hogy „Közép-Európa az a régió, ahol szilveszter este a színházban, az operában *A denevért* adták elő, és játsszák vagy közvetítik a mai napig.”<sup>74</sup> – írta nagyon érzékletesen Hanák.

A régiós identitás kialakulásának történelmi megközelítése után visszatérve a regionális tudomány nézőpontjához bebizonyosodhat, hogy az európai térszerkezeti vizsgálatok alapján is levonhatóak hasonló következtetések. Rechnitzer János<sup>75</sup> 2016-ban megjelent *Elmozdulások és törésvonalak Kelet-Közép-Európa térszerkezetében*<sup>76</sup> című összegző írásában az ilyen elemzések célját úgy határozza meg, hogy általuk lehatárolhatóak legyenek egy ország vagy több ország együttesének közös jellemzőkkel rendelkező egységei. Ez azért fontos, mert így láthatóvá válnak a jövőbeni fejlődési irányok, és ideális esetben megfelelő beavatkozásokkal befolyásolni lehet őket. A térszerkezeti típusok ebben a rendszerben különböző fejlődési szintek vagy térbeli sajátosságok szerint alakulhatnak. Rechnitzer János széleskörű elemzése szerint a skála fokozatai a fejlett (centrális) és fejletlen (periférikus) állapotok között változnak, és hogy egy terület hol helyezkedik el ezen belül, az az

---

<sup>72</sup> *Uo.*, 219.

<sup>73</sup> *Uo.*, 223.

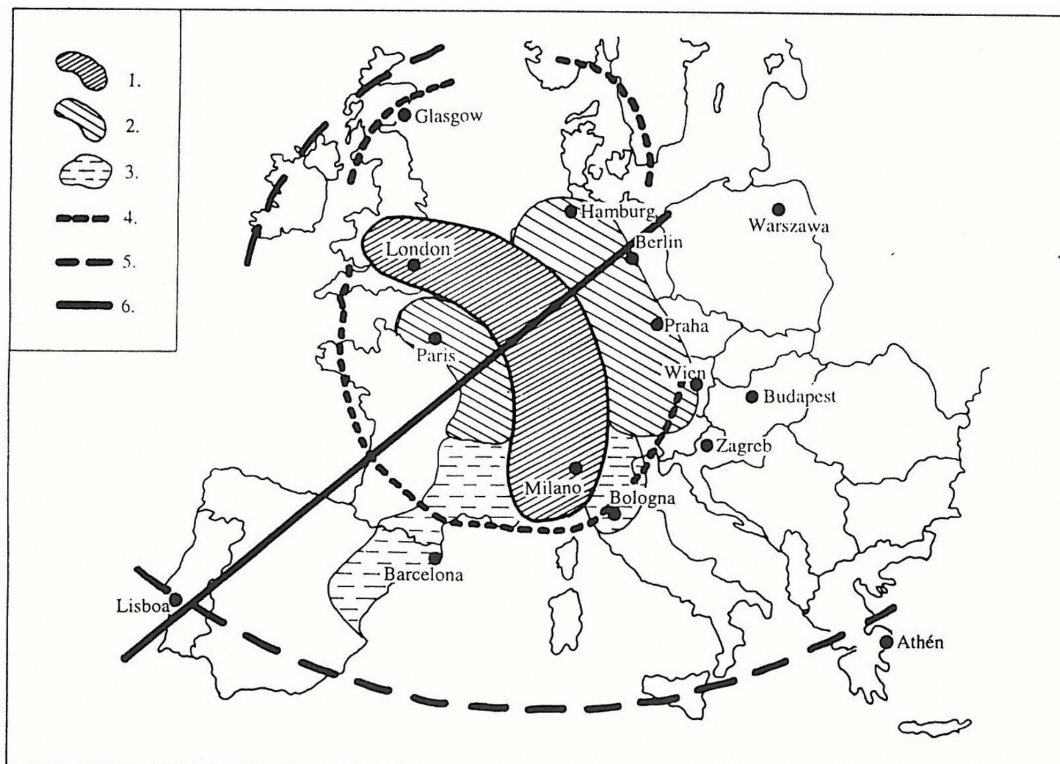
<sup>74</sup> *Uo.*, 224.

<sup>75</sup> A 2023-ban elhunyt professor emeritus Győr díszpolgára, és nem utolsó sorban elhivatott műgyűjtő is volt. Munkásságának legnagyobb részét az észak-nyugat dunántúli térség lehetőségeinek mélyreható vizsgálata tette ki. Doktori kutatásom területét fontosnak és érdekesnek találta, de a tervezett közös projektjeink már nem tudtak megvalósulni.

<sup>76</sup> Rechnitzer János: *Elmozdulások és törésvonalak Kelet-Közép-Európa térszerkezetében*, Tér és Társadalom, 2016/4, 36–53.

elemzésektől, értékelésektől és a területi politikai céloktól függ. Az egész Európára vonatkozó térszerkezeti modellek az 1980-as években jelentek meg először, melyeknél az említett térségi lehatárolások úgyszintén a centrum-periféria modell klasszikus elvein nyugodtak. A központi régiók a nyugat-európai nagyvárosok körül jöttek létre, mert ott összpontosították a gazdasági erőforrásokat és a politikai döntéshozatalt, ezért itt történt gazdasági megújulás és az innovációk felhalmozódása. Ezen felismerések alapján rajzolódott ki a „Kék banán” elnevezésű terület, amely Nyugat-Európa fő gazdasági központjait és vonzaskörzeteit foglalja magában. A kilencvenes években tovább folytatódott a fejlődési övezetek feltárása: megjelent Dél-Európa zónája is, amely Barcelona, Lyon, Marseille, Genova, Milánó, Velence, Róma nagyvárosait és agglomerációs területeiket öleli fel. Ezt a tengelyt is különböző neveken emlegetik, például Dél Északjának vagy Európai napfényövezetnek (Sunbelt). Azután az európai high-tech körgyűrű is felkerült a térképre, amely Glasgow-ból indulva Barcelonán és Milánón át Bécset érintve Malmönél ér vissza a kiindulópontjához. Az osztrák főváros itt keleti irányban az utolsó nagyvárosként jelenik meg, amelyen túl már a feltáratlan periférikus térségek, vagyis Kelet-Közép-Európa található.

## 6. Európa térszerkezeti modellje a kilencvenes években



*Jelmagyarázat:* 1. Kék banán. 2. A Kék banán kiterjedése, az indukált övezetek. 3. Dél Északja (sunbeltövezet). 4. High-tech körgyűrű. 5. A fejletlen régiók körgyűrűje. 6. Problémaregió.

A kilencvenes évek elején – a rendszerváltozás után – világossá vált, hogy Európa ezeknek a korábban ismeretlen perifériális országoknak a gazdasági integrációja felé halad. A Csehország, Lengyelország, Magyarország és Szlovákia között 1991-ben alakult Visegrádi Együttműködés szintén ezt a célt tűzte ki maga elé. A makroregionális struktúrák kialakulása során olyan városi régiók váltak a kapcsolatok központjává, mint Magyarországon Budapest, Csehországban Prága és Brno, Lengyelországban Varsó, Poznan, Wrocław, Gdańsk, Krakko, Szlovákiában Pozsony és térsége, valamint Kassa régiója. A nyugat-kelet lejtő viszont ezeken az országokon belül még erősen érezhető volt, és ahogy közeledtünk keleti határainkhoz, egyre kedvezőtlenebb fejlettségi szintek következtek. Lényegében tehát inkább a kelet-közép-európai térség országainak nyugati határövezeteit tekintették a kibontakozóban lévő együttműködések megalapozóinak, míg a keleti régiókat az igazi perifériának, a felzárkózás gyenge esélyével. A külföldi tőke beáramlása gyorsabb és sikeres gazdasági átalakulást eredményezett ezekben a nyugati, vagy fővárosok körüli régiókban, ezért az országokon belüli nyugat-keleti, vagy vidéki-fővárosi megosztottság egyre növekedett. Az elemzések Kelet-Közép-Európa nyugati fejlődési zónájában a „Kelet-közép-európai banánt” (vagy „Bumerángot”) a Gdańsk–Poznań–Wrocław–Prága–Brno–Pozsony–Bécs–Budapest nagyvárosok övezetében találták meg, mely szoros kapcsolatban állt az osztrák és német gazdasággal. Ezen a területen belül is megkülönböztetnek több hangsúlyos övezetet, de jelen kontextusban nem tartom szükségesnek felsorolni őket. Érdemes azonban említenem, hogy Rechnitzer János 2016-ban még úgy vélekedett, hogy a jövőben kiemelkedő fontosságú lehet a Prága–Brno–Bécs–Pozsony–Győr–Budapest-tengely.

Mivel a kutatásomhoz kapcsolódó pódiumbeszélgetés a Győrhöz közeli kettőshatár vidékét állította fókuszba, egy kisebb kitérőt szeretnék tenni a szomszédos Burgenland és Csallóköz régióinak rövid, a centrum-periféria viszonyokon, illetve a határmenti kapcsolatokon keresztül történő elemzésének. Az nyugati szomszédokkal kezdem, akikkel kapcsolatban már megállapításra került, hogy az Osztrák Köztársaság története főként a tartományok története. Az egykori feudális területi egységekből először Mária Terézia uralkodása alatt alakult ki a mai értelemben vett közigazgatási egység, amelyben már elkülönültek az államigazgatás és az igazságszolgáltatás feladatai. A monarchia osztrák felén a „landok” egyrészt területi önkormányzati szervek, másrészt középszintű közigazgatási egységek voltak, amelyek ellensúlyozták a központosítás esetleges túlzásait, miközben maguk is centralizáltak a települések felett gyakorolt felügyeleti joguk által. Burgenland, Ausztria legkeletibb, területét tekintve harmadik legnagyobb, lakosság száma alapján pedig legkisebb szövetségi tartománya,

történelmileg és földrajzilag egyedi jellegű terület. Sokan tévesen gondolják, hogy mindig is Ausztriához, vagy legalábbis a Habsburg érdekszférához tartozott, mert valójában három különálló, nagy hagyományú nyugat-magyarországi vármegye elcsatolt részeit (Lajtaköz, Felső-Őrvidék, Mura völgye) foglalja magában. Mindegyik német nevében szerepelt a „burg” szó, aminek a térség a nevét köszönheti.

Az I. világháború után a túlnyomóan osztrák lakosságú Nyugat-Magyarország hovatartozása vitatott kérdéssé vált, aztán pár évvel később, a saint germaini béke ratifikálása lezárta a területek Ausztriához csatolásának folyamatát. A „természetes” központ, Sopron, a „hűség városa” azonban Magyarország része maradt,<sup>77</sup> így új tartományi fővárost is kellett találni, mely tisztséget 1925-ben Eisenstadt nyerte el. A burgenlandi identitás kialakulása annyiban eltér a többi osztrák tartományétól, hogy itt keleten erősen városhiányos a településszerkezet (több más város mellett például Sopron 1921-ben visszakerült Magyarországhoz), nagy az etnikai és vallási sokszínűség, és, legalábbis az Európai Unió csatlakozásunkig, folytonos volt a határőrvidéki szerep az „Ostblock” országok szomszédságában.<sup>78</sup> A regionális kultúra szempontjából érdekes, hogy a tartományonként változó, és az osztrákok számára oly kiemelkedően meghatározó identitásképző dialektusok közül Burgenlandban az úgynevezett „hianzent” vagy „hienzent” beszélik, amibe olykor némi magyar jövevényszavak is vegyülnek.<sup>79</sup>

Palkó Katalin a régiók és identitások kapcsolatát vizsgáló dolgozatában<sup>80</sup> statisztikai felmérések alapján említi, hogy a burgenlandiak erősen lokálpatrióták, de a képzettebb lakosság soraiból sokan lehetőségük szerint Alsó-Ausztriába vagy Bécsbe költöztek, illetve ingáznak. Akik pedig otthon maradtak, nem annyira az ipar, hanem a mezőgazdaság és a turizmus területén találják meg a megélhetésüket. Az Európai Unió forrásainak köszönhetően a gyógyfürdők és wellness központok jelentős vonzerőt jelentenek, és a borászat is kiemelkedő szereplő. Burgenland két világhírű szülőtte Joseph Haydn és Liszt Ferenc, de a történelmi kiválóságok emlékmúzeumai, emlékhelyei mellett a kortárs kultúra intézményeit is meg lehet itt találni. Dolgozatom szempontjából talán a legfontosabb ezek

---

<sup>77</sup> A velencei jegyzőkönyv értelmében 1921. december 14-e és 16-a között Sopron és környékének lakossága népszavazáson döntötte el, hogy összesen 257 km<sup>2</sup> Magyarországhoz, vagy Ausztriához tartozzon-e. Ez volt a trianoni békeszerződés egyetlen komolyabb területi revíziója, amit a nagyhatalmak tartósan elfogadtak.

<sup>78</sup> Jól emlékszem én is gyerekkoromból a híradós tudósításokra, amikor 1989-ben a keletnémet menekültek itt érezhették először szabadnak magukat a Vasfüggöny mellett. Az utóbbi időben viszont egyre többször fordul elő a schengeni térségben a határellenőrzések időszakos visszaállítása.

<sup>79</sup> Amikor megkezdtem tanulmányaimat a Bécsi Képzőművészeti Akadémián, az első jóbarátom egy burgenlandi kolléga lett, aki magyar szavak ismeretével lopta be magát a szívembe. Barátságunk a mai napig él.

<sup>80</sup> Palkó: *Az identitás területi dimenziói a politika tükrében*, 2011.



közül a Kunstverein Eisenstadt, mint központon kívüli kortárs képzőművészeti intézmény, melynek felépítéséről és koncepciójáról Barbara Horvath, eisenstadti születésű korábbi intézményvezető beszélt az értekezésemhez kapcsolódó pódiumdiskusszió alkalmával.<sup>81</sup>

Burgenland mellett a másik régiós szomszéd a Kisalföld szlovák határon túli folytatása, a Csallóköz (szlovákul Žitný ostrov).<sup>82</sup> Földrajzilag egészen rendkívüli, hiszen valójában az egész terület egy folyami sziget, mégpedig Európa legnagyobbja ebben a kategóriában, ami előre is bocsátja, hogy itt a víz az úr. Egyes részein a 19. századi vízszabályozások előtt a letelepedés ennek okán nem is volt lehetséges, de a terület a későbbiekben is erősen kitett volt az árvizeknek. A természeti csapások kockázata mellett a történelmét tekintve ez a vidék legalább annyira kiszolgáltatott. A kezdetekkel kapcsolatban – a tényekhez ragaszkodva – le lehet szögezni, hogy főleg a gazdag termőföldek miatt az államalapítás idejére már számos magyar település kialakult a tájon. A háromfelé osztott terület egy-egy része ekkor Pozsony, Győr és Komárom vármegye-központok hatáskörében volt, mely rendszer egészen II. József uralkodásának idejéig fennállt, aki kerületekre történő felosztást vezetett be Magyarországon. A Csallóközön abban az időben Nyitra és Győr kerületek osztoztak.<sup>83</sup> Az 1848-as szabadságharc idején heves csaták színhelye is volt a nagy, lápos sziget, és az ebből származó veszteségek súlyosan érintették a lakosságot, de a Kiegyezést követően – ahogy egész Magyarországon – itt is viszonylagos konjunktúra köszöntött be. Az első világháború számunkra gyászos lezárása után azonban az egész Csallóköz Csehszlovákia részévé vált, minek hatására gazdasági, társadalmi, infrastrukturális és etnikai szempontból összetartozó területek szakadtak szét. Az erősen elválasztó jelleggel funkcionáló államhatárok mentén lakók nehezen vették tudomásul az új helyzetet, mert az a családi, baráti kapcsolattartást is korlátozta. A második világháborút követő erőszakos lakosságcserek az államszocializmus idején a népek barátsága és testvérisége jegyében a magyarok asszimilálására való törekvésekkel teljesebben ki. A következő évtizedekben, a rendszerváltásig lassú, de folyamatos lazulás mutatkozott az átjárás tekintetében, ami leginkább az 1980-as évek kölcsönös bevásárlóturizmusában csúcsonyult ki.<sup>84</sup> Ehhez az időszakhoz kötődik még a máig

---

<sup>81</sup> Lásd: 2. sz. melléklet: *Decentralizált perspektívák a kelet-közép európai kortárs képzőművészetben – Osztrák, szlovák és magyar intézményi keretek és kiállítások*, pódiumbeszélgetés, Torula, Győr, 2024.06.08.

<sup>82</sup> A Csallóköz tréfás elnevezése Kukkónia, melynek eredete a tatárjárás idejére nyúlik vissza. A legenda szerint egy magyar kém, aki a nádasokban rejtőzködött, a tatár lovasok láttán annyira megijedt, hogy csak annyit tudott mondani: „kukk, kukk”. Ezért hívták a csallóközieteket kukkóknak. Egy másik változat szerint a „kukk” jeladás volt, amivel a rejtőzködők a vöröshasú békák hangját utánozva kommunikáltak egymással.

<sup>83</sup> Eubomír Navrátil – Zsigmond Tibor – Vladimír Banič – Dušan Rajský – Peter Ač – Vladislav Kmet': *A Csallóköz szívében. Dunaszerdahelyi járás*, Nap Kiadó, Dunaszerdahely, 2000.

<sup>84</sup> Nagyon élénken élnek bennem gyerekkoromból ezek a bevásárló kiruccanások, hol a szűkebb, hol a tágabb családdal. Legtöbbször nem mentünk el Pozsonyig, a Csallóközben is be tudtuk szerezni, amiért elindultunk.

megoldatlan Bős-Nagymarosi Vízlépcsőrendszer közös építésének ügye, amely magyar oldalról környezetvédelmi okok miatt lemondásra került, szlovák oldalról viszont a Duna elterelésével valósult meg súlyos környezeti károkat okozva a Szigetközben.<sup>85</sup>

1993-ban létrejött az önálló Szlovákia, melynek hivatalosan Csallóköz is a részévé vált. Gazdaságilag Pozsony mint új főváros és a legnagyobb szlovák város azóta is jelentős vonzerőt gyakorol a környékbeliekre. Munkaerőpiaci szempontból leginkább a centrum, de fejlesztések tekintetében ebből a viszonyból a periféria is profitál. Dunaszerdahely, a korábbi járási székhely – amely nevét a szerdai napon tartott vásáraitól kapta – olyan értelemben fővárosa a térségnek, ahogyan Eisenstadt Burgenlandé. Dunaszerdahelyet 1895 óta vasút köti össze Pozsonnyal, és az itteni cukorgyár, ahol a répatermést dolgozzák fel, jelentős szerepet játszik a vidék gazdaságában.<sup>86</sup> Számos személyes és alkotói élményem fűződik ide, például egy 2011-es csoportos kiállítás a Vermes Villa Kortárs Magyar Galériájában, valamint 2021-ben három hónap Pozsonyban a Visegrád Fund egyik rezidenciaprogramjának keretében, gyakori csallóközi átutazásokkal.<sup>87</sup> A pódiumbeszélgetésen szlovák részről Mária Jarusová vett részt,<sup>88</sup> aki a Pozsonyi Képzőművészeti Főiskola doktori hallgatója művészettörténet szakon. A Győr környéki, határon túli régiók fenti bemutatását természetesen nem a teljesség igényével végeztem, de úgy gondolom, ez a rövid kitekintés hozzájárulhat a nem centrumbéli kulturális viszonyok alakulásának megértéséhez.

---

<sup>85</sup> Bár a Hágai Nemzetközi Bíróság 1997-es ítélete mindkét felet elmarasztalta, és számos egyeztetés történt, 2006 után nem sikerült megegyezésre jutni, így a magyar álláspont máig érvényesítetlen maradt. Ehhez lásd: Marnitz István: *A kormány ismét előveszi a Bős–nagymarosi vízlépcső ügyét, a paksi propaganda pedig immár levetette a valóság összes béklyóját*, Népszava (online), 2024.03.13., [https://nepszava.hu/3228430\\_a-kormany-ismet-eloveszi-a-bos-nagymarosi-vizlepcso-ugyet-a-paksi-propaganda-pedig-immar-levetette-a-valosag-osszes-beklyojat](https://nepszava.hu/3228430_a-kormany-ismet-eloveszi-a-bos-nagymarosi-vizlepcso-ugyet-a-paksi-propaganda-pedig-immar-levetette-a-valosag-osszes-beklyojat) (utolsó hozzáférés: 2024.07.09.).

<sup>86</sup> Németh Ilona kortárs képzőművész, a város szülőtte, egyik 2017-ben kezdett kutatás alapú projektjében a dunaszerdahelyi Juhocukor cukorgyár történetét dolgozza fel. Németh Ilona: *Eastern Sugar*, kiállítás, Trafó Galéria, Budapest, 2022.05.26–06.07., bővebben lásd: [https://trafo.hu/trafo\\_galeria/easternsugar](https://trafo.hu/trafo_galeria/easternsugar) (utolsó hozzáférés: 2024.07.10.). Németh tematizálta még emelett a hírhedt dunaszerdahelyi maffia 1990-es évekbeli szörnyű uralmát is, ehhez lásd: András: *Határsértő képzelet*, 2023, 216.

<sup>87</sup> Lásd: Szakmai önéletrajz melléklet, Visegrádi művészeti rezidencia – vizuális és hangművészet, A4 – Asociácia združení pre súčasnú kultúru, Pozsony, 2021.07.01–2021.09.30

<sup>88</sup> Lásd: 2. számú melléklet: *Decentralizált perspektívák a kelet-közép európai kortárs képzőművészetben. Osztrák, szlovák és magyar intézményi keretek és kiállítások*, Pódiumbeszélgetés, Torula, Győr, 2024.06.08.

### 1.3.3. A Győrhöz közeli kettőshatár vidéke

A centrum-periféria modell regionális tudományos viszonylatainak lezárásaképpen szeretnék még Magyarország belső térszerkezetével, és Győrnek az említett közeli szomszédokkal való – Rechnitzer János által „virtuálisnak” mondott<sup>89</sup> – régiós kapcsolataival foglalkozni. A régiót a magyar politikai és tudományos gondolkodás a megye és a központi szint közé beékelődött területi szinttel azonosítja. A hazai megyerendszert a történelem folyamán először királyi, majd nemesi, polgári, tanácsi és önkormányzati megyékre, sőt legújabban ismét vármegyékre osztották fel, amelyek szervezeti önállóság szempontjából is különböznek. Míg régen a nemesi vármegyék szinte államok voltak az államban, addig az államszocializmus alatt a megyei tanácsok a központi vezetés meghosszabbított karjaiként funkcionáltak. Manapság csakugyan erősen túlpolitizált ez a viszony, így elég annyit megjegyezni, hogy bár sok tekintetben autonómnak tűnhetnek az egyes önkormányzatok, az állami források biztosítása nem mindig kiszámítható. Magyarország természetföldrajzi felosztása szerint az Alföld, a Kisalföld, a Nyugat-magyarországi-peremvidék, a Dunántúli-dombság, valamint a Dunántúli- és az Északi-középhegység tartozik a nagytájak közé. A II. világháború után, a békekötések következtében csak a Kisalföld, a Felvidék és a Tiszántúl területén tudtak megmaradni a regionális kapcsolatok. Rechnitzer János ezért is véli úgy, hogy hazánk térszerkezetében hiányoznak a valódi régióközpontok. A városhálózat magját szerinte Debrecen, Győr, Pécs, Miskolc és Szeged alkotja, ám a valóságban nincs olyan közigazgatási vagy funkcionális régióklasszifikáció, amelyben ezek regionális központként jelennének meg.<sup>90</sup> Ez tehát azt jelenti, hogy nálunk a települési szint máig hangsúlyosabb, mint a régiós.

Az országhatárokon túlnyúló regionális együttműködések vizsgálatának keretében Rechnitzer leginkább – hozzám hasonlóan – Győr térségi kapcsolatait kutatta. 2005-ben megjelent, *Az osztrák-magyar határmenti együttműködés múltja, jelene* című tanulmányában<sup>91</sup> szerencsésnek mondja az itt élőket, hiszen errefelé a modernizáció gyorsabban zajlott, a gazdaság és társadalom aktívabban fogadta be az újdonságokat, az európai térfejlődés mintái hamarabb jelentek meg, mint az ország más tájain. Ennek minden kétséget kizáróan az az

---

<sup>89</sup> Rechnitzer János: *Az osztrák-magyar határ menti együttműködés múltja, jelene*, Tér és Társadalom, 2005/2, 7–29, 19.

<sup>90</sup> Rechnitzer János – Páthy Ádám: *Nagyvárosok Kelet- és Közép-Európában*, Publikon – KRTK, Győr, 2022, 438.

<sup>91</sup> Rechnitzer: *Az osztrák-magyar határmenti együttműködés...*, 2005.

oka, hogy földrajzilag közelebb helyezkedünk el Nyugat-Európa magterületeihez. A térség történelmi áttekintése a két világháború közötti időszakról indul, amikor megszűnt a bécsi vonzáskörzet integrációs szerepe: az ausztriai piacok elérését korlátozták, a munkavállaláshoz pedig jogosultság kellett.<sup>92</sup> Győr térségében ez felemás hatásokkal járt, mert bár ezután hiányzott az osztrák kapcsolat, az elszakadás elősegítette a helyi textil- és gépipar fejlődését. A Kisalföldön azonban ettől még nem alakult ki igazán meghatározó regionális központ – az intézmények több városba, például Sopronba, Szombathelyre, Mosonmagyaróvárra szóródtak szét, illetve Budapest látta el ezeket a funkciókat. Másutt az országban viszont a korábbi centrumok (Pozsony, Kassa, Kolozsvár, Nagyvárad) elvesztése Debrecen, Szeged, Pécs és részben Miskolc jelentőségét növelte, ahol egyetemek, klinikák és egyéb intézmények épültek.

A második világháborút követő években Csehszlovákia és Magyarország szovjet típusú államszervezete nyomán végképp megszűntek a kapcsolataink a Nyugattal. A magyar-osztrák és az osztrák-csehszlovák határon vasfüggöny épült, hermetikusan elzárva Győrt is. Az osztrák területi tervezésben megjelent az „Ostgrenze” (keleti határ) fogalma, Ausztria ezzel teljesen nyugat felé fordult. A csehszlovákiai oldal sajátossága az volt, hogy Pozsony városhatára egyben országhatár is lett, ezért a szlovák főváros fejlesztése a határzóna fejlesztését is jelentette. Szlovákiában a „központ” ezen felül a mi korábbi virtuális régióknak területére került.

1989-ben azután ismét alapvetően változott meg a kettős határmenti régió helyzete: a Magyarországon és Csehszlovákiában bekövetkezett politikai változások nyomán megnyíltak a határok, tömegessé vált a bevásárlóturizmus, de a legális és illegális munkavállalás, a tulajdonszerzés is egyre inkább szerepet kapott.<sup>93</sup> A nyugati típusú demokrácia és piacgazdaság felé tett lépések megszüntették a régió országainak ideológiai-politikai ellentéteit, és a korábbi „Ostblock” (keleti blokk) országai gazdasági szempontból kompatibilisebbé váltak a szomszédokkal. A magyar határmenti városok egyes szolgáltató szektorai: a fogászati ellátás, fodrászat és kozmetika, a szállodaipar, a vendéglátás gyorsan alkalmazkodtak a nyugati igényekhez.<sup>94</sup>

<sup>92</sup> Személyes példa erre sopron környéki illetőségű apai nagyapám bécsi kereskedelmi tevékenysége, mely engedélyekhez volt kötött, de az 1949-es államosításig – ha a családi történetek nem csalnak – működni tudott, valószínűleg a háborús éveket kivéve.

<sup>93</sup> A munkavállalók szabad mozgása az Európai Unió négy alapszabadságának egyike, melyet az 1957. évi Római Szerződésben is rögzítettek.

<sup>94</sup> Ezen szolgáltatói területek ma is hangsúlyosak, de a Burgenlandba való ingázás talán még meghatározóbb: a gyári munkától az idősgondozáson túl még a parndorfi butikos eladói állások népszerűek, no meg a műkörmösség.

Az akkoriban felfrissített testvérkapcsolatok leggyakrabban intézményeken és egyesületeken keresztül jöttek létre, ezek közé tartoztak az oktatási intézmények, nemzetiségi egyesületek, sportegyesületek, de kulturális síkon is elindult a kooperáció.<sup>95</sup> Az osztrák-magyar határmenti térség szerepe tehát megint felértékelődött, és az országos politika szintjére emelkedett, aminek főleg az Európai Unió csatlakozást megelőzően volt jelentősége. Rechnitzer beszámol róla, hogy Magyarország európai uniós csatlakozását megelőzően számos osztrák szakértő és nemzetközi konferencia foglalkozott azzal, hogy hogyan növekszik majd az Ausztriába irányuló bevándorlás, és ennek milyen hatása lesz az osztrák gazdaságra és társadalomra. Azt is írja, hogy egyúttal kevesebb figyelem irányult részükről az osztrák gazdák szomszédos országokban történő földvásárlásaira, az osztrák tőke térhódítására, valamint a magyar vendégmunkások alacsonyabb béreire, és az ezekből adódó foglalkoztatási feszültségekre. A régió térszerkezetének jövőbeni alakításában Rechnitzer János 2005-ben még fontos szerepet tulajdonított Bécsnek, bár azt is hozzátette, hogy az együttműködések és kapcsolatok kialakulása lassan zajlanak, mivel az osztrák főváros egyelőre nem ismerte fel az érdekeit ebben.<sup>96</sup>

A kettős határmenti övezetről összességében el lehet mondani, hogy napjainkban is nagy a vonzása, bár nem annyira Nyugat felől – hacsak nem a nagy autógyártókat nézzük –, hanem inkább országos szinten, valamint az utóbbi évek fejleményeként Ázsia felől is, illetve a gazdasági és háborús konfliktusok elől menekülő migránsok között. Jelentős lakóházépítések zajlanak – sokszor a természeti területek kárára –, mert nagy az igény erre az idetelepülők részéről. Az ő döntéseikben továbbra is szerepet játszik az ausztriai munkavállalás lehetősége, bár a helyi és regionális gazdasági élénkség is, ami leginkább az elmúlt években itt berendezkedett multinacionális nagyvállalatok filáléinak, és a mindinkább csökkenő helyi munkaerőnek is köszönhető.

---

<sup>95</sup> Erről a vetületről bővebben a kortárs művészet győri megjelenéseit taglaló fejezetben lesz majd szó. 2.6. *Lokális, regionális és globális vonatkozások a győri képzőművészetben,*

<sup>96</sup> Az azóta eltelt idő tapasztalatai azt mutatják, hogy inkább a német autóipar ismerte fel ezeket, és a Béccsel való szorosabb kapcsolat kialakítása a későbbiekben sem valósult meg, sem gazdasági, sem kulturális értelemben, vagyis az a rendszerváltás utáni átmeneti évek illúziója maradt. Rechnitzer: *Az osztrák–magyar határ menti együttműködés...*, 2005, 25.

## 1.4. Magyarország félperiférikus történelme

„...Közép-Európa nem egy állam, hanem egy kultúra,  
vagy ha úgy tetszik, egy sors.  
A határai képzeletbeliek, és minden egyes új történelmi  
helyzetben újra kell őket rajzolni.”<sup>97</sup>

Szücs Jenő 1983-ban megjelent, sokat idézett könyvében<sup>98</sup> Európa belső határainak kialakulását tárja fel, melynek során részletes elemzés tárgyává teszi a kontinens történelmi fejlődésének – jellemzően a két égtáj, Kelet és Nyugat nevével megkülönböztetett tagozódását. Már a bevezetőben utal arra, hogy milyen nagy elismeréssel adózik Bibó István életművének, majd a tanulmányon végigvonuló hivatkozások és idézetek formájában jelzi, hogy az ő politikatudományos munkásságára<sup>99</sup> is erősen épített könyve írásakor. A bibói szemléletet különösen abban a tekintetben veszi alapul, amikor következetesen a századokon átnyúló „történelmi szerkezetek” lényegi megragadásán keresztül igyekszik a magyar és kelet-európai társadalmak problémáit felgöngyölíteni. Ez voltaképpen megegyezik a braudeli felfogással, így nem is annyira meglepő, hogy írásában Szücs is a 15–16. század fordulóját jelöli meg Magyarországon történelmében, amikor a komoly áldozatok árán nyugatosnak megálmodott és kialakított állam sorsa megpecsételődött.

Az új világgazdasági rend – Wallerstein elnevezése szerint az „európai világgazdaság” – teljesen újfajta, mégpedig alárendelt pozícióba kényszerítette az Elbától keletre elhelyezkedő térség országait, így Magyarországot is. „A török invázió által súlyosbított helyzetben pedig a 16. század első felétől egyre inkább nyilvánvalóvá vált Magyarország leszakadása Nyugat-Európaéhoz képest, holott a 15. század végéig a magyarországi rurális fejlődés irányvonala a nyugat-európaival alapvetően megegyezett.”<sup>100</sup>

– írja Szüccsel összhangban Baranyi Béla történész. Ez az idézet egy 2004-ben megjelent társadalomtudományi folyóiratcikkéből származik, amely az egyetemes történelmi

---

<sup>97</sup> Milan Kundera: *Az elrabolt Nyugat, avagy Közép-Európa tragédiája*, Európa, Budapest, 2022, 69.

<sup>98</sup> Szücs Jenő: *Vázlat Európa három történelmi régiójáról*, Magvető, Budapest, 1983.

<sup>99</sup> Lásd pl.: Bibó István: *Eltorzult magyar alkat, zsákutcás magyar történelem*, Argumentum, Budapest, 2012; Bibó István: *A kelet-európai kisállamok nyomorúsága*, Argumentum, Budapest, 2011.

<sup>100</sup> Baranyi Béla: *Gondolatok a perifériaképződés történelmi előzményeiről és következményeiről*, Tér és Társadalom, 2004/2, 1–21, 3.

összefüggéseken túl speciálisan a magyarországi perifériaképződés előzményeit és következményeit mutatja be. A szerző hangsúlyozza a Habsburg fennhatóság alá került Királyi Magyarország (Nyugat- és Észak-Magyarország), az Erdélyi Fejedelemség és a török hódoltság, főleg az alföldi területeket magában foglaló kiterjedt középső országrész megítélésbeli különbségének szükségességét. A Királyi Magyarországon, a fejlettebb osztrák birodalmi területek és városok vonzáskörében, vagy az ekkor relatíve független Erdélyben a gazdasági fellendülés jelei mutatkoztak, és mindegyikben meglehetősen erős nagyvárosi centrumok alakultak ki. A török hódoltság alá eső területeken viszont pusztulás és népességvesztés zajlott, és csak a fejlődés sajátos „alföldi útját” járó parasztpolgári mezővárosok jutottak szórványosan centrumszerephez.<sup>101</sup> A Mohácsi csatavesztés utáni magyar szituáció, és tágabb értelemben Európa középső régiójának bemutatásánál Szűcs inkább a nyugati és keleti fejlődési irányokkal való összehasonlításra koncentrálna, amikor egyenként elemzi ezeket a kontinensen évszázadok alatt kialakult szerkezeti változások a történelmi kihívásokra adott válaszok fényében. Elsőként azt a kérdést teszi fel, hogy miben áll az eredeti nyugati modell, a nyugati típusú társadalomfejlődés, vagy ha úgy tetszik: minnek köszönhető a polgári társadalom kialakulása.<sup>102</sup>

Bár az ókori örökség miatt Bizánchoz közelebb állhatott volna az ilyen folyamatok kibontakozása, Szűcs szerint mégis a keresztények és a barbár germán törzsek szintézisének buktatói tették lehetővé egy merőben új és felvilágosult rendszer kialakulását. Úgy véli, hogy az együttműködés érdekében mind Róma örökösének, mind a germánoknak sokat fel kellett adniuk korábbi közjogi intézményeikből, míg az egyház erre nem volt hajlandó vagy képes. Ez a spirituális és a világi szféra különválásához vezetett, ami megkönnyítette a társadalom emancipációját, és lehetőséget biztosított olyan későbbi vívmányoknak, mint a reneszánsz vagy a reformáció tanainak elterjedése. Bibó István szavaival élve, aki a nyugati modellt a „mozgással”, a tőle való eltérést pedig a „mozdulatlansággal” azonosítja, Szűcs arra a megállapításra jut, hogy a Nyugat első ezredforduló utáni dinamikájának és növekedésének feltétele ez az előző korszakban végbement szétkapcsolódás volt. A függő viszonyok kialakulásának lehetősége így módon a magánjog felé terelődött, így megvalósult a hűbéri rendszer, ami az összes társadalmi elemet bevonva az állam szerepét a társadalmi

---

<sup>101</sup> Szűcs Jenő a tényeken túl a három részre szakadás körülményeit is görcső alá veszi. Egyes dokumentálatlan felvetéseket említ, amik arról szólnak, hogy ha a magyar nemesek nem siettek volna annyira a Habsburgok védelmét keresni, esetleg életbe léphetett volna egy ún. „szulejmáni ajánlat”, amely békét ajánlott a nyugat felé való szabad átvonulásért cserébe, de azt is megállapítja, hogy visszamenőleg már nem érdemes ilyen okfejtésekbe bocsátkozni. Szűcs: *Vázlat Európa három történelmi régiójáról*, 1983, 110.

<sup>102</sup> A következőkben Szűcs Jenő idézett műve alapján foglalom össze a nyugati típusú társadalomfejlődés történetét. Szűcs: *Vázlat Európa három történelmi régiójáról*, 1983.

viszonylatokkal helyettesítette. Az állam és társadalom kapcsolatában tehát már ekkor egy jótékony szakadék következett be.<sup>103</sup> Fontos momentum, hogy bár hűbérúr és hűbéres viszonya egyenlőtlen volt, mégis mindkét fél számára előírt kötelezettségeket, ezáltal bizonyos fokig megtartva az emberi méltóság alapvető feltételeit. Szép képi példát hoz erre Szűcs, amikor a nyugati imádkozás mozdulatát az összetett tenyér gesztusát, elsőre a hűbérceremóniában fedezi fel a hűbéri eskü során, mikor a hűbéres hitet tesz ura mellett. Valójában a templomba csak ezután került át az imára összetett kéz, hiszen Róma keresztényei még széttárt karral fordultak Istenhez.<sup>104</sup>

A hűbériség nem elhanyagolható velejárója volt a saját szokásjogokkal rendelkező tartományok létrejötte is, és hogy ezek kevés változtatással a mai napig fennmaradtak, szintén a nyugati elgondolások érvényességét igazolja. Témám szempontjából közvetlenül is érdekes ez, hiszen például Németországban és Ausztriában is hasonló alapon működnek művészeti szervezetek, illetőleg jelentékeny mértékben tartományi szinten folyik az egyes ösztöndíjak, alkotói támogatások megítélése is. A „szabadság kis köreinek sokaságát” – amiben Bibó István a nyugati fejlődés alapját látta – Szűcs úgy is magyarázza, hogy többé-kevésbé autonóm módon működő társadalmi csoportok jöttek létre. Érvényes volt, hogy minden ember kettős minőségben tagolódott be a világba: egy személyben alattvalóként és valamely társadalmi közösség egyenrangú tagjaként, azaz egyszerre horizontálisan is része volt a társadalomnak függetlenül „vertikális” dependenciájától. Ez a közeg Szűcs megfogalmazásában többek között azt is lehetővé tette, hogy a jog és kormányzat „alulról felfelé” ható elvei a lokális szinteken minél több ponton áttörjék a hatalomgyakorlás „felülről lefelé” érvényesülő mechanizmusát.

Az egyre erősebb és szervezettebb nyugati térségnek magától értetődően a terjeszkedése is meg kellett hogy induljon, ami az „önkéntesek”, jelesen a tőlük keletebbre élő népek – lengyelek, csehek és magyarok – csatlakozásával kezdődött. Ez a folyamat békésen, a kereszténység felvételének módszerével zajlott, az újonnan belépők fejlődés és bőség iránti vágyától hajtva. Kezdetben a frissen csatlakozott térség is Nyugat-Európa részeként vált elismertté, de a másolat nyilvánvalóan nem tudott pont olyanra sikerülni, mint az eredeti. Szűcs úgy fogalmazza ezt meg, hogy az átfordulást a geográfiai Kelet-Európa nyugati

---

<sup>103</sup> Éles ellentétben áll ez a jelenlegi itthoni viszonyokkal, amikor az állam lépten nyomon behatol a társadalomba, leginkább „nemzetiesítő” intézkedések, szimbolikus köztéri politizálás és a kultúrpolitika révén. Ehhez lásd: András: *Határsértő képzelet*, 2023, 234.

<sup>104</sup> Szerettem volna, ha bekerül a dolgozatomba ez a számomra megkapó felismerés, mert én is láttam a római katakombákban az ókeresztények falrajzait, amint így ábrázolják magukat, és a gótikus katedrálisok üvegablakainak szentjeit is másutt, akik viszont már a mai mozdulattal imádkoznak.



pereméről a strukturális értelemben vett Nyugat-Európa keleti peremévé a fejlődés sajátos ütemének és összevont módszereinek lehet tulajdonítani. Míg a nyugati területeken négy évszázad állt rendelkezésre az iménti példákkal szemléltetett organikus fejlődési folyamatokhoz, addig nálunk, a kibővült Nyugat-Európa keleti területein sokkal gyorsabban kellett hogy mindez bekövetkezzen, ami szükségszerűen tökéletlen megoldásokhoz vezetett. A „nyugatias” szerkezetek tehát ilyen okokból valamilyen mértékben minden szinten deformálódtak, egyszerűsödtek. A városiasodás például úgy zajlott, hogy a kialakuló mezővárosokban a parasztok telepedtek meg, a nyugatias lovagság helyett pedig mifelénk a nemesség burjánzott túl. Az akkoriban beinduló politikai társadalom alapját ezért nálunk – igazi polgárság híján – legnagyobb arányban ez utóbbiak követői alkották. Az „eredeti” nyugati országokkal való összevetésben Szűcs Jenő statisztikailag támasztja alá, hogy a középkor végén hazánkban minden húsz-huszonötödik ember volt nemes, míg például Franciaországban minden századik, ugyanakkor csak minden negyvenöt-ötvenedik volt szabad polgár, míg Franciaországban minden tizedik. Természetesen a keleti térségből csatlakozók között is akadtak különbségek, az integrálódás itt is különbözőképpen valósult meg az egyes országok részéről. Nem elhanyagolható a párhuzam az Európai Uniónak a huszonegyedik század hajnalán bekövetkezett bővítésekor tapasztalt helyzetekkel: Csehország például ugyanúgy egy fokkal nyugatosabb, Horvátország egy fokkal archaikusabb, Lengyelország viszont sokban nagyon hasonló volt hozzánk.

Ahogy a fejezetben korábban láttuk, a kezdeti örömteli fejlemények dacára, Magyarország a wallersteini európai világgazdaságba már elég szerencsétlen helyzetből kellett bekapcsolódjon, mivel az újkor nálunk a három részre szakadt országgal és a Habsburgok megjelenésével köszöntött be. Ezek a mozgások földrajzi helyzetünkből adódóan csakugyan nehezen lehettek volna védhetőek, de Szűcs mégis azon az állásponton van, hogy nem csupán a mohácsi csatavesztés vezetett a Habsburgok térnyeréséhez, hanem az is, hogy Mátyás hódító elképzelései lényegében kudarcot vallottak, és Buda már emiatt is kiesett a közép-európai központok sorából. A Bécs-Pozsony tengely – melyről még bőven lesz szó a későbbiekben – a Magyar Királyság területén viszont többé-kevésbé nyugati normák szerint működött. Mivel a vesztfáliai béke nyomán politikailag kiszorultak Nyugat-Európából, a Habsburgok az európai világgazdaság munkamegosztásának kicsinyített mását igyekeztek berendezni a maguk birodalmában. A törökök kiűzése után mi is teljes mértékben részesei lettünk ennek a hibrid, köztes abszolutizmusnak, melynek egyik jellemzője a nyugati mintára bevezetett reformok és a hadseregfejlesztés volt, míg a másik a keleti értelemben vett

hagyományos feudális struktúrák fennmaradásának elhúzódása. A csehekkel ellentétben, akik földrajzi elhelyezkedésükből és autochton arisztokráciájuk gyengeségéből fakadóan civilizáltabb nemzettudatot tudtak kialakítani, Magyarország nem indult el a polgárosodás útján. A Habsburgoktól kapott keleti, agrár szerep az örökös jobbágysággal és a rendiség megerősítésével szintúgy nem a Nyugathoz való integrálódást szolgálta. Ha a visegrádi országokat nézzük, Lengyelország esete is egyedi, mert ők a balti-tengeri kereskedelem révén szerettek volna előnyökhöz jutni ebben a kitáguló ipari-agrár munkamegosztásban, ott viszont abból fakadt a probléma, hogy a nemesi társadalom kísérlete, hogy egy alternatív, nem abszolutista kormányzati rendszert hozzon létre, a sorozatos háborús kudarok miatt meghiúsult, sőt ez az ország egy időre el is tűnt a térképről.

Amíg tehát nyugaton a felvilágosodás és a francia forradalom hatása alatt már a népszuverenitás gondolata terjedt, a hosszan tartó magyar feudális viszonyok között még a középkori Szentkorona-eszme élt az államról alkotott elképzelések modelljeként. Baranyi Béla Enyedi Györgynek, a magyar regionális tudomány egyik első neves kutatójának megállapítására támaszkodva a centrum-periféria viszonyrendszer komplex és egységes formájának kibontakozását nálunk csak a rendi társadalom 1848-tól kezdődő összeomlása, illetve az 1867. évi kiegyezést követő időszakra teszi.<sup>105</sup> Ekkora tudtak a nemzetállami keretek igazán megszilárdulni, valamint a polgári gazdaság és társadalom hazai kiépülése megindulni. Ugyanakkor az elhúzódó feudális tagozódás nem volt feltétlenül minden szempontból hátrány, hiszen a kiegyezés utáni időszakban, az I. világháborúval bezárólag az ország Bibó szerint „a magyar történetnek talán legeurópaibb” periódusát élte, amikor megpróbálta megtenni „a leghatalmasabb erőfeszítést a nyugati fejlődés fővonalára való visszatérésre”.<sup>106</sup> (A későbbiek során leginkább a Vasfüggöny leomlását közvetlenül megelőző eseményeket<sup>107</sup>, illetve az 1990-es évek első felét mondhatjuk ilyennek.)

A Dualizmus korában végbement „nyugatis korrekció”<sup>108</sup> azért is nagyon érdekes számomra, mert kulturális szempontból volt a legsikeresebb, és egyöntetűek a vélemények arra nézve, hogy sem a rendiség, sem a Habsburg fennhatóság nemhogy akadályozta, hanem inkább hozzájárult ahhoz, hogy a magyar kultúra ekkoriban szerves része legyen a

---

<sup>105</sup> Baranyi: *Gondolatok a perifériaképződés történeti előzményeiről...*, 2004, 2.

<sup>106</sup> Bibó Istvánt idézi hivatkozás nélkül: Szücs: *Vázlat Európa három történeti régiójáról*, 1983, 120.

<sup>107</sup> „1989. augusztus 19-én tartották meg – magyar és nyugat-európai civilek kezdeményezésére – Sopron mellett, a nyugati határ közelében a Páneurópai Pikniket, mely rendezvény jelentős mértékben hozzájárult a Vasfüggöny áttöréséhez és Németország újraegyesítéséhez.” Tarján M. Tamás: *A Páneurópai Piknik*, Rubikon (online), é.n., <https://rubicon.hu/kalendarium/1989-augusztus-19-a-paneuropai-piknik> (utolsó hozzáférés: 2024.06.29.).

<sup>108</sup> Szücs: *Vázlat Európa három történeti régiójáról*, 1983.

nyugat-európainak. A 18–19. század fordulóján Magyarország ugyan még kimaradt az állami reformokból, míg Ausztriában, Csehországban és Poroszországban ezek már megkezdődtek, és bár a magyar nemesség később sem tudta tökéletesen kialakítani a modern állami és nemzeti szervezetet, a részben megvalósult struktúrák így is magukban hordozták a jog és szabadság alapelveit. A Habsburg Birodalom részeként annyi autonómiát is kaptunk, hogy a belügyek terén az ország megkísérelhette követni Nyugat-Európa modernizációs mintáit, ami a gazdaságban, az oktatásban és a társadalmi intézmények terén is megnyilvánult.

Az időszak talán legkiemelkedőbb eseménye, hogy 1873-ban Buda, Pest és Óbuda egyesítésével létrejött Budapest. Az új főváros gyorsan fejlődött: hidak épültek, kialakult a modern közlekedési hálózat, és 1896-ban megnyílt Európa első földalatti vasútja. A nemzetté válás korának hatalmas kulturális teljesítménye jelképéül<sup>109</sup> elkészült az Országház, az Operaház, a Szépművészeti Múzeum és a Központi Vásárcsarnok, úgyszintén felépült a Nemzeti Színház, a Magyar Tudományos Akadémia és több felsőfokú oktatási intézmény, köztük a Magyar Képzőművészeti Egyetem elődje is.<sup>110</sup> A város gyors iparosodása, központi fekvése és a kiépített közlekedési hálózat fellendítette a kereskedelmet, így Budapest egyrészt gazdasági, de az egyre több művészeti esemény folytán kulturális központtá is avanszált. A monarchia területén határ- és vámkorlátozások nélkül, szabadon jöttek mentek az emberek és az áruk, ahogy cenzúramentesen terjedtek az újságok és áramlottak az eszmék. A városi lakosság csaknem fele kétnyelvű volt, és mintegy öt milliót tett ki a nemzeti vagy vallási vegyes házasságban élők, s az ezekből születettek száma.<sup>111</sup> Ezek voltak az első világháborút megelőző, torz nosztalgiával gyakran „boldog békeidőknek” nevezett évtizedek.

A Baranyi-féle tanulmány még kitér az egyes jelentős, de az országban szigetszerűen elhelyezkedő más centrumvárosok jelentőségére is.<sup>112</sup> Említi Pozsonyt, Kassát, Debrecent, Nagyváradot, Kolozsvárt, Brassót és Szabadkát is. Esetükben jóllehet kevésbé koncentráltan jelentek meg a központra jellemző funkciók, de hatásuk a mai napig számottevő, mivel a kulturális fejlődés alapjai ezekben az időkben már itt is kialakultak. A nagy történeti régiók eltérő súllyal rendelkeztek az országon belül, és belső viszonyaik is sokféleképpen értelmezhetők a centrum-periféria kapcsolatok tekintetében. Voltak eleve hátrányos helyzetű

---

<sup>109</sup> Hanák: *Alkotóerő és pluralitás...*, 1993, 223.

<sup>110</sup> Az Országos Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképződe megalapítása 1871-ben történt meg, rajztanárok képzése és a képzőművészeti pályát választó fiatalok alapképzésben való részesítésének céljával. Az ezután következő művészgenerációknak már nem kellett más európai központokba – Bécsbe, Párizsba, vagy Münchenbe – menni a képzés kedvéért.

<sup>111</sup> Hanák: *Alkotóerő és pluralitás...*, 1993, 223–224.

<sup>112</sup> Baranyi: *Gondolatok a perifériaképződés történeti előzményeiről...*, 2004, 4–5.

térségek, mint az Alföld, a Délvidék nagyobb részei és Dél-Erdély egyes területei, míg a fejlett központok, mint Kassa, Brassó, Temesvár, Kolozsvár és Marosvásárhely jelentős gazdasági-társadalmi innovációkat vonzottak.

A 20. század fordulójára a kapitalizálódó országban alapvetően pozitív, kohéziós tendenciák mutatkoztak, a belső perifériák, és európai viszonylatban az ország is kezdett felzárkózni. Éppen kezdtek formálódni a regionális fejlődés magterületei, melyek idővel valódi régiókká válhattak volna, ha tragikus módon közbe nem szól az első világháború és annak a trianoni békeszerződéssel való lezárása. Az új határok már eddigre szervesen összetartozó és egymásra épült gazdasági és kulturális egységeket bomlasztottak fel, a keleti részeken kettős periféria helyzeteket eredményezve – írja Baranyi Béla.<sup>113</sup> Különösen az alföldi régióra igaz, hogy a korábban felsorolt, szigetszerűen elhelyezkedő központi városok elvesztették a kapcsolatukat az egykori vonzáskörzeteikkel a megcsonkult megyék okán. Az Alföld peremének régi vásárvárosainak új közigazgatási keretekbe történő integrációja úgyszintén nehézkes volt az azokat összekötő közút- és vasútvonalak elvesztése következtében, ezért kiterjedt városhiányos területek keletkeztek. Budapestnek így gyakorlatilag nem maradt versenytársa, az ország belsejének kapcsolatrendszere erősebbé és sűrűbbé vált, ezért a nyugati részek kivételével a határ menti sávokban sokirányú perifériaképződés indult meg.<sup>114</sup> Jellemzően a kelet-szlovák, az ukrán, és részben a román határ menti térségekben volt ez jellemző, ahol a huszadik század folyamán további komoly nemzetiségi problémákkal súlyosbodott a helyzet.

Az általam képzőművészeti szempontból vizsgált északnyugati magyar-szlovák, illetve a magyar-osztrák határmenti kevésbé számított kritikusként, és Baranyi tanulmányának idején – a 2000-es évek első felében – a szerző azt is megállapítja, hogy errefelé egyre kevesebb egyenlőtlenség mutatkozott. Ebből az is következik, hogy az önmagában még nem jelent feltétlenül hátrányt, vagy periféria-jelleget, ha egy adott terület az államhatár mentén fekszik, sőt bizonyos esetekben (megfelelő hozzáállással) kifejezetten előnyös is lehet.<sup>115</sup> Jó példa lehet erre manapság a Rajna menti régióban Németország, Franciaország és Svájc együttműködése, vagy a Benelux Államok határokon átnyúló közös fejlesztései.

---

<sup>113</sup> *Uo.*, 9.

<sup>114</sup> „Ezeket a »szigetszerűen« elhelyezkedő válságtérületeket általában tartós gazdasági recesszió, akut foglalkoztatási válság, az országos átlagot jóval meghaladó nagyságrendű munkanélküliség, rossz infrastrukturális ellátottság, a centrumtelepülésektől és az egyéb decentrumoktól való nagy távolság, nehéz megközelíthetőség, elvándorlás, elnéptelenedés, szegénység, a roma népesség koncentrációja stb. jellemzi.” *Uo.*, 7.

<sup>115</sup> *Uo.*, 11.

A következő nagy történelmi sorsfordulót, a második világháborút követően Magyarországon bevezetett államszocializmus félperifériakusságát Böröcz József globális történelmi kérdésekkel foglalkozó kortárs szociológus ismét egy kettős fogalommal, a *kettős függőség* fogalmával írja le.<sup>116</sup> Az új rendszer kialakulása a Szovjetunió kelet-közép-európai államok területén elért katonai sikereinek következménye volt, ami alapvetően megváltoztatta ezeknek a társadalmaknak a világrendszerhez való viszonyát. Az államszocialista államok helye a világrendszerben Böröcz szerint fogalmilag úgy írható le, mint két alkotóelem keveréke: „(1) egy birodalmi központtól való részlegesen kiépített – így »tökéletlen« – elsődlegesen politikai jellegű függés, amelyet katonai eszközökkel hoztak létre és tartottak fenn, és (2) egy ezzel bonyolult módokon összefonódó, lényegében gazdasági függés a világgazdaság centrumának tőkés csoportjaitól és államaitól.”<sup>117</sup> Kelet-Közép-Európa függőségi tapasztalata tehát azért jelentős, mert a hidegháború alatt egyszerre volt politikailag és gazdaságilag is kiszolgáltatva a Szovjetunióknak és a nyugati államoknak, amelyek egymással szemben álltak. A második világháború után közvetlenül kiépült sztálini államszocializmust a szerző a kettős függőség birodalmi-politikai és piaci-gazdasági összetevői közötti viszonyra alapozva megkülönbözteti a az ezután következő kádári, majd az általa „kohli”-nak nevezett utolsó periódustól. Az írás egyértelműsíti, hogy a magyar társadalom soha, még a sztálinista időszak legsötétebb éveiben sem szakadt ki teljesen a világrendszerből, csak a külső függőség feltételei változtak meg. A sztálinizmusból a kádárizmusba való átmenet egyik fontos jellemzője a külső kapcsolatok újbóli kialakulása volt, ami a magyar pártállam és a társadalom közötti politikai kompromisszumok sorába illeszkedett. A kettős függőség összetevőinek dominanciája az elsőről egyre inkább a második felé tolódott, míg a 80-as évekre a függőség két komponensének egyensúlya tovább módosult a gazdasági függőség javára. Böröcz mindebből kifolyólag azt a nézőpontot osztja, hogy rendszerváltás utáni átmenetnek kevés köze volt a kelet-közép-európai társadalmak belső okokkal magyarázható fejlődéséhez, inkább olyan külső folyamatok dinamikája váltotta ki, mint a szovjet birodalom összeomlása, az Egyesült Államok világgazdasági hegemóniájának hanyatlása, és az Európai Közösség átszerveződése.<sup>118</sup>

A következő mérföldkő, az államszocialista rendszer 1989-es összeomlása után a keleti blokk országai vonzó célponttá váltak a külföldi tőkebefektetések számára, mivel közel

---

<sup>116</sup> Böröcz József: *Kettős függőség és a külső kötődések informálissá válása: a magyar eset*, Eszmélet, 1993/19, 74–88.

<sup>117</sup> *Uo.*

<sup>118</sup> *Uo.*

helyezkedtek el Nyugat-Európához, az itteni tulajdoncserék relatíve csekély költséggel jártak, ráadásul ezek az országok korábban már – az államszocializmust megelőzően – fontos szereplői voltak ennek a tőkeáramlásnak. Mindennek következtében erős függőség alakult ki a külföldi beruházásoktól, ami a klasszikus centrum-periféria egyenlőtlenség legjellemzőbb tünete. A poszt-államszocialista átalakulást ezen felül nagyban befolyásolta az Európai Unióból történő kormányzati és politikai modellek importálása, valamint a NATO-nak mint a világ egyik legerősebb katonai szövetségének a befolyása. Ezeknek a hatalmi rendszereknek a nyomásgyakorlása abban állt, hogy olyan lehetőségeket kínáltak a kelet-közép-európai kisállamoknak, amelyeket egyik térségbeli ország sem utasíthatott vissza, így Böröcz.<sup>119</sup> Mindazonáltal a kommunizmus összeomlása után, az 1990-es években demokratikus politikai rendszer épült ki, és az ország a szovjet befolyásoltság helyett piacgazdaságra váltott. 2004-ben az Európai Unióhoz történő csatlakozás, és az ezt követő évek gazdasági és politikai reformjainak célja a nyugat-európai országokhoz való közeledés volt, más szóval a hivatalossá tett félperiférikus helyzetből való kiemelkedés. Napjainkban versengés folyik a külföldi befektetésekért és a multinacionális vállalatok szolgáltató és gyártó egységeinek megszerzéséért.<sup>120</sup>

A perifériák kérdésköre az Európai Unió intézményrendszerében – legalábbis a szavak szintjén – aktuális napirendi pont, és az EU dokumentumai részletesen is foglalkoznak a fogalom meghatározásával és a probléma kezelésével. Az uniós programok és támogatások kitűzött célja az elmaradott régiók felzárkóztatása és integrálása, ugyanakkor egyes friss vizsgálatok<sup>121</sup> azt is kimutatják, hogy a fejlettebb, jól szervezett szereplők érdekei jobban megjelennek a döntési folyamatokban, míg a perifériák esetében gyakran még az igények azonosítása is nehézségekbe ütközik.

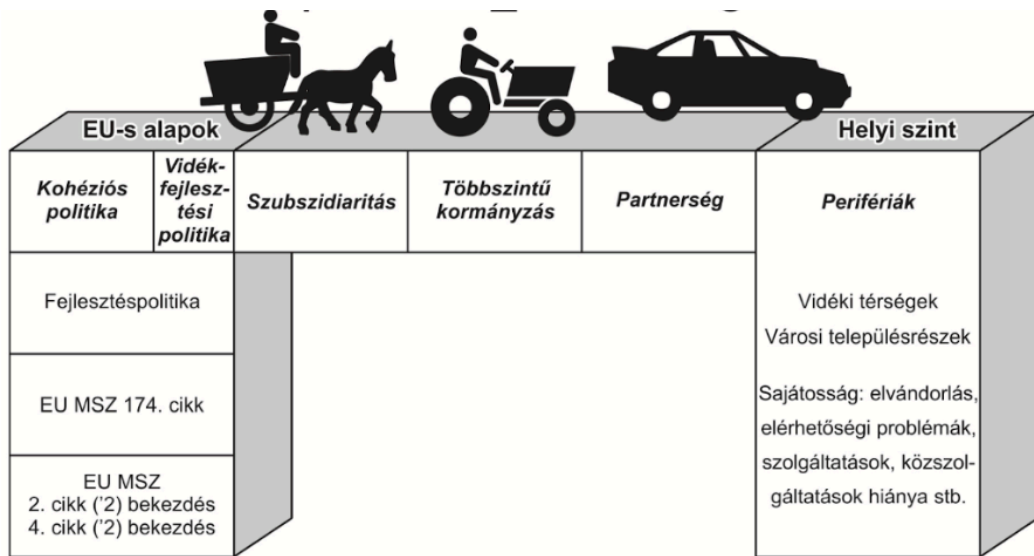
---

<sup>119</sup> Böröcz József: *Hasított fa. A világrendszer-elmélettől a globális struktúraváltásokig*, L'Harmattan, Budapest, 2017, 138.

<sup>120</sup> Csomós György: *A kelet-közép-európai városok hierarchikus pozíciója a kutatás-fejlesztési és innovációs rendszerben*, in: *Nagyvárosok Kelet- és Közép-Európában*, szerk.: Rechnitzer János – Páthy Ádám, Publikon, Budapest, 2022, 213-242.

<sup>121</sup> Bruckner Balázs – Finta István: *Perifériák az Európai Unió perifériáján? A szubnacionális érdekérvényesítés keretei és korlátai EU-szinten*, *Tér és Társadalom*, 2023/3, 32–52.

## 7. Az európai és a helyi szint közötti kapcsolat alapjai, elemei és működési mechanizmusai



Forrás: Bruckner Balázs – Finta István: *Perifériák az Európai Unió perifériáján?*, *Avagy a szubnacionális érdekérvényesítés keretei és korlátai EU szinten*, *Tér és Társadalom*, 2023/3, 38.

## 2. Centrum és periféria a képzőművészeti mezőben és a magyar vonatkozások

### 2.1. Centrumok és perifériák a művészettörténetben

A korábbi fejezetekben bemutatott politikai és gazdaságföldrajzi viszonyok változásai, vagy másképpen a Wallerstein-féle világrendszer egyenlőtlenségei és hatalmi dinamikái kétségkívül jelentős hatást gyakoroltak a kulturális termelésre a történelem során. Az egyes szférák fejlődése gyakran párhuzamosan zajlik, így a művészeti centrumok és perifériák között szükségszerűen a gazdaságihoz hasonló függőségi viszonyok jöttek létre.

A művészeti világban a központi szereplő legtöbbször az, aki irányít és diktál, míg a periféria ebből a nézőpontból csupán követő, megkésett másolat lehet, ráadásul a többi perifériával is meg kell osztania a helyén. Hogy ezek a tulajdonságok bizonyos fokig a gazdasági feltételek függvényei, nem nehéz belátni, ugyanakkor a témát mélyebben kutatók azon az állásponton vannak, hogy a művészeti magok és margók kialakulása és egymásra gyakorolt hatásuk ennél bonyolultabb egyenletet feltételez. A kulturális központok és peremek közötti kapcsolat Ulf Hannerz svéd antropológus szerint sem pusztán a politikai és gazdasági hatalom tükörképe. Egy 1992-ben már e témával foglalkozó írásában<sup>122</sup> azokat a kérdéseket járja körbe, hogy vajon mennyire igazodnak a világ kulturális egyenlőtlenségei a hatalomhoz, illetve, hogy hogyan hatnak a centrum-periféria dichotómiák a művészeti kifejezésre?

Mint azt jól tudjuk, politikai és katonai értelemben a 20. század nagy részében két szuperhatalom uralta a világot, és bármekkora mozgási szabadsággal rendelkeztek is mellettük más országok, nagy vonalakban végülis az Amerikai Egyesült Államok és a Szovjetunió diktálta az ütemet. Sokak szerint az Egyesült Államok a kulturális imperializmusnak nevezett folyamat révén igyekezett a tömeg- és elitkultúrát is dominálni a hidegháború idején. Ez a vállalkozás jórészt sikeresnek könyvelhető el azokban az

---

<sup>122</sup> Ulf Hannerz: *Cultural Complexity. Studies in the Social Organization of Meaning*, Columbia University Press, New York, 1992, 219.



országokban, ahol a szovjet vezetés nem tudott elég intenzív befolyással lenni.<sup>123</sup> Ezzel szemben a Szovjetunió általános kulturális befolyása a világban még legmeghatározóbb időszakában is szerény maradt politikai erejéhez képest. Hannerz megkockáztatja, hogy a kisebb hatalmak közül Nagy-Britannia és Franciaország a múlt század folyamán erősebb kulturális központok voltak, mint gazdasági és politikai centrumok, Japán pedig épp ellenkezőleg: gazdasági sikerei ellenére alig gyakorolt hatást kulturálisan, néhány kivételtől eltekintve.<sup>124</sup> Larissa Buchholz kortárs szociológus másik megközelítésben, Bourdieu mező-elméletével érvel, amikor azt mondja, hogy a tágabb kontextus – vagyis a politikai-gazdasági mező – mindössze viszonylagos szerepet játszik a kulturális mező belső mozgásaiban. Mintegy a terület önnön természetéből fakadóan csak egyfajta prizmán keresztül jutnak ide át a máshonnan érkező ingerek. Buchholz szavaival: „Ez a törés-effektus elképzelés védi meg a művészet globalizációját attól, hogy csupán a szélesebb politikai-gazdasági vagy technológiai fejlődések passzív tükröződése legyen, ami még mindig számos művészetelméleti szakember által támogatott nézet.”<sup>125</sup>

A világ különböző régiói közötti, határokat átlépő kulturális áramlások azonban nemcsak a globalizált világban és az azt közvetlenül megelőző időszakban voltak meghatározóak, hanem már a régebbi korokban is jelentős szerepet játszottak a művészet fejlődésében. A produktumok eladása, cseréje, vagy akár erőszakos eltulajdonítása révén egymástól távol eső helyek között is meg tudott indulni bizonyos szellemi kölcsönhatás, bár tény, hogy nem a maihoz hasonló volumenben. Az is igaz, hogy ezekből az interakciókból anyagi értelemben főként a centrumok profitáltak. Ahogy azonban a geopolitikában már megfigyeltük, a kulturális világrendszer pozíciói sem voltak soha statikusak. A centrumok rendre át kellett adják helyüket újabb centrumoknak, míg a perifériák igyekeztek kitörni alárendelt helyzetükből, legalábbis szellemi értelemben. Arjun Appadurai, kortárs antropológus, akinek legfőbb kutatási területe a globalizáció kulturális dinamikáinak vizsgálata – Ulf Hannerz-hez hasonlóan –, erősen kritizálja a politikai-gazdasági modell művészeti világra vonatkozó alkalmazását. A kulturális imperializmus elképzelésén túllépve az áramlások és hálózatok modelljét javasolja, és ezáltal elutasítja, hogy a művészet globális struktúrája egy átfogó kapitalista világrendszer által lenne meghatározott. Szerinte az 1980-as évektől a kultúra

---

<sup>123</sup> Joyce Beckenstein: *Abstract Expressionism Behind the Iron Curtain*, The Brooklyn Rail, 2017/szeptember, o.n.

<sup>124</sup> Ilyen kivétel a japonizmus, ami a japán művészet, divat és esztétika hatását és befolyását jelöli a nyugati kultúrára. Például a francia impresszionistákat az Ukiyo-e iskola 17. és 19. század közötti japán fametszetei is inspirálták.

<sup>125</sup> Larissa Buchholz: *The Global Rules of Art. The Emergence and Divisions of a Cultural World Economy*, Princeton University Press, Princeton/N.J., 2022, 14.

globalizációja nem a nyugati országok egyoldalú dominanciáját, hanem nagyobb decentralizációt és diverzifikációt hozott, a regionális kulturális hálózatok terjedése pedig ellensúlyozza a nyugati hegemóniát. Nézete szerint tehát a centrum-periféria modell már nem képes megragadni az új globális kulturális gazdaság bonyolultabb rendszerét.<sup>126</sup>

A művészeti világrendszer története mindazonáltal főként a központok kialakulásának története, amelyek idővel sokat változtak az elnyomott perifériákhoz való kulturális viszonyuk és rájuk gyakorolt befolyásuk tekintetében. A kialakult hierarchia és annak hatása a kortárs művészetre a kulturálisan perifériának számító régiókban – úgy gondolom – legjobban történelmi áttekintésben érthető meg. Ennek érdekében ebben a fejezetben mélyebb merítést végezve, nagy lépésekben – és ha lehet, nem túl lineáris felfogásban – igyekszem végigkövetni, hogy ezek a lassan formálódó és komplikált mozgások hogyan vezettek a mai globális művészeti világrendszer kialakulásához. Azt a módszert választottam, hogy bizonyos történelmi események és a művészettörténet szempontjából fontos helyszínek tekintetében vizsgálom a centrum-periféria dichotómia kulturális vonatkozásait. Ennek során tudatosan kerülöm a nyugati művészettörténet-írás<sup>127</sup> reneszánsz hagyományaira épülő, kizárólag a centrumokra fókuszáló szemléletét, ezért a peremvidékekre is figyelmet fordítva vizsgálom azokat a jellemzőket, amelyek révén árnyaltabb meghatározást adhatunk a művészeti központok és perifériák fogalmáról, valamint e fogalmak jelentésének és jelentőségének változásairól.

A legősibb civilizációban, a Földközi-tenger keleti partvidékét elfoglaló ókori Mezopotámiában a Krisztus előtti évezredek alatt jöttek létre az első kulturális szempontból is jelentős városok. Ilyen volt a suméroknak Ur és Uruk, a Babiloni Birodalom fővárosa, a legendás Babilon, és Ninive is, az asszírok központja. Ezek a társadalmak azonban változatos kultúrákból álltak, így még nem lehetett szó olyan kulturális egységességről, mint például az ókori Egyiptomban. Alexandriát, mely földrajzi helyzeténél fogva egyfajta hídként működött a görögök és az egyiptomiak között, vagy a Nílus-parti főváros, Memphis hatalmas piramisait és más emlékműveit már úgy építették, hogy egy egész államra gyakoroljanak hatást. Igazi, a kultúra iránti elkötelezettségből kialakított művészeti centrumként először a görög városállamok közül Athén működött fénykora idején, a Kr. e. 5. század közepén, Periklész vezetése alatt. A város a perzsa háborúk lezárásával és a déloszi szövetség megalakulásának

---

<sup>126</sup> Appadurai gondolatait összefoglalja: Buchholz: *The Global Rules of Art*, 2022, 7.

<sup>127</sup> Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) német művészettörténész és régész nevéhez fűződik az a szemlélet, amely alapvetően meghatározta a későbbi művészettörténeti kutatásokat és tanulmányokat. Eszerint a művészettörténet fejlődési folyamatként értelmezendő, amelyben a különböző stílusok egymásra épülnek.

hatására indult virágzásnak, és ezzel párhuzamosan tudatosan törekedett a görög művészet és kultúra központjává válni. Az Akropoliszon zajló nagyívű építkezések, szobrászati munkák létrejöttében nem kis szerepet játszott Periklész és Pheidiasz barátsága, valamint az állam demokratikus<sup>128</sup> berendezkedése és támogatása, aminek többek között a filozófia, a színház és az irodalom magas színvonala is köszönhető volt. Az ezidőtájt kialakult hellén eszmék a későbbi évszázadok során is számtalan várost ösztönöztek arra, hogy stratégiájában kövessék ezt a művészetekre erős helyi, regionális és nemzetközi befolyást gyakorló központot.

Elsőként természetesen Róma vette át ezt a művészetet, miután meghódította Görögországot. (Korábbi római alkotói ösztöndíjasként egyik legmeghatározóbb élményem a Vatikáni Múzeum ókori gyűjteménye, mely számos olyan másolattal büszkélkedik, melyek görög szobrok alapján gazdag rómaiak megrendelésére készült.) A későbbiekben aztán egyre „rómaibbá” váló művészet produktumait, a birodalom világhuralmát hirdető építészeti és egyéb alkotások nagy részét: palotákat, amfiteátrumokat, fürdőket, diadalívket, szobrokat és mozaikokat elsősorban Rómában, de Pompejiben és más nagyvárosokban is előszeretettel emeltek.

Századok múltával a kereszténység államvallássá tétele központtá avansálta a Kelet- és Nyugatrómai Birodalom kettészakadása után Bizáncot is, a későbbi Konstantinápolyt. A Bizánci Birodalomban a legtöbbször által beszélt nyelv a görög volt, így kulturája egy erősen a keresztény vallásra épülő görög-római kombinációnak felelt meg. Ez volt a leghosszabb ideig fennálló birodalom a történelem során, működése átnyúlt a középkorba egészen az 1453-as török hódításig, így nem meglepő, hogy hatása ma is erős. Az ortodox egyház azonban mindinkább magába zárult, a földközi-tengeri országok is inkább Nyugat-Európa-hoz csatlakoztak, így keletebbre haladva hiába léteztek akkoriban gazdag és művelt városok, a nyugati művészet kialakulásának fősodrában nem nagyon tudtak részt venni. Bizánc prosperálása alatt Európa belsejében, a Nyugatrómai Birodalom romjain a germán bevándorlások és háborúk időszaka zajlott. Az angolszász törzsek és a frankok a vikingek betöréseivel küzdöttek, de végeredményben ezek alatt a „sötét” évszázadok alatt formálódtak ki az Európára később jellemző erős politikai rendszerek alapjai. A pápákkal kötött egyezségek hatására a kereszténység vált meghatározó vallási és kulturális erővé, ami megágyazott a művészetben a román kornak és a gótikának, mivel eddigre az egyház már olyan kapcsolati és gazdasági tőkére tett szert, hogy mind több és cizelláltabb templom

---

<sup>128</sup> A modern eszmékhez viszonyítva a politikai részvétel korlátozása és a társadalmi egyenlőtlenségek tekintetében még nem volt igazi demokrácia.

építését tudta támogatni. Ernst Gombrich, számos művészettörténeti alapmű írója, a nyugati és keleti civilizációk közötti további különbséget abban látja, hogy míg keleten évezredek át egy stílus uralkodott, úgy nyugaton örökösen új elgondolások, megoldások születtek.<sup>129</sup> Így történt, hogy alighogy kialakult a román stílus építésze, Észak-Franciaországban már megszületett a gótikus katedrálisokra jellemző új, vázas felépítésű templomtípus. Többek között Párizsban, Reimsben, Chartres-ban, Amiens-ben – de Franciaországon kívül is, például Kölnben – a híres gótikus katedrálisok gazdag díszítményeikkel a legtávolabbi vidékekről érkező zarándokok számára is a vallás és művészet csodálatos összefonódását jelentették, ilyenképpen betöltve a kulturális központok szerepét. A városi polgárság is ezekben a gócpontokban erősödött és ébredt mindinkább öntudatára, ebből adódóan az egyházi mellett egyre nagyobb hangsúlyt kezdett kapni a világi gondolkodás, és ezáltal a világi művészet is. A földrajzilag kedvező fekvésű központokban felizzott a kereskedelem, ami a feudalizmus korának végére sok helyen gazdag mecénási réteget hozott létre: a politikailag tagolt reneszánsz Itáliában az erős városköztársaságok vezető családjainak látványos vetélkedése zajlott a gazdasági és kulturális főszerepért. Közülük időről időre Velence, Genova, vagy a pápai Róma is kiemelkedtek, de leginkább Firenze volt az, amely ízig-vérig művészeti centrummá tudott válni és maradni, mondhatni a teljes Quattrocento alatt. A művészek szerte Európából özönlöttek ide, hogy megismerkedjenek a centrális perspektíva technikájával, míg az észak felől érkezők cserébe magukkal hozták az olajfestés technikáját. A várost vezető Medici-család békét kötött a Milánót uraló Sforza-családdal, és ligába tömörült a Velencei Köztársasággal, majd a pápai állammal is, így egy jó ideig szinte háborítatlanul formálhatták nemcsak Itália, de az akkor „ismert világ” szellemi centrumát.

Az így kialakult kedvező körülmények lesznek majd általánosságban a későbbi szükséges feltételei annak, hogy valamely térség kulturális szempontból ennyire ki tudjon emelkedni. A jómód, a politikai és társadalmi stabilitás, az értelmiségi közeg befogadó magatartása, és nem utolsósorban kiemelkedő alkotók és az általuk meghatározott kreatív közösség egyidejű megléte a jövőben is elengedhetetlen lesz. Lorenzo de' Medici, közkeletű nevén Lorenzo il Magnifico, államférfi, költő, mecénás, a tudományok és művészetek pártfogója, ténykedése által a dinasztia harmadik generációjának holdudvara központ volt ekkor a központban, de korai halálával és Savonarola tanainak<sup>130</sup> térnyerésével Firenze elvesztette vezető pozícióját mint az olasz szellemi mozgalom és művészet centruma. A reneszánsz filozófiájának, a

---

<sup>129</sup> Ernst H. Gombrich: *A művészet története*, Gondolat, Budapest, 1983 (1950), 141.

<sup>130</sup> Ehhez lásd: Pete László: *A máglyától a glóriáig*, Vigilia, 2002/8, 572–578.

humanizmusnak ez az idő elég volt arra, hogy újra felfedezze az ember és a kozmosz egységét. Neoplatonikus ágában először olvadt össze a klasszikus filozófia és a kereszténység, állítva, hogy a világ szerveződése koncentrikus, központja az ember, perifériája pedig minden más: „hyle” vagyis a filozofikus értelemben vett „anyag”.<sup>131</sup> A reneszánsz kor nevezetes még a tudományos és filozófiai újítások mellett a művészettörténet-írás kezdeteiről is. A huszadik század vége felé már egyre többet kritizált lineáris művészettörténeti felfogás Giorgio Vasari Itália legkiválóbb építészeiről, festőiről és szobrászairól szóló írásainak<sup>132</sup> alapjain nyugodott. Vasari azonban nemcsak magasztalt, de sommás véleményeket is megfogalmazott más nemzetek művészetéről, ilyenformán a periféria nem földrajzi kérdés, hanem művészettörténeti kategória lett.

A barokk korban Róma tört az élre, mert a 16. század végére a pápai hatalom a reformáció ellen vívott küzdelemben újra megerősödött. Az ellenreformáció retorikájának reprezentálásához a pápák jelentős patronálást vállaltak a városrendezés és az építészet terén: újjáépült a Vatikán épületegyüttese, és lassan de biztosan megvalósultak az új bazilika építésére és a Szent Péter tér kialakítására irányuló elképzelések. A százhusz év alatt, amíg az épület és környezete elérte végső formáját, több generációnyi alkotó – köztük Bramante, Michelangelo, Raffaello, és a tér tervezésében Bernini – is kivette a részét a munkából. A templomépítészet mellett a 17. századi villák és paloták antik és modern műalkotásokból álló gyűjteményeikkel hirdették tulajdonosaik bőkezűségét, hozzáértését, illetve magas társadalmi presztízsét. Gyűjteményeik a mai múzeumok előfutáraiként nyitva álltak a helybeliek és a Rómában érkező utazók előtt egyaránt, megismerésüket különféle publikációk is elősegítették.<sup>133</sup> Újra fellendült a szobrászat és a festészet is, erőteljes, naturálisan expresszív és intenzíven drámai kompozíciók születtek a nézők érzelmi reakciónak kiváltása érdekében. A barokk dinamizmusa és intenzitása tehát újra művészeti központtá emelte Rómát. Az olasz köztársaságok közül a legélénkebben kereskedő Velence viszont már nem tudta a hatalmát sokáig megtartani, mivel a felfedezések, illetve a világkereskedelem új útvonalai – ahogy Wallerstein is mondja – új központok kialakulásához vezettek az atlanti partvidéken.

---

<sup>131</sup> Ehhez lásd: Giovanni Pico della Mirandola: *Az ember méltóságáról* (1486), in: *Reneszánsz etikai antológia*, szerk.: Vajda Mihály, Gondolat, Budapest, 1984, 212–244.

<sup>132</sup> Giorgio Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*, Magyar Helikon, Budapest, 1978 (1550).

<sup>133</sup> Ehhez lásd: Jernyei Kiss János: *Barokk művészet Európában*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2011.

## 8. A Leo Belgicus a holland tartományok bátorságának és kitartásának allegóriája a spanyolok elnyomásával szembeni ellenállásukban

Hendrik Floris Van der Heyden: *Leo Belgicus*, 1609 előtt, rézmetszet, 37,5 x 45,5 cm.



Habsburg V. Károly Németalföldön, Gentben született, és bár 1516-ban megörökölte a spanyol trónt, majd 1519-ben német–római császárrá is választották, óriási birodalmában az addigra már gazdaságilag fejlett Burgundia és Flandria élvezett előnyöket. Nem előzmények nélkül való tehát, hogy miután a kor konfliktusai meggyengítették az uralkodó erejét, Németalföld is centrummá vált a 17. században. A nyolcvan évnyi spanyolokkal vívott szabadságharcban először az északi, holland részek tudtak függetlenedni, ezért ide menekültek a déli területekről a tehetős protestáns kereskedők és üzletemberek, akik aztán a területek fejlődésének letéteményesei lettek. Spanyolországgal ellentétben itt nem létezett királyi udvar, és a katolikus egyház befolyása sem volt számottevő, a művészek az említett vagyonos polgároktól és városi előjáróktól kapták a megbízásokat. Ők pedig – lévén protestánsok – a királyi udvarok és az egyház fényűzésével szemben más értékeket, az egyszerűséget és józanságot képviselték, és azt várták el, hogy az általuk megrendelt alkotások is ennek jegyében szülessenek. Így tudott kialakulni a részben spanyol és olasz barokkra épülő, de jellegzetesen németalföldi festészet, amelyben a valósághoz közel álló, a mindennapi életben gyökerező képek születtek. Fontos Németalföldhöz kötődő mozzanat a



művészeti centrumok történetében, hogy a régióban ekkortájt virágzott fel a műkereskedelem. A katolikusoktól való elhatárolódás jegyében lezajlott képrombolások miatt, és a templomok művészeti tárgyaitól való lecsupaszításával a jómódú polgároknak feltámadt az igény a saját otthonaik csinosítására, mert itt ezt nem tiltotta a vallásuk. A Kelet-indiai Társaság megalapítása és a gyarmati kereskedelem megindulása után a jólét Hollandiában nemcsak a társadalom legszűkebb felső rétegére korlátozódott, így már a középréteg is élhetett a műtárgyvásárlás lehetőségeivel. A műgyűjtés – és ezáltal a műkereskedelem is – nagy divat lett, és a korábbiaknál jóval elterjedtebbé vált. A olyan, hollandok uralma alá vont távoli területekről, mint Szurinám, Holland Kelet-India, vagy Holland Új-Guinea származó áruk (fűszerek, porcelán, textíliák és különféle luxuscikkek) a híres zsáner-csendéletek alapvető kellékei voltak. A gyarmatokon gyűjtött növényeket és állatokat is előszeretettel jelenítették meg a festők a kor stílusának megfelelő idealizált, egzotizáló formában. Több városban is – mint Haarlem, Utrecht vagy Leiden – magas fordulatszámú pörgött a művészek és kereskedők által megalapozott, főként festészetre fókuszáló műtárgypiac, melynek berendezkedése ezért inkább policentrikusnak mondható, de a főváros, Amszterdam azért itt is kiemelkedett.

A művészeti centrumok kialakulásához szükséges, korábban Firenzéhez kapcsolódó feltételek az 1600-as évek Németalföldjén kiegészültek tehát a műtárgyak jól működő adásvételének szempontjaival.<sup>134</sup> Az értékesítésnek különféle módozatai alakultak ki, mivel a piaci szemlélet értelmében a minél nagyobb eladás volt a cél. Kisebb-nagyobb műkereskedésekben, vásároknak, aukcióknak, de közvetlenül a festőktől is lehetett vásárolni. A művészek ezért már nem mindig megbízásból, hanem a későbbi eladás reményében, raktárra is készítettek munkákat. A felívelő kereslet hatására a festészet technikailag és szellemében is átformálódott. A korábban jellemző portrék mellett egyre közkedveltebbé váltak a tájképek és csendéletek, ezért az alkotók a fogyasztói igényekhez igazodva sokat készítettek belőlük. A mennyiségi elvárások következtében pedig az anyaghasználatot is igyekeztek egyszerűsíteni: felértékelődtek a vázlatok, kevesebb színnel dolgoztak. A fellendülés azt is jelentette, hogy a legnagyobbak egészen kivételes szintet értek el. Rembrandt és tanítványai kifejlesztették csak rájuk jellemző saját iskolájukat, amely már korukban Európa-szerte nagy hatást gyakorolt.<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> Simon Schama: *The Embarrassment of Riches. An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, Alfred A. Knopf, New York, 1987, 313.

<sup>135</sup> A művész újfajta társadalmi pozíciójáról beszél Clement Greenberg *Avantgárd és gicc*s című írásában, amikor a festővel kapcsolatban megállapítja, hogy „csak Rembrandttal kezd megjelenni a „magányos” – a művészetében magányos – művész.” Clement Greenberg: *Avantgárd és gicc*s (1939), in: *Művészetszociológia*, szerk.: Józsa Péter, Gondolat, Budapest, 1978, 93–103.

Védjegyükké vált a világos-sötét kontrasztok drámaisága és a lélektani ábrázolás, amelyek más alkotók esetében nem voltak ennyire meghatározóak. A bensőséges finomság, pontosság, és a részletek precíz megjelenítése pedig Johannes Vermeer delfti műhelyében teljesedett ki. A holland festészet aranykorának csillaga azonban a 17. század végére mégis leáldozott az angolokkal és franciákkal vívott háborúk, és az ezekkel kapcsolatba hozható gazdasági visszaesés következtében.

XIV. Lajos, a Napkirály uralkodása alatt a Francia Királyság vált Európa vezető hatalmává. Az erős, központosított abszolút monarchia többé-kevésbé független volt a pápai befolyástól, és legtöbbször a háborúskodásokból is győztesen került ki. Gazdasági és pénzügyi reformok keretében elindult a kézművesipar és a kereskedelem támogatása, és kiépült a francia gyarmatbirodalom. Megalapították a Francia Tudományos Akadémiát, fejlődött a technika, az orvoslás, tehát javult a közegészségügy, így nőtt az életszínvonal és a lakosság száma. A művészetek patronálása úgyszintén grandiózus méreteket öltött: a versailles-i palota és park 1660-tól 1680-ig tartó építése óriási költségvetéssel zajlott a királyi imázs és az alattvalók lelkére gyakorolt befolyás érdekében.<sup>136</sup>

Hamarosan azonban vetélytársként bukkant fel egy másik nagy európai birodalom a kontinens belsejében, mégpedig a Habsburgoké. A németalföldiek szabadságharcával kapcsolatban említett V. Károly 1556-os lemondását követően a ketté szakadt dinasztia osztrák ágának impériuma az 1700-as évek közepére – Mária Terézia uralkodásakor – már szélesen terült el Közép-Európában és azon túl. A mai Ausztria, Magyarország, Csehország, Románia, Horvátország, Szlovákia, Szlovénia, illetve kisebb részek a mai Olaszország, Lengyelország és Németország területén együttesen adták gazdasági erejét és befolyását. A bányászat és a földművelés fejlesztése, valamint a különböző nemzetiségek közötti kulturális és kereskedelmi kapcsolatok nagyban hozzájárultak a sikerekhez, nem beszélve a Mária Terézia és fia, II. József által bevezetett jelentős politikai és kulturális reformokról. Bécs, a császári székhely, Vindobona néven már fontos légiós tábora volt a Római Birodalomnak is hadászati, politikai, közlekedési és kereskedelmi jelentősége miatt. A limes Pannóniai szakasza és a Borostyánút csatlakozási pontjának keletkezését egyes régészeti kutatások a Kr. u. 100. év körülre teszik, amely az első évezred alatt aztán folyamatosan lakott polgári településsé vált. A középkorban is megmaradt régiós központnak (Mátyás király székhelye is volt), de igazán a török ostromok leverése után indult fejlődésnek. Miután a Habsburgok

---

<sup>136</sup> Robert W. Berger: *Versailles. The Chateau of Louis XIV*, Penn State University Press, University Park/Pa., 1990, 24.



lakhelyüknek választották, jelentős politikai és diplomáciai találkozási pont lett, az újjáépítés ragyogó barokk korszakában pedig legendás kulturális központtá formálódott. Ekkor épült Schönbrunn, a Karlskirche és a Belvedere kastély<sup>137</sup> is, az utóbbi Savoyai Jenő megbízásából, aki nemcsak mint kiváló hadvezér, Bécs és Buda felszabadítója, de a művészetek és a tudományok nagy pártolójaként is ismert volt.

A 18. század közepe táján aztán a felvilágosodás eszméi kezdték átvenni az irányítást az európai gondolkodásban. Mária Terézia szemlélete ugyan még meglehetősen konzervatív volt – ellentétben őt a trónján követő fiával, II. Józseffel –, uralkodása alatt mégis már a felvilágosodás jegyében születtek egyes közigazgatási, egészségügyi és pénzügyi átalakítások. Elindult az új iskolák,<sup>138</sup> könyvtárak építése, és az első tudományos és művészeti intézmények alapítása is. 1752-ben a Bécsi Állatkertet, 1754-ben a Bécsi Természettudományi Múzeumot is megnyitották. A Burgtheater, az osztrákok nemzeti színháza, melyet a Hofburg mellé gondoltak el, az egyik legfontosabb színházi intézmény lett Európában, bár akkoriban még csak a nemesek kiváltságaként. A felvilágosodás a stílusra is hatással volt: a barokk hanyatlásával kialakult a klasszicizmus, amely Bécsben elsősorban a zenén keresztül hozta el a város abszolút sikerét és máig tartó hírnevét. Itt alkottak ugyanis azok a zeneszerzők, Haydn, Mozart és Beethoven, akiket a bécsi klasszika „alapítóiként” jegyez a zenetörténet-írás. Ebben a 18. század végétől a 19. század elejéig tartó periódusban a kulturális közeg kialakulására is kiváló példát mutat a város, amely sajátosságáról a művészeti centrumok ismérveinek felsorolásakor semmiképpen sem szabad megfeledkezni. Azzal együtt, hogy a társadalom hierarchikus felépítésű volt, és az udvari élet szigorú protokoll szerint zajlott, az urbanizáció megindulásával a betelepülő polgárság, és az egyre nagyobb befolyással rendelkező kereskedők és iparosok révén egy idő után már nemcsak a bálokon, szalonokban és az operában, de a kávéházakban is beindult a társasági élet. A „wiener cafék” kezdtek egyre inkább nemcsak találkozóhelyként, hanem a kulturális és politikai diskurzusok színtereiként is szolgálni, ahol az írók, művészek és filozófusok is gyülekeztek. A sokirányú fejlődés hatására Bécs a közép-európai intellektuális élet kiemelkedő központja lett, mely pozíciót kisebb-nagyobb viharok után ma is tartja. A felvilágosodás korában ezeket a nyugati normákat abszolút globális értékeknek tekintették, innen is eredeztethető tehát a gyarmati korszak univerzalizmusa, amely továbbra is háttérbe szorította a perifériás művészetet.

---

<sup>137</sup> Ma Bécs egyik legnagyobb múzeumegyüttese. Bővebben lásd a múzeum honlapját: <https://www.belvedere.at/en> (utolsó hozzáférés: 2024.05.13.).

<sup>138</sup> Mária Terézia világi általános iskolákat hozott létre, amelyekbe hat és tizenkét éves kortól mindkét nemű gyerekeknek kötelező volt járniuk. Ezen felül a kormányzás mellett tizenhat gyermeket szült, így jócskán tisztában lehetett a higiénia és az orvoslás fontosságával, így ő alapította meg a Bécsi Orvostudományi Iskolát is.

A klasszicizmus ideje nagyjából egybeesik Európa egyik legjelentősebb történelmi korszakával, ami felöleli a francia forradalmat, a napóleoni háborúkat és Napóleon birodalmának bukását is. A Bastille elfoglalásától a waterlooi csatával bezárólag lezajlott radikális politikai változások kikerülhetetlenül nyomott hagytak a kulturális életen is. A geopolitika és a művészet viszonyrendszerében is beállt a forradalmi változás, mégpedig abban a tekintetben, hogy a reneszánsz óta fennálló Észak-Dél tagozódás Európában – ami leegyszerűsítve a németalföldi és olasz művészet közötti különbségeket, de egyben aktív interakciókat is jelentette – átváltozott kelet-nyugat tengellyé, amelyben a nyugati pólust Párizs kezdte képviselni. Ugyanerre az időszakra tehető a gyarmatosítás első hullámának vége, amely egyszersmind a civilizált-barbár (Európa és a gyarmatok) ellentétpárt is nyomatékositotta. A felvilágosodás eszméin kibontakozó új tudományágak létrejöttével a művészettörténet, az etnográfia, és antropológia szálai szétváltak, és ennek következtében lassan a megfelelő múzeumok is elkezdtek megjelenni. Ide kapcsolódva, az orientalizmus, mint műfaj is a 18. és 19. század terméke – a Holland aranykorban még nem kategorizálódott így –, amelyet az európai művészek, írók és tudósok által elsősorban a Közel-Kelet, Észak-Afrika, India és Kelet-Ázsia kultúrái, népei és tájai iránti megnövekedett érdeklődése hívott életre. A gyarmatosító centrumok ekkoriban megfogalmazott idealizált, egzotikus képei a kolonizált perifériákról Edward Said, 20. századi palesztin-amerikai filozófus és irodalomkritikus úttörő munkájában a dominancia eszközeiként kerültek kritikai megvilágításba. 1978-ban megjelent *Orientalizmus* című könyve<sup>139</sup> sokak szerint a posztkolonializmus alapötletéül szolgált, ezért a legtöbben Saidot ismerik el a tudományterület alapító atyjaként. Az ő gondolatmenete szerint a gyarmatosítók a Keletet exotizáló hozzáállásukban igazolták hatalmukat, és e torzítás által akadályozták a valódi kulturális megértést és párbeszédet. Ugyancsak innen ered, és Saidhoz fűződik a „posztkoloniális másság” (otherness) fogalma, amely megállapítása szerint sztereotípiákhoz és előítéletekhez vezetett, és nem szolgált más célt, mint a nyugati identitás megerősítését. A gyarmati hatalmak a tizenkilencedik századi elképzelése emellett az volt, hogy a saját ízlésüket a gyarmati nemzetekre erőltessék, amit az akadémiai naturalizmus és a klasszikus normák bevezetésével gondoltak elérni. (Bár a mi „európai Keletünk” sohasem definiálódott kifejezetten gyarmatként, a kultúrák és identitások megosztásában a rendszer igencsak hasonlóan működött.)

---

<sup>139</sup> Edward W. Said: *Orientalizmus*, Európa, Budapest, 2000 (1978).

A művészet eszményeinek megváltozása a „józan ész korában” azt a paradigmaváltást is magával hozta, hogy a művészet – főleg a képzőművészet – többé nem egyfajta mesterségként kategorizálódott, hanem a tudományokhoz hasonlóan akadémiai tárgy vált belőle. Az épülő gyárak árnyékában ezzel egyidejűleg a kézművesség sokat veszített a jelentőségéből, ami ahhoz is hozzájárult, hogy kialakuljon egy másfajta polarizálódás: a magas művészet és az egyszerű termékek közti különbség.

Franciaországban a forradalom idején a társadalmi szinten megszokottá vált nyitottabb kommunikáció és nagyobb nyilvánosság pedig a bécsinél is gyökeresebben változtatta meg a kultúra közönségének összetételét. A szabadság, egyenlőség, testvériség eszméi az alkotások tematikájában is tükröződtek, még szélesebb körű azonosulást téve lehetővé. A nyilvános kiállítások és szalonok, valamint a kritikák és periodikák terjedése révén a művészetek ténylegesen demokratizálódtak, ami által a befogadó közeg aktív szereplőjévé válhatott a diskurzusnak. A minden szempontból megváltozott körülményekre a művészek habitusuknak megfelelően nagyon különböző módokon reagáltak, és ebből kifolyólag széles szakadékok keletkeztek a művész társadalomban. A mára ugyancsak sztereotíp „bohém művész” alakja is innen eredeztethető, és ekkor jelenik meg először igazán szembeszökően a Bourdieu által definiált kulturális termékek piacának kettős struktúrája, amely a gazdasági tőke mellett a szimbolikus tőkére is épül, vagyis az adott szereplő kulturális mezőben elfoglalt helyét kijelölő társadalmi elismerésre.<sup>140</sup> A jobb pozíciókért kialakuló verseny végül nagyban hozzájárult a művészeti centrumok későbbi markáns megerősödéséhez, mivel a galériák, múzeumok, műgyűjtők és művészeti iskolák – vagyis a művészeti mező működésének biztosítékai – ide koncentráálódtak, míg a perifériák hozzáférése ezekhez az erőforrásokhoz egyre inkább csökkent.

A forradalom és Napóleon hatalmának időszakában az uralkodó művészeteszmény Franciaországban még a klasszicizmus volt, mely onnan kapta a nevét, hogy a görögöket és rómaiakat tartotta az európai civilizáció alapjának. Eközben azonban elfeledkeztek például arról, hogy a kínaiak hozzájárulásai is, mint a papír, a nyomdagép, a lőpor vagy az iránytű, legalább annyira meghatározóak. Az egymást követő forradalmak és Bourbon restaurációk évtizedeit követően a 19. század második felétől ismét egy Bonaparte, Napóleon unokaöccse került hatalomra. A Victor Hugo által „Kis Napóleonként” (Napoléon le Petit) becézett utód négy év köztársasági elnökség után politikai puccsot hajtott végre, így 1870-ig ő is ismét

---

<sup>140</sup> Bourdieu: *A művészet szabályai*, 2013, 161–196.

császárként kormányzott, hivatalosan III. Napóleon néven. Bár trónra kerülését az 1848-as párizsi forradalomtól megrémült nagypolgárság támogatása biztosította, és uralkodása kezdetén minden korábbi demokratikus vívmányt igyekezett felszámolni, mégis az ő nevével fémjelzett időszakban lett Párizs Európa legmodernebb fővárosa. Első intézkedései között volt, hogy megbízta Georges-Eugène Haussmann bárót egy nagyszabású városrekonstrukció irányításával, amely a prefektus nevéből adódóan „hausmannizáció” néven vonult be a történelembe. A középkori zsúfolt szerkezet helyén, mely tarthatatlanul veszélyessé és egészségtelenné vált, széles sugárutak, tágas parkok és modern közművek épültek. Ilyen környezetben már tényleg nehezebb lett volna barikádokat emelni, de jellemzőbb, hogy az átrendezés kedvező irányban befolyásolta a közlekedést, az egészségügyi körülményeket és a lakhatási feltételeket is, nem beszélve az esztétikai javulásról. Természetesen mindez sok bontással és kilakoltatással is járt, főleg a szegények kárára.

A kezdeti antidemokratikus intézkedések ellenére később liberálisnál liberálisabb reformok valósultak meg. A gazdasági rendszerben bevezetett szabadverseny csökkentette az árakat, és modernizációra ösztönözte az ipart. A szociális szférában munkás- és nyugdíjpénztárak jöttek létre, legalizálták a sztrájkokat és engedélyezték a szakszervezetek működését, így javult a szegényebb rétegek életszínvonala. 1859-ben teljes amnesztiát hirdettek, 1867-ben beteljesült a sajtószabadság. Franciaország erős végrehajtó hatalommal rendelkező parlamentáris monarchiává vált, amely a kultúrára is egyre nagyobb figyelmet volt képes fordítani. Az új párizsi operaház, az Opéra Garnier építése egyike volt a legjelentősebb ilyen irányú beruházásoknak, és a Louvre – amely addigra már a világ egyik legfontosabb művészeti múzeuma volt – további bővítéseken és fejlesztéseken ment keresztül. Az 1851-es londoni világkiállítás hatalmas sikerét követően, mivel Franciaország e tekintetben sem akart lemaradni, Párizsban 1855-ben és 1867-ben is rendeztek ilyet. A londonihoz képest újdonság volt, hogy a franciák a képzőművészetet is bemeleték a kiállításra érdemes műfajok közé, amit a Velencei Biennálék 1895-ös megalapításának előzményeként is elkönnyelhetünk. Az uralkodó, aki egyben a kiállítási bizottság elnöke is volt, arra törekedett, hogy a tárlaton bemutatott újdonságokat minél szélesebb körben megismerhessék, ezért a szegényebb rétegek számára is elérhetővé tette a rendezvényt: bár jelentős bevételkiesést okozott, a munkások, katonák, hivatalnokok és újságírók szabadjeggyel látogathatták a kiállítást.

Charles Baudelaire, a korszak ellentmondásos megfigyelője, akit az első modern költőnek mondanak, képzőművészeti kritikák írásával is foglalkozott. Több ízben írt elemző részletességgel a híres párizsi „Salonok” éves képzőművészeti kiállításairól, melyek azáltal,

hogy számottevően sok művésznek biztosítottak lehetőséget arra, hogy széles közönség előtt mutassák be munkáikat, a szcena tipikus helyszíneivé váltak. Az Académie des Beaux-Arts-ot, vagyis a párizsi Képzőművészeti Akadémiát eredetileg XIII. Lajos alapította 1648-ban, még nem ezen a néven, de ez az intézmény is újjá alakult ezidőtájt. Az akadémikusok és a szalonrendszer a számára túl radikális művészeket, mint Manet vagy Courbet, viszont már nem kívánta befogadni, így ők arra kényszerültek, hogy alternatív kiállítóhelyeket keressenek maguknak. Bár a kiállításokat hatalmas érdeklődés övezte, a közönség főleg kinevetni jött a munkákat. Mégsem kellett sokat várni, hogy az új irányzatok – az impresszionizmus, a fauvizmus, a kubizmus – átvegyék a vezető szerepet, minekutána Párizs végérvényesen a modernista festészet fővárosává avanzsálódott. Trónjától – bár közben is akadtak kihívói (például London, az örök rivális) – csak a második világháború és annak következményei fosztották meg, amikor a pusztító rombolás és az azt követő bizonytalanság éveiben „New York ellopta tőle a modernizmus ötletét”<sup>141</sup>.

Párizsról – úgy gondolom – nagyon nehéz ebben a tárgykörben nem sokat beszélni, amely talán valamelyest a többi feltörekvő európai központ bemutatásának rovására is ment ezúttal. Tény viszont, hogy Európa más fővárosai is nagyban merítettek az itteni innovációkból. Még London is, amely főleg a viktoriánus korban, és azon belül is az 1851-ben megrendezett első világkiállítással szerzett hasonlóan nagy kulturális tekintélyt. Ahogy korábban utaltam rá, itt elsősorban inkább az építészet<sup>142</sup>, illetve a technológiai újdonságoké volt a főszerep. A későbbi évtizedekben – az első világháborút követően – az angol főváros mindig igyekezett tovább növelni befolyását a művészeti világban, különösen az 1920-as és az 1930-as évek modernista mozgalmi révén, majd felépülve a második világégésből, az 50-es és 60-as években a brit pop art mozgalom is kivívta a nemzetközi figyelmet. (David Hockney, Richard Hamilton vagy Peter Blake nagy hatással voltak e sorok írójára, főleg a pályakezdő éveiben, ahogy az 1990-es évek YBA (Young British Artists) művészei is.)

Párizs és a többi feltörekvő nagyváros versenye mellett fontos hangsúlyozni, hogy a huszadik században jelentősen megnövekedett a mobilitás: nemcsak az ezen centrumok közötti kulturális csere kapott lendületet, hanem a félperifériákról (például Kelet-Európából) és a korábbi gyarmatokról is sokan igyekeztek – ha tehették – a centrumok felé, hogy

---

<sup>141</sup> Ezt a transzatlanti váltást elemzi részletesen Serge Guilbaut *How New York Stole the Idea of Modern Art* című könyvében. Serge Guilbaut: *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*, Oxford University Press, Oxford, 1984.

<sup>142</sup> A kiállításnak az 1851 angol láb hosszú Kristálypalota adott otthont, melyet Joseph Paxton tervezett. Valószínűleg a valaha látott legnagyobb üvegház volt, amely öntöttvas tartószerkezetekkel készült. Az esemény végeztével lebontották, és London déli részén építették fel újra, azonban 1936-ban majdnem teljesen leégett.

megismerjék a legfrissebb fejleményeket. Párizs lett az irodalmárok és festők Mekkája a századelőn, mégpedig a magyarok szerint is. Rockenbauer Zoltán 2014-ben megjelent könyve, az *Apacs művészet. Adyzmus a festészetben és a kubista Bartók*<sup>143</sup> például az első világháborút megelőző éveket is tárgyalja olvasmányosan a magyar művészek párizsi életének és tapasztalatainak tükrében. Ezekből a történetekből is körvonalazódik, hogy a huszadik század első évtizedében még nem tűnt áthidalhatatlannak a szakadék – a Nyolcak csoportjából például mindannyian párizsi tanulmányaikból merítettek –, de a háborúban ellenkező oldalra kerülve sok akkori fiatal alkotó kozmopolita reményei veszttek a semmibe. A századelőn Berlin, sőt München is kedvelt úticélja volt a magyar művészeknek. Az utóbbi városba leginkább tanulni jöttek azok, akik művészeti pályára akarták adni a fejüket, mert a Müncheneri Képzőművészeti Akadémia az egyik legrégebbi és legtekintélyesebb iskola volt Németországban.<sup>144</sup> A prominens művészeti oktatás mellett innen indult el a Der Blaue Reiter (A Kék Lovas) nevű németországi expresszionista művészecsoporthoz is, melyet az orosz absztrakt festő Vaszilij Kandinszkij alapított Franz Marccal. Ők az avantgárd művészetbe egy új, antikapitalista, a keleti gondolkodással rokon spiritualitást is igyekeztek injektálni.

A német reneszánsz után – a köztes századokat átugorva – az expresszionizmus lesz az az irányzat, ami a 20. század elején ismét kifejezetten centrális helyzetbe hozza az északabbra eső területeket. Berlin – lévén mégiscsak a főváros – a modernizmus másik fő központjává vált az 1920-as években, a Weimari Köztársaság idején. Az expresszionisták mellett hamarosan megjelent itt a Zürichből induló dada és a hazai Neue Sachlichkeit (Új tárgyilagosság), amik máris szembe helyezkedtek az expresszionista, mély érzelmi töltésű felfogással. A Neue Sachlichkeit neve is utal rá, hogy objektivitásra törekedett, tükrözve az I. világháború veszteségei utáni időszak politikai bizonytalanságának és kiábrándultságának hangulatát. Németországgal kapcsolatban nem szabad említés nélkül hagyni, hogy a parlamentáris demokrácia kihirdetésével megegyező évben (1919) jött létre Weimarban a Bauhaus is, ami ugyanúgy, mint minden felívelő művészeti kezdeményezés, talajt vesztett a náci rezsimm miatt.

A huszadik század elejének avantgárd mozgalmait tekintve kifejezetten egyedülálló volt az orosz példa. Visszautalva a geopolitikai elrendeződésre, Wallerstein az ország ázsiai területeit a 19. századra nézve még a Közel-Kelettel és Észak-Afrikával egyetemben a világrendszeren

---

<sup>143</sup> Rockenbauer Zoltán: *Apacs művészet. Adyzmus a festészetben és a kubista Bartók (1900-1919)*, Noran Libro, Budapest, 2014.

<sup>144</sup> A magyarok közül Szinyei Merse Pál, Munkácsy Mihály, Rippl-Rónai József, Hollósy Simon, Réti István, Mednyánszky László is tanultak itt (a felsorolás itt sem törekszik teljességre).

kívüli, külső arénához sorolta, az Európához tartozó részek pedig kezdetben perifériaként, majd a 20. századra félperifériaként kategorizálódtak. A történelmi előzmények tekintetében egyaránt meghatározó, hogy a Romanov uralkodócsalád hatalma az 1800-as évekre gyengülni kezdett, majd a krími háború elvesztése végleg bebizonyította, hogy a cárok feudális országa jócskán el van maradva a kapitalista nagyhatalmakkal, Angliával és Franciaországgal szemben. Emiatt, és a belső forrongások hatására 1861-ben végre itt is felszámolódott a jobbágyság intézménye, de ezt hiába követte számos más reformintézkedés, a radikális mozgalmak mégis erősödésnek indultak. Miután apja, II. Sándor bombamerénylet áldozata lett, III. Sándor már az autokrácia megőrzését tűzte ki célul, és ehhez igazodott utódja, II. Miklós is. A revízió ideje alatt sztrájkok, tüntetések és parasztmegmozdulások robbantak ki, amelyek az egész országra kiterjedtek, mert a korábbi változásokat már nem lehetett semmissé tenni. Mindez az 1917-es orosz forradalmakhoz, az abszolút cári hatalom bukásához, majd a bolsevikok hatalomra kerüléséhez vezetett.

Az említett események gyökerestül változtatták meg az orosz társadalmat és kultúrát, mely folyamatban az orosz avantgárd művészeknek is kulcsszerepe volt. Kandinszkij, Malevics, Rodcsenko és Tatlin munkáikat erős politikai üzenetként is szánták, amelyek révén terjeszteni kívánták a marxista ideológiát, és támogatták a szovjet állam céljait. A nagy fellobbanás hatására az orosz művészet egy csapásra a világ élvonalába került. A futurizmus, a szuprematizmus, és nem utolsósorban a konstruktivizmus csakhamar átlépte az országhatárokat, és nemcsak a környező országokból származó, de a nyugati művészek is átvették ezeket az alapokat. Az orosz avantgárd inspirálta többek között az említett Bauhaust Németországban, és jelentős hatással volt az európai és amerikai modernizmusra is.

Az első világháború okozta megrázkódtatások és pusztítások hatása tehát leginkább az avantgárd mozgalmak kibontakozásában figyelhető meg, amelyek teljesen szakítottak a hagyományos művészeti formákkal és témákkal. A nyugati avantgárdnak a peremvidékek, vagyis a perifériák kultúrájával is bensőségesebb viszonya volt, amennyiben nyíltan üdvözölték a gyarmati nemzetek művészetét, mivel ők is saját ellenállásukat fogalmazták meg a fennálló renddel szemben. A központ és periféria problematika azonban ettől nem oldódott meg – írja Partha Mitter művészet- és kultúratörténész, aki az indiai művészet nyugati recepcióját és a globális modernizmust kutatja. Állítása szerint Ázsia, Afrika és Latin-Amerika művészeti termelése egyértelműen marginálissá vált olyan központok művészetéhez képest, mint Párizs, majd később a háború utáni London vagy New York. Az avantgárd eredeti diskurzusával szemben, amely ezekből a metropoliszokból származott, más

modernizmusokat elnyomtak, mint utánczókat időbeli lemaradottságuk és földrajzi helyzetük miatt.<sup>145</sup>

A második világháborút megelőzően a náci üldöztetés elől, illetve a háború alatt és utána is, rengeteg művész emigrált az Egyesült Államokba, így nem meglepő, hogy előbb-utóbb maga a központ is áttelepült a tengeren túlra, és hamarosan New York kapta meg a művészet fővárosa titulust. Megjegyzendő ezzel együtt, hogy Amerika (vagyis Észak-Amerika) a világ művészeti vérkeringésbe viszonylag későn kapcsolódott be. A mérföldkő az 1913-ban megrendezett *Armory Show*<sup>146</sup> volt, ahol először mutatták be széles körben a nemzetközi modernista művészetet az amerikai közönségnek. (Ahogy András Edit megfogalmazta egy konzultációnk alkalmával: nálunk a nemzetközi térbe való belépés a nagybányai festők megjelenésével következett be, de az Egyesült Államok még ehhez képest is majd húsz évvel le volt maradva, világviszonylatban pedig inkább ötvennel.)

A második világháborút követően viszont a tengerentúlon nagy gyorsaságú fejlődés következett be. A szövetségesek közül a valódi győztes, az Egyesült Államok esetében a háborús évek az ország történetének egyik legjelentősebb rövid távú gazdasági fellendülését eredményezték. Az ipari kapacitás növekedése és a technológiai fejlődés lehetővé tette a gyors átállást a békebeli termelésre, ami nagymértékben elősegítette a gazdasági növekedést. Az *Armory Show*-t követő években a művészek, a művészeti intézmények, és nem utolsósorban a műgyűjtők között egyre szélesebb körben elterjedt modernizmus erős alapot szolgáltatott az első igazi amerikai művészeti mozgalom kibontakozásához – ez volt a New York School. Ez az 1950-es és 60-as években New Yorkban működő avantgárd mozgalom a festők, szobrászok, költők, táncosok, zenészek és zeneszerzők interdiszciplináris csoportjából állt, akik közül sokan Greenwich Village-ben éltek, és vagy Európából vándoroltak be, vagy első generációs amerikaiak voltak. A New York-i Iskola mozgalma magába foglalta az absztrakt expresszionizmust, ezt az új festészeti irányzatot, amely hamarosan nemzetközileg is látványos sikert aratott. Számos későbbi kutató azt is megjegyzi, hogy ennek a sikernek a hátterében annak hidegháborús propagandaeszközként való felhasználása állt.<sup>147</sup> Az amerikai modernizmus népszerűsítésében jelentős szerepet játszottak a kritikusok is. Clement

---

<sup>145</sup> Partha Mitter: *Decentering Modernism. Art History and Avant-Garde Art from the Periphery*, *The Art Bulletin*, 2008/4, 531–548.

<sup>146</sup> Az *Armory Show/International Exhibition of Modern Art* egy nagy jelentőségű nemzetközi képzőművészeti kiállítás volt, amelyet 1913. február 17. és március 13. között rendeztek New Yorkban, a 69. hadsereg fegyvertárában. Rendező: Amerikai Festők és Szobrászok Egyesülete (Association of American Painters and Sculptors, AAPS).

<sup>147</sup> Eve Cockcroft: *Abstract Expressionism. Weapon of the Cold War*, in: *Pollock and After. The Critical Debate*, ed.: Francis Frascina, Harper and Row, New York, 1985, 12–135.



Greenberg<sup>148</sup> ebből a szempontból megkerülhetetlen, bár vaskos kritikák érték a művészet formális és technikai aspektusokra való redukálásáért, és azért az elitista hangnemért, amely figyelmen kívül hagyta a művészet társadalmi és emocionális dimenzióit, nem beszélve arról, hogy túlzott jelentőséget tulajdonított egyes általa preferált művészeknek. Greenberg nem volt különösebben elnéző az egyre inkább előtérbe tolaakodó pop arttal szemben sem, amely eredetileg szintén nem amerikai találmány volt, hanem Nagy Britanniából származott át az Atlanti-óceánon keresztül. Pedig az 1950-es évek fogyasztói kultúrájának feldolgozása mellett a Factory, Andy Warhol központja, hírességek, művészek és társadalmi események szubkulturális olvasztótégelyeként is működött, amely a művészeti közéletet megint új szintre emelte.

Nyugat-Európa ezalatt lassanként kiheverte a háború okozta sérüléseit, és igyekezett felzárkózni. Párizsban felépült a Centre Pompidou, Londonban a Hayward Gallery, és több más kisebb-nagyobb művészeti intézmény is. Kiállítások utaztak európai múzeumokból az USA-ba és vissza, közvetítve és népszerűsítve a főbb művészeti fejleményeket. Galériák is együttműködtek mindkét oldalon a feltörekvő kortárs művészek alkotásainak elfogadtatása és eladása érdekében. Kelet-Európa azonban – és a megfelelő fejezetben erről bővebben is szót ejtek majd – szovjet ideológiai ellenőrzés alatt állt. Míg a nyugati rész és a hegemon USA közötti politikai és gazdasági kapcsolatok szorosak maradtak, különösen a NATO keretein belül és a gazdasági együttműködés terén, úgy a Szovjetunióval és tagállamaival a háborút követő hidegháborús politikai helyzet miatt feszült viszony uralkodott, szó sem lehetett kulturális cseréről. Ennek értelmében a művészeti világban a nyugati országokon kívüli vizuális művészet is erősen marginalizált helyzetben maradt, ezért a háború utáni nemzetközi kortárs művészet kánonja szinte kizárólag amerikai és nyugat-európai művészekből állt. A hidegháborús évtizedek kezdetén mindent elnyomott a szocialista realizmus propagandája, amely csak a Prágai tavasz után enyhült valamelyest. Az 1989-es politikai változásokig ez a vidék megmaradt megosztottnak Nyugat és Kelet között, bár az 1970-es évekre az underground szintérre már be-beszivárogtak a nyugati fejlemények hírei, táplálva az avantgárd törekvéseket. Ezek a hivatalos állami művészethez képest egyfajta belső (titkos) perifériát képeztek, melyek óvatosan megteremtették a maguk kis létszámú közegét.

---

<sup>148</sup> A 20. század közepén az amerikai modern művészethez szorosan kötődő művészeti kritikusként és formalista esztétaként ismert.

A következő három évtizedben azonban jelentős átalakuláson ment keresztül a kortárs művészeti világ. Ennek részben az az oka, hogy olyan világméretű események következtek be, mint Németország újraegyesítése, a Szovjetunió felbomlása, a globális kereskedelmi megállapodások kialakulása, a kereskedelmi blokkok megerősödése, és Kína részben kapitalista gazdasággá való átalakulása. A korábban már idézett Larissa Buchholz ezeken túl amellet érvel, hogy a kortárs művészet globalizációját nem szerencsés egyetlen dátumra vagy hullámra redukálni, inkább különböző független átalakulások összességére, melyek mind az autonóm, mind a kereskedelmi művészeti almezőben végbementek. Ezek az átalakulások saját időbeosztásukkal és előfeltételeikkel zajlottak, és különböző mértékben voltak kiteve külső hatásoknak. Az új évezred első évtizedében összeolvadtak, és csak ekkor, és nem az 1980-as évek végén, alakult ki egy kibővült művészeti mező, amely globálisabbá vált.<sup>149</sup>

### **9. Kelet-Németországból érkező menekültek lépik át a határt Hegyeshalomnál 1989. szeptember 10-én.**



---

<sup>149</sup> Buchholz: The Global Rules of Art, 2022.

## 2.2. A globális művészeti világ, avagy a biennializmus kora

Ahogy az előző, a művészeti központok és peremek történelmi átrendeződéseiről szóló fejezetben már többször megállapításra került, a művészet globalizációjának folyamata nem újkeletű jelenség. A korábbi korszakokkal ellentétben azonban manapság a perifériák – vagy félperifériák – már nem annyira a kíváncsiskodó nyugati művészet egzotikumhajhászó inspirációs forrásainak távoli helyszínei, a mezőben sokkal inkább jelen vannak a tartósabb globális kulturális cserék és közös művészeti gyakorlatok. Az euro-atlanti együttműködések mára kibővültek: művészek és művészetközvetítők a világ minden tájáról igyekeznek egy közös globális térbe integrálódni, amelyet szélessávú kommunikáció, valamint a reputáció és siker közös keresése jellemez.

Larissa Buchholz szociológus nagyjából ezekkel a gondolatokkal foglalja össze a jelenlegi helyzetet a korábban már idézett, egészen friss, 2022-ben – még a pandémia ideje alatt – megjelent könyvében,<sup>150</sup> amelyben a művészeti termelés és piacok dinamikájával foglalkozik. Már a mű bevezetőjében rámutat, hogy jelenleg a globalizációt művészeti kontextusban kutatók között valójában arról folyik a vita, hogy az ezzel összefüggő folyamatok növekvő kulturális homogenitáshoz, vagy diverzitáshoz vezetnek-e, illetve hogy a kiterjedtebb rendszer ellenére továbbra is fennáll-e a nyugati kulturális termelők dominanciája, amely az előző évszázadokban a nemzetközi teret jellemezte. Buchholz a válaszok megtalálása érdekében azt a módszert választotta, hogy Pierre Bourdieu mezőelméletét a kulturális termelés nemzeti szintjeiről adatalapú és esettanulmányi minták<sup>151</sup> felhasználásával globális léptékre emeli. Ezek alapján arra a megállapításra jut, hogy még mindig szisztematikus különbségek vannak a „nem nyugati” országokból származó művészek elismerésének feltételeiben, ezen felül pedig a globalizálódó területek között is vannak eltérések, mert egyesek a művészeti presztízs alapján tagozódnak be, míg másokat a kereskedelmi logika terel irányba.<sup>152</sup>

---

<sup>150</sup> *Uo.*

<sup>151</sup> A szerző saját bevallása alapján több száz, a legsikeresebbek közül való kortárs művészt követett nyomon különböző országokból a globális kiállítótereken és az aukciós piacokon több éven keresztül.

<sup>152</sup> „Ugyanazok a kínai művészek, akiknek a munkái több millió dolláros árat értek el egy olyan aukciós házban, mint a Sotheby's, és akik bekerültek a világ gazdaságilag legsikeresebb művészei közé, valószínűleg nem fognak ugyanilyen mértékben világszintű kulturális megbecsülésre szert tenni. Ezzel szemben a Latin-Amerikából, Afrikából vagy a Közel-Keletről származó »globális művészek«, akik bejutottak a legfontosabb szentélyekbe, ritkán érik el a globális művészeti piac legmagasabb szintjeit.” *Uo.*, 5.

Részletesen két kortárs művész, a mexikói Gabriel Orozco és a kínai Yue Minjun alkotói életrajzát hasonlítja össze, akik közül az első, Orozco, világszerte szimbolikus elismerést ért el, míg Yue átmenetileg szupersztárrá vált a globális aukciós piacon. Az összevetéshez más művészekkel, kurátorokkal, kritikusokkal, és magánygyűjtőkkel készült interjúk alapján térképezte fel a két művész karrierjét, és ha elfogadjuk ezeket hitelesnek, akkor kiderül, hogy az autonóm és piaci szféra a globalizációval sem látszik közeledni egymáshoz.

Buchholz csak bizonyos fokig tartja érvényesnek Arjun Appadurai 1996-os észrevételeit<sup>153</sup> azzal kapcsolatban, hogy a kultúra globalizációja nagyobb decentralizációt és diverzifikációt hoz, mert az ő megfigyelései alapján a regionális kulturális hálózatok terjedése még a 2020-as évekre sem tudta teljes mértékben ellensúlyozni az évszázadok alatt kiépült nyugati hegemóniát. Egyértelműen kijelenti, hogy a regionális művészeti piacok központjainak – mint Hongkong vagy Dubai – felemelkedése a kortárs művészetben nem írta felül New York mint globális művészeti főváros erőteljes befolyását. Ugyanakkor elismeri azt is, hogy a központi és (fél)perifériás szereplők közötti kapcsolatok már inkább aszimmetrikus egymásrataltságotra emlékeztetnek, vagyis a globális művészeti tér mint elképzelés túlmutat a kulturális imperializmuson, amely csak egyirányú terjeszkedést jelent a periférikus régiók felé. Vagyis amikor a magok és margók különböző ágensei ugyanabba az erőterbe kerülnek, mindannyian átalakulnak, beleértve a domináns nyugati központokat is, ez pedig végül egy új globális logika kialakulásához vezet.

De milyen folyamatok és diskurzusok, mely intézményi változások, vagy konkrét művészeti események irányozták elő ezeket a fejleményeket? Hogyan alakult ki a művészetnek a jelenlegi globális tere? Mi tette lehetővé a cseréket és a versenyt a korábban jobban elkülönült központi és periférikus szereplők között? Larissa Buchholz szerint a globális művészeti világ kialakulása három fő mechanizmusra épül. Az első a globális intézményi hálózatokra vonatkozik. Ezek olyan szervezeti infrastruktúrákat alkotnak, amelyek elősegítik a művészeti mező szereplőinek és alkotói produktumainak transzkontinentális mozgását. A második mechanizmus a mezőspecifikus globális diskurzus, amely az előzővel összhangban a globalizációs dinamikákról folytatott folyamatos párbeszéd és publikációk révén alakul, egy adott kulturális terület gyakorlatainak kontextusában. Harmadikként a globális szentesítés és értékelés intézményeinek kialakításáról beszélhetünk, mint például az irodalmi Nobel-díj, globális művészeti díjak, valamint művészi rangsorok.

---

<sup>153</sup> Arjun Appadurai: *Modernity At Large. Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis/Minn., 1996, 30.

Az első mechanizmus, az intézményi infrastruktúrák átalakulásamagában foglalja az 1980-as évektől kezdve egyre terjedő nemzetközi művészeti biennálék hálózatát, valamint a művészeti vásárok körének bővülését (ez utóbbi inkább az 1990-es évektől vált jellemzővé a piaci szférában).<sup>154</sup> A kettő közül a kortárs művészeti piac strukturális változásai – lévén hogy a gazdasági viszonyokhoz erősebben kötött – jobban tükrözik a gazdasági világrendszer állapotát, mint a kulturális szempontok alapján kiépült biennálék. Ennek jegyében New York és London az elmúlt évtizedek során nemzetközi piaci központokból globális piaci centrumokká alakultak, viszont ezzel a folyamattal párhuzamosan egyes, a korábbi perifériás területeken a manapság inkább regionálisnak mondott központok is megerősödtek Kelet-Európában, Ázsiában, a Közel-Keleten és Latin-Amerikában. Ilyen például az új ázsiai központ, Hong-Kong, vagy a Közel-Keleten Dubai (főleg az Art Dubai révén), illetve São Paulo Braziliában, ahol a biennálé már kifejezetten nagy múltra tekint vissza.

A korábban a nyugati elit által irányított üzlet globális iparaggá alakulása azonban Buchholz szerint nem írja felül a globális centrum-periféria struktúrát – ahogyan korábban Appadurai feltételezte –, viszont megengedi, hogy a regionális és globális rendszerek együtt létezzenek, és kölcsönösen hatással legyenek egymásra. A kérdés tehát nem is annyira a művészeti vásárok és aukciók száma, inkább az ezek közötti kapcsolatok kiépültsége. Ez a gyakorlatban azt jelenti, hogyha egy művész munkáit egy feltörekvő piaci helyszínen, például Kínában, egy helyi gyűjtő vásárolja meg, az nem feltétlenül biztosít számára szélesebb kereskedelmi ismertséget – jegyzi meg Buchholz.<sup>155</sup>

A vásárok számának növekedése egyúttal egyre több galéria működésére is lehetőséget teremtett, ami a kortárs művészet piaci belső logikájának változásait is magával hozta. A sokszereplőssé váló küzdelemben már nemcsak azok a régi vágású galeristák vesznek részt, akik még fontosnak tartották a művészeti értékeket és szakértelmet, hanem profit-motivált ügynökök és vállalkozók is a világ minden csücskéből. A központi és perifériás régiókból egyaránt érkező szereplők tehát fokozatosan aláásták a régi nemzetközi rend legitimitását a kortárs művészetben, és újfajta szimbolikus tőkét építettek ki. A művészeti vásárok például a legkevésbé sem szólnak a nemzeti reprezentációról, nem igazán kultúrpolitikai szempontok alapján épülnek fel, ahogyan a legtöbb biennálé sem. Ehelyett inkább ambiciózus nemzetközi kurátorok utaznak minden irányba, hogy minél több helyszínen valósítsanak meg projekteket, és naprakészen kövessék a világ művészeti termelését. A galériák pedig – amennyire

---

<sup>154</sup> Buchholz: *The Global Rules of Art*, 2022, 14.

<sup>155</sup> *Uo.*, 67.

megengedhetik maguknak, hiszen a részvétel pénzbe kerül – egyre távolibb kontinenseken is igyekeznek a vásárokon jelen lenni, hogy kapcsolatokat építsenek ki, versenyezzenek az eladásokért, és elősegítsék saját művészeik sikerét. Az egyik legfontosabb faktor ezeknél az eseményeknél a személyes jelenlét, még a digitális kommunikációs technológiák korában is. A közvetlen találkozások elengedhetetlenek tűnő feltételei a globális hálózatok, és ezáltal a globális kritikai diskurzusok kibontakozásának, ami a konszenzusos értékelési rendszer záloga. Léteznek persze ellenvélemények, de kimutatható, hogy mind az emberi, mind a művekkel való személyes érintkezés jelentősen befolyásolhatja a gyűjtők és múzeumok döntéseit – még nagy távolságokból is.<sup>156</sup>

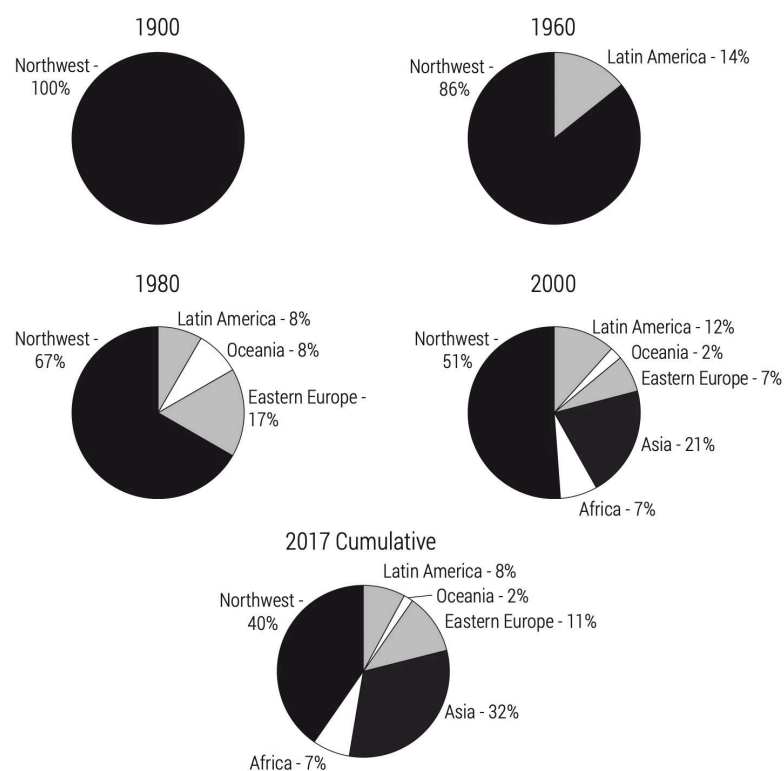
Lépésről lépésre alakult ki tehát ez a globális kiállítási infrastruktúra, amelyben a nemzetközi kortárs művészeti biennálék elterjedése volt a művészet „evolúciója” szempontjából leginkább mérvadó, hiszen az utóbbi bő 30 évben ezek egyfajta barométerekként formálják a friss művészeti és kurátori tendenciákat és a globális művészet értékelési rendszerét. Ezek a nagyléptékű csoportos kiállítások több ország művészeinek felvonultatásával legalább két évente kerülnek megrendezésre, és mivel ideiglenes események, felépítésük rugalmasabb is, mint az állandó művészeti intézményeké, aminek következtében gyorsabban tudnak reagálni a legújabb trendekre. Az 1980-as évek végéig a legtöbb jelentős biennálé még nyugat-európai vagy észak-amerikai volt, és kiállításai azokat a művészeket részesítették előnyben, akik ezekből a régiókból származtak. A biennálék számának növekedése és az új kiállítási politikák azonban egyre több perifériás szereplőt vezettek be a világ különböző régióiból. Ahogy az előző fejezetben már szó volt róla, a 19. századi világkiállítások szellemiségét követve 1895-ben került először megrendezésre minden biennálék őse, a Velencei Biennálé. A műveket itt még azóta is alapvetően országonként csoportosítják, ami a kezdetekkor rezonált a korabeli nemzetállami hatalmi viszonyokkal. Nem is meglepő, hogy annak idején elég kiegyensúlyozatlan kiállítási stratégiák valósultak meg, főleg a rendező Olaszországnak kedvezve. A helyzet orvoslására jöttek létre azután az 1900-as évek elején a nemzeti pavilonok (a magyar a némettel és a brittel azonos évben, 1909-ben). A Velencei Biennálé sokáig egyeduralkodó volt, melynek pozíciója a biennálék számának robbanásszerű növekedése óta ugyan csökkent, de mivel komoly hagyománnyal rendelkező intézményről van szó, szava még mindig erős, komoly befolyása van a globális művészi értékek meghatározásában és azok kommunikálásában is.

---

<sup>156</sup> *Uo.*, 28.

Az 1951-es év a művészeti centrum-periféria viszonylatok tekintetében arról nevezetes, hogy ekkor nyílt meg az első „nem nyugati” biennálé São Paulóban, Brazíliában. Innentől azután a kétévente megrendezendő óriási kiállítások száma olyan mértékben megnőtt, hogy a „biennalizáció” kifejezés is bekerült a köztudatba. Jelenleg több mint 270 ilyenről tudni, melyek nagy része már a hagyományos nyugati központokon kívül zajlik.<sup>157</sup> Ennek a terjeszkedő folyamatnak a legkiemelkedőbb érdeme tulajdonképpen az, hogy megtörte Velence hegemoniáját, és időközben olyan fórumokat hozott létre, amelyek kritikusak a nyugati központú művészeti intézmények korábbi egyeduralmával. A következő ábrák jól érzékeltetik, hogy a világ mely tájékán és mikor születtek meg az új kezdeményezések, illetve hogy egymáshoz képest milyen arányban jelentek meg vásárok és biennálék:

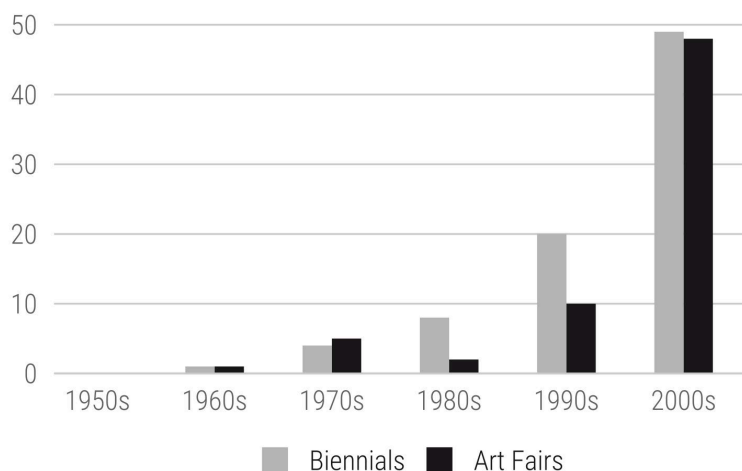
#### 10. A nemzetközi művészeti biennálék alapítása világszerte 1900–2017 között



Forrás: Buchholz: *The Global Rules of Art*, 2022, 285, A függelék.

<sup>157</sup> Bővebben lásd a Biennial Foundation honlapját: <https://www.biennialfoundation.org/network/biennial-map/> (utolsó hozzáférés: 2024.07.21.).

## 11. A nemzetközi kortárs művészeti vásárok elterjedése a nemzetközi kortárs művészeti biennálékhoz képest, 1950–2017



Forrás: Buchholz: *The Global Rules of Art*, 2022, 289, B függelék.

Az 1989-es év, ahogy a világpolitika, úgy a biennálék szempontjából is, több okból meghatározó. Ekkor rendezték meg a harmadik Havanna Biennálét (Bienal de La Habana) Kubában, ekkor nyílt meg Párizsban a *Magiciens de la Terre* (A Föld mágusai) című kiállítás<sup>158</sup>, és a *The Other Story*<sup>159</sup> (A Másik történet) is Londonban. Közös vonásuk ezeknek a tárlatoknak, hogy az internacionalista művészeti víziót helyi formában és értelmezésben törekedtek megvalósítani. A britek a posztimperiális migráció hatásait kívánták beépíteni a nemzeti művészeti narratívába, a francia kiállítás az 1789-es forradalom univerzalista törekvéseit idézte fel, a kubai projekt pedig a nemzetközi szocializmus elvei alapján szerette volna mozgósítani a marginalizált művészeti közösségeket. Érdekes fintora a sorsnak, hogy ez utóbbi biennálé nyolc nappal a Berlini fal leomlása előtt nyílt meg, így Kubában – a kiállítás vezérgondolatát nézve – elég nagy meglepetést okozott a szovjet birodalom sebezhetőségének bizonyítéka. Mint ahogy az lenni szokott, bizonyos időnek el kellett telnie ahhoz, hogy láthatóvá válják a három nagy kiállítás jelentősége, mégpedig az, hogy ezek vetítették előre az 1990-es és 2000-es évek nemzetközi művészeti fejleményeit. Ebből a szempontból a kiterjedt szakirodalom leggyakrabban a Havanna Biennálét emeli ki mint paradigmaváltó eseményt, mert széleskörű tematikai megközelítést alkalmazott, és nem adott díjat egyéni

<sup>158</sup> *A föld mágusai* című tárlaton 50 nyugati és 50 „nem-nyugati” művész munkái kerültek kiállításra kevésbé hierarchikus módon, de ez az esemény is szült még negatív reakciókat. *Magiciens de la Terre*, kiállítás, kurátor: Jean-Hubert Martin, Centre Pompidou, Párizs, 1989.05.18.–08.14.

<sup>159</sup> Rashed Areen kurátor a modernizmus másik, elhanyagolt történetére helyezte a hangsúlyt. *The Other Story. Afro-Asian Artists in Post-War Britain*, kiállítás, kurátor: Rasheed Areeen, Hayward Gallery, London, 1989.11.29.–1990.02.04.



vagy nemzeti kiállításoknak, mint velencei elődje. Emellett egy jelentős nemzetközi konferenciát is integrált a programjába, amely lépéssel a biennálékat diszkurzív környezetként definiálta, így a műalkotások tényleges kiállítása egy sokkal szélesebb kutatási projekt részévé tudott válni.<sup>160</sup> A nagy központi kiállítás mellett számos kisebb eseményt is rendeztek itt, amelyeket a kurátori csapat<sup>161</sup> *núcleos* (magok) néven nevezett tematikai rendezési elvek keretein belül szerveztek. Sok konceptuális művet mutattak be, amelyek a művészetet és annak kontextusait vizsgálták. Alkotók tekintetében is széles volt a szórás: fiatal művészekről és legendás alkotóktól kezdve a játékokat feltaláló gyermekektől. A szervezők nem csupán a kortárs művészetre összpontosítottak, más különféle kreatív formákat is bevontak, amelyeket viszont nem próbáltak egyenértékűvé tenni a művészek munkáival. Itt nem aposztrofálták varázslóként – valamennyire még mindig az egzotikum jegyében – a kiállítókat, mint a párizsi *Magiciens de la Terre* kiállításon, az első Havanna Biennálé inkább a sokszínűségben létrejövő jótékony feszültségeknek köszönhető az erejét. Az akkoriban még harmadik világbelinek<sup>162</sup> nevezett országok művészeti bemutatása nem csupán a nyugati művészettörténet kontextusában pedig már éppen időszerű volt, mivel az euro-atlanti világ még mindig meglehetősen a saidi értelemben vett *Other*ként (*Másikként*) kezelte ezeket az alkotókat és műveiket. A fenti kritikával különösen a 1984-es New York-i Museum of Modern Art *Primitivism*<sup>163</sup> című kiállítását illették, de ahogy láttuk, a *Magiciens de la Terre* koncepciójában is lehetett ilyet észlelni.

Ezen a ponton kell szólni Kasslerről és a documentáról, amely bár 1955-ös alapításától fogva a második világháború és a náci rezsim utáni kulturális újjáépítést volt hivatott elősegíteni Németországban,<sup>164</sup> éppen az emlegetett időszakban már veszített a nemzetközi művészeti

---

<sup>160</sup> Rachel Weiss: *A Certain Place and a Certain Time. The Third Bienal de La Habana and the Origins of the Global Exhibition*, Afterall (online), 2011.04.20., <https://www.afterall.org/articles/a-certain-place-and-a-certain-time-the-third-bienal-de-la-habana-and-the-origins-of-the-global-exhibition-rachel-weiss/> (utolsó hozzáférés: 2024.07.23.).

<sup>161</sup> Főkurátorok: Gerardo Mosquera, Lillian Llanes Godoy, Nelson Herrera Ysla.

<sup>162</sup> 1987-ben Rasheed Araeen, Londonban élő művész és szakíró megalapította a *Third Text* című folyóiratot, amely kritikai fórumként szolgált a *harmadik világ perspektívái a vizuális művészetekről* témában. A „harmadik világ” fogalma a hidegháború végével kiment a használatból, de köztes állomásként szolgált, mielőtt a globális művészet megjelent. Hans Belting: *From World Art to Global Art. View of a New Panorama, What's Next?* (online), 2013, <https://whatsnext.net/011> (utolsó hozzáférés: 2024.07.31.).

<sup>163</sup> *A Primitivism a 20. századi művészetben. A törzsi és modern közelség* című kiállítását olyan kritikák érték, hogy a „harmadik világbeli” művészeket a nyugati modernista művészettörténet lábjegyzeteként használta, nem pedig saját identitásaik elismeréseként. A botrány közel egy évig tartott, és jelentős figyelmet kapott. Később úgy tűnt, hogy a domináns megközelítés végleg a nem-nyugati kultúrák saját jogon való elismerése felé tolódott. „Primitivism” in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, kiállítás, kurátorok: William Rubin – Kirk Varnedoe, Museum of Modern Art, New York, 1984.09.27.–1985.01.15.

<sup>164</sup> Alapítása Arnold Bode művész és egyetemi tanár nevéhez fűződik, akit a náci hatalomátvételtől eltávolítottak az állásából.

életben megszerzett fontosságából.<sup>165</sup> A minden ötödik évben megrendezett *documenta* multikulturális irányvonalát a nagyhatású svájci kurátor, Harald Szeemann<sup>166</sup> 1972-es kiállítása indította el, és bár ez a vonal akkor még meglehetősen polarizált volt – Joseph Beuys domináns szereplését sokan vitatták utólag, például a feminista művészetkritikus Lucy Lippard is<sup>167</sup> –, Szeemann sok olyan művet is bemutatott, amelyek nem nyugati művészekről származtak. Ez volt az a kiállítás, amelynél a *The 5 Continent Documenta* elnevezés is felmerült, ami történelmileg azért jelentős, mert ez volt az első ismert említése egy valóban globális kiállítás ötletének. Az ezután következő kiállítások aztán az új globális felfogásra való meglehetősen lassú áttérés jegyében zajlottak Kasselben.

Míg az 1997-es Johannesburgi Biennálé, mely a *Trade Routes* (Kereskedelmi utak) címet viselte, már a nemzetközi művészeti világ globalizációját és összekapcsolhatóságát hangsúlyozta, az ugyanebben az évben Catherine David, a kiállítás történetének első női művészeti igazgatója által kurált *documenta10* bár a művészeti termelés és a kiállítási gyakorlatok szélesebb spektrumát mutatta be, globális szinten még mindig hiányos perspektívát kínált a nagyközönségnek. 1997 volt viszont az az év is, amikor a nigériai születésű, de addigra már az Egyesült Államokban élő Okwui Enwezor kurátor felkérését kapott a következő, 2002-ben rendezendő *documenta11* összeállítására. Ez a kiállítás aztán már ízig-vérig földrajzilag kibővített koncepcióval valósult meg, az észak-atlanti térség és a Globális Dél összekapcsolásával, különös tekintettel az afrikai művészekre. Habár az előzményeket nézve ez a globális vállalkozás nem volt teljesen előzmények nélkül való, a 2001. szeptember 11-ei terrortámadások után kialakult, világszerte fokozódó, konzervatívba hajló és intoleránsabb légkör különös jelentőséget kölcsönzött neki. Enwezor *The Black Box* című, a kiállítási katalógushoz írt előszavában saját szavaival így fogalmazta meg a mottóját:

A mai avantgárd annyira fegyelmezett és domesztikált a Birodalom rendszerén belül, hogy egy teljesen más szabályozási és ellenállási modellre van szükség, hogy ellensúlyozzák a Birodalom totalizációs kísérleteit. Hardt és Negri ezt az ellenállási erőt, amely az Birodalom hatalmával szemben áll, »sokaságnak« nevezi.<sup>168</sup>

---

<sup>165</sup> Charles Esche: *Introduction. Making Art Global: A Good Place or a No Place?*, Afterall (online), 2011.04.20.,

<https://www.afterall.org/articles/introduction-making-art-global-a-good-place-or-a-no-place-charles-esche/> (utolsó hozzáférés: 2024.07.23.).

<sup>166</sup> Többen töle eredeztetik a „sztárkurátor” jelenséget. Anthony Gardner – Charles Green: *Biennials, Triennials, and documenta. The Exhibitions That Created Contemporary Art*, Wiley-Blackwell, Hoboken/N.J., 2016, 19.

<sup>167</sup> *Uo.*, 41.

<sup>168</sup> Okwui Enwezor: *The Black Box*, in: *Documenta 11 Platform 5: Exhibition*, kat., ed.: Heike Ander – Nadja Rottner, Hatje Cantz, Stuttgart, 2002, 42–55. „Birodalom” alatt itt Enwezor Michael Hardt és Antonio Negri 2000-ben megjelent, akkoriban sokat idézett aktivista könyvére, az *Empire*-re utalt, amely kifejezés nem egy

Sunil Shah, művész és kurátor, aki a londoni Central St. Martins-ban (UAL) művészet- és kiállítástörténetet kutat, a *documenta11*-gyel kapcsolatban abból indul ki, hogy ez a kiállítás ismét axiális elmozdulást hozott észak-dél irányba,<sup>169</sup> és a posztkoloniális-globális napirend radikális megfogalmazásaként formálta a kortárs művészetet az azóta eltelt időben.<sup>170</sup> Enwezor ráadásul a „sztárkurátorok” szerepét sem vette fel, mint Szeemann óta sokan, ehelyett elsőként alkalmazta Kasselben a „kiszervezett kurátori szerzőség” (distributed curatorial authorship) elvét. Ennek keretében hat másik társkurátorral dolgozott együtt, akik különböző kontinensekről származtak.<sup>171</sup> Magát a biennálét a „deterritorializáció”<sup>172</sup> jegyében négy interdiszciplináris szimpózium előzte meg azzal a céllal, hogy a világ különböző sarkaiból érkező tudósok és művészek megvitathassák a kortárs művészet, kultúra és politika főbb kérdéseit. A különböző platformokon, Bécsben, Berlinben, Új-Delhiben, St. Luciában és Lagosban tartott előadások és diskurzusok publikációkban<sup>173</sup> is megjelentek, bővített kontextust biztosítva a bemutatandó művészet számára. A végső platform, a 2002-es kiállítás ilyen értelemben csak egy komponense volt ezeknek az eseménynek, amely döntése által Enwezor decentralizálta a németországi kiállítás státuszát. A nyugati művészek aránya a korábbi évek közel 90 százalékáról 60 százalékra esett vissza, ami a nyugati dominancia csökkenésének tartós tendenciáját indította el ezen a biennálén. Műfaji változás is említhető, mégpedig hogy a bemutatott munkák jelentős része dokumentumfilm volt, vagy a dokumentáció mint mű státuszával foglalkozott, ami újabb paradigmaváltást jelentett a hagyományos művészeti határok megkérdőjelezésében. Amint látjuk, a kasseli kiállítások modellje idővel jóval befogadóbbá vált, de ennek ellenére a 2022-es *documenta15* – pont húsz évvel Enwezor és csapatának koncepciója után – rámutatott, hogy a mai napig nem tudja megfelelően kezelni a rendező város, illetve a közönség számára kínált politikai és művészeti kihívásokat. Sunil Shah 2023-as tanulmányában így állítja párhuzamba a két kiállítást:

Míg a *documenta11* egy erős posztkoloniális nézőpontot hozott a nyugati eurocentrikus művészeti világba, két évtizeddel később a *documenta15* egy nem-nyugati kurátori kollektíva megbízása folytán a posztkoloniális szereplő Nyugat szívébe történő

---

konkrét országot jelöl, hanem egy új globális rendet. Lásd: Michael Hardt – Antonio Negri: *Empire*, Harvard University Press, Cambridge/Mass., 2000.

<sup>169</sup> Az első ilyen elmozdulás 1789 után, a francia forradalom következtében az Észak-Dél (Németalföld-Itália) helyett a Kelet-Nyugat tengely irányában történt.

<sup>170</sup> Sunil Shah: *The Rise (and Fall?) of the Postcolonial Documenta*, Afterall (online), 2023.09.08., <https://www.afterall.org/articles/the-rise-and-fall-of-the-postcolonial-documenta/> (utolsó hozzáférés: 2024.07.24.).

<sup>171</sup> Sarat Maharaj, Octavio Zaya, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez és Mark Nash.

<sup>172</sup> Okwui Enwezor használja ezt a kifejezést a *documenta11* katalógusszéjében, a fizikai vagy szimbolikus határok eltörlésére gondol. Enwezor: *The Black Box*, 2002.

<sup>173</sup> Bővebben lásd a Platform1 elnevezésű konferenciasorozat honlapját: [https://www.documenta-platform6.de/platform-1\\_documenta-11\\_broschuere/](https://www.documenta-platform6.de/platform-1_documenta-11_broschuere/) (utolsó hozzáférés: 2024.08.30.).

megérkezését jelzi, ugyanakkor kudarcot is jelent az elfogadás tekintetében. Ezért ebben a tekintetben a documenta az elmúlt két évtizedben szimbolikusan a posztkoloniális „Más” felemelkedését és potenciális bukását képviseli.

Az említett nem nyugati művészeti kollektíva, az indonéz Ruangrupa<sup>174</sup> volt az első csapat, amelyet a rendezésre felkértek, és ez volt az első alkalom is, hogy a kurátorok Ázsiából érkeztek. A kiállításra kikerült válogatásukat nem sokkal a megnyitó után azonban heves viták és tiltakozások követték, melyeket végül a német intézményi vezető, Sabine Schorman lemondása követett. Dolgozatomnak sem célja, sem feladata nem lehet bárminemű állásfoglalás, de mivel a centrum-periféria kettősség nagyon aktuális és konfliktusos vetületét testesíti meg, mindenképpen szükséges beszámolni a Németországban épp két éve kialakult helyzetről, és annak hatásairól. „A kiállított tárgyak között ugyanis antiszemita mázsolmányok is voltak, amelyeket a kirobbant botrány nyomán letakartak, majd eltávolítottak. Ezt követően további sajátos szellemiségű művek is felmerültek, mint az Izrael elleni bojkottra szerveződött BDS mozgalmat reklámozó munkák, valamint egy film is japán terroristák tömeggyilkosságáról a tel-avivi Lod repülőtéren, az egészet lényegében hőstettként ábrázolva” – írja Jozef A. Tillmann egy az esemény zárása előtt nem sokkal megjelent publicisztikájában.<sup>175</sup> Ő azon a véleményen van – mint sokan mások is –, hogy a Ruangrupa támogatói kontextualizálni próbálták a kollektíva programját, mondván, hogy maguk az indonéz kurátorok sem voltak tudatában annak, hogy milyen „ikonográfiai” hagyományba illeszkednek az általuk kiválasztott művek.<sup>176</sup> A résztvevő művészek és a kurátori csapat két nappal a documenta és a Museum Fridericianum gGmbH felügyelőbizottságának 2022. július 16-i nyilatkozatát követően – amelyben felszólították őket, hogy „folytassanak konzultációt az antiszemitizmus kortárs vetületeit kutatókkal” – azt a közös választ adták, hogy bár elismerik, hogy fájdalmat okoztak, elutasítják a munkájukat ért cenzúrát. Visszautasítják a konzultációt az antiszemitizmusról, mert az általuk korábban ajánlott vitafórumot megszüntették, és a tanácsadó testület elfogadása „félelemmel és öncenzúrával teli környezetet hozna létre”.<sup>177</sup> Panaszt tettek emellett a művészekkel és a művészeti irányítással

---

<sup>174</sup> Bővebben lásd a csoport honlapját: <https://ruangrupa.id/en/about/> (utolsó hozzáférés: 2024.07.26.).

<sup>175</sup> Joseph A. Tillmann: *A tévedések Documentája. Mi történt Kasselban?*, Magyar Narancs. Az online publikált verzió állt rendelkezésemre: 2022.09.14., <https://magyarnarancs.hu/publicisztika/a-tevedesek-documentaja-252263> (utolsó hozzáférés: 2024.07.26.).

<sup>176</sup> A magyar résztvevők, az Off-Biennálé csapata nyílt levélben állt ki a kurátorok és a kiállítási koncepció mellett. Az Off-Biennálé csapatának nyilatkozata: <https://offbiennale.hu/2022/hirek/az-off-biennale-budapest-nyilatkozata/> (utolsó hozzáférés: 2024.07.26.).

<sup>177</sup> Lásd a Ruangrupa nyílt levelét: Ruangrupa: Anti-Semitism Accusations against documenta: A Scandal about a Rumor, e-flux (online), 2022.05.07., <https://www.e-flux.com/notes/467337/diversity-as-a-threat-a-scandal-about-a-rumor> (utolsó hozzáférés: 2024.08.03.).

szemben elkövetett rasszizmusra és erőszakra, és felszólították a felügyelőbizottságot, hogy biztosítsák számukra a biztonságos környezetet Kasselben, amely mentes mindenféle diszkriminációtól és támadástól.<sup>178</sup>

A művészeti világban okozott turbulencia érzékeltetésére még érdemes egy Bazon Brock teoretikussal 2022. június 21-én megjelent rádióinterjút<sup>179</sup> feleleveníteni, melyben az interjúalany kijelentette, hogy a művészet szabadságának nevében gyakorlatilag felszámolták a művészetet. A riporter kérdésére, hogy ez volt-e szerinte a legrosszabb documenta, azt a választ adta, hogy nem így gondolja, sőt, inkább ez volt a legjobb, mert a világ jelenlegi helyzetét a lehető legjobban tükrözte. Szerinte ezután már mindenkinek muszáj lesz kifejezett állást foglalnia, hogy az általa „kulturizálóknak” hívott oldalra áll (Ruangrupa), „akik mindent elpusztítanak, ami valaha is művészi vagy tudományos autonómiának számított, és együtt pazarolnak időt velük.”<sup>180</sup> Wolfgang Ulrich kultúrakutató a *Zeit Online*-on megjelent cikkében<sup>181</sup> ezzel a véleménnyel részben egyetért, de a radikális kijelentéseket inkább elutasítja, mivel szerinte Brock téved, amikor azt állítja, hogy a művészet politikai megszorításai szükségszerűen „újratalizálódáshoz” vagy „újrafaszizálódáshoz” vezetnek. Az ő véleménye szerint a növekvő viták inkább pluralizációt eredményeznek: a documenta körüli antiszemizmusról, és nem utolsósorban a művészet autonómiájáról vagy a kollektivitásáról szóló viták is példák erre, amelyek során élénk eszmecsere zajlik. Így aki kitart, a végén sokkal árnyaltabb képet alkothat. (Hozzáteszem, ez a heves utóregzés nem volt része az eredeti kurátori koncepciónak.)

Időben kicsit visszafelé, a térképen pedig észak-keleti irányba lépegetve a mi kelet-közép európai félperifériánk szempontjából fontos tudni, hogy a hidegháború alatt Európa földrajzi és politikai határai gyakran kerültek kritikai megközelítésbe egyes biennálékban, mégpedig a balti régióban. Az 1970-es években Finnországban a Rauma Biennale Balticum, és Litvániában a Baltic Triennial of Young Contemporary Art (később Baltic Triennial of

---

<sup>178</sup> Lásd a Ruangrupa, kiállító művészek és a documenta művészeti szervezői által aláírt levelet: Censorship Must Be Refused: Letter from lumbung community, e-flux, 2022.07.27., <https://www.e-flux.com/notes/481665/censorship-must-be-refused-letter-from-lumbung-community> (utolsó hozzáférés: 2024.08.03.).

<sup>179</sup> Michael Köhler: *Documenta 15 is the „re-fundamentalization of art”*, rádióinterjú, Deutschlandfunk (online), 2022.06.21., <https://www.deutschlandfunk.de/schafstallgebloekederkulturalistenbazonbrockueberdie-documenta-dlf-c316cef2-100.html> (utolsó hozzáférés: 2024.07.26.).

<sup>180</sup> *Uo.*

<sup>181</sup> Wolfgang Ullrich: *The art of not being one*, *Zeit Online* (online), 2022.08.19., <https://www.zeit.de/kultur/kunst/2022-08/documenta-fifteen-ausstellung-kunst-kultur> (utolsó hozzáférés: 2024.07.26.).

International Art) új regionális hálózatokat hozott létre a Balti-tenger körül, a politikai határokat is átlépve. A nyugati szomszédok évről évre tekintélyesebb részvétele miatt a Szovjetunió ellenszenvvel figyelte ezeket az eseményeket, ezért a nagyhatalom felbomlását megelőző kiállítások sokszor öncenzúrára szorultak. A rendszerváltásokat követő időszakban azonban jelentős különbségek kezdtek mutatkozni ezen biennálék esetében is, ami mind a struktúrákra, mind a finanszírozásra kiterjedt, és főleg az 1990-es évektől kezdődő lassú európai uniós integrációnak volt köszönhető.

Ezek között az enyhültebb körülmények között indult 1994-ben, a friss biennáléhullám egyetlen európai példajaként a Hollandiában alapított Manifesta is. A kiállítás első rotterdami kiadását 1996-ban kifejezetten azzal a céllal hozták létre, hogy a hidegháború lezárását követően közelebb hozza Nyugat- és Kelet-Európát a kulturális párbeszédben. Azóta minden második évben különböző európai városokban rendezik meg az Európai Nomád Biennálénak is hívott eseményt. A szervezők mottója szerint ez a vándorló kiállítás mindig a befogadó városok – amelyek szándékosan nem a fő művészeti központok – szemszögéből tekint a világra, így teremt új jövőképeket, és épít hidakat Kelet és Nyugat, központ és periféria között.<sup>182</sup> Bár a kezdeményezés egyik célkitűzése a keleti régiókkal kapcsolatos sztereotípiák megdöntése, és ezért elvileg a kontinens különböző részeiből választ kiállító művészeket és kurátorokat, az első két kiállítás mégis nagymértékben a nyugat-európai megszokott körökre támaszkodott, és mindkettő Hollandiában került megrendezésre. 2000-ben történt meg először a határátlépés a valóságban is, amikor egy igazi posztszocialista, ex-jugoszláv országba, jelesül Szlovéniába, Ljubljánába települt a soron következő esemény.<sup>183</sup> A Szovjetunió szétesése és az utána kirobbanó balkáni konfliktusok emléke még nagyon friss volt ekkor, így a legtöbb munka ezzel a tematikával foglalkozott. A sokat sejtető, de erős negatív konnotációkkal bíró cím, a *Borderline Syndrome* már eleve problematikus volt egyes elemzők szerint,<sup>184</sup> az igazán kemény vádak a Manifestával szemben azonban a *documenta11* kurátora fogalmazta meg. Enwezor szerint a kiállítás zárva maradt a bevándorlók előtt, így valójában Brüsszel kulturális politikájának meghosszabbításaként működött, annak ellenére, hogy a szervezők függetlennek mondták magukat az EU politikai és pénzügyi

---

<sup>182</sup> Ehhez lásd a Manifesta honlapját: <https://manifesta.org/about> (utolsó hozzáférés: 2024.07.27.).

<sup>183</sup> Budapest is lehetett volna ez a helyszín, de hogy miért nem itt jött létre a kiállítás harmadik kiadása, az továbbra sem teljesen világos. Ehhez lásd: Mélyi József: *A budapesti Manifestától a Budapest Biennáléig*, *exindex* (online), 2008.09.19., <https://exindex.hu/hu/kotottfogas/a-budapesti-manifestatol-a-budapest-biennaleig/> (utolsó hozzáférés: 2024.07.27.).

<sup>184</sup> Dan Cameron: *Manifesta 3*, *Artforum*, 2000/december, 142, online: <https://www.artforum.com/events/manifesta-3-193430/> (utolsó hozzáférés: 2024.07.27.).



támogatásától.<sup>185</sup> Anthony Gardner és Charles Green 2016-ban megjelent, a biennálék történetét feldolgozó írásukban Enwezor érvelését azzal fokozzák, hogy a Manifesta kizárólagosságát nemcsak faji, hanem egy szélesebb értelemben vett „nyugatias” világnézet határozta meg, amely még mindig marginalizálta a posztkommunista alkotókat, és azok eltérő kulturális és társadalmi-politikai kontextusait (kétségtelen tény, hogy – a szólamok ellenére – a következő olyan alkalomra, amikor a posztkommunista Európába költözött a kiállítás legközelebb csak 2014-ben került sor a Manifesta10 keretében, Szentpéterváron).<sup>186</sup>

Akárhogy is, a budapesti megrendezés lehetőségének elszalasztása nem róható fel a szervezőknek. Mélyi József egy 2008-ban megjelent *A budapesti Manifestától a Budapest Biennáléig* című, a hazai intézményi helyzetről szóló írását<sup>187</sup> azzal indítja, hogy a Manifesta3 megrendezése esetleges sikerességétől vagy sikertelenségétől függetlenül más perspektívába helyezte volna a magyar és külföldi képzőművészeti szervezetek közötti kapcsolatot. Ezt a szempontot például az iménti szolidáris, de ismét csak „nyugati” kritikáknak nehéz átélni, nevesül, hogy a kelet-európai posztkommunista országoknak a közös projekteken keresztül szerzett tapasztalatok mindenféleképpen hasznosak. Bordács Andrea esztéta és művészeti kritikus a Pristinában 2022. július 22. és október 30. között megrendezett koszovói *Manifesta14*-ről szerzett tapasztalainak összegzése során szintén a korábbi Mélyi-féle felütésre reagál:

A mostani pristinai Manifesta 14. alkalmával különösen szembeszökő, mekkora lehetőséget hagyunk ki országimázs szempontjából a lemondott 2000-es budapesti Manifestával. [...] Idén Koszovó viszont – ahol anyagilag nyilván rosszabbul állnak, mint ahogy mi álltunk 1998-ban – többszörösen hátrányos helyzetből indulva egyértelműen az előremenekülés stratégiáját választotta. [...] Koszovó, pontosabban Pristina a Manifestával a szinte láthatatlanságból tette láthatóvá magát, kifejezve fejlődési szándékát és megmutatva egy feltörekvő város értékeit.<sup>188</sup>

Az idej, a 2024-es, ismét Manifesta év. A kiállítás tizenötödik iterációja tizenkét hétig fog tartani, és a Barcelona környéki katalán régió tizenkét városában zajlik majd szeptember 8-tól november 24-ig. Dolgozatom témája szempontjából is érdekes lesz majd nyomon követni, hiszen a pályázat sikere az esemény honlapja szerint a kulturális decentralizáció iránti elkötelezettségének volt köszönhető. A *Manifesta15 Barcelona Metropolitana* célja ugyanis

---

<sup>185</sup> Okwui Enwezor: *Tebbit's Ghost*, in: *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, ed.: Elena Filipovic – Barbara Vanderlinden, The MIT Press, Cambridge/Mass., 2005. Idézi: Gardner–Green: *Biennials, Triennials, and Documenta*, 2016, 137.

<sup>186</sup> *Uo.*

<sup>187</sup> Mélyi: *A budapesti Manifestától a Budapest Biennáléig*, 2008.

<sup>188</sup> Bordács Andrea: *Hogyan meséljünk másként történeteket?*, *Artmagazin*, 2022/ 6, 16–19, 17.

az, hogy a figyelmet a nagyváros peremterületeire irányítsa, elősegítve ezzel a központ és az azt övező perifériák közötti együttműködést. A szervezők<sup>189</sup> előzetesen kiemelik, hogy két éve alapos kutatások folynak a lokációban, és a résztvevő művészek ökológiai és társadalomtörténeti feltárások után helyszínspecifikus projektekkel készülnek. A 78 napos program három tematikus szekció köré épül: *Konfliktusok egyensúlyozása*, *Gyógyítás és gondoskodás*, valamint *Jövőképzés*, amelyek egy minden eddiginél nagyobb, 3000 km<sup>2</sup>-es terület helyszínein kerülnek majd bemutatásra.

A biennálék távolról sem teljességre törekvő, inkább a centrum és periféria viszony szemszögéből számomra érdekes mozzanatainak felvillantása keretes szerkezetű lesz, mert ismét vissza kell térjek Velencéhez, hiszen itt is az idén rendezik a 60. Velencei Képzőművészeti Biennálét. A *Foreigners Everywhere* (Külföldiek mindenhol) címmel 2024. áprilisában megnyílt óriási kiállítás főkurátora, Adriano Pedrosa az első dél-amerikai kurátor a Biennale Arte történetében. Az ő megfogalmazása<sup>190</sup> szerint a címadó szóösszetétel több jelentéssel is bír: először is, bárhová megy az ember, mindig találkozik külföldiekkel, másodsorban, bárhol is van az ember, mélyen belül maga is mindenhol idegen. Velencében, ahol az első letelepedők római menekültek voltak, és amely város ma turisták tömegeit fogadja, különösen igaz mindez. Nem utolsó sorban pedig – ahogy a mű is, melytől a kiállítás címét kölcsönözték<sup>191</sup> – utal a lakóhelyüket világszerte sok helyen elhagyni kényszerülő migránsokra, akiknek a száma mára meghaladja a százmilliót, és egyre csak nő.

A Biennale Arte 2024 fő fókuszában tehát azok a művészek állnak, akik maguk is külföldiek, bevándorlók, kitelepültek, diaszpórák tagjai, emigránsok, száműzöttek vagy menekültek. Ebből a szempontból tehát ez a kiállítás sem kivétel, vagy úttörő, amennyiben a dokumentárhoz és a megelőző biennálék tematikájához hasonlóan továbbviszi az euro-atlanti modernizmus kritikáját, és a korábban ilyen kiállításokból kiszorult távoli népek művészi szemléleteit igyekszik helyzetbe hozni. Hazai fogadtatását tekintve: El-hassan Róza lelkes beszámolója<sup>192</sup>, amely a központi pavilonról oszt meg az olvasóval impressziókat, melyeken

---

<sup>189</sup> Hedwig Fijen Manifesta alapító igazgató, Filipa Oliveira portugál kurátor, és a tizenegy résztvevő város egy-egy képviselője.

<sup>190</sup> Adriano Pedrosa: *Introduction*, labiennale.org (online), 2024.01.31., <https://www.labiennale.org/en/art/2024/introduction-adriano-pedrosa> (utolsó hozzáférés: 2024.07.28.).

<sup>191</sup> *Stranieri Ovunque* (Külföldiek/Idegenek mindenhol) a Párizsban létrejött és Palermóban működő Claire Fontaine nevű kollektíva által 2004-ben készített szoborsorozat címe, amely különböző nyelveken írt neonfeliratokból áll. A kifejezés eredetije olasz aktivistáktól ered, akik a rasszizmus és idegengyűlölet ellen küzdöttek Torinóban.

<sup>192</sup> El-Hassan Róza: *Képzőn Velencében*, exindex (online), 2024.05.03., <https://exindex.hu/hu/flex/kepozon-velenceben/> (utolsó hozzáférés: 2024.07.24.).



keresztül felszabadult örömmel nyugtázza, hogy a művészet mégis él nem mutat rokonságot Rieder Gábornak a nemzeti pavilonokról írt helyzetképével, amely felhördülést váltott ki az itthoni szcénán belül. Ez utóbbi írás bírálói szerint európai felsőbbrendűség-tudatról tett tanúbizonyságot a szerző.<sup>193</sup> A stílusában laza útbeszámolóra emlékeztető, nem kimondottan a politikai korrektségre törekvő beszámoló, mely az én olvasatom szerint a dél-amerikai őshonos népek túlzott szerepeltetésén keresztül egzotizáló nyugati tekintetet feltételez, kétségkívül adott okot az ellenkezésre. Azonban azt is kiolvasni véltem belőle, hogy ezen a vidéken mi sem vethetjük le a kelet-közép európai szemüveget, illetve perspektívát, amelyről a biennálék – mint láttuk még a kifejezetten ezzel a céllal létrejött Manifesta sem – a rendszerváltás utáni fellobbanás óta nem igazán vesznek tudomást. Ebből a nézőpontból, vagyis a láthatóságunk szempontjából, most is, akárcsak a korábbi biennálékon – a nemzeti pavilonokat kivéve – a régió ismét jelentősen alulreprezentált. Valószínűleg szerepet játszik ebben – legalábbis magyar szempontból – az országon belüli kultúrpolitika bonyolult problematikája, valamint az alkotói attitűdök, amelyek kevésbé reflektálnak erre, és inkább vagy a regionálisnál átfogóbb, vagy sokkal személyesebb irányokat követnek. Úgy tűnik azonban, hogy a rendszerváltással kapcsolatos kelet-nyugat dichotómia megszűnésébe vetett hitet mindig felülírja egy – legalábbis a világ más részei szerint – sokkal drámaibb észak-dél ellentét. A megelőző, 2022-es velencei főkurátori kiállításokat ilyen tekintetben szintén bíráló cikkében Bordács Andrea így foglalja össze a kialakult helyzetet:

A régió perspektívájából talán a legfontosabb kérdés, hogy ez a kevésbé reprezentált terület hogyan válhat jobban láthatóvá, az Európán kívüli kultúrák egzotikumával a közép-európai hogyan tud versenyre kelni – s egyáltalán van-e valami közös jellemzője? Sem nem centrum, sem nem periféria, se hatalom, se egzotikum.<sup>194</sup>

Az 1980-as évek végétől a 2000-es évek közepéig kibontakozó változások az elismerés és értékelés terén – az említett szelekciók mellett – magukban foglalták a globális művészeti díjak és művészi rangsorok megjelenését is. A Velencei Biennálé díjaiban sokáig tükröződött a nyugat-centrikusság, amely helyzet az 1990-es években kezdett változni. 2017-re az Európa-Amerika tengelyen kívüli művészek által nyert díjak és elismerések aránya 35 százalékra nőtt, ami hétszeres növekedés az előző időszakhoz képest, amikor csupán 5 százalék körül volt.<sup>195</sup> Az új online művészeti rangsorok szintén szerepet játszottak az

---

<sup>193</sup> Rieder Gábor: *Indiánnyár*; Artkartell (online), 2024.04.23., <https://artkartell.hu/uptodate/654-indiannyar> (utolsó hozzáférés: 2024.07.24.).

<sup>194</sup> Bordács Andrea: *A vágyak metszéspontján. Közép-Európa az 59. Velencei Biennálén*, Új Művészet, 2022/6, 13–15, 15.

<sup>195</sup> Buchholz: *The Global Rules of Art*, 2022, 62.

értékelési gyakorlatok globalizációjában, bár érvényességük jóval vitatottabb, mint a hagyományos értékelési módszereké.<sup>196</sup> Ilyen meghatározó platform a 2003-ban alapított ArtFacts, ami nyomon követi a művészek láthatóságát a bővülő globális kiállítási infrastruktúrában. A digitális technológia lehetővé tette, hogy az itt nyilvánosságra hozott információk globális közönséget érjenek el, így ezek a rangsorok is közrejátszottak abban, hogy míg korábban az „internacionális művész” volt a legnagyobb elismerés, most már a legnagyobb siker globális szinten mérendő.

Zárszó gyanánt: a fejezetben bemutatott fejlemények a művészeti világ globalizálódásával kapcsolatban természetesen állandóan ki vannak téve váratlan történelmi fordulatoknak. Ilyen volt a közelmúltban a COVID19 járvány, melynek hatására, mint minden más területen, a világ művészeti életében is megszűnt a mozgás. Az utazások akadályozottsága erősítette azokat a nézeteket, amelyek a lokális szint felértékelődését hangsúlyozták a globálissal szemben. A fenntarthatóságot támogató környezetvédelmi érvek a visszarendeződés után is szembekerülnek a perifériális területek művészeti életének működéséhez továbbra is szükséges határokon átívelő kapcsolattartás lehetőségeivel, mivel a digitális térre való átállást leginkább a nagy globális intézmények tudták könnyedén megoldani. A nem központi, különösen nem piaci alapú szereplők, ha sikerült is fennmaradniuk, számos kompromisszumra kényszerültek a túlélés érdekében. E konzekvenciák mellett egyre nagyobb kihívást jelentenek még a globális rendszerekre a világszerte növekvő antiglobalista és nacionalista impulzusok, és a korábban már említett háborús fejlemények, melyek szintén képesek megrengetni a mostanra már kialakultnak vélt globális művészeti világrendet. Az idei Velencei Biennálén számottevően kiütözköznek ezek a geopolitikai feszültségek, főleg a már említett nemzeti pavilonok évszázados struktúrája miatt. Oroszország az idén másodsorra nem állít ki, előző alkalommal az orosz pavilon művészei és kurátora visszaléptek Ukrajna inváziója miatt, az idén pedig Bolíviának adták át a helyüket. A Gázai övezetben zajló konfliktus miatt több ezer művész és kulturális dolgozó követelte Izrael kizárását a Biennáléről, de ezt annak vezetése egy nyilatkozatban elutasította. Az izraeli kiállítók elhatárolódtak a kormányuk intézkedéseitől, a látogatók előtt pedig végül nem nyitották meg a pavilonjuk kapuit.<sup>197</sup> A háborúk és a globális válságok szélesen gyűrűző hatásainak

---

<sup>196</sup> Az első – még nem digitális – nemzetközi rangsor-rendszer a kortárs művészetben a *Kunstkompass* volt, amelyet 1970-ben alapított Németországban a közgazdász és művészeti újságíró Willi Bongard. Az általa létrehozott kvantitatív módszer, amely részben tudományos mérési módszerekből merített, radikálisan eltért a korábbi gyakorlattól.

<sup>197</sup> Ruth Patir kiállító ezzel tiltakozott a háború ellen. Mint mondta, csak akkor nyitják ki a pavilont, ha tűzszüneti megállapodás jön létre a Hamász és Izrael között, és kiengedik a fogvatartottakat. *Nem nyitották meg az izraeli pavilont a Velencei Biennálén*, A mű (online), 2024.04.16.,

természetesen csak egy szelete a jelenlegi velencei szituáció, de ahogy Larissa Buccholz is megjegyzi könyve epilógusában: „A művészeti mező autonómiája több mint egy évszázados küzdelem eredménye, és a világjárvány, valamint az általa felszabadított további fenyegetések fényében ez a küzdelem valószínűleg új stratégiákkal és határokon átnyúló szolidaritási formákkal folytatódik majd, hogy életben tartsa ezt a kozmopolita laboratóriumot, és továbbfejlessze azt a post-COVID világban.”<sup>198</sup>

---

<https://amu.hvg.hu/2024/04/16/nem-nyitottak-meg-az-izraeli-pavilont-a-velencei-biennalen/> (utolsó hozzáférés: 2024.07.24.).

<sup>198</sup> Buchholz: *The Global Rules of Art*, 2022, 299.

### 2.3. Centrum-periféria modellek a magyar képzőművészet helyzetének értelmezéséhez

A centrum-periféria viszonyok hazai kontextusát vizsgálva a magyar kortárs képzőművészeti közegből többen is állítottak fel elméleti modelleket. Ezek között van olyan, amelyik a rendszerváltás után közvetlenül, van amelyik a 2010-es években, és olyan is amely egy mostani konzultációm alkalmával született. Ennek ellenére, vagy talán éppen ezért, úgy gondolom, érdemes őket egy közös rendszerbe helyezni, mely által az itt következő, konkrét esettanulmányokra (művészeti eseményekre, kiállításokra) nagyobb hangsúlyt helyező elemzés egy izgalmas elméleti keretrendszerbe tud kerülni. Mélyi József művészettörténész, műkritikus, a Magyar Képzőművészeti Egyetem docense négy különböző megközelítést említett a doktori dolgozatomhoz kapcsolódó konzultációnk során. Sugár Jánossal, aki képzőművész és egyetemi tanár, az 1992-ben, először angol nyelven publikált, központ-perem viselkedésmintákat bemutató vázlatairól<sup>199</sup> beszélgettünk. Birkás Ákos kortárs festőművész – akivel sajnos már nem volt lehetőségem személyesen találkozni – a Ludwig Múzeum Szabadegyetemének *Művészek a művészetről* című sorozatában tartott 2015-ös előadásában<sup>200</sup> foglalkozott a művészet globális aspektusaival, ahol három modellt is felvázolt a centrum-periféria kettősség általa akkoriban megfigyelt megnyilvánulásairól.

Mielőtt rátérek a modellek bemutatására szeretném röviden összefoglalni, hogy az említett teóriák megalkotói milyen kontextusokból indultak ki. Mélyi József mind a politikai változások tekintetében, mind kulturálisan meghatározó 1990-es években kezdte a pályáját a Műcsarnok munkatársaként. A kortárs magyar intézményi kereteket elemező írásaiban<sup>201</sup> és előadásai<sup>202</sup> során így saját tapasztalataira is tud támaszkodni. Nézete szerint a kulturális életben, és azon belül a képzőművészet területén egészen más ritmusban zajlottak a változások az 1980-as évek elejétől kezdődően, mint a politikai életben. A Kádár-korszak művészeti intézményrendszerével kapcsolatban nem egyetlen forradalmi átalakulásról beszél,

---

<sup>199</sup> Sugár János: *Reinforcement of Center, New Observations*, 1992/91, o.n., magyar (publikálatlan) változat, 2015.

<sup>200</sup> Az előadás videófelvételét Fabényi Júlia, a Ludwig Múzeum igazgatója bocsátotta a rendelkezésemre. *Művészek a művészetről*. Birkás Ákos: *Kortárs művészet*, előadás, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2015.03.31.

<sup>201</sup> Lásd pl.: Mélyi József: *Rendszerváltás, 1983. A továbblévő nyolcvanas évek*, Enigma, 2019/99 (Lehetetlen realizmus), 13–21.

<sup>202</sup> pl. Mélyi József: *Kurátori praxisok Magyarországon a rendszerváltás után*, előadás, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2024.09.14.

hanem inkább évtizedeken átívelő folyamatokról. A rendszer vége felé ugyanis a szocialista tervezdélkodás egyre érezhetőbb válsága bizonyos fokú liberalizálódást vont magával, melynek hatására a képzőművészet háttéré is megváltozott.<sup>203</sup> Újra engedélyezték az alkotóközösségek működését, új zsűrizési rend jelent meg, javultak a műkereskedelem feltételei, és nem utolsósorban új intézményi lehetőségekkel bővült a paletta. Mélyi, aki gyakran tematizálja a magyar művészet politikai és a társadalmi összefüggéseit, úgy jellemzi a rendszerváltás utáni időszakot, mint esélyt a nyugatihoz képest állandósultan félperifériális helyzetű magyar művészet újrapozicionálására. A magyar művészet centrum-periféria koordinátarendszerben elfoglalt helyének, illetve mozgása lehetséges irányainak megállapításához javasolt négyféle hipotézis felállításához abból indult ki, hogy a keleti blokk felbomlása utáni átmeneti időszakban a hazai művészeti színtérnek nemcsak intézményi változásokra, hanem új narratívákra is szüksége volt a megváltozott nemzetközi környezetben.

Sugár János a képzőművészeti közegben művészként megélt személyes tapasztalatairól is beszélt a konzultációnk alkalmával, például arról, hogy az 1980-as években, fiatal emberként folyamatosan a disszidálás gondolata foglalkoztatta. Huszonkét éves koráig nem kapott útlevelet, de amikor végül ez sikerült, igyekezett külföldi tapasztalatokat szerezni. Ezek alapján azonban úgy gondolta, hogy „inkább marad a periféria központjában, mint a centrum perifériáján.”<sup>204</sup> Azt is hozzátette – amivel nagyon könnyen tudok azonosulni a Bécsben töltött éveimre visszatekintve –, hogy „külföldön az ember nem lehet igazán önfeledt, mert emigráláskor többet kell foglalkozni az egzisztenciális problémákkal”<sup>205</sup>. El kell ismerni, hogy ideális esetben az alkotásnak az önfeledtség szükséges feltétele. Ha definiálnia kellene a központ fogalmát, Sugár azt mondaná, hogy a centrum egyenlő a figyelemmel. Ebben a helyzetitől inkább a fogalmi, allegorikus szférába helyezett meghatározásban a periféria értelemszerűen a figyelem vagy a kíváncsiság hiányát jelenti. Szép gondolatnak tartom, hogy szerinte ezért is nagy hiba a figyelemmel fukarkodni.

---

<sup>203</sup> „1983-ban vált lehetővé a művészeti alkotóközösségek alakítása, amely az egy évvel korábban induló gazdasági munkaközösségek (GMK-k) jogi formáját visszhangozta.” Nagy Kristóf: *Az eladás elég jó poszt-avantgárd eszme? A Rabinec Stúdió és a művészet áruvá válása az 1980-as években*, exindex (online), 2024.02.21, <https://exindex.hu/hu/flex/az-eladas-eleg-jo-poszt-avantgard-eszme/> (utolsó hozzáférés: 2024.08.03.).

<sup>204</sup> Itt arra utalt, hogy szívesebben volt a budapesti szcena része, mint idegenben egy kívülről érkező, bevándorló alkotó. Saját bevallása szerint az 1980-as években az Erdély Miklós vezette INDIGO csoport jelentette számára a centrumot. *Interjú Sugár Jánossal*, 2024.03.26.

<sup>205</sup> *Uo.*

Mert a figyelem nem olyan mint egy árucikk, amit ha odaadunk, akkor nekünk annyival kevesebb lesz. Ha az ember megosztja valakivel a figyelmét, akkor ő maga is kap cserébe, és nem veszik el, amit adott.<sup>206</sup>

Innen nézvést tehát a centrum mindig gyarapszik, a periféria pedig hanyatlik. A rendszerváltás vonatkozásában úgy érvel, hogy Magyarország megítélése közvetlenül a berlini fal leomlása után kedvező volt, de a kilencvenes években az érdeklődés más irányba fordult. A magyar művészeti közegnek azonban nem volt esélye kihasználni az adott momentumot, mivel olyan sokáig működött diktatúrában, hogy képtelen volt ilyen gyorsasággal reagálni. A jelent érintő kérdésekre úgy válaszolt, hogy a helyzet most sem jobb: a legnagyobb problémák között említi a viták hiányát a művészeti közegben, és hogy nem létezik szakmai könyvkiadás. Úgy véli, hogy csak részben igaz az állítás, miszerint az információs társadalomban a központ-perem rendszer megszűnhet. Bár az élet szinte minden területén csökken a közvetlen kapcsolatok jelentősége, a képzőművészetben továbbra is elengedhetetlen a személyes érintkezés – amit a COVID-időszak is egyértelműen megmutatott. Gondoljunk vissza, hogy ez feltétel a globális kiállítások: biennálék, művészeti vásárok tekintetében is mennyire fontos!

Végtelenül sajnálom, hogy Birkás Ákossal, aki 2018-ban elhunyt, már nem volt lehetőségem találkozni. Az előadás során, melyet feleleveníték, egészen egyéni, elmés és humoros megközelítésben igyekezett a kortárs művészet lényegét a nagyközönség számára megfoghatóvá tenni. Az eseményről készült videofelvétel megtekintése nemcsak a dolgozatom írására hatott inspirálóan, de úgy érzem alkotói hozzáállásomban is megerősített. Ezért inkább szó szerint idézem a globális művészettel, és a „jelen művészetének” értelmezésével összefüggésben ott elhangzottakat:

[...] hogyha a politika globális, a popzene globális, a gazdaság globális, a környezetszennyezés globális, akkor valamilyen értelemben a képzőművészet is globális. Bármit értsünk is képzőművészetben. Ha globális a képzőművészet, és az identitását a modernitásból meríti, akkor szembe kell nézni egy globális modernitásfogalommal, és a globális modernitás fogalom nem az, ami én az iskolában tanultam: az a bizonyos szép, illedelmes levezetése az izmusoknak, ami teljesen Nyugat-Európa, kicsit Oroszország, és nagymértékben Észak-Amerika. [...] A »jelen művészet« fogalom, vagy a »ma művészet« fogalom, az azt jelentené, ami ma produkálva lesz...? Hát az sok. Ez egy probléma. Akkor ki válogat és hogyan? Mert igazán nem ebben a budapesti horizont viszonylatban sok, hanem az előbb említett globális horizonton. Milyen szisztéma, milyen struktúrák, milyen elvi struktúrák szerint válogat? Például műfajok szerint? A mai művészetnek már nincsenek műfajai. Vannak is, meg nincsenek is. Pillanatok alatt [...] ott

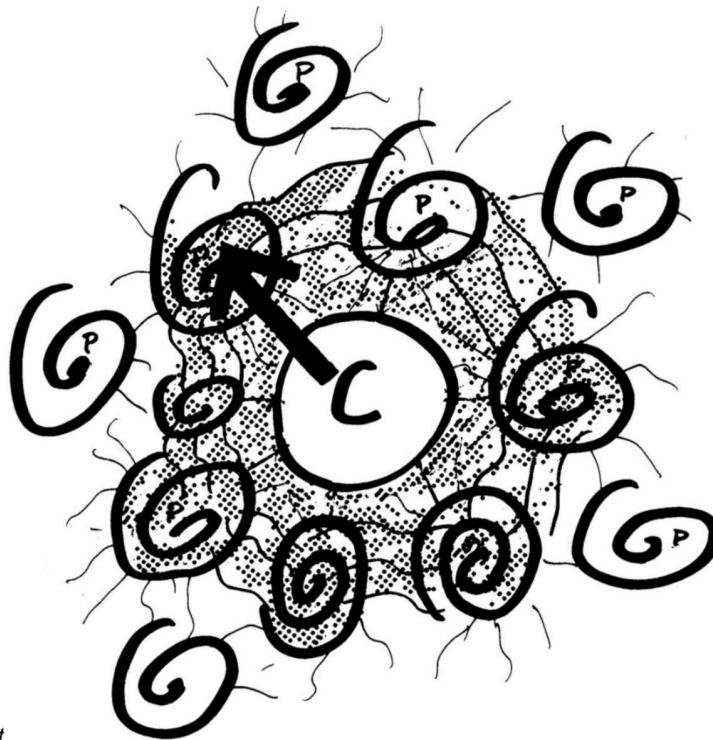
---

<sup>206</sup> *Uo.*

vagyunk, hogy nem az a kérdés, hogy mi az, ami jó és számon tartandó, és mi az, amit el kell felejteni, hanem az a nagy kérdés, hogy mi a művészet egyáltalán? Abból, ami ma az interneten produkálva lesz, abból egy iszonyatos nagy mennyiség, úgymond „arty”. Olyan, mint a művészet. Vagy talán az is. A igazi probléma az ennél a kérdésnél, az igazán izgalmas kérdés, az a centrum és periféria. [...] Ez egy régi, jó kérdés. Magyar ember tudja. A gonosz Bécs, a gonosz Moszkva, a gonosz Párizs, mindenki gonosz, csak mi vagyunk... Centrum és periféria.<sup>207</sup>

Hogyan festenek tehát ezek a Birkás Ákos, Sugár János és Mélyi József által felvázolt elméleti modellek, mi bennük a hasonlóság, és miben különböznek?

## 12. Sugár János: Az ideális helyzet



*Az ideális helyzet*

Sugár János első rajzán a vastag nyíl a centrum figyelmét szimbolizálja, amely a perifériát kutatja, és időről időre kiválaszt egyet a körülötte szétszórtan elhelyezkedő szereplők közül, amely ennek hatására maga is központtá alakul. E folyamat által pedig létrejön a különböző szintű centrumok rendszere. Bizonyos idő eltelté után aztán ezek közül a legprogresszívabb veszi át a vezetést, mint legfontosabb centrum, és újra választani fog a perifériából. Az

<sup>207</sup> *Művészek a művészetről. Birkás Ákos: Kortárs művészet, előadás, 2015.03.31.*

ilyenfajta szelekció természetesen a művészet fejlődésének irányát is befolyásolja, melyre Sugár az avantgárd szükségszerű centrumba kerülése okán a filmnyelv megváltozását, vagy az absztrakt expresszionizmus és a pop art stafétaváltását hozza fel példának.

Mélyi saját elméletét azzal a feltételezéssel indítja, hogy képzeljük el Magyarországot mint központot, aki irányít és hatást gyakorol a világ többi részére, amelyek ennek fényében perifériának tekinthetők. Erre csak akkor kerülhetett volna sor – ha Sugár ábrájából indulunk ki –, ha egy korábbi centrum kiválasztotta volna, amelyre leginkább a rendszerváltás után mutatkozott esély. Mivel azonban a történelem nem ezt igazolta, így Mélyi első számú hipotézise, hogy mi is válhattunk volna centrummá, nem következett be. Birkás Ákosnál is megtalálható ez a verzió, és bár ő nem az első helyre tette, hanem a harmadikra, ő konkrét példával is szolgált hozzá: Sasvári Edit, a Kassák Múzeum akkori igazgatója New Yorkban, a Momában tartott előadást 2015-ben, ahova meghívták, nem ő jelentkezett. Minden költségét fedezték, hogy húsz percben beszéljen a múzeumban végzett munkájáról. Aznap még három másik előadás is volt: egy hongkongi múzeumigazgató, egy kínai kortárs múzeum vezetője, valamint egy argentin esztétikaprofesszor tartott előadást. Idézem Birkást:

A centrumokból kéri a perifériát, mesélje már el, hogy mi van náluk. [...] Tehát akkor van egy ilyen harmadik [verzió]: egy gombóc centrum, egy gombóc periféria, és akkor jön a nyíl, belemegy a periféria gombócba, és vissza akarja kanalizálni.<sup>208</sup>

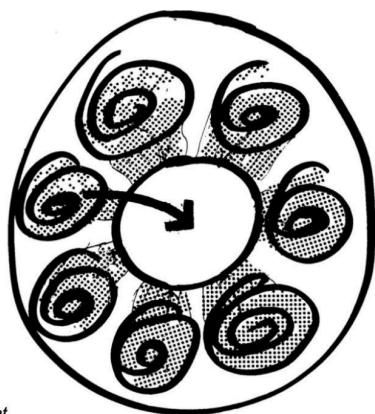
Mélyi második verziója, amely az elsőnél visszafogottabb, arra helyezné a hangsúlyt, hogy minél nagyobb szerepet töltsünk be a globális rendszerekben. Azonban ennek megvalósítása érdekében szükséges lett volna a nyugat-európai (vagy észak-amerikai) intézményi keretek átvétele, ami nem lehetett reális célkitűzés, figyelembe véve a Sugár által is említett hátrányunkat, jelesül, hogy a vasfüggöny túl hosszú ideig választotta el Kelet-Közép-Európát a világ progresszív művészeti intézményrendszereitől is. Sugár János két rajzot készített a centrum-periféria viszony eltérő felfogására Keleten és Nyugaton:

---

<sup>208</sup> *Művészek a művészetről. Birkás Ákos: Kortárs művészet, előadás, 2015.03.31.*



### 13. Sugár János: A háborús helyzet, Nyugat; A háborús helyzet, Kelet



A háborús helyzet, Nyugat



A háborús helyzet, Kelet

Ezek azt szimbolizálják, hogy szerinte Nyugaton a perifériák tisztában vannak azzal, hogy van rá esély, hogy egyszer centrumként működjenek tovább, így tudatosan koncentrálnak az oda való bejutásra, ezt szemlélteti a befelé mutató nyíl. Keleten viszont a perifériák tudják, hogy a centrum vastag fala számukra áttörhetetlen, ezért inkább egymás felé igyekeznek orientálódni. Sugár a hazai államszocialista időket alapul véve mondja, hogy ezalatt a keleti perifériák kiépíthetnek egy „második (underground) nyilvánosságot”, amely egyfelől tartalmaz minden olyan lehetőséget, mely általában a központ nyilvánosságára jellemző (sztárok, társadalmi élet, információáramlás, divat, stb.). Sugár szerint az ilyen második nyilvánosság Magyarországon „csak pár száz ember ügye” volt, aminek azért megvan az az előnye, hogy az olyan a korrumpáló tényezők, mint a hatalom és a pénz nem igazán tudnak megjelenni.<sup>209</sup> Birkás Ákos megfogalmazásában ugyanez így hangzik, és egyszersmind ez az ő kettes variációja is:

Ezek szerint ez a modernitás újraértelmezése, vagy a jelenkori produkció áttekintése úgy működik, hogy vannak a centrumok, ott ülnek a kövér hatalmasok, és a sok kis periféria föllázad, és azt mondja: Itt vagyunk mi, tessék minket tudomásul venni! Megostromoljuk a Bastille-t, és győzelem! Nem. Nem! Nem jelentkeznek [a perifériák].<sup>210</sup>

Mélyi harmadik változata a jobb oldali rajzhoz köthető, amennyiben ő a kelet-európai kapcsolatok felvirágoztatását tudta volna még lehetséges megoldásként elképzelni. Ugyanakkor ő ezt az alternatívát – melyet Sugár a vázlat készítésének idejében még reálisnak gondolt – 2024-ből visszatekinve már elszalasztott lehetőségnek tartja, mivel szerinte

<sup>209</sup> *Interjú Sugár Jánossal*, 2024.03.26.

<sup>210</sup> *Művészek a művészetről. Birkás Ákos: Kortárs művészet*, előadás, 2015.03.31.

ahelyett, hogy a posztoszocialista országok közeledtek volna egymáshoz, mindenki inkább a Nyugat felé próbált orientálódni. Ez a fajta ambíció nagyrészt annak lehet a következménye, amit Birkás Ákos a „klasszikus” centrum-periféria modellként definiál, amely nála az első variáció: „Párizsban találják ki a művészetet, Magyarországon, Budapesten, lereagálják magyar mód. Ez egy irány: Párizs, nyíl, Budapest.”<sup>211</sup>

Sugár János és Birkás Ákos három modellt vázolt fel, de Mélyinél van egy negyedik lehetőség is, amit „monarchia-modellnek” nevez. Ez a modell a történelmi régióra összpontosít, erre példákat is hoz az első világháborút követő évekből. Bár az ország addigra már túl volt a Trianon által okozott megrázkódtatáson, Mélyi szerint az első világháború előtti időszakból még megmaradt a „monarchiatudat”. Szerinte ez az érzés irányíthatta az 1920-as és 30-as évek jelentős szereplőit – például Kassák Lajost, Moholy-Nagy Lászlót, Lukács Györgyöt és Popper Leót – Bécs, vagy akár Berlin felé. A rendszerváltás után, amikor leomlott a vasfüggöny, akkor is elsősorban Bécs felé nyílt meg a határ. Az akkori magyar intézményi szereplők – különösen Néray Katalin és Hegyi Lóránd – igyekeztek is kapcsolatokat építeni Ausztriában. Ennek eredményeként számos osztrák részvételű kiállítás jött létre, egészen a 2010-es évekig bezárólag. Bár mára már „kimentek a divatból”, Mélyi József úgy véli, hogy ezeknek a kapcsolatoknak a felélesztésére még mindig lehet valamennyi esély. Fontos megjegyezni, hogy ez a meglátás mennyire összhangban van egy korábbi fejezet tanulságaival, amely a regionális tudomány centrum-periféria és határ aspektusait tárgyalja, valamint a dolgozatomhoz szervezett, korábban már említett pódiumbeszélgetés témájával is, amelyben a Győrhez közeli kettőshatár vidékének művészeti együttműködési lehetőségeit is megvitattuk.<sup>212</sup>

Birkás Ákos egy idekapcsolódó gondolata szépen összecseng Sugár Jánosnak a centrum mint figyelem metaforájával. 2015-ben Birkás úgy látta, hogy a centrum nyitása a történelmi hátrányai miatt saját magáért fellépni képtelen, passzív periféria felé nem annyira a hatalom információ általi megerősítéséről szól, hanem inkább arról, hogy a központ művészete igényes, érdeklődő és intellektuálisan fejlettebb.

Egyszerűen ott (nyugaton) merül fel ez az igény az áttekintésre. Ez az igény az áttekintésre, ez a nagy probléma. Nálunk meg nemhogy az áttekintésre fölmerülne az

---

<sup>211</sup> *Uo.*

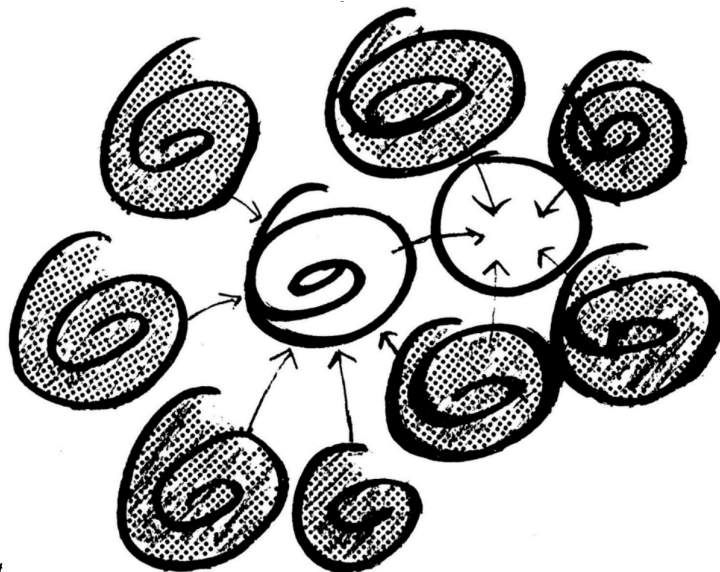
<sup>212</sup> Lásd. 2. számú melléklet: *Decentralizált perspektívák a kelet-közép európai kortárs képzőművészetben Osztrák, szlovák és magyar intézményi keretek és kiállítások.*

igény, hanem arra sem merül fel, hogy a saját múltunkat tisztességesen, konvertibilisen feldolgozzuk! Ennyit a gonoszságról!<sup>213</sup>

Sugár az ő utolsó változatában megfordítja a figyelem irányát, és az 1989-es politikai változásokkal párhuzamosan eltűnő szimbolikus határok jövőbeni, feltételezett kockázataira hívja fel a figyelmet a centrum szemszögéből. Ebben a megközelítésben az elveszítheti vezető szerepét, és ezáltal egyfajta káosz alakulhat ki. Megoldásként a központ belső átrendeződését javasolja:

A nyugati típusú centrum győzelmének következményeként fölborult a „rend”, és Kelet és Nyugat egymás perifériái lettek. Csak mint perifériák képesek kommunikálni egymással. A határok szimbolikus megszűnésével a kelet-európai centrum a Nyugati perifériák sorába lépett, tehát potenciális konkurencia a többi periféria számára. [...] A helyzet nem megnyugtató, mert a centrum mint közös platform egyedülisége kérdőjeleződik meg több irányból is, és valószínű, hogy a centrum intézményrendszerének átalakítása nélkül korábbi fontosságát nem őrizheti meg.<sup>214</sup>

#### 14. Sugár János: Az aktuális helyzet



Az aktuális helyzet

<sup>213</sup> *Művészek a művészetről. Birkás Ákos: Kortárs művészet, előadás, 2015.03.31.*

<sup>214</sup> *Interjú Sugár Jánossal, 2024.03.26.*

## 2.4. A magyar művészet helyének kialakulása a centrum-periféria viszonylatokban

Ahogy a megelőző fejezetekben a geopolitikai és történeti síkokon már láttuk, Magyarország, a többi kelet-közép-európai állammal együtt, a 16. századtól stabilan félperiférikus pozíciót foglal el a világrendszerben. Pontosabban megfigyelve a történelmi helyzeteket viszont arra is fény derült, hogy a gazdasági és kulturális centrumok, valamint perifériák nem mindig esnek egybe, és ezek a pozíciók térben és időben is változhatnak. Ezeket a megállapításokat tehát figyelembe kell venni akkor, amikor a magyar művészet globális struktúrában elfoglalt helyét nézzük. Mielőtt rátérek a művészeti világrendszeren belüli szerepünk vizsgálatára, ugyancsak fontosnak tartom tisztázni, hogy mit értek sajátosan magyar művészet alatt, és mikortól használható egyáltalán ez a fogalom.

Önálló, más országokkal nem közös kulturális keretrendszerrel az újkori magyar történelemben először a kiegyezést követően, a dualizmus korában beszélhetünk. 1867 után a kultúrpolitikát az Osztrák–Magyar Monarchia két felében – a korábbi összevont rendszer helyett – önállóan irányította a két kultuszminisztérium. A 19. század végének Magyarországon – amelyet gyakran a nemzetté válás korszakának is neveznek – az autonóm vezetés többek között arra is törekedett, hogy megteremtsen egy sajátosan magyar művészetet. Ez az elképzelés magában foglalta a kulturális rendszerek felzárkóztatásának szándékát is a nyugat-európai modernizációs minták alapján, bár ez az elképzelés nem volt minden oldalról támogatott.

A korábban bemutatott európai művészeti központok, ahol a művészeti oktatás és a műkereskedelem lehetőségei egyedülálló módon koncentráálódtak, jelentős vonzerőt gyakoroltak a különböző országokból származó művészekre, így a magyarokra is. A századfordulós művészeti életet ez a centrumok részéről tanúsított nyitottság is erősítette, ezen kívül a képzőművészet vizuális jellegénél fogva könnyebben átlépte az országhatárokat, mint más művészeti ágak. A vívmányok közvetítésének folyamatában főleg azok a magyar művészek játszottak szerepet, akik külföldön tanultak vagy dolgoztak, illetve azok a kultúrpolitikuskok<sup>215</sup>, akik tapasztalatszerzés céljából utaztak Európa más országaiba. A 19.

---

<sup>215</sup> Így indult útnak 1869-ben Eötvös József kultuszminiszter megbízásából Kelety Gusztáv is, hogy a képzőművészeti akadémiák és iparművészeti intézetek munkáját tanulmányozza Európában, mely tapasztalatait A képzőművészeti oktatás külföldön és feladatai hazánkban című könyvében összegezte. Bővebben lásd: Lázár

század második felétől először München, majd a 20. századtól inkább Párizs, Berlin és Róma volt az úticéljuk. Az első magyar művészek a két magyar akadémiai festő, Madarász Viktor és Munkácsy Mihály voltak, akik számára az 1870-es években a már korábban említett párizsi Szalon hozta meg a nagy áttörést. Az ő sikereiken felbuzdulva az utánuk következő művészgenerációk is igyekeztek követni a példájukat.<sup>216</sup> A hazai modernizációs tervek megvalósulása eközben elsősorban különböző művészeti, oktatási és kulturális intézmények létrehozásában nyilvánult meg. Ilyen fejlesztés volt a millenniumi ünnepek keretében 1896-ban átadott Múcsarnok, és a századforduló után nem sokkal, 1906-ban elkészült, de már 1894-ben megalapított Szépművészeti Múzeum is. 1871-ben Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezde néven megalakult a mai Magyar Képzőművészeti Egyetem jogelődje, mellyel hazai keretek között is el tudott indulni a képzőművészeti felsőoktatás. (Igaz, a külföldi tanulmányutak ezzel a lehetőséggel sem szűntek meg vonzerőt gyakorolni.) Feltűnő, hogy a képzőművészeti élet hivatalos intézményei leginkább Budapestre összpontosultak, ami azt a célt szolgálta, hogy a főváros nemcsak nemzeti, de Párizshoz hasonlóan európai kulturális központtá is váljon.

A század elejének budapesti művészeti színtere azonban kezdetben nehezen fogadta el a kívülről érkező impulzusokat. A plein air festészet és az impresszionista irányzatok az első nem fővárosi művészeti központban, a Nagybányai művésztelepen törtek utat maguknak. Az itteni festők munkája révén kerültünk be először a világ képzőművészeti vérkeringésébe is. A „magyar Barbizonként” is emlegetett, a modernizmus magyarországi alapjait lefektető festőiskola 1902-ben, az alapító Hollósy Simon távozását követően szabadiskolává alakult. Ferenczy Károly hatására egyre inkább háttérbe szorult a látványelvű naturalizmus, helyette a párizsban éppen berobbant Fauve-ok<sup>217</sup> merészebb festésmódja lett a mértékadó. 1906-ban a „Neo csoport” elkülönülése a művésztelepen belül végül a Nyolcak 1909-es megalakulásához vezetett. Az ő színrelépésükkel a festészetben a valóság-hű ábrázolás helyett már a kép belső szabályainak követése lett az új törekvés.

Számomra azonban nemcsak a magyar modernista festészet evolúciója miatt érdekes a nagybányaiak története, hanem a centrumból való alkotói kivonulás miatt is. A fennmaradt

---

Eszter: *Az egyetem története*, 2015, [https://www.mke.hu/az\\_egyetem\\_tortenete/index.php](https://www.mke.hu/az_egyetem_tortenete/index.php) (utolsó hozzáférés: 2024.08.02.).

<sup>216</sup> Csók István és Rippl-Rónai József az 1880-as években érkezett Párizsba, őket Czóbel Béla és generációja követte, Farkas István az 1910-es években is járt kint, majd 1925-ben le is telepedett. A két világháború között Vajda Lajos, Korniss Dezső, majd az 1930-as években Amos Imre és Tamkó Sirtó Károly (a felsorolás nem teljes körű) is meglátogatták a francia fővárost.

<sup>217</sup> A fauvizmus mint stílusirányzat 1904 körül született, és 1910 után is tovább élt, de a mozgalom csak néhány évig, 1905–1908-ig tartott, vezetői André Derain és Henri Matisse voltak.

visszaemlékezések azt bizonyítják, hogy a nem Budapesten élő művészek számára akkor is fontos szempont volt a főváros közelsége. Az egyszerűbb elérhetőség még úgy is sokat számított, hogy egyesek csak a nyári hónapokat töltötték vidéken. A nagybányait kivéve minden jelentősebb művésztelep (Gödöllő, Szolnok, Kecskemét) a főbb vasútvonalak mentén helyezkedett el, így ezekből a főváros könnyen megközelíthető volt. Réti István édesanyjának címzett levelében tesz róla említést, hogy Nagybánya nagy távolsága Budapesttől 1906-1907-re hátránnyá vált. A helyi művészek nehezen tudtak megélni, ami hozzájárult ahhoz, hogy sok fiatal művész Iványi-Grünwald Béla vezetésével áttelepült a kecskeméti iskolába.<sup>218</sup>

Ez arra is rávilágít, hogy valóban az 1867-től 1918-ig tartó időszakban alakultak ki a hazai képzőművészeti élet keretei, beleértve a művészetfinanszírozás azon alapelveit is, melyek az állami művészetpolitikát máig meghatározzák. Szívós Erika történész 2009-ben megjelent könyvében,<sup>219</sup> mely a korszakot művészetszociológiai szempontból elemzi, rámutat arra, hogy a művészeti piac fejletlensége és a vásárlói érdeklődés hiánya miatt a századfordulóig különösen jelentős volt az állami vásárlások szerepe. Ezek a nagy közgyűjtemények létrejöttével és a millenniumra való felkészülés korszakában vettek lendületet.<sup>220</sup> Szívós ennek kapcsán a kultúrpolitikai aspektusokat úgy jellemzi, hogy a dualizmus első negyedszázadában a magyar állam és a művészek viszonya jellemzően harmonikus volt. Egyetértettek a nemzeti művészet feladataiban és az állami támogatásért cserébe elvárt elkötelezettségben, valamint a stílusok és értékek kérdésében is megvolt az összhang művészek és hivatalos megrendelők között. Az 1890-es évek közepétől azonban ez az összhang megbomlott: a nemzeti művészet és a nyugat-európai hatásokra kialakuló új művészeti irányzatok hívei között feszültségek jelentkeztek, továbbá a művészi autonómia igénye miatt is megrendült a korábbi konszenzus.<sup>221</sup>

A 19–20. század fordulóján felbukkanó újító törekvések következtében a nemzeti művészet fogalma több szempontból is átértelmeződött. Az önálló döntéshozatal kérdése először a képzőművészeti szervezeteken belül vált fontossá, ennek eredményeként jött létre 1894-ben a Magyar Képzőművészek Egyesülete, amelybe laikusok már nem léphettek be.<sup>222</sup> Gyakran előfordult, hogy a művészek, illetve a velük rokonszenvező kritikusok tiltakoztak a

---

<sup>218</sup> Szívós Erika: *A magyar képzőművészet társadalomtörténete 1867–1918*, Új Mandátum, Budapest, 2009, 132.

<sup>219</sup> *Uo.*, 11.

<sup>220</sup> *Uo.*, 81.

<sup>221</sup> *Uo.*, 165.

<sup>222</sup> Más szempontok miatt, de nőket sem vettek fel a soraikba.

politikusok művészeti kérdésekbe való beleszólása ellen.<sup>223</sup> A képzőművészek egyre inkább arra törekedtek, hogy az értelmiség tagjai maguk közé fogadják őket, a szakma ennek érdekében jelentősen intellektualizálódott. A századfordulóra kialakult a hivatalos magyar művészeti szaksajtó is.<sup>224</sup> Az érdekérvényesítő szakmai csoportosulásokat nemsokára az elvi alapon szerveződő társaságok is követték. Ilyen volt az 1907-ben alakult MIÉNK<sup>225</sup> és az (először még Keresők néven) 1908-ban alakult Nyolcak<sup>226</sup> csoportja, melyek közül az utóbbi már tudatosan mozgalomként kívánt fellépni. Szívós Erika szerint a csoportosulási vágy abból fakadt, hogy a századforduló éveinek magyar művészeti életében több olyan irányzat tűnt fel szinte egyidejűleg, amelyek kialakulása Nyugat-Európában évtizedekig tartott. A megkésetttség miatt nálunk majdnem egyszerre jelentkezett az impresszionizmus, a szecesszió és az avantgárd, miközben még mindig tartotta magát az ún. műcsarnoki realizmus, az építészetben pedig a historizmus és az eklektika.<sup>227</sup> Az olyan irányzatok, mint a fauvizmus, kubizmus vagy konstruktivizmus csak a 20. század közepén tudtak erőteljes újraértelmezéssel beilleszkedni a magyar művészetbe. A kubizmus egyik fontos támogatója Kassák Lajos volt, aki a *Tett* és a *Ma* folyóiratok főszerkesztőjeként kulcsszerepet játszott a magyar avantgárd mozgalom szervezésében. Kassák nemcsak mint kritikus és elméleti író, hanem mint kiállítások rendezője is kiemelkedő szerepet vállalt. Az ő kapcsolata Párizssal 1909-ben kezdődött, amikor Ady versei által inspirálva elgyalogolt a francia fővárosba. Önéletrajzi visszaemlékezéseiben ő nem a művészkávéházak világát mutatja be, hanem a csavargók és emigránsok embert próbáló, de izgalmas kalandjait.<sup>228</sup> Hazaérkezése után 1915-ben indította el az antimilitarista és internacionalista szemléletű *Tettet*, melyet a cenzúra 1916 októberében betiltott. Később, a Tanácsköztársaság 1919-es bukása után más magyar értelmiségiekkel együtt emigrált. Ő azonban nem ment el Berlinig, Bécsben töltött hét évet. Innen vette fel a kapcsolatot a nemzetközi avantgárd képviselőivel, és adta ki a *Ma* című folyóiratot (1916–1925). Ezek a lapok a két világháború között ki voltak tiltva Magyarországról, csak a

---

<sup>223</sup> Például a Postatakarékpénztár elkészülte után támadás érte Lechner Ödönt a kormány részéről. A kultuszminiszter, Wlassics Gyula, a parlamentben kijelentette, hogy az adófizető polgárok pénzéből egy fillért sem áldoznak a „magyar, azaz szecessziós stílus” támogatására. Tisza István 1911-ben megjelent cikkében pedig meghirdette: „a perverz tendenciák, a dekadens jelenségek, a talmi kultúra elleni irtóháborút”. Tisza István: *Andrássy Gyula a művészetéről*, Magyar Figyelő, 1911.03.01., idézi: Szívós: *A magyar képzőművészet társadalomtörténete*, 2009, 177.

<sup>224</sup> A *Műcsarnok* című lap 1898-tól 1902-ig, utódja, a *Művészet* 1902-től 1918-ig jelent meg, utóbbit Lyka Károly szerkesztette.

<sup>225</sup> A Magyar Impressionisták és Naturalisták Köre 1907-ben alakult, a kezdeményezők Szinyei Merse Pál, Ferenczy Károly és Rippl-Rónai József voltak.

<sup>226</sup> Tagjai Berény Róbert, Czigány Dezső, Czóbel Béla, Kernstok Károly, Márfy Ödön, Orbán Dezső, Pór Bertalan és Tihanyi Lajos festők voltak.

<sup>227</sup> Szívós: *A magyar képzőművészet társadalomtörténete*, 2009, 206.

<sup>228</sup> Kassák Lajos: *Egy ember élete*, Magvető, Budapest, 1966 (1927).

monarchia utódállamaiban, Csehszlovákia és Románia magyar lakosságának körében lehetett őket terjeszteni, így a nemzetközi kapcsolatrendszer, melyet Kassák az 1920-as években felépített, nem csatornázódhatott be a magyarországi kulturális életbe.<sup>229</sup>

Az első világháború alatt megszakadtak a közvetlen kapcsolatok Párizssal is, hiszen az országok ellenséges oldalon álltak. Sok magyar művész kénytelen volt elhagyni a haladó művészeti központot és visszatérni Magyarországra.<sup>230</sup> Ez nemcsak az egyéni sorsok és derékba tört karrierok miatt szomorú, hanem azért is, mert olyan történelmi fordulópontra is jelent, amikortól megszűnt a centrummal, vagyis a nyugati művészettel való szoros összeköttetés. Az első világháború a legtöbb művészen erkölcsi válságot is előidézett, amely arra ösztönözte őket, hogy új utakat keressenek, a modern világ olyan technikai újításai pedig, mint a fotó és a film, alapvetően alakították át a hagyományos képzőművészeti műfajokat. Az 1920-as években Berlin mint az európai avantgárd és a nemzetközi művészeti élet központja a magyar progresszívek is vonzotta, és ezzel a várossal a háború alatt is könnyebb volt kapcsolatban maradni. A Tanácsköztársaság bukása után Berlinbe emigrált magyar művészek Európa egyik legélénkebb közegébe kerültek. Kiemelkedő példa közülük Moholy-Nagy László, aki 1923-tól a Bauhaus professzoraként a művészet és technika szimbiózisában látta a társadalmi egyenlőség kulcsát. A párizsi kapcsolatok megszakadásához hasonlóan sajnálatos, hogy ő, vagy kollégája Breuer Marcell<sup>231</sup> nem tudtak hatást gyakorolni a két világháború közötti magyar kulturális életre, sikereik külföldön következtek be, és csak nagy késéssel jutott el hozzánk a hírük.

A Horthy-rendszer kultúrpolitikája az 1930-as években inkább a *Római Iskola*<sup>232</sup> nemzeti elkötelezettségű modernista művészeit pártolta. Gerevich Tibor művészettörténész – akihez a kezdeményezés fűződik – az olasz festészetet állította példának, szemben a kubizmussal vagy a német expresszionizmussal. Az 1937-es Párizsi Világkiállítás magyar pavilonjába egy a trianoni békeszerződésre reflektáló pannó került, Aba-Novák Vilmos alkotása.<sup>233</sup> Ebben az időszakban dolgozott Szentendrén Vajda Lajos és Korniss Dezső is, akik néprajzi motívumok gyűjtésének anyagából montázstechnikával készített szürrealista festményeik által egy sajátos kelet-európai művészet kialakításán munkálkodtak. Ők már a két centrum, a francia és az

---

<sup>229</sup> Dobó Gábor – Szeredi Merse Pál: *Magyar kultúra +/- Európa. A modernista és avantgárd mozgalmak pozíciója és önképe (1915-1968)*, in: *A kettős beszéden innen és túl. Művészet Magyarországon 1956–1980*, szerk.: Sasvári Edit – Hornyik Sándor – Turai Hedvig, Vince, Budapest, 2018, 39–58.

<sup>230</sup> Rockenbauer: *Apacs művészet*, 2014, 242.

<sup>231</sup> Építész és formatervező, a Bauhaus mestere, Walter Gropius tanítványa és későbbi munkatársa.

<sup>232</sup> Bővebben lásd az Enigma folyóirat 2009-es, Római Iskola című tematikus számát.

<sup>233</sup> Aba-Novák Vilmos: *Magyar-francia történelmi kapcsolatok*, 1937, tempera, farostlemezzel, 14 db, összesen 200 x 780 cm.



orosz közötti hídként, Nyugat és Kelet közé beékelődve látták magukat. (Akárcsak Ady Endre a mára szállóigévé vált „kompország”<sup>234</sup> metaforájával.)

### 15. Aba-Novák Vilmos: *Magyar-francia történelmi kapcsolatok*

1937, tempera, farostlemez, 14 db, összesen 200 x 780 cm.



A második világháború után – ezekből az elgondolásokból is táplálkozva – jelentős alkotói kezdeményezés jelent meg a színen: az *Európai Iskola*, amelyet 1945 októberében Mezei Árpád, Pán Imre, Kállai Ernő, Gegesi Kiss Pál és Kassák Lajos alapított.<sup>235</sup> A pár évig tartó demokratikus időszakban az *École de Paris*<sup>236</sup> mintájára működő csoport az avantgárd festészeti irányzatok széles spektrumát képviselte. Ahogy a nevük is sugallja, a tagok célja az volt, hogy túllépjenek a magyar nemzeti kulturális horizonton és a hagyományosan francia irányultságon. Az alapítók úgy vélték, hogy lehetséges egy összeurópai eszme megalkotása, amely a kontinens művészeit egy egészé tudja kovácsolni, ezért a kulturális transfert nem

<sup>234</sup> Ady Endre: *Ismeretlen Korvin-kódex margójára*, 1905.

<sup>235</sup> Ehhez lásd: Forgács Éva: *Az ellopott pillanat. Jegyzetek az Európai Iskoláról*, Kortárs, 1985/7, 163–168. Dolgozatom írásával egyidőben nyílt Szentendrén egy átfogó tárlat *Európai Iskola – Veszélyes csillagzat alatt* címmel a Tavasz Fesztivál nyitányaként a Művészet Malomban. *Európai Iskola – Veszélyes csillagzat alatt 1945–1948*, kiállítás, kurátorok: Bodonyi Emőke – Pataki Gábor, Művészetmalom, Szentendre, 2024.04.07.–07.28.

<sup>236</sup> Az *École de Paris*, vagyis *Párizsi Iskola* nem egyetlen művészeti mozgalom vagy intézmény volt, a kifejezés Párizsban a nyugati művészet központjaként való jelentőségére utal a 20. század első évtizedeiben. Az André Warnod által megalkotott név ennek a laza, többnyire nem francia művészekből álló közösségnek a leírására szolgált, melynek „tagjai” a Montparnasse kávézóiban, szalonjaiban, műtermében és galériáiban találkoztak hozzávetőleg 1900 és 1940 között.

egyirányú, hanem kölcsönösen ható folyamatként képzelték el. Irodalmi és filozófiai előadásokat szerveztek, könyveket publikáltak, és nem utolsó sorban kiállításokat is rendeztek. Az 1946-ban és 1947-ben megvalósult nemzetközi művészeti tárlatok francia művészek közvetítésével jöttek létre.<sup>237</sup> 1948 decemberében a sztálinista kultúrpolitika támadásai miatt az *Európai Iskola* kénytelen volt feloszlatni magát.

Az ezután következő Rákosi-korszakban a szovjet-orientált, sztálinista ideológia uralkodott, amely teljesen elzárta az országot a nyugati központoktól, és a szocialista realizmus kötöttségeit erőltette a művészetre. Ettől az időszaktól érvényes az a belső kettősség, ami az 1989-es rendszerváltásig jellemezte a magyar művészetet, de hatásait ma is erősen érezzük. Hornyik Sándor művészettörténész és kritikus így foglalja össze: „A képzőművészeti kultúra szovjetizálásától kezdődően két nagy narratíva versengett egymással a magyar képzőművészetben és a magyar művészettörténetben: a hivatalos »szocialista« és a nem-hivatalos »ellenzéki«.”<sup>238</sup> Az 1956-os forradalom után hatalomra juttatott Kádár-rendszer csak úgy tudott fennmaradni, ha a társadalmi indulatokat viszonylagos jóléttel kompenzálta, amihez szüksége volt a nyugati gazdaságok támogatására, ezért a szovjet kontrollhoz mérten a legjobb kapcsolatokra törekedett velük. Ebből a helyzetből formálódott ki a korszakra jellemző „kettős beszéd” és egy korrumpált társadalom.<sup>239</sup> A rendszernek behódoló művészek már inkább az ideológiának megfelelő arculat kidolgozására törekedtek, ami azzal is járt, hogy a szocialista realizmus Rákosi-féle doktrínája enyhült. Egyre több minden kerülhetett be Aczél György<sup>240</sup> kommunista kultúrpolitikus idején a túrt státuszba a tiltott pozíciók közül, támogatni pedig azokat támogatták, akik közérthetően tálták a rendszerideológiát. A művészeti oktatásért is a rendszerkonform művészek feleltek, ennek következtében a nyugati művészet nem szerepelhetett a tananyagban. Ez generációkkal előre megalapozta a további lemaradást, és egyes művészekből azt az igényt is kiölte, hogy a kortárs diskurzust megismerjék és megértsék.<sup>241</sup>

---

<sup>237</sup> A francia-magyar kiállításon Braque, Léger, Matisse, Picasso és Vuillard rajzai, valamint Párizsban élő magyar művészek alkotásai voltak kiállítva.

<sup>238</sup> Hornyik Sándor: *Koncepció-vázlat a magyar képzőművészet 1945 és 1990 közötti történeteire*, in: *A magyar képzőművészet története 1945–1990. Előtanulmányok a BTK Művészettörténeti Intézet kézikönyv-sorozatának 8. kötetéhez*, szerk.: Perenyi Mónika – Hornyik Sándor – Tatai Erzsébet – Lantos Edit, műhelytanulmány, HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Budapest, 2023, 6–11, 7.

<sup>239</sup> Sasvári Edit: *Autonómia és kettős beszéd a hatvanas-hetvenes években*, in.: *A kettős beszéden innen és túl*, 2018, 8–17, 11.

<sup>240</sup> Kádár-korszak évtizedeinek (1956–1988) legbefolyásosabb kultúrpolitikusa, az ő nevéhez fűződik a „három T” kultúrpolitikája, vagyis az az elv, amely alapján egy kulturális projektet, egy könyvet, egy műalkotást, stb. a kultúrpolitika a „tiltott”, a „túrt”, vagy a „támogatott” kategóriák egyikébe sorolt. Ehhez lásd: Eörsi László: Ideológiai pragmatizmus és (Ön)cenzúra. A három „T” kultúrpolitikája, *Világosság*, 2008/11-12., 73–96.

<sup>241</sup> Sasvári: *Autonómia és kettős beszéd...*, 2018, 13. Emellett saját tapasztalatom, hogy leginkább a centrumon kívüli képzésekben részt vett kortársaim közül nagyon sokan a mai napig nem informálódnak a kortárs trendeket

A neoavantgárd művészek, akik a nemzetközi kortárs művészethez akartak csatlakozni, csupán egy szűk szubkultúrát alkottak, ezért a hatalom inkább azon dolgozott, hogy elzárja őket a nyilvánosságtól, mintsem hogy megsemmisítse. Számukra a nyugati kapcsolatrendszerek lehetőség szerinti építése kompenzáció volt a hazai elszigeteltségre, bár ilyesmire inkább csak a hetvenes évektől kezdődően kínálkoztak érdemi esélyek, leginkább akkortól, amikor Nyugat-Németország felől megindult az érdeklődés a régió művészete iránt.<sup>242</sup> Itthon az 1960-as évek végén az Iparterv-kiállítások voltak az időszakra jellemző legfontosabb művészeti események. Sinkovits Péter fiatal művészettörténész rendezésében az első tárlat 1968 decemberében nyílt meg tizenegy fiatal képzőművész<sup>243</sup> munkáiból az állami *Ipari Épülettervező Vállalat* irodaházának aulájában. A résztvevők a magyar művészet európai helyét igyekeztek körvonalazni azáltal, hogy megpróbálták a korabeli nemzetközi művészettel is kapcsolatot teremteni. Mivel az avantgárd első hullámai és az újonnan fellépő nemzedék között nem tudott folytonosság kialakulni, a neoavantgárd művészek is több különböző irányzatot képviseltek. Az első kiállításon résztvevők inkább az újkonstruktivizmus és újabsztrakció változatait követték, míg a második, 1969 október 24-én megnyílt Iparterv-kiállítás radikálisabb programot mutatott be, amely a pop-art és a hiperrealizmus hatásait tükrözte. Pernecky Géza képzőművész és teoretikus 1995-ből visszatekintve, és az események fontosságát aláhúzóan ezeket a kérdéseket tette fel magának: „lehetséges-e, hogy Magyarországon az Iparterv föllépésével, vagyis 1968-ban kezdődött volna el igazán a 20. század? Vagy, ha a törekvéseik legalizálását tekintjük, akkor még később, tehát 1985 körül?”<sup>244</sup> A Képző- és Iparművészeti Lektorátus néhány nappal a megnyitó után mindkét kiállítást betiltotta, de hatásuk így is erős tudott maradni, annak ellenére is, hogy az alkotók közül a hetvenes években sokan nyugatra emigráltak. Pernecky Géza egyenesen az „az Iparterv leányvállalataiként”<sup>245</sup> utal az őket követő hasonló megmozdulásokra. Ide sorolja az 1969-ben megalakult *Szürenon csoportot*<sup>246</sup>, melynek szervezője Csáji Attila volt, aki a szürrealizmus és nonfiguratív szavak összevonásával alkotta

---

illetően. Ezt a hiányosságot a győri Széchenyi István Egyetem Design Campusában tanársegédként eltöltött rövid időszakom alatt a kollégáim is megfigyeltem, akik ezt a fajta szemléletet adták tovább a hallgatóiknak is.

<sup>242</sup> Egyre több német intézmény hívott magyar művészeket kiállítani. Ilyen volt a müncheni Galerie Müller, az esseni Folkwang Múzeum, a frecheni és az oldenburgi Kunstverein, de a legfontosabb kiállítást a bonni Művészeti Múzeum rendezte *Ungarische Konstruktivisten* címmel 1975-ben.

<sup>243</sup> Bak Imre, Frey Krisztián, Hencze Tamás, Jovánovics György, Keserű Ilona, Konkoly Gyula, Lakner László, Molnár Sándor, Nádler István, Siskov Ludmil és Tót Endre.

<sup>244</sup> Pernecky Géza: *Produktivitásra ítélve? Az Iparterv-csoport és ami utána következett Magyarországon*, Balkon, 1996/1–2, 5–22, 6.

<sup>245</sup> *Uo.*, 13.

<sup>246</sup> *Uo.*, 14..

meg az elnevezést. Említi még a három napon át tartó *R-kiállítást*<sup>247</sup> Beke László művészettörténész szervezésében 1970-ből, és mások mellett még Galántai György balatonboglári kápolnatárlatait. Ezek a nem szokványos, sőt legtöbbször periférikus helyekre szervezett kiállítások több-kevesebb ideig léteztek az ellentmondásos politikai környezetben, mivel csak szűk kör látogatta őket, de amint bővült a paletta, és szélesebb kör számára is érdekessé váltak, a hatalom bezáratta vagy ellehetetlenítette őket. A hetvenes évekre jellemző ambivalens, kiszámíthatatlan légkört példázza az is, hogy miután a balatonboglári kápolnatárlatokat 1973-ban bezáratta a helyi tanács, a hatóságoktól minden itteni kiállító kapott később lehetőséget egyéni kiállításra a budapesti F fiatal Művészek Klubjában. „Az FMK-ban ezután is több mint egy évtizedig hagyományá vált a problematikus alkotók vagy szamizdát-izű alternatív törekvések fél-nyilvános bemutatása.” –írja Pernecky Géza.<sup>248</sup> Ezeknek a kiállításoknak a megszervezésére Beke Lászlót, az *R-kiállítás* rendezőjét kérték fel, aki 2022-ben bekövetkezett haláláig a magyar művészeti színtér meghatározó személyisége volt. Kutatói és pedagógiai munkássága több generációra hatott a gimnáziumi művészettörténet könyv<sup>249</sup> böngészésétől a Doktori Iskoláig, és azon túl. Az ő művészettörténész/kurátori szemüvegén keresztül a hetvenes évek a hazai konceptuális művészet áttörését is jelentették: megjelentek a konceptek, folyamatművek, szabadtéri akciók, a happeningek és a performanceok, nagy jelentőséget kapott a fotóhasználat és a filmkészítés is, ami az évtized végére kimerített művészeti programokat eredményezett. A korábban elutasított absztrakt festészet marginalizációja szinte teljesen megszűnt<sup>250</sup>: a hatvanas-hetvenes évek művészetéből elsősorban a mérsékelt avantgárd, a nyugati művészettörténet irányzataival összhangban lévő, műtárgyközpontú életművek kezdtek kanonizálódni, a radikálisabb vonal inkább veszített a jelentőségéből.

Beke sokat foglalkozott a rendszerváltás előtti társadalmi és kulturális események összefonódásával is, és több írásában is elemezte az avantgárdból a posztmodernbe való átmenetet.<sup>251</sup> Az ő megállapítása ide vonatkozóan az, hogy az avantgárdból a posztmodernbe történő átmenet „nem a rendszerváltáskor, hanem jóval korábban, 1979–1984 között zajlott le”.<sup>252</sup> Az 1980-as évek elejétől a szocializmusból kis lépésekkel egyre inkább a

<sup>247</sup> Greskovics Eszter: *Az „R”-kiállítás rekonstrukciója*, Balkon, 2014/1, 9–13.

<sup>248</sup> Pernecky: *Produktivitásra ítélve?*, 1996, 21.

<sup>249</sup> Lásd pl. Beke László: *Műalkotások elemzése a gimnáziumok I-III. osztálya számára*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1986.

<sup>250</sup> 1980-as Velencei Biennálén például többek mellett Bálint Endre, Fajó János, Hencze Tamás, Keserü Ilona, és Korniss Dezső képviselte Magyarországot.

<sup>251</sup> Beke László: *A posztmodern. Párhuzamok és következmények – Jelenségek és módszerek*, Enigma, 2022/111 (A pécsi Beke László-konferencia), 71–84.

<sup>252</sup> Beke László: *Rendszerváltás. Művészeti változások*, Budapesti Negyed, 1996/4, 101–110, 103.

kapitalizmus irányába mozduló gazdasági rendszer velejárójaként felbukkant a művészet piacorientáltsága is. Beke megfogalmazásában az avantgárd (neoavantgárd) irányzatok művelői számára még elképzelhetetlen volt, hogy a műveikből megéljenek, de az utánuk érkezők, például az „új festészet” képviselői már igyekeztek kihasználni a művészeti piac lehetőségeit.<sup>253</sup> Az avantgárd „lecsengését” ezidőtájt több művészeti esemény is tematizálta. 1979-ben Bán András egy jelentős konceptuális projekt keretében megalapította a *Magyar Avantgárd Művészet Múzeumát (MA Múzeum)*, amelynek ötlete erősen emlékeztetett Beke László 1971-es *Elképzelés* című felhívására, amelyben a neoavantgárd művészeket szólította meg. Bán azonban eltért Beke megközelítésétől: nem pusztán ötleteket várt, hanem arra kérte a művészeket, hogy ajánlják fel egy, a jelenlegi munkásságukat jellemző művük dokumentációját a mellékelt múzeumi leírkartonokon. Az összegyűjtött anyag bemutatása a Bercsényi utcában<sup>254</sup> azonban László Zsuzsa szerint nem a neoavantgárd kanonizációját, hanem inkább annak temetését jelentette.<sup>255</sup> Pár évvel később, 1982-ben, Birkás Ákos festőművész *Az avantgárd halála* címmel tartott előadást az első kereskedelmi galériának számító Rabinec Stúdióban.<sup>256</sup> Talán mindettől inspirálva rendezték meg 1983 decemberében a Bercsényi Klubban *Az avantgárd meghal* című kiállítást<sup>257</sup>, majd az évtized végén a székesfehérvári Szent István Király Múzeumban is egyet, ahol a mottó *Az avantgárd vége*<sup>258</sup> lett.

A rendszerváltás utáni helyzetet dolgozatom következő fejezetében<sup>259</sup> részletesen tárgyalom. E rövid összefoglalóval azt kívántam megmutatni, hogy a dualizmus idején megkezdett, nyugat-európai normákhoz igazodni vágyó kulturális fellendülés a huszadik század vészterhes időszakában – egy-egy rövid periódust leszámítva – sajnos leginkább további lemaradáshoz vezetett, az ország a hazai művészettel együtt még inkább periférikus helyzetbe került a centrumokhoz képest. Az áttekintés elején bemutatott epizódok a magyarországi autonóm képzőművészeti élet megszületésének időszakából – például a művészet szerepe az „országimázs” kialakításában – több szempontból párhuzamba állíthatók az 1989 utáni helyzettel, sőt, néhány aspektusban a jelenlegi szituációkkal is. Ez nem meglepő, hiszen a

---

<sup>253</sup> *Uo.*, 102–103.

<sup>254</sup> *A Magyar Avantgárd Művészet Múzeumának alapító kiállítása*, szervezte: Bán András, Bercsényi Klub, Budapest, 1979. 02.13–19.

<sup>255</sup> László Zsuzsa: *A fogalmak áramlása. A magyar neoavantgárd lehetetlen realizmusa a rendszerváltás előtt és után*, Enigma, 2019/99 (Lehetetlen realizmus), 36–55, 42.

<sup>256</sup> Nagy: *Az eladás elég jó poszt-avantgárd eszme?*, 2024.

<sup>257</sup> *Az avantgárd meghal*, akciók és kiállítás, Bercsényi Klub, Budapest, 1983.12.06.

<sup>258</sup> *Az avantgárd vége (1975–1980)*, kiállítás, kurátorok: Kovács Péter – Kovalovszky Márta – Ladányi József – Sasvári Edit, Csók István Képtár, Székesfehérvár, 1989.10.28.–12.31.

<sup>259</sup> Lásd: 2.5. fejezet: *A centrum-periféria modell transzformációi a magyar kortárs képzőművészetben*.



Szovjetunió felbomlása után visszanyert függetlenségünk új lendületet adott a kulturális önazonosság keresésének és a nemzeti identitás újbóli meghatározásának. A berlini fal leomlása előtt körülbelül száz évvel hasonló lelkesedés volt tapasztalható, amikor sokan hittek abban, hogy a központ-perem rendszerek lebontása lehetséges, és Budapest akár Párizs, de legalábbis Bécs szintű kulturális központtá válhat. Ez az érzés éledhetett fel újra 1989-ben.

Három munkával én is szerepeltem 2017-ben a Kukla Krisztián által összeállított csoportos kiállításon, mely a Kiegyezés százötven éves évfordulójának apropóján került megrendezésre a budapesti Osztrák Kulturális Fórum kiállítóterében, majd a bécsi Collegium Hungaricumba is elutazott.<sup>260</sup> Az identitáskonstrukciók iránti mélyen gyökerező érdeklődésem bizonyítékeként is értelmezhető a *Hunheart* (2005), a *Tableau Historic* (2013) és az *Ankunft der osteuropäischen in Wien* (2014) című munkáim.



### 16. *Ausgleich*, csoportos kiállítás

Osztrák Kulturális Fórum Budapest, 2017, kiállítási enteriőrök

<sup>260</sup> *Kiegyezés/Ausgleich*, kiállítás, kurátor: Kukla Krisztián, Osztrák Kulturális Fórum, Budapest, 2017.

## 2.5. A centrum-periféria modell transzformációi a magyar kortárs képzőművészetben

A Gergely naptár szerinti 1989-es a huszadik század második felének talán legjelentősebb éve volt. Ebben az évben történt Kínában a Tienanmen téri diáktüntetés véres megtorlása, a világháló feltalálása<sup>261</sup>, és a Szovjetunió uralta keleti-európai országokban a kommunista kormányok bukása is. Francis Fukuyama szintén ekkor hirdette ki a történelem végét<sup>262</sup>, mert az volt a meggyőződése, hogy a fasizmus és a kommunizmus bukásával elérkezett az emberiség számára egyetlen igazán életképes társadalmi berendezkedés, a liberális demokrácia kora. Az események hatására fellépő politikai, gazdasági és technológiai változások mellett – ahogy már korábban írtam – ebben az évben kerültek megrendezésre az első olyan kiállítások is, amelyek az új globális szemlélet jegyében többé-kevésbé sikeresen vonták be az Egyesült Államokon és Nyugat-Európán túli művészetet is a programjukba. Hogyan befolyásolta ellenben a berlini fal és a vasfüggöny leomlása a keleti blokk művészeti életét? Része lett-e a posztoszocialista régió az új globális diskurzusnak, és ha igen, milyen formában? Miként alakult át a hazai művészeti színtér a kilencvenes években és az ezredforduló után? Összességében: milyen változások mentek végbe a centrum és periféria viszonylatában a magyar képzőművészetben a rendszerváltástól napjainkig?

A centrum-periféria dichotómiára a magyar kortárs képzőművészet vonatkozásában többféle nézőpontból lehet tekinteni: szélesebb perspektívából, amely a világban elfoglalt helyünket globális léptékben nézi, régiós korrelációban, illetve a határainkon belülré helyezve a fókuszot, a főváros-vidék kapcsolatát vizsgálva. András Edit nemrég megjelent könyvét<sup>263</sup> is a nemzeti, regionális vagy globális elemzési keretek meghatározásával vezeti be, emlékeztetve a 2007-ben Budapesten tartott CIHA (Comité International d'Histoire de l'Art) kongresszuson elhangzott hozzászólásokra. Az írás tanúsága szerint a művészettörténészek hozzáállása ebben a kérdésben – legalábbis akkoriban – eléggé megoszlott: a régió fogalmát is különbözőféleképpen definiálták,<sup>264</sup> és olyanok is voltak, akik egyenesen elzárkóztak ettől a mezoszintű megközelítéstől. Forgács Éva művészettörténész azonban fontosnak tartotta a

---

<sup>261</sup> Sir Timothy John a világháló (World Wide Web), pontosabban a HTML nyelv, a HTTP protokoll és más technológiák kifejlesztője, az Európai Nukleáris Kutatási Szervezet (CERN) munkatársaként.

<sup>262</sup> Francis Fukuyama: *The End of History?*, *The National Interest*, 1989/summer, 3–18.

<sup>263</sup> András: *Határsértő képzelet*, 2023, 19.

<sup>264</sup> Ezt tisztázandó igyekeztem dolgozatomban a regionális tudomány szemszögéből is megközelíteni a centrum-periféria kettősség kérdését. Lásd: 1.3. fejezet, *Centrum és periféria a regionális tudomány nézőpontjából*,

módszertani alapok lefektetését, és az általa alkalmazott „globális szem” allegóriával rávilágított arra, hogy ha csak távoli nézőpontból vizsgálódunk, könnyen figyelmen kívül hagyhatjuk a „földközeli”, vagyis a lokális réteget.<sup>265</sup> Ezért törekszem én is arra, hogy ezeket a nézőpontokat lehetőség szerint megfeleltessem egymásnak, illetve ötvözzem. Ezúttal a szakirodalomra támaszkodó vizsgálati módszeremet közvetlen források használatával is kiegészítem. A kutatás során intézményi szereplőkkel, teoretikusokkal, alkotókkal és egy gyűjtővel készített interjúkon keresztül sikerült olyan háttéranyagot gyűjtenem, amely elképzelésem szerint alkalmas arra, hogy alátámassza és gazdagítsa az igen kiterjedt – és helyenként akár egymásnak ellent is mondó – írásbeli elemzéseket. (Ahogy Szoboszlai János 1998-ban írta: „Hálás téma lesz disszertánsoknak a viták távlati elemzése és összegzése – itt erre nem vállalkozhatok.”<sup>266</sup>)

Az interjúalanyok kiválasztásának fő szempontja az volt, hogy a mag-perem viszonyrendszer a képzőművészetben vagy maguk is tematizálták, vagy olyan helyen és időben tevékenykedtek, amely ebből a szempontból jelentős.. Egyes beszélgetések során írásban jegyzeteltem, máskor hangfelvételeket is készítettem, de egyiknél sem a közlési szándék vezérelt, hanem olyan benyomásokat szerettem volna kapni, amelyek egy koherens gondolatrendszerbe illesztve segítenek megválaszolni azokat a kérdéseket, amelyek a dolgozatom írására ösztönöztek. Angel Judit, András Edit, Fabényi Júlia, N. Mészáros Júlia és Mélyi József művészettörténészekkel, Nemes Csaba és Sugár János képzőművészekkel, és Spengler Katalin műgyűjtővel készített interjúimból is idézek tehát a következőkben.

Az eddigi fejezetekben leginkább történelmi vagy gazdasági megközelítésben, azon belül pedig a Kelet-Nyugat tengely függvényében igyekeztem áttekinteni azokat az eseményeket és hatásokat, amelyek a magyar művészet jelenlegi, globális koordináta-rendszerben elfoglalt helyzetének kialakulásában közrejátszottak. Most – a levonható következtetések birtokában – az aktuális központ-perem viszonylatokat igyekszem górcső alá venni, leginkább az 1989-es meghatározó fordulópontra, a rendszerváltás után közvetlenül elképzelt jövőképekkel összehasonlítva.

A képzőművészeti berkekben a korai kilencvenes években tapasztalható légkör kapcsán minden beszélgetőtársam egyöntetűen a lelkesedés optimista érzését, és az elrugaszkodó

---

<sup>265</sup> András: *Határsértő képzelet*, 2023, 19.

<sup>266</sup> Szoboszlai János: *Megjegyzések a magyar művészetéről*, Európai Füzetek, 1998, az online publikált verzió állt rendelkezésemre: <https://www.c3.hu/~eufuzetek/konyvespolc/8-v-szoboszlai.html> (utolsó hozzáférés: 2024.08.13.).



lendület dinamizmusát idézte fel, ami a szovjet befolyás alól felszabadult általános közhangulatot tükrözött. Hogy az utóbbi 35 év ezeket a várakozásokat mennyire igazolta, abban már jobban megoszlanak a vélemények. Erről a legtöbben – ha nem is a csalódottság, de – az álmokból való felocsúdás hangján beszéltek. De mik voltak az átmeneti időszaknak a centrum-periféria dichotómia szempontjából legmeghatározóbb momentumai, és ezekből mi érvényes még a magyar képzőművészet mostani állapotára?

György Péter egy 2019-ben megjelent írásában rámutat, hogy ahogyan a politikai megmozdulások és a tényleges változások között is eltelt egy több hónapos átmeneti időszak, úgy ezeknek a fejleményeknek a művészeti közegbe való beszivárgása is igénybe vett több-kevesebb időt.<sup>267</sup> Mélyi József mellett, aki konzultációnk során hívta fel erre a figyelmet, ő is megemlíti cikkében a Kállai Ernő Kör<sup>268</sup> kezdeményezésére, Chikán Bálint művészettörténész szervezésében 1991-ben Zsennyén megrendezett *A provincia megszűnik, a régió marad* című művészetelméleti konferenciát<sup>269</sup>, mint olyan eseményt, amely kifejezetten a régió képzőművészetének újrapozicionálására törekedett a megváltozott viszonyok között. A kis létszámú, de más poszt-socialista országokból is érkezett meghívottakkal zajló találkozón mindenki egyetértett abban, hogy szükséges lenne a *kritikai regionalizmus* fogalmának és intézményrendszerének kidolgozása. Ez lehetőséget adhatott volna független párbeszédre a nyugati művészeti világgal – ha úgy tetszik, itt kezdődhetett volna el a megmerevedett centrum-periféria viszonyok lebontása –, ami végül, György Péter olvasatában, nem valósult meg.<sup>270</sup> „Mind a szovjet kultúrpolitika imperializmusától, mind a nyugati hatások viszonylatában kialakuló öngyarmatosítástól való megszabadulás számos lehetséges stratégiája és dilemmája felmerült, melyek egyben szükségessé tették az avantgárd különböző lokális változatainak az újraértékelését.” – teszi hozzá László Zsuzsa, a György Péter által írottakhoz hasonlóan, szintén az Enigma folyóirat 99. számában megjelent, a korszakhoz kapcsolódó írásában.<sup>271</sup> A konferencia után készült írásos összefoglalóban olvashatók az egyes hozzászólások, melyekből mindenképpen érdemes idézni, hiszen

---

<sup>267</sup> „A Múcsarnokban például 1989 június 14-én mutatták be a *Művészet helyett művészet: hét képzőművész Moszkvából* című, július 16-ig nyitvatartó kiállítást, melynek plakátján egy lefűrészelt végű lövedék volt látható, amelyen cirill betűkkel ez állt: BOT, azaz „íme”, latin betűkkel viszont bot.” György Péter: *Fragmentumok, esettanulmányok, a nagy elbeszélés hiánya, kérdése*, Enigma, 2019/99 (Lehetetlen realizmus), 6–12, 7.

<sup>268</sup> 1989-ben alakult a Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége művészeti írói szakosztályának tagjaiból. Ez volt a Képzőművész Szövetségben az első, szakosztályi kereteken kívül működő tagtársaság, mely a magyarországi műkritikusokat tömörítette.

<sup>269</sup> Lásd a konferenciaelőadások leiratát: Chikán Bálint (szerk.): *A provincia megszűnik, a régió marad. Nemzetközi Művészettörténelmi és Elméleti Szimpózium, Zsennyé, 1991*, Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége, h.n., é.n.

<sup>270</sup> György: *Fragmentumok, esettanulmányok...*, 2019.

<sup>271</sup> László: *A fogalmak áramlása*, 2019, 51.

annyira közvetlenül kapcsolódnak a témához. Magda Carneci román irodalmár és művészettörténész például a regionális kultúra erősítését szorgalmazta:

Úgy vélem, hogy jelen pillanatban bizonyos politikai és kulturális változások miatt a regionalizmus lehetne egy olyan integrációs út, amely egyenlő esélyeket ad a nemzeti kultúráknak. Ez annál inkább így van, mivel az utolsó évtizedben a nemzetközi kultúra keretén belül maga Európa mondott le az Európa-centrizmusról. A Nyugat volt az, amelyik kifejtette a regionalizmus fogalmát. Tehát a regionalizmus olyan fogalom, amely a föderalizmus, konföderalizmus, egyesült Európa és ehhez hasonló fogalmak mellett legelőször a politikai térségben jelentkezett, és csak ezután a kulturális szférában. A kulturális szférában a regionalizmus olyan technikai rendszer alapján definiálható, amelynek alapját a pénzforrások jelentik, eredményét pedig a kultúra nemzetközi elismertetésének technikái mutatják.

Ezek egyben garantálják a regionális kultúrák újraéledését is. Tehát a regionális kultúra nem ugyanaz, mint a nemzeti kultúra, nagyobb területen működik. Alapját az adott terület hasonló történelmi, kulturális, pszichikai lelkiállapotai, helyzetei adják. Ebből a szempontból úgy gondolom, az, hogy itt most összejöttünk azért, hogy ezekről a dolgokról beszéljünk, rámutat arra, hogy van hasonlóság lelkiállapotunkban. Talán ennek elemzése sem lenne haszontalan. Ennek ismeretében tudnánk közös kulturális stratégiát kidolgozni.<sup>272</sup>

Magyar részről Keserű Katalin művészettörténész így reflektált:

A regionalizmus véleményem szerint nemzetköziségében értelmezendő. Eszerint a régió fogalma része egy új világszemléletnek. Világszemléletnek, amelyben nem ellentétes egymással a régió és a nemzetköziség, hiszen a világkultúra nem más, mint a régiók együttese. [...] A provincia egy centrumnak az ellentételezése. Tehát van a centrum, és a provincia. De Magda nagyon szépen elmondta, hogy nem erről van szó. Éppen arról van szó, hogy a mai szemléletben, amit maga a Nyugat talált ki, amely a centrumokat valaha birtokolta, kultúra ma már nincs a centrumokban, hanem helyette vannak az egyenrangú régiók.<sup>273</sup>

A korszak egyik legfontosabb intézményi szereplője, Néray Katalin<sup>274</sup>, aki több száz kiállítást rendezett itthon és külföldön, így szólt hozzá:

[...] nem volt véletlen, hogy a regionalizmus és a posztmodern Kelet-Európában ennyire népszerű volt, mégha nem is mélyedtek el ennek a filozófiájában. Ennek az egyik alapja az, hogy a posztmodern megszünteti az egyetlen művészeti központnak az ideológiáját.

A periféria mint érték jelenik meg, és ez nem csak Kelet-Európának érdekes, hanem egy skandináv számára épp olyan fontos, mint a portugálnak vagy a görögnek. Ez nagyon fontos volt, mert megszüntette az állandósult szégyenérzetet a késés miatt, és egyéb

---

<sup>272</sup> *A provincia megszűnik, a régió marad*, 71–72.

<sup>273</sup> *Uo.*, 72–74.

<sup>274</sup> 1982–1984 között a Műcsarnok Nemzetközi Kiállítási Osztályának vezetőjeként, majd 1984–1992 között a Műcsarnok igazgatójaként dolgozott. 1992-től a Ludwig Múzeum Budapest, majd 1996-tól annak utódja, a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum igazgatója volt.

komplexusokat. A regionalizmus gondolata megoldotta ezt a feszültséget, amelyik mesterségesen egy politikai terminust vezetett be a kultúrhistóriába.<sup>275</sup>

László Zsuzsa írása az újfajta elméleti keretek meghatározásán túl gyakorlati példákat, olyan művészeti eseményeket is említ, amelyek elsőként célozták meg a szellemi vasfüggöny lebontását.<sup>276</sup> Ilyen volt az 1993-ban A Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ (SCCA)<sup>277</sup> kezdeményezésére múzeumi tereken kívüli, szokatlan budapesti helyszíneken megrendezett *Polifónia*<sup>278</sup> című csoportos kiállítás, mely egyszerre kívánt nemzetközi és lokális is lenni, de a cikk tanúsága szerint ezen fogalmak kibékítése 1993-ban nem volt lehetséges Magyarországon. Mészöly Suzanne, az SCCA akkori igazgatója, a katalógus előszavában azt emelte ki, hogy jelentős elvi eltérések voltak a keleti és nyugati felfogás között, hiszen a centrum marxista elméletek alkalmazásával gyakorolt önkritikát, amiből a periféria nem kért, ráadásul a centrum és periféria kölcsönösen idejét múltnak tekintette a másik tábor művészetét.<sup>279</sup>

A zsenyei megközelítés, amely nem a nyugati világra összpontosít, hanem inkább a korábbi perifériák új, közös önértelmezésére törekszik, járhatóbb útnak tűnhet. Ugyanakkor a posztoszocialista országok azáltal, hogy megszűntek a Szovjetunió részei lenni, egyre távolabb kerültek egymástól. Mindegyik számára az volt elsődleges, hogy a továbbiakban ne a keleti blokk masszajaként tekintsenek rájuk nyugatról, hanem mint szuverén államokra és kultúrákra. Abban bíztak, hogy külön-külön is ki tudnak majd kecmeregni a periférikus szerepből.

Piotr Piotrowski lengyel művészettörténész, aki a mélyére látott a dolgoknak, és akinek András Edit véleménye szerint<sup>280</sup> elévülhetetlen érdemei vannak a régió művészetének az egyetemes művészettörténetben való láthatóvá tétele terén, szintén inkább a perifériák összefogásáért szállt síkra. Mindenekelőtt erősen kritizálta a centrum nézőpontjából íródott domináns művészeti kánont, és elméleteivel ennek a hierarchikus, alá-fölérendeltségi

---

<sup>275</sup> Uo., 87.

<sup>276</sup> László: *A fogalmak áramlása*, 2019, 51.

<sup>277</sup> Erről bővebben lásd: Nagy Kristóf: *A Soros Alapítvány képzőművészeti támogatásai Magyarországon. A nyolcvanas évek második felének tendenciái*, *Fordulat*, 2013/21, 192–215.

<sup>278</sup> *Polifónia. A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben*, kiállítás, kurátor: Bencsik Barnabás, Budapest – változó helyszínek, 1993.11.01–11.30.

<sup>279</sup> „A szocializmus időszaka alatt vulgarizálódott világszemléleteket említeni a rendszerváltás után Magyarországon nem érződött morálisan helyesnek, amit a Nyugat képtelen volt átérezni, mert az eltérő történelmi események miatt a fogalmak mást jelentenek az ottani elméletben és az itteni gyakorlatban.” András: *Kulturális átöltözés*, 2009, 27.

<sup>280</sup> András Edit: *In memoriam Piotr Piotrowski (1952–2015)*, *Transitblog* (online), 2015.05.14., [http://tranzitblog.hu/in\\_memoriam\\_piotr\\_piotrowski\\_1952/](http://tranzitblog.hu/in_memoriam_piotr_piotrowski_1952/) (utolsó hozzáférés: 2024.08.13.).

viszonyokon alapuló módszernek a megváltoztatásán munkálkodott. A *horizontális művészettörténet* koncepcióját azért fejlesztette ki, hogy megváltoztassa azt a hozzáállást, amely a központ értékrendjébe kívánta beilleszteni a helyi jelenségeket. A szocialista rendszer összeomlása következtében hasonló történelmi és politikai változásokon átesett periférikus régiók művészetének hidegháború alatti és utáni elemzésére fókuszált, és ezeket kívánta a globális diskurzusbba becsatolni. Mindez ugyanakkor nem jelentette részéről a lokális, nemzeti művészettörténet-írás elvetését: a helyi központokat egy úgynevezett policentrikus világban egymás mellett működő egységeknek tekintette. A vizsgálat kereteinek megalkotása mellett Piotrowski azt is feltárta, hogy hogyan alakult át a kelet-európai művészet, elemezve mindent a politikai propaganda eszközeként használt alkotásoktól az ellenállást kifejező autonóm művekig<sup>281</sup>, majd a berlini fal leomlása után továbbra is művészeti munkákon keresztül elemezte az alkotás határait és lehetőségeit a posztkommunista Európában.<sup>282</sup>

A jelentős *After the Wall: Art and Culture in post-Communist Europe* című kiállításhoz<sup>283</sup> készült katalógusban megjelent, *The Grey Zone of Europe* című írásában<sup>284</sup> a posztkoloniális elméletekből ismert Edward Said-féle „Más” (Other) fogalmát a „félíg Más” (semi-other) jelenségekre alkalmazta. Ez a megközelítés rokon a „fél-periféria” (semi-periphery) fogalommal, amely ugyanúgy a térség sajátos helyzetére utal a globális kulturális és politikai hierarchiában. A berlini fal lebontásának tizedik évfordulója alkalmából létrejött, huszonkét közép- és kelet-európai országból származó több mint 140 művész alkotását bemutató utazó kiállítás 1999-ben debütált a stockholmi Moderna Museetben, majd 2000-ben Berlinben és Budapesten<sup>285</sup> is láthatta a közönség. A projekt célja az volt, hogy áttekintést nyújtson az egykori kommunista országok kortárs művészetéről, és az ezredforduló környéki helyzetet is feltérképezze. A képzőművészek olyan nemzedékére is ráirányította a figyelmet, akiknek fiatalságát a berlini fal lebontása és a hidegháború vége határozta meg.<sup>286</sup> Bár egy évtizeddel a politikai változások után felmerülhetett, hogy – a Manifesta esetéhez hasonlóan – ismét a kelet-európai művészek nyugati rendszerekbe integrálására irányuló szándékkal állunk

---

<sup>281</sup> Piotr Piotrowski: *In the shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe 1945–1989*, Reaktion Books, London, 2009.

<sup>282</sup> Piotr Piotrowski: *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, Reaktion Books, London, 2012.

<sup>283</sup> *After the Wall: Art and Culture in post-Communist Europe*, kiállítás, kurátorok: Bojana Pejić, David Elliot, Moderna Museet, Stockholm, 1999.10.16.–2000.01.16.

<sup>284</sup> Piotr Piotrowski: *The Grey Zone of Europe*, in: *After the Wall. Art and Culture in post-Communist Europe*, kat., ed.: Bojana Pejić – David Elliott, Moderna Museet, Stockholm, 1999, 16–28.

<sup>285</sup> *A Fal után. Művészet és kultúra a posztkommunista Európában*, kiállítás, kurátorok: Bojana Pejić, David Elliot, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2000.06.15.–08.27.

<sup>286</sup> Magyarországról szerepelt: Benczúr Emese, Csörgő Attila, El-Hassan Róza, Erhardt Miklós, Nagy Kriszta és Szépfalvi Ágnes.

szemben, a kurátori munka mélyreható eredményei – ha hinni lehet a kritikusoknak – cáfolták ezt a feltételezést.

A kiállítás ugyanis a Kelet és Nyugat között, még a berlini fal leomlása után tíz évvel is fennálló egyenlőtlenségekre helyezte a hangsúlyt.<sup>287</sup> Bojana Pejić kurátor katalógusesszéje rávilágít a rendezés kihívásaira, melynek során az elavult politikai dichotómiákkal próbáltak megküzdeni. Ekkortájt ugyanis a posztkommunista kulturális normalizálódás képe komplexebb volt, mint ahogy azt sokan gondolták, például abban a tekintetben is, hogy míg a nyugati művészeti intézmények eddigre már beépítették a posztkoloniális perspektívát a gyakorlatukba – amely nézőpont főként az Afrikával, Ázsiával és Latin-Amerikával kapcsolatos gyarmati viszonyokra összpontosított –, addig az Európán belüli kolonizációs megosztottság nem kapott elég figyelmet.<sup>288</sup> Ezt a problémakört feszegette Piotrowski is a katalógusban megjelent írásában, vagyis, hogy sem a multikulturalizmus, sem a globalizáció új nyelve nem megfelelő elméleti keret Európa problematikus multinacionalizmusának feltárásához.<sup>289</sup> A nyugati kritika szerint azonban a kiállítás anyagán érezhető volt a művészettörténészek által sokat emlegetett posztkommunista identitásvesztés, valamint az is, hogy egyes munkáknak pusztán csak az kölcsönzött művészi értéket, hogy kinyílt számukra egy nemzetközi kontextus, amelybe illeszkedhetnek.<sup>290</sup> Ez emlékeztet arra, ahogy András Edit a 2009-ben megjelent *Kulturális átöltözés – Művészet a szocializmus romjain* című könyvében is a rögzült nyugati kontrollpozíciót fedezi fel Hans Beltingnek, a német művészettörténésznek ebben a megnyilvánulásában: „A nyugati kultúra vonzása Keleten, minthogy hosszú ideig hozzáférhetetlen volt, ellenállhatatlannak bizonyul, mindaddig, amíg rá nem jönnek, hogy az mennyire nem elégítheti ki az ő felfokozott várakozásait.”<sup>291</sup> András szerint ez kétélű alapállás, mert bár szkeptikus a „nyugati csodával” kapcsolatban, ugyanakkor a Keletet, vagyis az egykori szocialista országokat, paternalista attitűddel szemléli.<sup>292</sup>

---

<sup>287</sup> Ina Blom: *After the Wall*, Frieze (online), 2000.01.01., <https://www.frieze.com/article/after-wall> (utolsó hozzáférés: 2024.08.13.).

<sup>288</sup> Bojana Pejić: *The dialectics of normality*, in: *After the Wall. Art and Culture in post-Communist Europe*, 1999, 18–29.

<sup>289</sup> Piotrowski: *The Grey Zone of Europe*, 1999.

<sup>290</sup> A magyar művészettörténészek közül is többen detektálták ezt a helyzetet. Beszélgetésünkben Fabényi Júlia is utalt rá, hogy a kelet-európai művészetet a nyugatiak mindig a plagizálás vádjával illették. *Interjú Fabényi Júliával*, 2024.07.04.

<sup>291</sup> Hans Belting: *Art History after Modernism*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003, 56., idézi: András: *Kulturális átöltözés*, 2009, 39.

<sup>292</sup> András: *Kulturális átöltözés*, 2009, 39.

Belting egyébként amellet, hogy médiateoretikusként leginkább a képtudomány állt a fókuszában, már az 1983-ban megjelent *A művészettörténet vége*<sup>293</sup> című írásában is a nyugati központú művészettörténet-írás határait és lehetőségeit boncolgatta, mondván, hogy az felveti az egyoldalú művészeti kánon kialakulásának problémáját. András Edit írja azt is, hogy a szintén Belting által 2006-ban használt „a művészettörténet két hangja” felvetéstől Piotrowski elhatárolódott, mivel ő nem egy másik hangot, hanem egy másik paradigmát kívánt létrehozni. András szerint ezen a ponton válik el a „Más” (posztkoloniális) és a „félíg-Más”(posztoszocialista) a globális rendszerben, mert az előbbinek a kultúrája is máshol gyökerezik, míg a miénket, a kelet-közép európaikat, a központtal szemben kialakult marginalizálódás határozza meg.<sup>294</sup> Másképpen: Piotrowski elmélete szerint, amikor megszűntünk kitüntetett „Másnak” lenni, az új perifériák, mint például Latin-Amerika, előálltak a posztkoloniális elmélettel, ami – András Edit szavaival – perifériaverseny eredményezett. A globalizmus és a biennálék világa – ahol a kurátorok folyamatosan utaznak – ilyen értelemben ellenmunkáló tényezővé vált a mi szempontunkból.

András Edit hozzáteszi még, hogy Piotrowski teóriája inkább vágyálomnak, utópiának minősül, mert a horizontalitás csak akkor tudna megvalósulni, ha a kitüntetett pozíciót birtokló centrum fel tudná adni azt a kölcsönösség kedvéért, illetve olyan értékekért cserébe, melyek hitelében még a lokális művészeti színtér teoretikusai is kételkednek.<sup>295</sup> 2012-ben aztán Piotrowski is felülvizsgálta a saját elméletét, és a horizontális jelző helyett addigra már az „alter-globalt” kezdte használni, amin a globális művészettörténet kritikáját értette. Azzal pontosította a teóriáját, hogy az „alter-globális” művészettörténetnek globális kérdésekre lokális választ kell adnia, amely nem hagyja figyelmen kívül, de nem is általánosítja a specifikus jegyeket. Kurátori gyakorlatában tulajdonképpen ezt alkalmazta Okwui Enwezor is, akiről a 2002-es documenta koncepciójának kidolgozása kapcsán már esett szó. Piotrowski számolt azzal, hogy „félperiférikus Másként” nehéz olyan radikálisnak lenni, mint „posztkoloniális Másként”, és talán ezért is adta halála előtti utolsó írásának a *Világ perifériái, egyesüljetek!*<sup>296</sup> címet, amiből kiviláglik, hogy az alter-globális művészettörténet-írást még mindig a perifériák összefogásán alapulva képzelte el.

---

<sup>293</sup> Hans Belting: *A művészettörténet vége*, Atlantisz, Budapest, 2006.

<sup>294</sup> András: *Határsértő képzelet*, 2023, 44.

<sup>295</sup> *Uo.*, 45.

<sup>296</sup> Piotr Piotrowski: *Peripheries of the World, Unite!*, in: *Extending the Dialogue. Essays by Igor Zabel Award Laureates, Grant Recipients, and Jury Members 2008–2014*, ed.: Christiane Erharter – Rawley Grau – Urška Jurman, Igor Zabel Association for Culture and Theory – Archive Books – ERSTE Foundation, Ljubljana – Berlin – Bécs, 2016, 12–27.



Ezzel tehát sikerült visszakanyarodni a zsenyei konferencia tételeihez, illetve akár Sugár János vagy Birkás Ákos elméleti modelljeihez is, amelyekben a peremterületek nem a központtal, hanem egymással igyekeznek kapcsolatot létesíteni. Hogy az elképzelés továbbra sem ment ki a divatból, bizonyítja a 2020-ban megjelent *KAJET journal* nevű folyóirat negyedik kiadása, mely mottójául Piotrowski utolsó jelmondatát választotta. Ebben a számban olvasható Miklósvölgyi Zsolt publikációja is, amelyet Daniel Hüttler szerzőtársával közösen írt a *hungarofuturista* mítoszfikció és esztétikai stratégia bemutatására.<sup>297</sup>

A periodika – mely nevét a francia „cahier” (füzet) keleties változatáról kapta – eleve abból az apropóból jött létre Bukarestben, hogy „a posztoszocialista szereplőkké válás által aláásott kelet-európai közösségeket” újra összekovácsolja, valamint hogy rácáfoljon a kezdeményezők szerint továbbra is létező előítéletekre, melyekkel a posztoszocialista régió felé a „nyugati társak” közelítenek. Időtálló archívumként kíván működni, amely szöveges és vizuális gondolatok, elfeledett narratívák, folyamatosan bővülő reflexiók és perspektívák gyűjteménye, és lényegében a kelet-európai találkozások naplója.<sup>298</sup>

## 17. Kajet Journal – Lucian Varvaroi: Peripheries of the World, Unite!

2020, vegyes technika



<sup>297</sup> Daniel Hüttler – Miklósvölgyi Zsolt: *Outline for the Theory of the Periphery*, *KAJET journal*, 2020/4 (On Periphery), 60–73.

<sup>298</sup> Lásd a folyóirat honlapját: *A Manifesto or Why We Bother about Eastern Europe*, <https://kajetjournal.com/about/> (utolsó hozzáférés: 2024.08.13.).

A szerkesztők a negyedik kiadás célját pedig még speciálisabban így határozták meg:

Piotr Piotrowski szlogenje, a „Világ perifériái, egyesüljtek!” vezérli a Kajet, egy kelet-európai találkozásokot bemutató folyóirat negyedik számát. A Kajet ezen száma felhívja a központ figyelmét arra a lehetőségre, hogy nem egyetlen világ létezik, egyetlen történelem, egyetlen jövő alternatívák nélkül, hanem inkább sok, különböző sebességgel élt, különböző ritmusok szerint zajló világ létezik, amelyek ellentmondásos történelmeket és jövőket hoznak létre. Ezért szükségesek a paradoxonok: lokálisnak maradni, de nyitottnak lenni, homogénnek, de sokszínűnek, gyökeret vertnek, de sodródónak, horgonyzottan, de tudatában annak, mi történik a közelin túl. A mi perifériánk európai és minden más egyszerre.<sup>299</sup>

A kelet-közép európai művészettörténészek az új elméleti keretek kidolgozásán túl a művészeti események szervezésében játszott átalakuló szerepköreik révén is paradigmaváltókká váltak az 1990-es években. A korábban majdnem névtelen múzeumi kiállításszervezők nemcsak hogy egyre nagyobb nyilvánosságot kaptak, hanem a művészeti diskurzusok formálásában is aktívabban kezdtek részt venni. A művészettörténészi és az újonnan felbukkanó feladatköröket ellátó *kurátorok* mifelénk is egyre gyakrabban olvadtak össze egy személyben. Magyarországon az első ilyen meghatározó szereplők közt volt Hegyi Lóránd<sup>300</sup>, akinek a nevéhez az új szenzibilitás programja is fűződik. Az ő alakja már azé az aktív közreműködőé, aki a nyugati trendeken is rajta tartotta a szemét, és észlelte, hogy az avantgárdal szembe forduló új programok megalkotásáért ebben az időben külföldön is többen versengtek. Az akkor még nagyon fiatal és ambiciózus művészettörténész 1981-től kezdve több kiállítást készített új szenzibilitás gyűjtőnéven, majd könyvet is írt róla.<sup>301</sup> Hegyi a minimalizmus, a konceptualizmus és a társadalmilag elkötelezett művészet ellenében képzelte el azt az új magyar művészetet, amely már egyenrangú félként tud kapcsolódni a centrumban fellépő tendenciákhoz. A német *neoexpresszionizmus* (Neue Wilde), az olasz *transzavantgárd*, valamint az amerikai *új festészet* mentén nem egy meghatározott stílust, hanem az alkotó új, a világhoz és a művészetéhez való „érzékeny” viszonyulását kereste. A kiválasztott művészek<sup>302</sup> több generációt képviseltek, és nem is mindannyian maradtak végig. Birkás Ákos például inkább csak a kezdeti, elméletformáló szakaszban vett részt. Tény, hogy Hegyi olyan vehemenciával munkálkodott, hogy bár számos kritika érte, főleg az apolitikussága és erős műkereskedelmi beágyazottsága miatt, az új szenzibilitás érája mégis

---

<sup>299</sup> KAJET journal, 2020/4 (On Periphery).

<sup>300</sup> Művészettörténész, számos nemzetközi kiállítás kurátora. 1990–2000 között a bécsi Modern Művészetek Múzeumának igazgatója volt.

<sup>301</sup> Hegyi Lóránd: *Új szenzibilitás*, Magvető, Budapest, 1983.

<sup>302</sup> Ide lehet sorolni Halász Károly, Kalmár István, El Kazovszkij, Keserü Ilona, Korniss Dezső, Nádler István, Pinczehelyi Sándor, Záborszky Gábor, Mazzag István, Bak Imre, Károlyi Zsigmond, Klimó Károly, Koncz András, Szörtsey Gábor, Szirtes János művészeket,



bőven túllépte azt az időkeretet, amelyben még aktuálisnak számíthatott. Sturcz János művészettörténész nagy port kavart írása is ezt kritizálta.<sup>303</sup> A legtöbben ennek ellenére ma is elismerik, hogy Hegyi Lóránd sokat tett a rendszerváltás utáni magyar művészet nemzetközi szerepeltetése érdekében. Igaz azonban az is, hogy az elhúzódó dominancia okán a kilencvenes évek friss kezdeményezései, mint az *Újlak csoport* művészei, vagy a *Hejtes szomlyázók*, mind itthon, mind a nemzetközi porondon kevesebb figyelmet kaptak a megérdemelnél. Fabényi Júlia beszélgetésünket például azzal indította, hogy amikor a kilencvenes években hazatért Lipcséből azt tapasztalta, hogy itthon még az új szenzibilitás uralta a művészeti szcénát. Az ő igyekezetét később a következő generációból származó magyar művészek nemzetközi bemutatására a magyar művészet eredetiségének megkérdőjelezése mellett talán még ez is befolyásolta. A világ progresszívebb része ezalatt már ismét teljesen más irányba haladt. Jól bizonyítja ezt András Edit *Kötéltánc*<sup>304</sup> címmel megjelent, new yorki tudósításait tartalmazó könyve, amelyben rávilágít, hogy a művészet fogalma ekkor formálódott át ismét alapvetően azzal, hogy a modernizmus kereteit lebontották. Az elzárt régiókban azonban – mint a miénk is volt a hidegháború alatt – a művészeti diskurzusba nem tudtak beszivárogni az akkoriban szárnyát bontogató *kritikai kultúratudomány* (cultural studies)<sup>305</sup> tanai, és a posztmodern alapvetések sem tudták átformálni a művészeti gondolkodást.<sup>306</sup>

Mélyi József a 2011-ben Székesfehérváron tartott előadásában így értékelte a szóban forgó helyzetet:

A világ nagyon nyitott volt a rendszerváltás idején a magyar művészetre, de amit akkor nyújtani tudtunk – mai szemmel nézve –, nem volt világszínvonalú, nem volt átütő erejű. Bármekkora vágyakozással nézett is ránk a Nyugat, észrevették, hogy nem egyetemes érvényű, ami innét érkezik abban az időszakban, de Néraynak jó érzéke volt ahhoz, hogy mire jó Velence, mit lehet ott csinálni. [...] Már lehet tudni, hogy változás lesz, és ebben az időszakban érdekes, hogy mi a „magyar”.

Az említett Néray Katalin szintén a nyolcvanas és kilencvenes évek meghatározó alakja volt, és tevékenységének Fabényi Júlia is több fontos aspektusát idézte fel a beszélgetésünk során.

---

<sup>303</sup> Sturcz János: *Üzenet a mestereknek. A kortárs magyar művészet megítélésének és önértékelésének problémáiról az átmenet időszakában*, Új Művészet, 1998/5, 37–40.

<sup>304</sup> András Edit: *Kötéltánc, tanulmányok az ezredvég amerikai képzőművészetéről*, Új Művészet Kiadó, 2001.

<sup>305</sup> Interdiszciplináris megközelítés, amely a kultúrát és a társadalmi struktúrákat kritikai szemlélettel vizsgálja. Gyökerei a frankfurti iskola gondolkodóinak (Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse) munkásságához vezethetők vissza. A birminghami iskola alapítója és vezető alakja, Stuart Hall szociológus volt, aki meghatározó szerepet játszott a kidolgozásában.

<sup>306</sup> András: *Kötéltánc*, 2001, 133.

Hegy Lóránd mellett ő is nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a magyar képzőművészet nemzetközileg is megjelenjen. Különösen nagy hangsúlyt fektetett a Velencei Biennálén való magyar szereplésekre, nemcsak a nemzeti – amelynek több alkalommal is a biztos volt –, de a központi pavilonban tartott tematikus kiállításokban való részvételre is.<sup>307</sup> Fabényi azonban azt is megjegyzi, hogy Néray törekvései az 1990 utáni időszakban részben kudarcot vallottak, mivel a korábban létező tiltott művészet mítosza eltűnt, és a politikai merészség már nem volt annyira indokolt.<sup>308</sup> Mesélt nekem arról is, hogy a Ludwig Alapítvány<sup>309</sup> már régóta akart Budapesten múzeumot nyitni, amely törekvés végül Bereczki Lóránd művészettörténész közreműködésével sikerült, aki 1982 és 2010 között a Magyar Nemzeti Galéria igazgatója volt. Néray Katalin úgyszintén vezető pozícióban, 1984 és 1992 között állt a Műcsarnok élén, aztán 1992-től a Ludwig Múzeum Budapest, majd 1996-tól az utód Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum igazgatója volt egészen 2007-ben bekövetkezett haláláig. Az utóbbi intézmény kelet-közép-európai gyűjteményének ötlete is az ő nevéhez köthető, mert ahogy Fabényi Júlia mondja, „már előre látta, hogy ennek eljön majd az ideje”<sup>310</sup>. Mindemellett „diplomatikusan tudta kezelni a kapcsolatot a fenntartókkal, akik tisztelték szakértelmét, és ennek köszönhetően vállalhatta a kockázatokat, kiválaszthatta a megfelelő művészeket, akiket aztán külföldre is elvitt. 1996-ban a Magyar Bálint-féle kultúrpolitikai stratégia révén a Ludwig Múzeum ténylegesen autonóm módon tudott működni.” – emlékszik vissza Fabényi.

Egy másik beszélgetőpartnerem, Spengler Katalin is felelevenített egy epizódot Néray Katalinnal kapcsolatban, akivel a 2000-es évek elején kísérletet tettek arra, hogy létrehozzanak egy kortárs művészetet támogató baráti kört. Ebben cégvezetők és bankárok vettek részt, akik maguk is gyűjtők voltak, vagy a cégük rendelkezett gyűjteménnyel. Somlói Zsolt – Spengler Katalin férje és gyűjtőtársa – alelnökként támogatta az elképzelést, ami ígéretesen indult, de végül nem lett működőképes, mert Spengler szerint a múzeum nem tudott alkalmazkodni az üzleti világ gondolkodásmódjához. Azt tartja az egyik fő problémának, hogy mély volt a szakadék Magyarországon akkoriban a múzeumi szféra és a vállalati világ között, és az együttműködés a mai napig sem megfelelően hatékony. Spengler

---

<sup>307</sup> Így állított ki itt többek között Nemcsics Antal, Victor Vasarely, Reigl Judit, Huszár Vilmos, Kassák Lajos, Moholy-Nagy László, Bachman Gábor, Szalai Tibor, és Lakner László is.

<sup>308</sup> *Interjú Fabényi Júliával*, 2024.07.04.

<sup>309</sup> Peter és Irene Ludwig Alapítvány. Irene Ludwig alapította 1996-ban a céllal, biztosítsa a Ludwig gyűjtemény darabjait őrző múzeumok anyagi biztonságát, folytassa a gyűjteményezést, és hogy „egy nemzetközi kulturális párbeszéd megteremtése érdekében megkönnyítse a különféle Ludwig Múzeumok közötti együttműködést”. Lásd a budapesti Ludwig Múzeum honlapját:

<https://www.ludwigmuseum.hu/ludwig-alapitvany> (utolsó hozzáférés: 2024.08.17.).

<sup>310</sup> *Interjú Fabényi Júliával*, 2024.07.04.

hozzáteszi, hogy 2006 és 2015 között történtek még próbálkozások e szakadék áthidalására. Egy olyan előadássorozatot szerveztek, amely során múzeumi szakembereket, kurátorokat, művészeket hívtak meg, hogy a szintér aktuális, fontos szakmai kérdéseiről, problémáiról tartsanak előadásokat műgyűjtőknek. Többek között Páldi Livia, Mélyi József, András Edit, Birkás Ákos, Sasvári Edit, Szoboszlai János, Fehér Dávid, Bencsik Barnabás, Szombathy Bálint és Csörgő Attila is részt vett ebben. Mintegy 25-30 gyűjtő volt rendszeres látogatója ezeknek az eseményeknek. 2012-ben, amikor Csákány István meghívást kapott a documentára, Páldi Livia részletesen elmagyarázta a documenta jelentőségét, ennek hatására összeállt egy a művész installációjának megvalósulását segítő támogatói csoport. Hasonló módon kapott támogatást például Keresztes Zsófia és Nemes Márton is a Velencei Biennálén való részvételükhöz. Az előadások végül 2016-ban abbamaradtak, mert a gyűjtőknek nem volt további kapacitása a folytatásra a Pompidou baráti körében komolyabbá vált szerepvállalásuk miatt.<sup>311</sup>

A rendszerváltás utáni idők megítélése szempontjából sok elemző úgy véli, hogy a korszak egyik legjellegzetesebb vonása mégis az intézményrendszeri keretek változatlansága volt. Szoboszlai János művészettörténész már annak idején, 1998-ban *Megjegyzések a magyar művészetről* címmel írt egy összegzést<sup>312</sup> arról, hogyan látta akkor az általános helyzetet. Ebben az intézményi rendszer ellentmondásaira is kitért. Arról számolt be, hogy a művészeket akkoriban főként a nonprofit galériák mutatták be<sup>313</sup>, minek folytán nem az alkotásaikból, hanem máshonnan előteremtett forrásokból éltek, például tanításból vagy tervezőgrafikai munkákból. (Ez ma is hasonlóképpen van, kivéve, hogy már nonprofit galériákat is alig találni.) Ezek a kereskedelmi szférán kívüli galériák egyre inkább a kornak megfelelő „projekt-gondolkodással” működtek, ami azt jelentette, hogy pályázatokkal és reklámtevékenységekkel biztosították a kiállítások finanszírozását, így – ahogy írja – gyakorlatilag produceri szerepet is betöltenek. A művészi karrier következő lépése a nagy, reprezentatív intézményekhez (pl. Múcsarnok, Ludwig Múzeum) kellett volna vezetessen, de valójában ehelyett az új kereskedelmi galériák léptek be a láncba helyettük.<sup>314</sup>

A nemzetközi figyelemhez viszont mégiscsak szükség lett volna erős és fejlett intézményrendszerre, amit a kulcsintézmények kurátorainak kellett volna megformálni. Az,

---

<sup>311</sup> A Centre pompidou 2017-ben felkérte őket a Közép-Európai Akvizíciós Bizottság megalapítására. *Interjú Spengler Katalinnal*, 2024.06.24.

<sup>312</sup> Szoboszlai: *Megjegyzések a magyar művészetről*, 1998.

<sup>313</sup> Szoboszlai János ezeket sorolja ide: Stúdió Galéria, Bartók 32 Galéria, Liget Galéria, U.F.F. Galéria, az Óbudai Társaskör Galéria Budapesten, és a Kortárs Művészeti Intézet Dunaújvárosban. *Uo.*

<sup>314</sup> *Uo.*

hogy az akkoriban feltörekvő magyar művészek emiatt sem váltak nemzetközileg ismertté, egybevág Fabényi Júlia említett tapasztalataival. Mélyi József úgyszintén elsősorban a nyolcvanas évek intézményi struktúrájának a kilencvenes években való átöröklődését okolja magyar művészet helyzetbeli stagnálásáért, már nem sokkal a rendszerváltás után is. Szerinte az 1980 és 1983 között végrehajtott reformok<sup>315</sup> miatt a politikai változásokkal egyidejűleg nem történt radikális megújulás, a főbb intézmények jelentős alakítások nélkül léptek át a szocializmusból a kapitalizmusba. A döntéshozók úgy érezték, hogy a legfontosabb módosítások már korábban megtörténtek, és nincs szükség továbbiakra. Emellett Mélyi második indokként konkrétan Berecki Lóránd és Néray Katalin hosszúra időre szóló vezetői pozícióit említi, akik miatt szerinte a fiatalabb nemzedék<sup>316</sup> háttérbe szorult. Németországot hozza fel példának, mondván, hogy ott az ilyen váltások eddigre már természetesnek számítottak.<sup>317</sup> András Edit is beszélt mindemellett a hetvenes évek nemzedékének rehabilitálásáról<sup>318</sup>, mint hátráltató tényezőről, ami nem engedte a kilencvenes évek már külföldi tanulmányokkal rendelkező legfiatalabb teoretikusainak, hogy nagyobb – budapesti – múzeumokban, jelentősebb pozíciókban helyezkedjenek el. A vele készített interjúm során tett megállapítása azt hiszem jól összegzi a magyar művészet rendszerváltás utáni helyzetéről eddig leírtakat:

1989 után nem egy fokozatos fejlődés vagy összeérés történt, hanem inkább turbulenciák és visszafordulások jellemezték az időszakot. Egy irányvonal elkezdődött, majd hirtelen visszaváltott, így nem alakult ki egy stabil diskurzus, amelyben a művészek gyökeret verhettek volna.<sup>319</sup>

Aktuális vonatkozása a tárgyalt időszaknak, hogy 2023 októbere és 2024 februárja között került megrendezésre a Nemzeti Galériában a *TechnoCool – Új irányok a kilencvenes évek magyar képzőművészetében (1989–2001)*<sup>320</sup> című kiállítás, amelynek kurátorai Harangozó Katalin, Major Sára, Petrányi Zsolt és Tarr Linda Alexandra voltak. Petrányi a katalógushoz

---

<sup>315</sup> A Képző- és Iparművészeti Lektorátus 1982-ben elveszítette az ármegállapítási jogát, új zsűrizési rendszer lépett életbe, és döntés született arról is, hogy javítják a Művészeti Alap műkereskedelmi tevékenységét, és fejlesztik a művészetmenedzsmentet.

<sup>316</sup> Pl. Sturcz János, Bencsik Barnabás, Sasvári Edit.

<sup>317</sup> *Interjú Mélyi Józseffel*, 2024.05.29.

<sup>318</sup> A kilencvenes években a Műcsarnok vezetői Keserü Katalin, majd Beke László lettek. Beke Lászlóval a Műcsarnokban töltött öt éves vezetői időszakáról Mélyi József készített interjút 2000-ben. Mélyi József: *Interjú Beke Lászlóval*, exindex (online), 2000.04.30., <https://exindex.hu/hu/tema/kozep-europai-kozpont/a-mucsarnok-ot-eve-interju-beke-laszloval> (utolsó hozzáférés: 2024.08.30.).

<sup>319</sup> *Interjú András Edittel*, 2024.06.27.

<sup>320</sup> *TechnoCool – Új irányok a kilencvenes évek magyar képzőművészetében (1989–2001)*, kiállítás, kurátorok: Harangozó Katalin – Major Sára – Petrányi Zsolt – Tarr Linda Alexandra, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2023.10.27.–2024.02.11.

írt előszavában a posztmodern korszak jellegzetességének tulajdonítja, hogy a modernizmus eredetiség elvárását felváltani látszott az a gondolat, hogy minden műnek kimutatható valamilyen előzménye, és az is, hogy az alkotás a popkultúra jelenségeinek átalakulásához kötődik. Azt írja: „A kilencvenes évek új generációjának művészeti inspirációi az új élethelyzet mellett a hetvenes és nyolcvanas évek popkultúrájához vezethetők vissza.”<sup>321</sup> A kurátor szerint a kilencvenes évek a techno-optimizmus jegyében teltek, amikor nemcsak a fizikai határok leomlása miatt, de az új digitális technikák révén is kinyílt a világ, és „megszűnt egy pillanatra a periferikusság stigmája”.<sup>322</sup> A kiállítás ennek fejében tehát a média és az informatika, valamint a pop- és DJ-kultúra hatását emelte ki oly módon, hogy a kiállítótérben a képzőművészeti alkotások mellé zenei példákat társított, hangsúlyozottan nem a mainstreamből, hanem az elektronikus zenei undergroundból.

Visszhang tekintetében Mélyi József *Mostantól fogva ez volt a jövő. Kilencvenes évek a Magyar Nemzeti Galériában* című írását tartom fontosnak citálni, melyet a szerző azzal a pesszimiztának mondható felütéssel kezd, hogy „ma a múlt talán azért méltó a figyelemre, mert még úgy látszott, hogy van jövő”<sup>323</sup>. Összehasonlításban a Beke László által rendezett *Hatvanas évek* című tárlattal – ami 1991-ben ugyanezekben a terekben került bemutatásra – az azóta teljes átalakuláson átesett intézményes háttér miatt óriási különbségeket lát a szerző. Idézem:

Magyarországon a kilencvenes években – jócskán az avantgárd halála után – az intézményesülés jelene és jövője egyaránt biztatónak tűnt: a Soros és az Intermédia, a Ludwig és maga a Galéria, a Stúdió és a Műcsarnok, Székesfehérvár és Dunaújváros (érdemes megfigyelni, hogy míg a *Hatvanas évek* tárlatban Székesfehérvár vagy Pécs kiemelt szerepet kapott, addig a *TechnoCool* egyértelműen Budapest-központú). Úgy látszott, hogy a kortárs képzőművészet már biztos bástyákkal rendelkezik, amelyek itthon akár rövid távon is az irodalomhoz vagy a zenéhez hasonló kulturális beágyazottságot ígérhetnek, nem is beszélve a nemzetközi érvényesülés lehetőségéről.<sup>324</sup>

Mélyi a *TechnoCool* kapcsán felidézi, hogy a kilencvenes éveknek nemcsak az elején, de a végén is létrejöttek olyan tárlatok, amelyek bizakodásra adhattak okot a magyar művészet jövőjét illetően. Említi az *Áthallás*<sup>325</sup> című kiállítást, amelynek koncepciója és művészlistája is hasonlóságot mutat a *TechnoCool*l, de úgy véli, hogy míg a 2000-ben rendezett tárlat

<sup>321</sup> Petrányi Zsolt: *A kilencvenes évek magyar művészete. Egy megközelítési kísérlet*, in: *TechnoCool*, 2024, 8–17, 12.

<sup>322</sup> *Uo.*, 15.

<sup>323</sup> Mélyi József: *Mostantól fogva ez volt a jövő. Kilencvenes évek a Magyar Nemzeti Galériában*, *Artmagazin*, 2024/1, 14–19, 14.

<sup>324</sup> *Uo.*, 15–16.

<sup>325</sup> *Áthallás*, kiállítás, kurátor: Petrányi Zsolt, Műcsarnok, Budapest, 2000.06.01.–08.09.

elérte célját, és valóban újdonságot tudott bemutatni, addig a mostani kiállítás koncepciója – nevezetesen, hogy demonstrálja a popkultúrával összefüggő optimista életérzés által a művészetben okozott paradigmaváltást – nem elégíti ki ilyen szempontból a látogatót. Mélyi szerint az általános optimizmus csak 1993-ig tartott, és az évtized egészére már nem a jövőorientáltság volt a jellemző. Azon az állásponton van, hogy mégsem történt fordulat, és azt is hozzáteszi, hogy szerinte a 2020-as évek nem tekintik előzménynek a harminc évvel korábbi irányokat, mellyel lényegében megkérdőjelezi a kurátori koncepció érvényességét. A nemzetközi összefüggésrendszer tekintetében pedig azt kifogásolja, hogy a magyar alkotások közé illesztett külföldi munkák legfeljebb annyit bizonyítanak, hogy semmilyen kapcsolódásuk nem volt a magyar kontextushoz.<sup>326</sup> Hozzáteszem, hogy a kelet-közép-európaihoz se, holott ha visszagondolunk a fejezet korábbi részében kifejtett elméleti trajektóriákra, pont a keleti és nyugati felek közötti új párbeszéd elindítása volt a remény tárgya a rendszerváltás után.<sup>327</sup> A *TechnoCool* kiállítás ezek szerint nem igazán tudott meggyőző, a kilencvenes évek Kelet és Nyugat közötti párbeszédét reprezentáló műveket felmutatni.

Angel Judit erdélyi születésű művészettörténésszel folytatott beszélgetésem során azonban – aki 1991-ben került az Aradi Művészeti Múzeum élére, és jelenleg a tranzit.sk vezetője Pozsonyban – szóba került egy általa 1996-ban rendezett osztrák és román képzőművészek részvételével rendezett kiállítás, amely az aradi múzeum akkori helyzetét elemző intézménykritikai megközelítés mellett a kulturális együttműködés egy sajátos esetét is képviselte. A *complexul muzeal* című tárlat<sup>328</sup> koncepciójában saját megfogalmazása szerint Angel Judit nem foglalkozott fókuszáltnan a Kelet–Nyugat paradigmával, ami szerinte befolyásolta a művészekkel való kommunikációt, és a kiállítás fogadtatását, és utólag is kérdés számára, hogy mi alakult volna másképpen, ha hangsúlyosan tematizálta volna a kérdéskört. Ez a kiállítás jelentős lépés volt az Aradi Művészeti Múzeum újrapozicionálásában, mind helyi, mind nemzetközi szinten. A háttérben az állt, hogy a hetvenes évek közepétől a román társadalom elszigetelődött a kommunista párt korlátozó intézkedései miatt, ezért a román művészet is elszakadt a nemzetközi szintértől, és megszűnt a művészek generációi közötti párbeszéd is. Az 1989-es változások után kis intézmények és művészeti platformok alakultak a civil szektorban, melyek újrastrukturálták a művészeti

---

<sup>326</sup> Mélyi: *Mostantól fogva ez volt a jövő*, 2024, 16–18.

<sup>327</sup> Andreas Gursky, Matthew Barney, EIKE, Dominic Hislop, Muntean és Rosenblum, Cindy Sherman, Pipilotti Rist munkái szerepelnek nem hazai művészként a kiállításon.

<sup>328</sup> *Interjú Angel Judittal*, 2024.03.18.

életet. Angel Judit ezért fontosnak tartotta, hogy a múzeumot, ha csak szimbolikusan is, de beillesse a társadalmi és szakmai kapcsolatok hálózatába. Ahogy beszélgetésünkben elmondta, nem akart a társadalom felé egy úgynevezett „non-place”-ből üzeni, ezért 1993-ban az intézményt ideiglenesen szimbolikusan egy kft<sup>329</sup>-vel (srl) azonosította, amely akkoriban működőképes szerveződésnek számított.<sup>330</sup>

Ez lett az *Art Unlimited srl*. Az azonosítás mögött nem állt kritikátlan hozzáállás, Angel szerint a név magában hordozza a korlátolt felelősségű társaság és a korlátlan művészet elképzelésének feszültségét. Nem a kapitalizmus dicsérete volt a célja, inkább a helyzet elfogadása és kezelése. Az *srl* egyfajta álcaként szolgált, és a művészeket is bevonta ebbe a „vállalkozásba”.

### 18. Az Aradi Művészeti Múzeum épülete az *Art Unlimited srl* felirattal



<sup>329</sup> Magyarországon a 2013. évi V. törvény (Polgári Törvénykönyv) határozza meg a kft. fogalmát: „A korlátolt felelősségű társaság (kft.) olyan gazdasági társaság, amely előre meghatározott összegű törzsbetétekből álló törzstőkével alakul, és amelynél a tag kötelezettsége a társasággal szemben törzsbetéteinek szolgáltatására és a társasági szerződésben megállapított egyéb vagyoni értékű szolgáltatásra terjed ki. A társaság kötelezettségeiért – ha e törvény eltérően nem rendelkezik – a tag nem köteles helytállni.” Lásd: <https://net.jogtar.hu/jogszabaly?docid=a1300005.tv>.

<sup>330</sup> *Interjú Angel Judittal*, 2024.03.18.



A múzeum ugyanakkor továbbra is megfelelt az általános követelményeknek: volt gyűjteménye, meglehetősen nagy kiállítótérrel, és kis létszámú személyzettel is rendelkezett, de az anyagi hiányosságok mellett az elavult intézményi hozzáállás is probléma volt, amely a kiállított tárgyakat kronologikusan rendezte el. A város kulturális életében betöltött szerepe pedig elenyésző volt.

Az osztrák művészek meghívásának gondolata ugyanakkor onnan eredt, hogy Angel Judit számára a Soros Alapítványtól és a KulturKontakt Austriától korábban kapott ösztöndíjak lehetőséget teremtettek az ausztriai művészeti színtér alaposabb megismerésére. Itt találkozott az új művészettörténettel (new art history) és az intézménykritika elméleteivel is, ami felkeltette érdeklődését a konceptuális alkotói gyakorlatok iránt. Megjegyzi, hogyha több nemzetközi tapasztalata lett volna, nemcsak kétoldalú lett volna a kiállítás, bár így sem a megszokott módon alakult, mert míg korábban a hasonló projektek inkább kultúrpolitikai szinten mozogtak, ez a tárlat egy fiatal kurátor és egy ismeretlen múzeum szakmai kezdeményezése volt. Kiemeli, hogy a miniszteri, illetve magánszponzorok támogatása sem volt adott, hanem sikeres pályázatok és adománygyűjtés eredményeképp tudott létrejönni.

Maga a kiállítási koncepció a múzeum állapotára való intézménykritikai reflexió volt; a megvalósítás során a művészek különböző beavatkozásokat végeztek a múzeum tereiben, a gyűjteményt pedig referenciaként használták. Dan Perjovschi<sup>331</sup> például kiállítási büdzsáját a múzeum telefonköltégeinek fedezésére használta fel, szponzori szerződését a múzeum bejáratánál állította ki. Angel Judit elmondása szerint az „interkulturális párbeszéd” abban az értelemben nem valósult meg, hogy közvetlen kommunikáció alakult volna ki a román és az osztrák művészek között, de ez nem zárta ki az együttműködést. Véleménye szerint a kiállítás célja eleve az volt, hogy különböző háttérű művészek a múzeum intézményi kereteire kérdezzenek rá, nem pedig hogy kulturális-politikai érdekeket szolgáljanak ki. Amikor arról kérdeztem, hogyan vélekedik a centrumtuktól távol eső művészeti helyekről, úgy válaszolt, hogy a perifériákat apró lángokként látja, amelyek az emberek elkötelezettségétől függenek. Ha van egy lelkes intézményi szereplő vagy alkotó, aki a kortárs művészetért dolgozik, akkor egy ideig működhet valami, még ha a finanszírozás nem is megfelelő. Amint ezek az aktorok elmennek, vagy abbahagyják a munkát, a helyi szcéna visszazuhan. Fontos, hogy a helyi

---

<sup>331</sup> Román képzőművész, Az 1999-es Velencei Biennálén a román pavilon teljes padlóját több száz rajzzal borította be, amelyek a posztkommunista társadalom életét ábrázolják. A kiállítás kurátora Angel Judit volt. Angel Judit: *A művész a helyén van*, exindex (online), 2006.09.27, <https://exindex.hu/hu/kritika/a-muvesz-a-helyen-van/> (utolsó hozzáférés: 2024.08.15.).



politikai vezetés támogassa vagy legalábbis nyitott legyen az ilyen kezdeményezésekre. Egy másik lehetőség a közösségi alapú működés, bár ennek nálunk nincsen igazán hagyománya. Szintén lényeges a helyi közeg jelenléte, de ha ez hiányzik, az alkotók gyakran az online térben vagy külföldi hálózatokban keresnek kapcsolatokat. Romániában a kilencvenes években több performanszfesztivált<sup>332</sup> is rendeztek, amelyek külföldön ismertebbek voltak, mint Romániában.

A Spengler Katalin műgyűjtővel folytatott beszélgetésem során szinte szó szerint ugyan ezek a megállapítások hangzottak el azoknak a cselekvő szereplőknek a jelentőségét illetően, akiket Spengler az üzleti világból hozott zsargon után „evangelizátoroknak” hívott. Ebben az összefüggésben említette a maastrichti Bonnefanten Múzeum igazgatóját, aki a Ludwig Múzeumban tartott egy alkalommal előadást<sup>333</sup>. Ez az intézmény szintén vidéki múzeum, amely függ a várostól, ugyanakkor nemzetközi ambíciókat is táplál, miközben szoros kapcsolatot ápol a helyi és országos művészekkel. Az igazgató felismerte, hogy a politikai vezetők támogatása elengedhetetlen, ezért aktívan bevonja őket a művészeti életbe, például azzal, hogy elviszi őket olyan jelentős nemzetközi eseményekre, mint a documenta vagy a Velencei Biennále, így biztosítva támogatásukat.<sup>334</sup>

A műgyűjtő arról is beszélt, hogy a régió galériái a politikai változásokat követően is csak nagyon lassan tudtak integrálódni a nemzetközi műkereskedelembé, és mind a mai napig igen korlátozottan vannak jelen a szakmai hálózatban. Egyes kelet-európai galériák jobban látszanak a centrumból, például a Plan B Kolozsváron, mely nevét onnan kapta, hogy az országban a kétezres évek elején a kortárs művészet számára kevés intézményi lehetőség kínálkozott, így folytonosan „B” tervek kovácsolására volt szükség. A galéria 2005-ben nyílt meg Kolozsváron Mihai Pop és Adrian Ghenie kezdeményezésére, és azóta is a kortárs művészet egyik jelentős produkciós és kiállítóhelyeként működik. Emellett kutatóközpontként is funkcionál, amely az elmúlt 50 év román művészetére összpontosít, kiemelve olyan művészek munkáit, akik korábban nemzetközi szinten kevésbé voltak ismertek. 2008-ban a Plan B állandó kiállítótermet nyitott Berlinben, 2009-ben pedig kezdeményezője volt a kolozsvári Fabrica de Pensule / Az ecsetgyár elnevezésű projektnek, amely független kulturális központként működött 2017-es bezárásáig. A temesvári Ovidiu

---

<sup>332</sup> Oana Sanziana Marian: *Performance Art and Politics in Romania*, Artforum (online), é.n., <https://www.artforum.com/columns/performance-art-and-politics-in-romania-216079/> (utolsó hozzáférés: 2024.08.15.).

<sup>333</sup> Stijn Huijts: *Curating Communities*, előadás, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2013.01.22.

<sup>334</sup> *Interjú Spengler Katalinnal*, 2024.06.24.

Șandor műgyűjtő és vállalkozó által 2015-ben alapított Art Encounters Foundation is jelentős romániai kezdeményezés, amely nagyjából a budapesti Off Biennáléval egy időben indult. Az alapítvány szervezi az Art Encounters Biennálét, amelynek mindig két kurátora van: egy helyi és egy nemzetközi, aki a világ legnevesebb múzeumainak egyikéből érkezik. Céljuk, hogy olyan intézményi modellt hozzanak létre, amely a helyi közeg igényeihez igazodik, miközben aktívan részt vesz a nemzetközi művészeti életben, így gazdagítva és támogatva a romániai kortárs művészeti szcénát.

András Editet is kérdeztem arról, hogyan látja a magyar művészet helyzetét más posztoszocialista országokkal összehasonlítva.<sup>335</sup> Az ő nézőpontja különösen érdekes, hiszen 1989 és 1992 között New York egyik kertvárosában élt, ahol a fogyasztói társadalom és a kelet-közép-európai szocializmus közötti különbségekből fakadó kulturális sokkot tapasztalta meg. Emellett, mivel korábban a két világháború közötti magyar művészettel foglalkozott, az Egyesült Államokban szembesült a művészetben és művészettörténetben a 90-es években végbemenő jelentős változásokkal. *Kötéltánc* című könyvében írja, hogy míg Európa hajlamos belefeledkezni saját történelmi örökségébe, és átpolitizálni az élet minden területét, addig Amerika abszolutizálja önnön értékeit, és az individuum rejtelseiben elveszve inkább átpszichologizálja az életet.<sup>336</sup>

Románia történelmi előzményeivel kapcsolatban András tehát arról beszélt, hogy a Ceausescu-rezsim erős elnyomása miatt az értelmiségiek<sup>337</sup> belső emigrációba kényszerültek, ami széleskörű olvasottságot és kimagasló műveltséget eredményezett. A románok több nyelvet beszélnek – részben a latin nyelvsaládhoz tartozásuknak köszönhetően –, és aktívan részt vesznek a globális kulturális életben. A művészeti szereplők történelmi múltjuk és periférikus helyzetük kompenzálása végett keményen küzdöttek a nemzetközi elismerésért. A volt keleti blokk többi országának helyzetéhez is fűzött egy-egy rövidebb megjegyzést. Úgy gondolja például, hogy az egykori Jugoszlávia mindig előnyösebb helyzetben volt, amit jól mutat a nagy nemzetközi pályázatokon való sikerük is. Ennek oka, hogy mind szocialista, mind kapitalista tapasztalatokkal rendelkeznek, ami különleges helyzetet teremtett számukra, de természetesen a balkáni háborúk is más megítélés alá helyezték az ottani művészeti életet. Lengyelország pedig egy nagy múltú, erős öntudattal rendelkező ország, melynek a

---

<sup>335</sup> *Interjú András Edittel*, 2024.06.27.

<sup>336</sup> András: *Kötéltánc*, 2001, 55.

<sup>337</sup> Emile Cioran filozófus – bár a szerepe vitatott a román fasizmusban – a periférián élő intellektüel szerepét hűen fogalmazta meg naplójában 1933-ban: „Szörnyű dolog románként lenni, komoly emberek elnézően mosolyognak rád. Ha látják, hogy okos vagy, azt hiszik, csaló vagy.” Idézi: Agata Pyzik: *Poor but sexy, culture clashes in Europe East and West*, Zer0 Books, Winchester, 2014, 132.

történelem során kialakult feldaraboltsága súlyos teher volt, bár később ugyanez erős kohéziós tényezővé vált. Spengler Katalin idevonatkozóan Varsóból a Foksal Galériát, Ljubljanából pedig Gregor Podnar galériáját emelte ki. Utóbbi, a Plan B-hez hasonlóan, Berlinben és Bécsben is nyitott kiállítóhelyet. Katalin arról is beszélt, hogy a román és lengyel kurátorok közül sokan külföldre, például Angliába és Olaszországba költöztek, és onnan támogatják saját országuk művészeit. Kasia Redzisz lengyel kurátor például, aki a Tate Liverpoolban dolgozott, a Centre Pompidou Kanal nevű brüsszeli intézményének lett az igazgatója. Spengler szerint jelenleg a litván és észt művészek is figyelemre méltó hozzájárulásokat tesznek a globális művészeti diskurzushoz. Nem véletlen, hogy a 2019-es Velencei Biennálén a litván pavilon nyerte el a legjobb nemzeti kiállításnak járó díjat. A Baltic Triennálé úgyszintén egy fontos esemény itt, amelyet mindhárom balti fővárosban – Vilnius, Riga, Tallinn – megrendeznek. Ez a három ország múzeumainak közös akaratán alapul, erős összefogással és állami finanszírozással jön létre. A magántőke itt nem játszik szerepet.<sup>338</sup>

Túl a teoretikusok erőfeszítésein és az intézményi szereplőknek a megváltozott centrum-periféria dinamikához való viszonyán, lehet-e következtetéseket levonni témám szempontjából a korszakra jellemző művészeti produkcióból? Mennyire nyilvánul meg egyértelműen a rendszerváltás utáni művészeti teljesítményekben azok specifikus társadalmi és kulturális környezete? Tükrözi-e az alkotói munka a globális művészeti színtér átalakulásait?

Mivel kutatásom alapvetően az alkotó helyzetére, nem pedig egyes műalkotásokra összpontosít, így ezúttal sem azok bemutatásán, netán elemzésén keresztül gondolom célravezetőnek megválaszolni ezeket a kérdéseket. Ehelyett inkább igyekszem röviden felvázolni azokat a főbb tendenciákat, amelyek a mag-perem viszonyok megnyilvánulásait jelzik az alkotói folyamatokban, és példaként említek olyan művészeti eseményeket, kiállításokat, amelyek valamilyen módon köthetőek a magyar művészet globális színtéren való újrapozicionálásához.

A kilencvenes évek művészetének többféle, különböző irányú megközelítése létezik a magyar szakirodalomban, lévén, hogy a művészettörténészek közül nagyon sokan foglalkoztak (és foglalkoznak ma is) a témával. András Edit 2009-ben megjelent könyvének második fejezete

---

<sup>338</sup> Ezzel szemben a Rigában rendezett Riboca biennálét Agnia Mirgorod orosz származású oligarcha finanszírozza. *Interjú Spengler Katalinnal*, 2024.06.24.

is az ezredforduló magyarországi kulturális és társadalmi színterén megjelenő trendeket és jelenségeket vizsgálja, a harmadik pedig a poszt-socialista országok egyes művészeti mozzanatait helyezi nemzetközi kontextusba.<sup>339</sup> Ez a rendszerezés számomra jó segítséget nyújtott ahhoz, hogy a saját kutatási fókuszom szempontjából könnyebben át tudjam tekinteni az adott időszak fejleményeit. Mivel András Edit művészettörténeti munkájának alapvetően van egy a kritikai kultúratudományokra épülő irányvonala, így ebben a könyvében is kiemelt figyelmet fordít a társadalmi nemek reprezentációjára, a testhasználat és a testi identitás kérdéseire. Mostani beszélgetésünk alkalmával tett megjegyzése szerint például a feminizmus vagy a gender diskurzusainak nincsenek előzményei Magyarországon – vagy máshol a volt keleti blokk országaiban –, azok megjelenése az általa „történelmi turbulenciáknak nevezett történésekhez – vagy „nem-történésekhez” – köthető. Ezek mértéke határozza meg ugyanis szerinte, hogy mennyire folyamatos vagy szaggatott a kulturális fejlődés az adott területen. A feminizmus különböző hullámainak példaként való felvetése nemcsak amiatt kézenfekvő számomra, mert ezek eltérő módon csapódtak le a vasfüggönyön innen és túl, hanem mert alkotói alapállásom is nagyban táplálkozik ezekből az elméletekből. Az első generációs feminizmus, amely a modernizmus határainak feszegetésében úttörő volt, még a szocialista ellenkultúra számára is felismerhető és érthető volt – ahogy András Edit írja –, de mivel itthon „behatárolt érdekeltségű” volt, általános elutasításban részesült, még a nők részéről is.<sup>340</sup> Ráadásul a szocializmusban a nők ideológiailag nagyobb egyenlőséget élveztek, mint a nyugati, ebből a szempontból konzervatívabb rendszerekben, ezért kevésbé érzékelték a valóságban fennálló elnyomott helyzetüket. A második és harmadik generációs nőművészek társadalmi nemi szerepeket vagy a nemi identitást tematizáló törekvéseiből<sup>341</sup> viszont már semmi sem szűrődött át hozzánk.<sup>342</sup>

A női szempontú problémakört Magyarországon először András Edit és Andrási Gábor próbálta meg kiállításokban tematizálni,<sup>343</sup> majd akadtak követői is több-kevesebb sikerrel, de összességében továbbra is igaz, hogy mivel maga az alapkiindulás nem volt a kezdetektől jelen a hazai gondolkodásban, nem tudott igazán szervülni, bár egyes alkotók elszigetelt

---

<sup>339</sup> András: *Kulturális átöltözés*, 2009, 43–293.

<sup>340</sup> *Uo.*, 44.

<sup>341</sup> Korábban sokat foglalkoztam Galgóczi Erzsébet dramaturg és író életpályájával, aki a Gyórhöz közeli Ménfőcsanak szülötte volt. Lesbikusságát nyíltan ő sem vállalhatta a kor közkerkölcei miatt, de műveiben az 1970-es évektől kezdve foglalkozott ezzel a témával is.

<sup>342</sup> *Uo.*, 45.

<sup>343</sup> *Vízpróba*, kiállításorozat, kurátor: Andrási Gábor, Óbudai Társaskör Galéria – Óbudai Pincegaléria, Budapest, 1995.

munkáiban vagy habitusában nyomokban korábban is megfigyelhető, és a 2000-es évektől egyre többen tematizálták.<sup>344</sup>

Az ezredforduló környékén megjelenő művészeti gyakorlatokban a szocialista múlt traumájának feldolgozása összefüggésben van a centrum és periféria viszonyrendszer változásaival. A kulturális trauma mint vezérfonal András Edit szerint hatékony eszköz lehet az eltérő keleti és nyugati pozíciók megvilágításához. Azt írja: „Szemben a pszichológiai traumával, a kulturális trauma nem az egyént érinti, hanem a társadalmat, és nem valaminek az eredménye, hanem egy folyamat.”<sup>345</sup> Pár kezdeti reflexiót<sup>346</sup> leszámítva azonban a szocializmus emlékezete csak később, másfél évtizeddel a rendszerváltás után kezdett megjelenni a kortárs művészek munkáiban. A legszignifikánsabbak talán a Kis Varsó művészpáros projektjei, akik többnyire a történelmi múltból származó alkotásokat ready-made-ként használva, és azokat új kontextusba helyezve forgatták át a múltat a jelenbe.<sup>347</sup> András Edit kiemeli még Andreas Fogarasi 2007-ben a Velencei Biennále magyar pavilonjában bemutatott *Kultur und Freizeit*<sup>348</sup> című videoinstallációját, amely elnyerte az Arany Oroszlán díjat. A videó a magyarországi kultúrházak pusztuló világát idézte fel, ami kutatómunkám szempontjából különösen említésre méltó, hiszen leginkább emiatt a munkája miatt kértem fel Andrást a tavalyi közös kiállításunkon való részvételre.<sup>349</sup>

A kiállításoknál maradván szeretném kiemelni a jelentős regionális tárlatokat is. Ilyen volt például a 2009-ben a Bécsben majd Varsóban megrendezett *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe* című<sup>350</sup>, melynek magyar szekcióját<sup>351</sup> András Edit

---

<sup>344</sup> Drozdik Orsolya az 1970-es évektől használja a női nézőpontot, illetve El Kazovszkijt lehet még említeni, és bár ő – valószínűleg a közhangulat hatására – igyekezett elhatárolni magát a feminizmustól, a nemi identitás kérdését felvetette. Később Eperjesi Ágnes, Nagy Kriszta, Göbolyös Luca (a felsorolás nem teljeskörű) említhető.

<sup>345</sup> András: *Kulturális átöltözés*, 2009, 165.

<sup>346</sup> András Edit ide sorolja Szentjóby Tamás és művészvárosa, Lőrinczy Júlia akcióját, mely során a gellért-hegyi Szabadság-szobrot a *Szabadság lelkévé* változtatták. Érdekes aktualitást kap ez a munka a jelenben, amikor a Citadella megújításával egyidőben a kormány egy keresztet tervez elhelyezni a szobor talapzatán. Ehhez lásd: Haász János: *Óriási kereszt kerül a Gellért-hegyen a Szabadság-szoborra*, 444 (online), 2024.08.12., <https://444.hu/2024/08/12/kereszt-kerul-a-gellert-hegyen-a-szabadsag-szoborra> (utolsó hozzáférés: 2024.08.17.).

<sup>347</sup> Kis Varsó: *Nefertiti teste*, 2003, Velencei Biennále – Magyar pavilon; *Instauratio*, 2004; *Time and Again* kiállítás, Stedelijk Museum, Amszterdam, 2004.

<sup>348</sup> Andreas Fogarasi: *Kultur und Freizeit*, videó, 34:51', 2007.

<sup>349</sup> A győri Torula Művészter 2023-as koncepciója az volt, hogy duókiállításokat rendez, így én is választottam magamnak partnert a tervezett doktori mestermunkám bemutatásához, amely így, Fogarasi András részvételével került kontextusba a dolgozatommal.

<sup>350</sup> *Gender Check – Rollenbilder in der Kunst Osteuropas*, kiállítás, kurátor: Bojana Pejić, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig (MUMOK), Bécs, 2009.

<sup>351</sup> A magyar résztvevők Anna Margit, Benczúr Emese, Berhidi Mária, Eperjesi Ágnes, Galántai György, Gyenis Tibor, Gábor Imre, Hajas Tibor, Keserű Ilona, Ladik Katalin, Maurer Dóra, Németh Hajnal, Németh Ilona, Oláh Mara, Pauer Gyula, Radák Eszter, Szenes Zsuzsa és Szépfalvi Ágnes voltak.

állította össze. A főkurátor ismét az a Bojana Pejic volt, aki tíz évvel korábban az *After The Wall* is jegyezte. Ezúttal – húsz évvel a berlini fal leomlása után – a kelet-európai művészetet a nemi szerepek témáján keresztül vizsgálta az 1960-as évektől kezdve. A stáb 24 ország szakértőivel közösen több mint 400 alkotást gyűjtött össze több mint 200 művésztől, hogy egy olyan perspektívából mutassa meg a kelet-közép európai régiót, amely eddig nagyrészt reprezentálatlan volt.

#### 19. A *Gender Check* című kiállítás promóciós anyagához készült nyomtatott ragasztószalag



András Edithez köthető még a *Privát Nacionalizmus*<sup>352</sup> című nagyléptékű régiós utazó kiállítás is, amelynek az előéletéről azt árulta el, hogy a pécsi Közelítés Művészeti Egyesület kereste meg, mert kurátorokat kerestek az elképzelésükhöz. A *Privát Nacionalizmus Projekt (PNP)* Prága, Kassa, Pécs, Drezda, Krakkó, és Pozsony után két budapesti intézményben, a *Budapest Galériában* és a *Kiscelli Múzeumban* került bemutatásra. A nemzetközi művészeti és kulturális programsorozat hat ország és nyolc intézmény bevonásával valósult meg, melynek során a felkért művészek és a 15 fős nemzetközi kurátorgárda elsősorban a közép-kelet európai régiót, illetve annak vonzáskörzetét képviselte.

A *Képzelt közösségek, magánképzetek* lett a budapesti állomás címe, ami a politológus-történész Benedict Anderson könyvéből<sup>353</sup> származik. A szerző a nacionalizmust és nemzetiséget egy olyan politikai közösség kulturális termékeként definiálja, amelynek tagjai bár személyesen nem ismerik egymást, erős érzelmi és gondolati elképzeléseik vannak saját és más nemzetekről. A tárlat központi témája tehát a nemzeti képzelet volt, és abból

<sup>352</sup> *Képzelt közösségek, magánképzetek – Privát nacionalizmus Budapest*, kiállítás, kurátor: András Edit, Kiscelli Múzeum–Fővárosi Képtár – Budapest Galéria, Budapest, 2015.10.28 –12.13.

<sup>353</sup> Benedict Anderson: *Elképzelt közösségek. Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről*, L'Harmattan, Budapest, 2006.

indult ki, hogy a politikai mozgalmak közül a nacionalizmus áll legközelebb a vizualitáshoz, mivel nagyon gyakran nyilvánul meg képeken, szimbólumokon, mítoszokon keresztül .

A kiállítás első részében, a Budapest Galériában bemutatott műveken a nemzet-fogalom kialakulásának lépéseivel, a nemzeti képzelet megnyilvánulásaival foglalkozó művek kaptak helyet, míg a Kiscelli Múzeum templomtere és oratóriuma a nemzetre vonatkozó alternatív képzeteket bemutató alkotásokat fogadta be. A kiállított művek 39 közép-kelet-európai kortárs művész munkái voltak, amelyek a nemzeti identitás formálódásának fázisait, valamint a nacionalizmus kihívásait és problémáit jelenítették meg.

A migrációs mozgalmak problematikája köré szerveződött a *Universal Hospitality* című kétfelvonásos kiállítássorozat első része, melyet a bécsi *Alte Post*ban rendeztek egy évvel később. A sorozat második része, az *Universal Hospitality 2*<sup>354</sup>, 2017-ben Prágában került bemutatásra a Meetfactory, a Kotska Galéria és a Futura Galéria közös szervezésében, a *Wiener Festwochen Into the City* program keretében, és az előző eseményhez képest bővített programmal rendelkezett. A prágai kiállítások már a Brexit és a török államcsíny, illetve ezen események következményei által kiváltott politikai zűrzavarra is reflektáltak. Az utóbbi kurátorai András Edit, Birgit Lurz, Németh Ilona és Wolfgang Schlag voltak. A kiállítások címével a szervezők a felvilágosodás kozmopolita eszméire és a nemzetállam keretein belüli vendégszeretet eredendő paradoxonjára kívántak utalni. Derrida Kant-értelmezését alapul véve az „abszolút vendégszeretet”<sup>355</sup> koncepciója olyan alternatívát kínál, amely túllép ezen a belső ellentmondáson, és minden ember számára feltétel nélküli, beleértve a teljesen idegeneket is. A kurátori megközelítés a vendégszeretet ellentétes aspektusait is be akarta mutatni, szembesítve bennünket a határőrizeti, rendészeti, valamint a kirekesztést és befogadást szabályozó intézmények működési elveivel.<sup>356</sup>

---

<sup>354</sup> A magyar résztvevők Nemes Csaba, Borsos Lőrinc, Gróf Ferenc, Cséfalvay András voltak és KissPál Szabolcs voltak

<sup>355</sup> Jacques Derrida, *De l'hospitalité*. Calmann-Lévy, Párizs, 1998

<sup>356</sup> Ehhez lásd e dolgozat 1.3.1.-es, határokról szóló fejezetét.







Spengler Katalin – akinek korábban a Tate Modern, ma pedig a Centre Pompidou akvizíciós bizottságának tagjaként<sup>358</sup> elég komoly rálátása van a magyar művészet jelenlegi globális pozíciójára így nyilatkozott:

A rendszerváltás óta van lehetőségünk rá, hogy más módon, más szemlélettel éljünk, sok dolgot megvalósíthatunk, amit korábban nem. Van tér a cselekvésre, nem érdemes és nem is kell az állami pénzre, akaratra várni, fontosak az egyéni kezdeményezések, a kisebb közösségek ereje, lehet olyan megoldásokat találni, amelyekkel támogatókat vonzhatunk fontos ügyek mellé. A magyar galeristák még mindig nagyon beszűkült keretek között mozognak, bár nemrégiben elkezdtek kilépni a perifériáról, a folyamat azonban igen lassú, mert a magyar művészek döntő többsége továbbra sem rendelkezik elegendő nemzetközi referenciával, és nem ismerik a nemzetközi szereplőket. Ez a fajta gondolkodásmód sajnos nagyon hiányzik. A múzeumi kurátoroknak, a művészeknek és a gyűjtőknek mind aktívan kellene a nemzetközi színtér felé nyitniuk, mindenkinek a maga szintjén, a maga lehetőségei szerint. Egy bezárkózó, elszigetelődő országban élünk, ahol sajnos a progresszívan gondolkodó értelmiségiek is könnyen elszigetelődnek attól, ami a világban történik. A magyar művészek közül többen a nemzetközi centrumokba költöztek az utóbbi időkben (pl. Berlin, London). Itthon is létrejöhetnének olyan események, kiállítások, amire a világ felfigyel. A hazai múzeumok, szakmai centrumok azonban nem nagyon kezdeményeznek, szerveznek nagy összefoglaló tematikus vagy pl. egy korszak művészetét feldolgozó, bemutató, kanonizáló vagy nemzetközi tárlatokat magyar művészek részvételével, vagy pl. utazókiállításokat, ezért intézményes módon nehezen tudnák menedzselni a jelentős hazai művészek kijuttatását külföldre. [...] Nincsenek tehát olyan nagyságrendű izgalmas, nemzetközi érdeklődésre számot tartó kortárs kiállítások, események, melyek megfelelő vonzerőt jelentenének külföldi kurátoroknak, hogy Budapestre jöjjenek. Egy pozitív példa a Küllői Péter által 2013-ban kezdeményezett Bookmarks című kiállítás, melyet az acb, a Kisterem és a Vintage hozott létre, amikor a Tate Modern kurátorai Budapestre látogattak. A neoavantgarde művészet és későbbi hatásának bemutatása volt a cél, a kiállítás Londonban, Kölnben és New Yorkban is bemutatkozott.<sup>359</sup>

Példaképpen hozta fel, hogy a Tate Modern<sup>360</sup> a globalizáció, és a 21. századi politikai korrektség jegyében gyűjteményét olyan földrajzi régiók művészetének bevonásával bővíti, melyek korábban nem jelentek meg az európai múzeumok kollekciónak. Ennek a stratégiának a jegyében bevonják az európai művészettörténeti kontextusba más földrészek művészeinek az európai művészeti tendenciákkal párhuzamba állítható műveit. Az elmúlt

---

<sup>358</sup> Itt összesen hat magyar tag van. Könnyebb ajándékba adni műtárgyakat, bár ez is hosszadalmas folyamat: például Konok Tamás munkájának ajándékozása három évig tartott, vagy a Kis Varsó esetében is hasonló volt a helyzet. *Interjú Spengler Katalinnal*, 2024.06.24.

<sup>359</sup> *Uo.*

<sup>360</sup> 2012-ben a Tate Modern létrehozta az orosz és kelet-európai akvizíciós bizottságot, melynek célja a régió művészeti gyűjteményének bővítése volt. Az alapítványi tagdíjából finanszírozzák a beszerzéseket, és évente kétszer találkoznak a kurátorok és a tagok, hogy döntsenek és beszámoljanak az új akvizíciókról. Bár ez a modell segíti a kurátorokat, és lehetőséget ad a nemzetközi megjelenésre, egyesek szerint ez egyfajta neokolonizáció, mivel a Tate olcsóbban vásárol műveket a globális délről, és ezzel felülírja a művészeti kánont.

időszakban például a pop artot vagy a szürrealizmust bemutató tematikus kiállításainkon, a globálisan kiemelt néhány ismert európai művész mellett távoli, korábban periferiának számító régiók, például Észak-Afrika, az arab térség vagy Latin-Amerika művészetére fókuszáltak. Ez a megközelítés jelentős eredményeket hozott számukra, hiszen választásaikkal kánonformálókká váltak az adott területeken, kollekciónkat jelentős műtárgyakkal bővíthették, a Nagy-Britanniában élő bevándorlók generációit vonzzák, és a turizmusból is sokat profitálnak. A múzeum online látogatóinak 70%-a Nagy-Britannián kívüli már évek óta, ami egy újfajta kánon kialakításához vezet. Kelet-Európa művészete azonban már nem élvezzi azt a sajátos figyelmet, ami a politikai rendszerváltás utáni évtizedben övezte.<sup>361</sup>

Korábban már röviden idéztem András Edit „turbulencia-elméletét”, és most az előzőekhez kapcsolódva részleteztem a kérdésekre adott válaszát:

Bár globális figyelem van, az érdeklődést inkább azok a művek keltik fel, amelyek lokális válaszokat adnak központi kérdésekre.<sup>362</sup> A szocializmus felbomlása után az illúziók, vágyak és utópiák naiv elegye jellemezte a helyzetet, majd a hidegháború végével megszűnt a bináris szembenállás, és a világ kitágult. Ma mindenki ugyanabban a globális környezetben létezik, ezért fontos tisztában lenni azzal, hogy mi zajlik a világban, mi van éppen a figyelem középpontjában. Csak így tudunk olyan választ adni, ami nem csupán rezonancia, hanem aktívan részt vesz a közbeszédben és a diskurzusban. Az ország jelenlegi kulturális helyzete most már nem a centrum-periféria viszonyból fakad, hanem belső politikai és történelmi tényezők eredménye. A kortárs művészetet kedvezőtlenül érinti ez a helyzet, mert hiányzik a párbeszéd és a diskurzus. Kevés kiállítóhely és fórum áll rendelkezésre a művészet bemutatására és megvitatására<sup>363</sup>. A művészek emiatt sokszor menekülési stratégiákat választanak: az egykori aktivisták absztrakt műveket készítenek, míg mások az ezotéria irányába fordulnak.<sup>364</sup>

Nem a centrum-periféria fogalma már a legfontosabb – amely a modernizmusból ered, és mára meghaladottá vált –, hanem a globális hatalmi struktúra. A művészet szintjén az a fontos, hogy hogyan tud egy régió hozzájárulni a nagy kérdésekhez – mert már nem országokban gondolkodunk. A korábbi centrum-periféria modell azt feltételezte, hogy minden

---

<sup>361</sup> *Interjú Spengler Katalinnal*, 2024.06.24.

<sup>362</sup> Példának a Clark Intézet kurátorainak kelet-európai tanulmányútját említi a 2010-es évek elejéről, akik nem a központokban látható művek másolataira voltak kíváncsiak, hanem arra, hogy az itteni művek milyen új nézőpontokat tudnak felmutatni.

<sup>363</sup> Nagy Gergely 2024.08.17-én jelentetett meg egy írást a facebookon *Se tér, se hang* címmel, amelyben arról ír, hogy Magyarországon megszűnnek a művészeti lapok: „Eltűnnek a műkritika, egyáltalán a kritikai reflexió helyei, szétfoszlik a művészetről szóló, reflektált, kritikai diskurzus.”

[https://www.facebook.com/story.php?story\\_fbid=10220400018230943&id=1845346528&mibextid=WC7FNe&did=ZPiQpXbZ9Ge5i22a](https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=10220400018230943&id=1845346528&mibextid=WC7FNe&did=ZPiQpXbZ9Ge5i22a) (utolsó hozzáférés: 2024.08.18.).

<sup>364</sup> *Interjú András Edittel*, 2024.06.27.

a centrumban születik, majd szétárad, ami a perifériák megkésetttségét és lemaradását sugallta. Amint ez a modell megszűnt, a centrum-periféria fogalma is átértelmeződött.

Amikor békeidőszak van, és a dolgok zökkenőmentesen zajlanak, tehát nincs jelen turbulencia, és az intézmények a megfelelő módon működnek, akkor természetes módon kialakul egy belső verseny. Ebben az esetben az intézmények rákényszerülnek arra, hogy vonzóvá tegyék magukat a közönség számára, hiszen ezáltal tudnak bevételre szert tenni. Valószínűleg nálunk ez a fajta rendszerváltás sem történt meg.

A centrum-periféria viszony egy geopolitikai kategória, ami inkább a földrajzi elhelyezkedésről szól, így lehetséges, hogy jobb lenne, ha ehelyett időbeli dimenzióval – kronopolitikával – dolgoznánk, vagyis úgy, hogy az vizsgáljuk, hogy egyes szereplők milyen időszávban léteznek, és ezek az időszávok hogyan ütköznek egymással. Elképzelhető, hogy a vidéki viszonyok például egy korábbi időszávban ragadtak, és nem mozdulnak előre, hanem stagnálnak abban az állapotban. Ilyen esetben az összehasonlítás alapját nem földrajzi, hanem időbeli tényezők kell hogy képezzék, vagyis hogy hol helyezkedik el valaki ezen a kronológiai tengelyen. Krista Kodres észt művészettörténész használta a „personal time of the art historian” kifejezést, amely arra utal, hogy az egyénnek van saját, személyes ideje is. Ha ezt egy bolygórendszerhez hasonlítjuk, akkor vannak bolygók közötti mozgások, de minden egyes bolygónak saját tengelye és saját ideje van. Ezek a kölcsönhatások hozzák létre a rendszert, de ha van egy bolygó, amelyik nem mozog, csak áll, akkor az nem érzékelheti a világban zajló eseményeket.”<sup>365</sup>

---

<sup>365</sup> *Interjú András Edittel, 2024.06.27.*

## 2.6. Lokális, regionális és globális vonatkozások a győri képzőművészetben

A centrum-periféria kettősség országos értelmezésének utolsó állomásaként a győri képzőművészet helyzetére összpontosítok. A téma felfejtésében a szakirodalmi és más írott forrásokon túl nagy segítségemre volt az N. Mészáros Júliával folytatott beszélgetés, aki az 1994-ben alapított Városi Művészeti Múzeum első igazgatója volt, és tizenöt éven át, 2009-ig maradt ezen a poszton. A fejezetben idézni fogok még Hartyándi Jenő egy közelmúltbeli előadásából is, ő az 1970-es évektől kezdve a győri underground művészeti élet aktív szereplője volt, emellett pedig a nemzetközileg elismert, 1991-től 2022-ig működő *Mediawave* fesztivál igazgatójaként is ismert. A fejezet végén saját alkotói perspektívámból mutatom be a várossal való kapcsolat alakulását, amely számos megszakítást és távollétet követően az utóbbi években mégis a hazaérkezés élményével zárult.

A mai Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum névadója győri bencés szerzetesként 1857-ben vetette fel egy múzeum alapításának ötletét, mely elképzelése meghallgatásra talált, így 1859. május 6-án a Császári-Királyi Középponti Bizottmány rendelkezése azt hivatalosan is megalapította.<sup>366</sup> A II. világháborút megelőzően, 1939-ben, létrejött még egy Városi Múzeum elnevezésű intézmény is, mivel a város akkori vezetése nem tudott megegyezni a bencés renddel a Rómer Flóris által kezdeményezett múzeum városi múzeummá szervezését illetően. Az 1949-es államosítás persze egy csapásra megoldotta a ziláltságot azzal, hogy egyesített őket: mindkettő anyaga átkerült a város főterén álló egykori főapáti palotába, az Apátúr-házba, amit innentől Xántus János Múzeumnak neveztek.<sup>367</sup> 2012-ig – a már említett új múzeumi törvény<sup>368</sup> hatályba lépéséig – ez az intézmény volt a Győr-Moson-Sopron Megyei Múzeumok Igazgatóságának központja. N. Mészáros Júlia, aki a nyolcvanas évek elejétől dolgozott itt, felidézte, hogy Győr kulturális szempontból akkoriban meglehetősen elhanyagolt állapotban volt, azonban szerencsére a megyei és a városi pártbizottság is

---

<sup>366</sup> A múzeum történetéhez bővebben lásd a múzeum honlapját: <https://romer.hu/latogatoinknak/muzeumtortenet/> (utolsó hozzáférés: 2024.08.20.).

<sup>367</sup> Xántus János természetkutató, utazó és néprajzkutató, Győrben volt a bencés gimnázium diákja az 1830-as években.

<sup>368</sup> Lásd 167. oldal.

nyitottnak mutatkozott a változásra, és igyekeztek támogatni a művészeti törekvéseket.<sup>369</sup> Így indult el a Győri Művésztelep is 1968-ban, ami része volt a hatvanas évek második felétől az országban kibontakozó alkotótelepi-mozgalomnak – ahogy a korábban említett Dunaújvárosi Acélszobrász Alkotótelep is.

A Városi Művészeti Múzeum 2003-ban kiadott egy katalógust, melyben tanulmányokon és fotókon keresztül tekinthető át a művésztelep addigi története.<sup>370</sup> A könyvben a központi, nagy részletességű ismertető szintén N. Mészáros Júlia nevéhez fűződik.<sup>371</sup> Az elemzés a szóban forgó, évente megrendezett győri művészeti eseménynek négy korszakát különbözteti meg. Az elsőt 1969-től 1975-ig számítja, és jelentőségét visszatekintve abban látja, hogy az országban létrejött még egy új lokáció, ahol nyaranta néhány héten át viszonylag szabadon dolgozhattak a kiválasztott résztvevők.<sup>372</sup> A második korszakot 1976 és 1989 közé helyezi, és úgy véli, hogy ebben az időszakban kezdett kialakulni a művésztelep progresszív szellemisége, mivel ekkorra már a korábban Budapestről Győrbe hívott, majd itt letelepedett művészek<sup>373</sup> is aktívan részt vettek a szervezési munkákban. A művésztelep ezalatt az idő alatt alakult nemzetközi szobrászteleppé. A műhelymunka inentől a győri Vagongyárban, illetve más helyi ipari vállalatoknál zajlott, 1985-től pedig az akkor átadott – és azóta nagy hányattatásokon átesett – Győri Grafikai Műhely<sup>374</sup> épületét is használatba vehették az alkotók. N. Mészáros Júlia megjegyzi még, hogy ezzel a korszakkal kapcsolatban mára nézve igazán sajnálatos, hogy az elkészült szobrok gondozása megoldatlan maradt, és a mai napig nem készült róluk teljes dokumentáció sem.<sup>375</sup> Megrendezésre került viszont az első három év terméséből a *RÁBA '78* című kiállítás, amelyhez katalógust is nyomtattak, és 1993-ban a Győri Művésztelep is szerepelt a Műcsarnokban és a BNV területén rendezett *Művésztelepi eredmények, Szobrászat I.* című, nagy országos kiállításon, melyről szintén készült katalógus.<sup>376</sup> A 2003-as tanulmány említést tesz a szobrásztelep fogadtatásáról is. Arról lehet

<sup>369</sup> Interjú N. Mészáros Júliával, 2024.07.17.

<sup>370</sup> N. Mészáros Júlia (szerk.): *35 éves A Győri Művésztelep. Történeti áttekintés, művek, életrajzi adatok, beszámoló a jubileumi tanácskozásról*, Városi Művészeti Múzeum, Győr, 2003.

<sup>371</sup> N. Mészáros Júlia: *A Győri Művésztelep működésének és alkotótevékenységének 35 éve*, in: *35 éves A Győri Művésztelep*, 2003, 19–64.

<sup>372</sup> *Uo.*, 25.

<sup>373</sup> Név szerint Ézsiás István, Hefter László és Illés Csaba.

<sup>374</sup> A Győri Grafikai Műhelynek alapításától kezdve két évtizeden át az Ady Endre utcában volt a székhelye, míg az épületet el nem bontották, hogy társasház épüljön a helyére. Azt követően a híres Napóleon-házban működött, de az épület balesetveszélyes állapota miatt most az Újlak utcában kapott helyet. Győri alkotóként 2020-ban kérelmeztem, hogy taggá válva használhassam, de ez azóta sem valósult meg. Az ott alkotó helybéli kolléga szerint ez egy nagyon bonyolult folyamat, és a múzeum dönti el, hogy kik kaphatnak kulcsot.

<sup>375</sup> *Uo.*, 31.

<sup>376</sup> *Rába '78. A győri művésztelep szobrász tagozatának kiállítása*, Műcsarnok, Győr, 1978.11.17–12.17. A tanulmány és a katalógusban megjelent képek alapján a kiállításon részt vett: Csiky Tibor, Ézsiás István, Fajó János, Győri László, Haraszi István, Hefter László, Heritesz Gábor, Lugossy Mária, Lux Antal, Misch Ádám,

itt többek között olvasni, hogy a fenntartók és szervezők az autonóm művészeti munkákat következetesen „iparművészeti” alkotásoknak, az alkotókat pedig „iparművészeknek” titulálták. Ez nem pusztán tájékozatlanságból volt így – írja a szerző –, hanem mert összhangban állt Győr iparvárosi öndefiníciójával, és az is lehet, hogy így könnyebb volt őket elfogadtatni a helyi pártvezetőkkel, akik csak környezetdíszítő célú műveket akartak látni a városban.<sup>377</sup> A RÁBA '78-ról a sajtó alig emlékezett meg, pedig a vendégkönyvből ítélve nagy közönségsiker volt.<sup>378</sup> A Rába-gyárban végzett hároméves intenzív szobrászati munka talán legszebb vonása az, hogy „önmagától beteljesítette a propagandisztikus célt, amit a politikai hatalom a munkások műveltségbeli fejlesztésében helyi szinten elvárhatott.”<sup>379</sup> N. Mészáros Júlia itt arra utal, hogy a munkások és a művészek közötti együttműködés során kölcsönös megbecsülés alakult ki, ami mindkét fél részére előnyökkel is járt: a munkások szaktudása új kihívások elé került a szokatlan feladatok révén, míg a művészeknek a gyári környezet volt inspiráló. A kész műveket végül együtt ünnepelték a kiállításmegnyitón.

A nyolcvanas évek második felére, ahogy a politikában, úgy a művésztelepet illetően is sok minden megváltozott. A városi tanács, majd önkormányzat már nem vállalta a finanszírozást, és a privatizálás következtében a RÁBA Magyar Vagon és Gépgyár, és a többi befogadó vállalat is megszűnt bázis lenni. N. Mészáros Júlia szomorúnak, és érthetetlennek nevezi az akkoriban aktív művészettörténészek vidéki kiállítások iránti közömbösségét is, szerinte egyedül a szimpózium-mozgalomból értékelték a Győrben dolgozók erőfeszítéseit, ezért is rendezték meg itt 1989-ben a *Magyarországi Művésztelepek I. Országos Találkozóját*, ami elősegítette a megújulást.<sup>380</sup> Ezt követően kezdődött a harmadik korszak – N. Mészáros Júlia vezetésével –, aki szerint ez a periódus 1993-ig tartott. Ebben az időszakban a művésztelepnek már nem kellett a pártvezetés elvárásaihoz igazodnia, így kizárólag művészeti célokat követhetett. Ezúttal nyílt és nemzetközi volt a kiírás is, minek eredményeképpen több külföldi művész is érkezett – már nemcsak a testvérvárosokból –, akik ittlétük alatt főként Győr épített kulturális örökségét dolgozták fel a Győri Grafikai Műhelyt, és a belváros utcáit, tereit használva alkotói bázisként.<sup>381</sup>

---

Nádler István és Nádler Tibor. N. Mészáros: *A Győri Művésztelep működésének és alkotótevékenységének 35 éve*, 2003, 37; *Rába '78. A győri művésztelep szobrász tagozatának kiállítása*, kat., k.n., Győr, 1978.

<sup>377</sup> N. Mészáros: *A Győri Művésztelep működésének és alkotótevékenységének 35 éve*, 2003, 38.

<sup>378</sup> *Uo.*, 41.

<sup>379</sup> *Uo.*, 42.

<sup>380</sup> *Uo.*, 53.

<sup>381</sup> *Uo.*, 57.

1994-ben vette kezdetét a művésztelep negyedik korszaka, mely 1998-ig tartott. Ebben az időszakban a művésztelep szervezését a *Petőfi Ifjúsági Művelődési Ház* feladatává tették azért, hogy az a megyei múzeum helyett városi intézményhez tartozzon. Az ott dolgozó Ézsiás István szobrászművész lett a szakmai vezető. Az 1994-es év végén ugyan létrejött az új *Városi Művészeti Múzeum*, de csak a múzeum bővítését, az Esterházy-palota átadását követő évben, 1999-től vehette át a szervezés, működtetés, és a fenntartás feladatát, addig a művészek kiválasztásában vett csak részt, és kiállítóhelyet adott a művek bemutatásához. Az ezredfordulóra azonban a művésztelepek társadalmi szerepe gyakorlatilag megszűnt, és emellett a finanszírozási nehézségek továbbra is fennálltak. Bár új alkotói tereket lehetett létrehozni a művésztelep idejére a Borsos-házban és az Esterházy-palotában, a múzeum pedig igyekezett saját adottságait figyelembe véve a megváltozott körülményekhez igazodni, jelentősnek mondható eredmény nem igazán született. Ezért is meglepő, hogy a jelenlegi múzeumi vezetés Győrben továbbra is ragaszkodik ahhoz, hogy a kilencvenes évek koncepcióját követve, változatlan formában és hasonló körülmények között rendezze meg minden évben a nyári eseményt, amely idén, 2024-ben, az 56. Győri Nemzetközi Művésztelep volt.

E rövid áttekintés alapján megállapítható, hogy Győrben városi szintű képzőművészeti kezdeményezések csupán az 1960-as évek végén indultak el, és már ekkor is kihívást jelentett a hagyományok hiánya, amelyekre támaszkodhattak volna. Ennek fényében úgy tűnik, hogy András Edit „turbulencia elmélete”<sup>382</sup> Győr esetében is érvényesnek bizonyul. Beszélgetésünk során N. Mészáros Júlia ezt a következőképpen fogalmazta meg:

Mindig volt egy nagy lelkesedés: amikor új szobrászokat hívtunk meg, a város máris kortárs alkotásokkal kívánta gazdagítani a város köztereit. Azonban amikor a vezetés szembesült az absztrakt művészeti alkotásokkal, gyakran vonakodott azokat nyilvánosan bemutatni. Ezeket a műveket inkább félreeső helyekre, például a jelenlegi állatkert melletti parkba rejtették el. Kolozsváry vezetése idején is felvettem, hogy ez a helyzet tarthatatlan, hiszen így a művek rejtve maradnak a nyilvánosság elől, és sorsuk bizonytalan. Végül Ézsiás István idejében és szervezésében a Petőfi Városi Művelődési Központ mögötti, kis szabad terület parkosítása után kerültek be közepes méretű szobrok a város szívébe, ahonnan Grászli Bernadett múzeumigazgató egy budapesti raktárba vitette őket, és ma sem állnak győri köztereken.<sup>383</sup>

---

<sup>382</sup> Lásd a 2.5.-ös, *A centrum-periféria modell transzformációi a magyar kortárs képzőművészetben* című fejezetet.

<sup>383</sup> *Interjú N. Mészáros Júliával*, 2024.07.17.

A már említett Kolozsváry Ernő volt Győr első rendszerváltás utáni polgármestere, aki a hatvanas évektől kezdődően gyűjtött kortárs műveket, ezek alkotják a szakmailag is elismert Kolozsváry-gyűjteményt. Polgármesteri ideje alatt sikerült megszereznie a város számára a Váczy Péter- és a Radnai-gyűjteményeket, amelyekkel megalapította a város művészeti közgyűjteményét. Kulturális szempontból lehet mondani, hogy ez az időszak Győr aranykorát jelentette: ekkor jött létre a Városi Levéltár, és számos más kulturális és művészeti projekt is – ideértve a Mediawave fesztivált –, valamint több köztéri szobor felállítása is megvalósult. N. Mészáros Júlia így emlékszik vissza erre az időszakra:

Amikor a polgármester elmondta nekem, hogy városi fenntartású múzeumot kíván alapítani, azt javasoltam neki, hogy az nemzetközi kortárs grafikai múzeum legyen, mivel ilyen múzeum nincs Magyarországon, mint ahogyan tisztán grafikai magángaléria sincs, és a három budapesti művészeti múzeum sem foglalkozott szisztematikus nemzetközi kortárs grafikai gyűjtemény fejlesztésével. Arra gondoltam, hogy a biennálé, a művésztelep, a grafikai műhely és a vizuális szakközépiskola olyan meglévő helyi adottság, amelyre már az induláskor építhet a múzeum. Egy hónap múlva elindult az általa aláírt kérések postázásával a nemzetközi grafikagyűjtés a leendő múzeum számára. Így került Győrbe például jó pár évvel korábban, mint a Szépművészeti Múzeumba, 14 Christo-mű, és az 1993-ig létrejött, több mint 100 darabos gyűjtemény lett a Városi Művészeti Múzeum kortárs képzőművészeti gyűjteményének az alapja. 1993-ban váratlan fordulatot vett a múzeumalapítás terve, miután Kolozsváry Ernőnek sikerült életjáradékért megszereznie a város számára a Váczy Péter-gyűjteményt (iparművészeti tárgyak az ókortól a 19. század 2. harmadáig) és a Radnai-gyűjteményt (magyar képzőművészeti alkotások az 1940-es évekig), melyek nem voltak kortárs gyűjtemények. Amikor megkezdődött az Eszterházy Palota felújítása, reméltük, hogy a feladatbővüléssel együtt a költségvetési támogatás is jelentősen javulni fog, mert a kezdetektől nagyon szűkre szabott büdzsét kaptunk, amely csak a béreket és a működtetés közüzemi költségeit biztosította. A múzeumalapítással sokan nem értettek egyet, a különböző politikai pártok zajos ellenállását váltotta ki, több olyan vád is elhangzott, hogy a kezdeményezés öncélú, illetve, hogy a polgármester a saját gyűjteménye számára épít múzeumot. Mivel én a Xantusból érkeztem, ahol nagy vegyes gyűjteményekkel dolgoztam, tisztában voltam azzal, hogy mi hiányzik a múzeum kortárs képzőművészeti anyagából és szakmai tevékenységéből, és azok gyűjtésére, valamint XX. századi, korszerűen működő, színvonalas múzeum megteremtésére fókuszáltam. Szerencsémre, teljesen rajtam múlt, milyen irányba halad a múzeum. Önálló intézmény vezetőjeként középtávú és éves múzeumi munkatervek szerint dolgoztunk, és elsősorban a pályázati munkámon múlott, hogy kinek melyik művét tudjuk megvásárolni. 1998-ban Prosek Zoltán kollégámmal együtt egy kortárs letéti gyűjteményt is létrehoztunk, hogy legyen idő felelősségteljesen dönteni arról, mely művek alkalmasak a végleges gyűjteménybe kerülésre, valamint, hogy folyamatosan kéznél legyenek meghatározó jelentőségű kortárs alkotások a múzeumi és külföldi kiállításainkhoz. A kortárs magyar művészet külföldi bemutatását is intézményi alaptevékenységgé tettem. A nemzetközi



művésztelepre, és a grafikai biennáléra alapozva kiharcoltam, hogy a Városi Művészeti Múzeum nemzetközi gyűjtőkörrel is bírjon.<sup>384</sup>

A huszadik századi gyűjtemények közül először 1974-ben érkezett egy Kovács Margit alkotásaiból álló kollekció, mivel ő a város szülötte volt. Ez az anyag nem teljes, egy másik része Szentendrén található. 1979-ben Borsos Miklós életműkiállítással gyarapodott a város, majd 1986-ban a Vastuskós házban nyílt meg a Patkó Imre Gyűjtemény reprezentatív anyagát bemutató állandó tárlat. N. Mészáros Júlia beszámolója szerint 1974-ben létrejött egy múzeumi kortárs képtár is a Napóleon-házban, a Xantus János Múzeum időszakai képzőművészeti kiállításaihoz, ami a kortárs művek múzeumi gyűjtésének kezdetét jelöli Győrben, bár akkoriban ez még nem zajlott művészettörténeti szakmai szempontoknak megfelelően.<sup>385</sup> A művésztelep résztvevőitől a hetvenes évek végén rendszeresen kértek műveket, így kortárs alkotások is folyamatosan kerültek be a gyűjteménybe. Ezen kívül a felszabadulási és megyei tárlatok<sup>386</sup> során a városi és megyei tanács is vásárolt egy-egy munkát a múzeumnak a díjazott művészekről. A múzeumi gyűjtemények alakítása akkoriban így zajlott N. Mészáros Júlia visszaemlékezése szerint:

Az állami vásárlások során, amikor a múzeumok kortárs műveket vásárolhattak, a nagyobb országos múzeumok elsőbbséget élveztek, így általában a legjobb munkákat ők szerezték meg, majd a megyei múzeumok következtek, ha maradt még gyűjteménybe alkalmas mű, végül az egyéb intézmények. Ez a hierarchikus rendszer rendkívül frusztráló volt számomra, ezért elhatároztam, hogy több kortárs kiállítást fogok szervezni, és a művésztelepet úgy kell átalakítani, hogy nemzetközi színvonalú legyen, és valódi értelmet adjon a múzeumi gyűjtésnek. Ez az átalakítás 1992-ben fejeződött be. Ebben az évben először volt kötött témája a művésztelepnek, így minden művész a várossal, annak múltjával és jelenével foglalkozott.<sup>387</sup>

Tehát ez, a Xantus János Múzeumban 1974 óta összegyűlt anyag, és a két, Kolozsváry Ernő közbenjárására megszerzett gyűjtemény képezte a város első saját múzeumának alapját. Az intézmény megalapítását és múzeummá, majd területi múzeummá való besorolását követő tevékenységét N. Mészáros Júlia így foglalta össze::

A művésztelep, majd a biennálé, valamint a nagyobb és fontosabb múzeumi kiállítások, konferenciák és szakmai rendezvények, kiadványok, valamint a múzeumi gyűjteménygyarapítás kapcsán széles körű pályázati tevékenységet folytattam, amibe

---

<sup>384</sup> *Uo.*

<sup>385</sup> A Xantus János Múzeum első művészettörténész státuszt betöltött muzeológusa, Salamon Nándor kezdett el rendszeresen kortárs műveket gyűjteni. *Uo.*

<sup>386</sup> Az őszi tárlat Győrben a mai napig megrendezésre kerül. 2020-ban én is jelentkeztem egy manifesztó jellegű alkotással (lásd 22–23. ábrák). Számomra ez volt az egyetlen alkalom.

<sup>387</sup> *Uo.*

1998-tól a múzeumpedagógusokat, 2000 után alkalmanként egy-egy művészettörténész kollégát is bevontam. Valójában már a Xantus János Múzeumban rákényszerültem arra, hogy a terveim megvalósításához külső támogatást kell szerezniem. 1986-tól különféle magánvállalkozókat és kisebb-nagyobb vállalatokat, bankokat is megkerestem támogatásért. Meglehetősen könnyű volt kisebb összegű támogatásokra találni ilyen forrásokból. A Soros Alapítvány létezett ugyan, de a művészeti intézmények számára kezdetben egyáltalán nem írtak ki pályázatot, később pedig a civil szervezetek élveztek elsőbbséget és csak szerény összegekre lehetett számítani. Ezen kívül volt még az Eötvös Alapítvány, ahonnan alkalmanként szintén hozzá lehetett jutni kisebb támogatásokhoz és 1993-tól megkezdte működését az NKA is, amit 1996-ban intézményesítettek, de azóta többször módosították a működését, végül 2016-ban a kulturális minisztérium alá rendelték, és az igazgatóságával együtt megszüntették az állami pénzkezelési státuszát is.

Az első biennálét<sup>388</sup> 1991-ben rendeztem, egy évvel azután, hogy Joseph Kádárral, aki akkor még Párizsban élt, megalapítottuk. Vele úgy találkoztam, hogy a Patkó-gyűjtemény megnyitása után elkezdtem felkutatni azokat a külföldön élő magyar művészeket, akiknek a művei szerepelnek benne, köztük Joseph Kadart is. Mivel itthon egyáltalán nem ismertük a munkásságukat, elkezdtem bemutatni őket. Egy múzeum működésének alapját a saját gyűjteménye képezi, amelyet folyamatosan fejleszteni kell, és ennek megfelelő programokat kell felépíteni. A Radnai-gyűjtemény megérkezése előtt kortárs kiállítások is zajlottak, például Drozdik Orsolya, Keserű Ilona és Ország Lili munkáiból. Az eseményekre és kiállításokra rendszeresen érkeztek látogatók Budapestről, a megyéből és az ország távolabbi részeiből, sőt külföldről is. Számos programot és előadásorozatot szerveztünk, mindemellett próbáltam egyéni művészek részére is rezidenciaprogramot létrehozni, amely független volt a művészteleptől. Ez a program egy hónapos időszakokra szólt.<sup>389</sup>

Összességében a múzeum tevékenységét illetően öt fő pillért jelölt meg a volt igazgató: az első a már bemutatott művésztelep volt, a második a Győri Nemzetközi Rajz és Grafikai Biennálé, a harmadik az intézményi kapcsolatok kiépítésére helyezett hangsúly, különös figyelmet fordítva a helyi és regionális szintre. A negyedik terület a nemzetközi bemutatkozások és kapcsolatok építése volt, míg az ötödik pillér ehhez kapcsolódóan a testvérvárosokkal való kontaktusok felvétele.

Az I. és II. Nemzetközi Rajz- és Grafikai Biennálé<sup>390</sup> nyílt pályázaton alapult, ahol a beérkezett műveket és a díjazottakat szakmai zsűri választotta ki. Nem voltak tematikai vagy technikai korlátok, a művek méretét a postai szállíthatóság határozta meg. 2014-ben Révész Emese művészettörténész egy cikkében, melyben a hazai grafikai biennálék történetét göngyöli fel, a győriről többek között ezt írja:

---

<sup>388</sup> Győri Nemzetközi Grafikai Biennálé

<sup>389</sup> *Interjú N. Mészáros Júliával*, 2024.07.17.

<sup>390</sup> A biennálé részletesebb történetéhez lásd a Rómer Flóris Múzeum honlapját: <https://romer.hu/biennale/a-biennale-tortenete/> (utolsó hozzáférés: 2024.08.20.).

[...] a rendszerváltás »gyermeké« volt: nyitott, szabad és nemzetközi. Miskolc vagy Salgótarján példájával szemben itt nem valamiféle központi kultúrpolitikai akarat, hanem a város önkéntes vállalása hívta életre a rendezvényt. Míg társai a műfajok vagy a technikák megköztetésével igyekeztek saját arculatukat megteremteni, a győri felvonulás kiírása sem műfaji, sem stílári kötöttségeket nem tartalmazott, a szervezők egyedül a művek minőségét tartották irányadónak.<sup>391</sup>

Az 1994-ben megrendezett eseménytől kezdve azonban már csak meghívott művészek vehettek részt, akiket a múzeumigazgató mint főszervező, és az általa felkért kurátorok választottak ki. A biennálé neve az új koncepciónak megfelelően *A grafikai művészetek mesterei – Nemzetközi Rajz- és Grafikai Biennálé* lett. A következő években egyre grandiózusabbá váló kiállításorozat már öt helyszínen, ötvenöt országból kétszázhusz művész munkáját mutatta be. N. Mészáros Júlia is említi, hogy a meghívott kurátorok nemzeti csoportos kiállítást is szerveztek, így nyíltak meg cseh, szlovák, amerikai egyesült államokbeli, kolumbiai, jugoszláv, holland, belga, japán, egyiptomi, thaiföldi kortárs grafikai tárlatok, emellett pedig a Győri Grafikai Műhely tagjai is lehetőséget kaptak csoportos bemutatkozásra.<sup>392</sup> „A győri biennálé rövid időn belül nemzetközi hírnévre tett szert, és joggal pályázott arra, hogy Krakkó, Lugano, Ljubljana és Plzeň mellett a régió progresszív grafikai törekvéseinek otthonává váljon.”<sup>393</sup> – írja még róla Révész Emese. Hogy nem lett azzá, azt ő is a szakmai figyelem hiányának rója fel.

2007-től a biennálé tematikus lett, *fotográfia és kortárs grafika*, illetve *tér a kortárs grafikában* tárgyköörökkel. A központi nemzetközi kiállítás mellett kiemelt szerepet kaptak a szülő kiállítások és a megnyitó után rendezett kétnapos nemzetközi grafikai szimpóziumok. 2009 azonban N. Mészáros Júlia számára az utolsó év volt, mert nem pályázott többet az igazgatói székre, így – ahogy Révész Emese is megállapítja – 2011-től teljesen más arculatot kapott az esemény.<sup>394</sup> Grászli Bernadett igazgatósága alatt jóval visszafogottabb lett, főként szomszédos országok kiállítói és a Magyar Képzőművészeti Egyetem hallgatói vettek részt. Bár a fiatal művészek frissítést hoztak, a győri biennálé kezdeményező ereje csökkent, és „karakteres program híján a helyük sem lett világos a többi (még működő) hazai grafikai biennále mellett.”<sup>395</sup>

---

<sup>391</sup> Révész Emese: *Mérlegen a hazai grafikai biennálék. A rendszeres seregszemlék gyűjteményekbe kerülő anyaga ritka lehetőségeket rejt*, MúzeumCafé, 2014/41, o.n., online: <http://muzeumcafe.hu/hu/merlegen-hazai-grafikai-biennalek/> (utolsó hozzáférés: 2024.08.20.).

<sup>392</sup> A biennálé történetéhez bővebben lásd a múzeum honlapját: <https://romer.hu/biennale/a-biennale-tortenete/> (utolsó hozzáférés: 2024.08.20.).

<sup>393</sup> Révész: *Mérlegen a hazai grafikai biennálék*, 2014.

<sup>394</sup> *Uo.*

<sup>395</sup> *Uo.*

Az intézmények közötti nemzetközi kapcsolatok ápolása tekintetében N. Mészáros Júlia arról beszélt, hogy több múzeummal is együttműködtek különböző közép-európai országokból. Rendeztek kiállításokat Zágrábban, Ljubljanában, Prágában, Pozsonyban, Belgrádban és Krakkóban is. Hozzáfűzte, hogy fontos volt olyan partnereket találni, akik anyagi forrásokat tudtak biztosítani a kiállításokhoz, mert a győri múzeumnak nem állt rendelkezésére elegendő pénz. Kulcsfontosságú volt tehát, hogy olyan intézményekkel dolgozzanak, akik akartak és tudtak áldozni a közös munkára:

Több fontos kapcsolatot építettem ki. Részt vettünk például a Belgrádi Nemzeti Múzeumban rendezett eseményeken, valamint kiállítottunk Krakkóban, Regensburgban, Berlinben, Bécsben, Pozsonyban és más szlovákiai helyszíneken. Eljutottunk Athénba és a kanadai Albertába is tárlatokkal. Romániában is elkezdtünk tevékenykedni, ahol lehetőség lett volna a kapcsolatok további bővítésére, különösen Kolozsvár és Bukarest érdekelt. A román művészeti színtér aktívan részt vesz nemzetközi rendezvényeken, és évente legalább öt-hat grafikai eseményt szerveznek, számos művésztelepet is működtetnek. Ezek a tevékenységek kiváló lehetőséget nyújtanak a kapcsolatok építésére, a gyűjtemények bővítésére és az információk cseréjére. Esélyt kínálnak arra, hogy előadásokat tartsunk kortárs magyar művészetről, beszéljünk a kiállított művészekkel, vagy megjelentessünk szakmai kiadványokat. A kommunikáció és a múzeumi tevékenységek szoros kapcsolatban állnak egymással, és kulcsszerepet játszanak a művészeti élet működésében, különösen vidéken.<sup>396</sup>

András Edit és Spengler Katalin után tehát N. Mészáros Júlia is kiemelte a romániai kulturális, és azon belül a képzőművészeti színtér már hagyományosnak mondható aktív és előremutató jellegét.<sup>397</sup> Beszélgetésünk során testvérvárosi kapcsolatokról is volt szó, ami saját meglátásom szerint jó gyakorlati példa lehetne a perifériák közötti együttműködésre. A pécsi, 2023-ban rendezett Lokart Fesztiválról már írtam, hogy az ottani testvérvárosokból, Lyonból és Eszékről is hívtak meg alkotókat. Győrnek például Nyizsnyij Novgorod is testvérvárosa, de a franciaországi Colmar, vagy a német Ingolstadt, és Brassó is. N. Mészáros Juliának volt is egy ötlete, amit korábban felvetett: egy kiállítássorozatra épült volna, amely végigjárja az összes testvérvárost, folyamatosan bővítve az anyagot helyi művészek munkáival és kapcsolódó társművészeti rendezvényekkel. Bár a tervből végül nem lett valóság, de ő úgy gondolja, hogy még mindig lehetne ilyen projektet indítani.<sup>398</sup>

Visszatérve a helyi kapcsolódáshoz, a múzeumpedagógia fontosságát is kiemelte, és elmondta, hogy az ő időszakában ilyen irányú újítások is történtek. Különbőféle programokat

---

<sup>396</sup> *Interjú N. Mészáros Juliával, 2024.07.17.*

<sup>397</sup> Lásd a 2.6. *Lokális, regionális és globális vonatkozások a győri képzőművészetben* című fejezetet.

<sup>398</sup> *Interjú N. Mészáros Juliával, 2024.07.17.*

kínáltak felnőtteknek és gyerekeknek egyaránt. Emellett olyan szakemberek számára, akiknek elengedhetetlen a képzőművészeti ismeretek bővítése – például építészeknek – művészeti továbbképzéseket szerveztek, ahol neves művészettörténészek és szakértők tartottak előadásokat.<sup>399</sup> Mindennek ellenére – ahogy Révész Emese is megállapította – a helyi közönség nem mindig volt nyitott az innovatív ötletekre. Erről a helyzetről így beszélt N. Mészáros Júlia:

A fiatalok a szocialista realizmus időszakában nem kapták meg a kortárs művészet értékeléséhez megfelelő oktatást. Az avantgárd művészet iránti ellenállás például jól tükrözi, hogy amikor közép-európai avantgárd művészeti kiállítást szerveztem, a *Kisalföld* című lapban megjelent egy cikk, amely az avantgárd művészetet már lejárt, elavult jelenségként aposztrofálta. Ez a fajta háttérben zajló, kritikával teli légkör, amely a 90-es években is jelen volt, még mindig tovább él, és most már a konzervatív diskurzus része. Az ilyen szemléletmód jelentősen hozzájárult ahhoz, hogy a kortárs művészet helyzete és elismerése folyamatosan megkérdőjeleződött.<sup>400</sup>

Beszélgetésünk végén arra voltam kíváncsi, hogy miben látja az 1990-es évek és a jelenlegi győri képzőművészeti színtér közötti lényegi különbségeket, illetve hogy az eltelt évtizedek alatt bekövetkezett változások milyen hatással voltak a győri művészeti életre. Szerettem volna megismerni a véleményét arról is, hogy a centrum-periféria dichotómia szerinte mennyire releváns a mai művészeti kontextusban, és hogy tükrözi-e a jelenlegi kihívásokat helyi és nemzetközi viszonylatban. Így válaszolt:

A 1990-es évekhez képest jelentős változások következtek be. Például az akkori »hurráoptimizmus« időszakában a helyi sajtó aktívan érdeklődött a múzeum iránt, rendszeresen látogatták az intézményt, és televíziós műsorok is foglalkoztak a kiállításokkal. A média hozzáállása akkoriban sokkal támogatóbb volt a művészeti események iránt. A 2000-es évektől kezdve a helyzet jelentősen változott. Az optimizmus fokozatosan csökkent. Az oktatási rendszer minősége romlott, a kilencvenes évek reformjai, amelyek a kortárs művészetet is a tananyagba integrálták, már a múlté voltak, és a pályázati források is beszűkültek.

A 2008-as gazdasági világválság tovább súlyosbította a helyzetet, megnehezítve a pénzszerzést művészeti projektekhez. 2009-ben már a város sem támogatta a grafikai biennálé fődíját, és jelentős művészeti események, mint a Danubiana<sup>401</sup> alapítója által szervezett látogatás Győrben, nem kapott megfelelő fogadtatást. Konok Tamás, aki felajánlotta volna családja műgyűjteményét,<sup>402</sup> többek között fotósok és építészek munkáit, valamint 19. századi festő felmenőit, végül nem kapott megfelelő támogatást.

---

<sup>399</sup> *Uo.*

<sup>400</sup> *Uo.*

<sup>401</sup> Danubiana Meulensteen Art Museum, modern művészeti múzeum Pozsony Oroszvár (Rosovce) nevű városrészében. A múzeum alapítója Győrre is gondolt mint helyszínre a felépítéséhez.

<sup>402</sup> A festőművész édesapja id. Konok Tamás II. világháborús haditudósító volt, a háború után Győr katonai parancsnoka.

Ez nem csupán a periféria és a központ kérdése; számomra a legnagyobb problémát az jelenti, hogy vidéken nem igazán vannak kortárs művészeti kiállítások. Ez a jelenség nemzetközi szinten ritka, szinte csak nálunk tapasztalható. Ennek az lehet oka, hogy a művészet nem kapja meg a megfelelő helyet azoknál, akik az ország jövőjéről döntenek. Ma, amikor a versenyképesség, a kreativitás és az innováció kulcsfontosságúak, éppen a művészet az, ami leginkább hozzájárulhat ezekhez a területekhez. Sokan, köztük Nobel-díjasok is, gyakran a művészetten keresztül jutottak el új felismerésekhez.<sup>403</sup>

Az alternatív színtér perspektívájából vizsgálva a győri művészet fejlődését, a legjobb példa a Győri Grafikai Biennáléval egy évben induló Mediawave fesztivál, amely kétségtelenül az underground művészet világtérképére helyezte a várost. A *Fényírók Fesztiváljaként*<sup>404</sup> is ismert kezdeményezés önmeghatározása szerint a hagyomány és a modern ütköztetésére épített. Kutatásom során lehetőségem nyílt részt venni egy Hartyándi Jenő, a fesztivál szellemi atyja és igazgatója által tartott előadáson a Győrhez közeli Ravazd településen.<sup>405</sup> Az eseményre 2024. július 24-én került sor, ahol a fesztivál történetének vetítéssel egybekötött bemutatására inspiráló és oldott hangulatú környezetben került sor. Az ott elhangzottakat alapul véve igyekszem most a lényegre szorítkozva, underground művészeti szempontból megvizsgálni azt a korszakot, amikor a Mediawave fő helyszíne még Győr volt.<sup>406</sup>

Hartyándi Jenő úgy emlékszik vissza a rendszerváltás előtti időszakra, mint amikor a világ a politikai változások hatására lassan kezdett felengedni, és adódtak lehetőségek, amit győri baráti körével igyekeztek kihasználni. Először az 1980-as évek elején szerveztek nemzetközi jazz koncertsorozatot, ahová a világ élvonalába tartozó művészeket is meghívtak. A Mediawave indulásával kapcsolatban ez azért volt fontos, mert emiatt a szervezők már rendelkeztek némi nemzetközi tapasztalattal. 1990-ben, az új egyesülési törvény<sup>407</sup> által lehetővé tett keretek között megalapították a Győri Vizuális Műhelyt.

---

<sup>403</sup> *Interjú N. Mészáros Júliával, 2024.07.17.*

<sup>404</sup> A név 1994-től használatos, Bicskei Zoltán vajdasági képzőművész javaslatára.

<sup>405</sup> Hartyándi Jenő személyes korrajza a Mediawave Fesztivál hőskorszakáról, előadás, Ravazd, 2024.07.24.

<sup>406</sup> 2010-ben és 2011-ben Szombathelyen, majd az utána következő években Komáromban és egyéb helyszíneken került megrendezésre.

<sup>407</sup> 1989. évi II. törvény az egyesülési jogról, lásd: <https://njt.hu/jogszabaly/1989-2-00-00> (utolsó hozzáférés: 2024.08.22.).

**21. A Győri Vizuális Műhely tagjai az első Mediawave Fesztivál szervezése előtt a Petőfi Sándor Ifjúsági ház filmkészítő klubjában, ahol heti rendszerességgel találkoztunk (1990 körül)**



Hartyándi Jenő elmondta, hogy az első Mediawave-et másfél év előkészítés után egy sokszínű csoport szervezte meg, amely fotósokból, filmesekből, zenészekből és képzőművészekből állt. Minden résztvevő szabadon hozhatta a saját ötleteit, a programok ezért aztán széles spektrumot öleltek fel az underground zenétől a népzene át az avantgárd művészetekig.

Emlékszem egy olyan spanyol művészre, akinek zabot kellett vennünk, meg mindenfélét, és abból csinált performanszt. Ez nekünk akkor nagyon meglepő volt, mert 1991-ig Magyarországra nem nagyon jártak külföldi művészek, nagyon ritka volt az, hogy kapcsolat alakult ki. Tehát elég zárt volt az ország, tényleg létezett a vasfüggöny, egy szellemi vasfüggöny még inkább. Ez még sokáig létezett, még talán ma is.<sup>408</sup>

A Szovjetunió a Mediawave nyitó évében bomlott fel, nem sokkal előtte dőlt le a berlini fal 1989-ben, hamarosan elkezdődtek az ex-jugoszláviai háborúk, Csehszlovákia is szétesett, tehát, ahogy Hartyándi fogalmaz: „gyakorlatilag két-három éven belül itt a mi környezetünk erős mozgásnak indult”.<sup>409</sup>

A fesztivál sikerét ezeknek a történelmi fordulópontoknak is betudva mondja el, hogy úgy érzi, jókor voltak jó helyen. Az elejétől kezdve koncentráltak a nemzetköziségre, ami a filmes vonal miatt „szinte kötelező is volt”. A szocializmus összeomlása után a régió országai

<sup>408</sup> Hartyándi Jenő előadása, Ravazd, 2024.07.24.

<sup>409</sup> *Uo.*

közötti államközi kapcsolatok megszűntek, így előről kellett kezdeni a kontaktusok felvételét, de immár személyközi módszerekkel. Érdemes itt megjegyezni, hogy a hivatalos képzőművészeti vonalon elhangzott visszaemlékezések nem beszélnek hasonló aktivitásról a posztszocialista országokkal való kapcsolatok újrafelvételének ügyében, inkább arról, hogy mindenki a Nyugat felé orientálódott. Ezzel ellentétben a filmes alternatív szektorra nézve Hartványi kifejezetten hangsúlyozza:

Minden országban megvolt ugyanaz a – nevezzük másképpen gondolkodó, vagy underground, vagy alternatív – művészeti réteg, ami nálunk is akkor már elég komoly volt, és ezeket a kapcsolatokat kellett felfedeznünk a különböző országokban. Először mi is nyugatra indultunk, ami téves lépés volt. Utána keletre kezdtünk járni, mert sokkal izgalmasabb világ volt ott abban az időben, főleg a posztszocialista régióban. Leningrádban kezdtük, aztán sok más helyre is eljutottunk. A posztszovjet filmesek nagy részével személyes kapcsolatba kerültünk. Közülük a legtöbben a nyugati fesztiválokra nem is pályáztak, mert az ottaniak nem igazán értették, hogy mi van ebben a keleti világban. Mi viszont könnyen tájékozódunk, és hamar megtaláltuk a szálakat.<sup>410</sup>

1993-ban (és az azt követő években) tehát már a posztszovjet világ válogatott filmjeit nézhette a közönség Győrben. Elkezdtek idelátogatni a nyugat-európai fesztiválok szervezői is, mert hozzájuk az említett okokból kevésbé jutottak el ezek a filmek. Hartványi Jenő egy anekdotát is megosztott ezzel kapcsolatban, ami jól illusztrálja a szituációt:

A kilencvenes év környékén valamikor beállított hozzánk három kazah filmes. Nem a fesztiválra érkeztek, egyszer csak jöttek, hozták a filmjeiket. Mondták, hogy ők nem tudják, hogyan kell nevezni, de elhozták a munkáikat Kazahsztánból. (Tudjátok, az olyan 5-6000 kilométer.) Eljöttek, elbeszélgettünk, visszamentek, de itt hagyták a filmjeiket.<sup>411</sup>

A Mediawave Győrben a Petőfi Ifjúsági Házban (más néven a Petőfi Sándor Művelődési Házban) indult. Később aztán egyre több helyszínen zajlottak a programok<sup>412</sup>, bár a következő években is ez előbbi maradt a központ. Idővel felmerült az az ötlet is, hogy a Mediawave ne csak városi eseményként működjön, hanem egy napra vidékre is kiköltözzön. Ennek eredményeként 1992-től Novápusztán is lehetett fesztiválozni.

Koncepció tekintetében fontos megjegyezni, hogy a filmes szekción belül létrehoztak egy kisebbségi kategóriát. Hartványi Jenő úgy fogalmaz ezzel kapcsolatban, hogy ezt a csoportot nagyon széles körben értelmezték: nemcsak etnikai, szociális, vagy szexuális kérdésekre,

---

<sup>410</sup> *Uo.*

<sup>411</sup> *Uo.*

<sup>412</sup> Többek között a LLOYD-palotában, a Rába Mozi Európa termében, Vár-art Galériában és az Akadémia Galériában is.



hanem sok más aspektusra is kiterjesztették, így rendkívül érdekes filmek tudtak bekerülni a fesztiválra. A fesztiválra érkező nevezések száma idővel hatalmasra duzzadt, 1994-ben például 46 országból 748 filmet küldtek. A szelekció folyamatára így emlékszik vissza az előzsűriző:

A filmek szelektálása nem volt könnyű feladat; mindezt az én padlásszobámban végeztük, és sokszor gyakran heves vitákat folytatunk, de mindenki sokat tanult a folyamatból, és ezek a helyzetek formálták a fesztivál erővonalait. Szerintem az előzsűri<sup>413</sup> szerepe fontosabb, mint a zsűrié, mert ők határozzák meg a fesztivál karakterét, míg a zsűri inkább reprezentatív szerepet tölt be. Eleinte híres filmeseket<sup>414</sup> is hívtunk a zsűribe, követve a külföldi példákat, de később felhagytunk ezzel.<sup>415</sup>

Ahogy Fabényi Júlia a Pécsi Műhely kapcsán, úgy Hartványi Jenő is szót ejtett a vajdasági kapcsolatokról. Azt mondja, hogy az ottani művészet erőteljes hatással volt a fesztiválra, mert a délszláv kulturális élet sokkal szabadabb és együttműködőbb volt, mint a magyar, ahol a rendszerváltás után a művészek nehezen találtak új utakat. Ez rezonál azzal a művészettörténészek által megfigyelt jelenséggel, hogy a Nyugat elvesztette az érdeklődését a posztoszocialista országok iránt, amikor megszűntünk kitüntetett „Másnak” lenni, és András Editnek azzal a megállapításával is, hogy a volt Jugoszláv régióban a kapitalizmussal és szocializmussal vegyes tapasztalatok okán nyitottabb felfogás uralkodott.<sup>416</sup> A Vajdaságban különböző művészeti ágak szoros együttműködése tette igazán izgalmassá a helyzetet, a Mediawave alatt például Tolnai Ottó verseire Nagy József készített táncelőadást. A költő *Lötyöge avagy be kell-e avatkozni?* című verse – amely a győri *Műhely* folyóiratban jelent meg, és a Mediawave ideje alatt íródott – azért is különleges, mert a jugoszláv háború kontextusában született.<sup>417</sup> A vers azt az alkotói dilemmát közvetíti, hogy lehet-e, és kell-e művészeti eszközökkel reagálni egy háborús helyzetre. A költemény tehát a Mediawave fesztivál szellemiségét és a jugoszláv háború tematikáját szimbolikusan integrálta a kortárs irodalomba. Hartványi fontosnak tartotta említést tenni arról is, hogy a Mediawave mint név egyre kevésbé bizonyult szerencsés döntésnek. Az volt a probléma, hogy Nyugaton minden *mediával* kezdődő név kísérleti videókra és videóinstallációkra utalt, a győri fesztivál pedig

---

<sup>413</sup> Az előzsűrizésben részt vett többek között Bakács Tibor Settenkedő, Varga Balázs filmkritikus és Perger Gyula. Hartványi Jenő szóbeli közlése, 2024.07.24.

<sup>414</sup> Mások mellett Khosrow Sinai iráni, és Yuri Ilyenko ukrán filmrendező, valamint Tolnai Ottó vajdasági költő is voltak zsűritagok.

<sup>415</sup> *Uo.*

<sup>416</sup> András: *Határsértő képzelet*, 2023, 22.

<sup>417</sup> Tolnai Ottó: *Lötyöge avagy be kell-e avatkozni* (1993), *Műhely*, 1993/3, 3–6, online: <https://litera.hu/irodalom/publicisztika/a-het-verse-tolnai-otto-lotyoge-avagy-be-kell-e-avatkozni.html> (utolsó hozzáférés: 2024.08.22.).

egyre inkább eltávolodott ettől az iránytól. Ekkor javasolta Bicskei Zoltán – egy másik vajdasági résztvevő – a *Fényírók Fesztiválja* nevet, ami később párhuzamosan futott a Mediawave-vel.

Végezetül a fesztivál fogadtatásáról is beszélt az előadó. Örvendetes módon évről-évre egyre több cikk jelent meg Kelet-Európában, különösen az orosz területeken, ami nagyban hozzájárult a fesztivál ismertségéhez. Ennek részben az volt az oka, hogy a fesztivál szervezői ösztönözték a résztvevő filmeseket arra, hogy saját országukban igyekezzenek minél több fórumon megjelentetni magukat, ami mindkét fél számára előnyös volt. Ezáltal a Mediawave híre gyorsan terjedt, és egyre több helyen ismertté vált. A külföldi megjelenések mellett itthon, a Magyar Televízió dokumentumfilm-stúdiója számára is készített a fesztivál stábja egy közel egy órás anyagot. A felvételeken egyértelműen látszik a rendkívül magas látogatószám és a fesztivál felszabadult atmoszférája, ami Hartyándi szerint a városi vezetők szemszögéből inkább hátrányosnak tűnt. A sok hátizsákos fiatal és a szabad léghő nem feltétlenül volt összhangban a városi vezetés prioritásaival, mert ilyesmire nem adakoztak szívesen a városban tanyát vert külföldi nagyvállalatok. Attól függetlenül, hogy már 1994-ben megjelent olyan újságcikk, amiben arról írtak, hogy a fesztivál elköltözik a városból, 2009-ig azért Győr volt a Mediawave otthona.<sup>418</sup>

Az ezt követő évekről inkább személyes benyomásaim, tapasztalataim alapján szeretnék beszámolni, mert a bécsi egyetemen 2008-ban szereztem meg a diplomámat, és onnantól fogva több lehetőségem – és talán jogosítványom – volt arra, hogy a győri képzőművészet helyzetének alakulását vizsgáljam. A 2009-es év – ahogy az adatokból is kiderült – újabb fordulópontként is elkönnyelhető. Ekkor vette át Grászli Bernadett a múzeum irányítását,<sup>419</sup> és ahogy Révész Emese tanulmánya végén a Győri Grafikai Biennáléről megjegyezte, a múzeumnak ez a projektje is veszített lendületéből. Fiatal, friss diplomás művészként nekem is az volt a benyomásom, hogy a 2010-es években – bár láttam jó kiállításokat – hiányzott a dinamizmus, és nem tapasztaltam újító szándékot. Az N. Mészáros Júlia által megkezdett és bejártatott projektek részben maradtak – ezért is tartottam fontosnak vele mint úttörővel beszélgetni –, de az akkor megjelenő kortárs trendekkel ismét lépést tartani igyekvő kezdeményezésekről nem igazán tudok beszámolni. Megkönnyítené a helyzetemet, ha

---

<sup>418</sup> Hartyándi Jenő előadása, Ravazd, 2024.07.24.

<sup>419</sup> Pintér Bence: *Menesztették a győri Rómer Múzeum igazgatóját, Grászli Bernadettet*, Úgytudjuk (online), 2020.02.21., [https://ugytudjuk.hu/cikk/20200221\\_menesztettek-a-gyori-romer-muzeum-igazgatojat-graszli-bernadettet](https://ugytudjuk.hu/cikk/20200221_menesztettek-a-gyori-romer-muzeum-igazgatojat-graszli-bernadettet) (utolsó hozzáférés: 2024.08.22.).

valamilyen archívum – legalább a létrejött kiállításokról, művészeti eseményekről – rendelkezésre állna erről az időszakról, de sem digitálisan, sem nyomtatott formában nem érhető el. Azzal, hogy a Mediawave végül elköltözött, az underground szcéna is elveszítette központi összetartó erejét, bár ez már a kétezres években is – illetve ahogy Hartyándi Jenő mondja, valójában 1994-től – várható volt, mert a város egyre inkább a jövedelmezőbb projekteket részesített előnyben. Borkai Zsolt polgármesteri ideje alatt például leginkább sportfejlesztésekre helyezte a hangsúlyt.<sup>420</sup>

A centrum-periféria kettősség művészeti mezőre vonatkozó megvalósulásait vizsgálva tehát a globális megközelítéstől így jutottam el saját közvetlen környezetemhez. A következőkben ezért egy személyes tapasztalatokon alapuló, szubjektív alkotói nézőpontból elemzem szülővárosom és művészeti pályám összefonódását, amelyet a művészeti doktori kutatásom keretei tesznek lehetővé.

---

<sup>420</sup> Borkai Zsolt, korábbi olimpikon, 2006 és 2019 között vezette a várost, ezalatt az idő alatt épült az ETO park 2008-ban, az Audi Aréna Győr 2014-ben, az Európai Ifjúsági Olimpiai Fesztivál 2017-ben került megrendezésre, és még lehetne sorolni a sporttal kapcsolatos számos kezdeményezést.

## 2.7. Művészek a centrumban és periférián

*„...a siker soha nem rólad szól, de még csak nem is teljesítményedről.  
A siker rólunk szól, és arról, hogy mi hogyan látjuk a teljesítményedet.”<sup>421</sup>*

A művész társadalomban elfoglalt helye és szerepe a központ és perem viszonyrendszerében szintén meghatározó tényező, amely befolyásolja az alkotói lehetőségeket, a művészi elismertséget és a kulturális diskurzusokban való részvételt. Gyakori, hogy a művészek a centrumok közelében törekednek élni és alkotni, mivel ott nagyobb láthatóságra és elismerésre számíthatnak. Ezzel szemben a periférián működő alkotók számára ezek a lehetőségek korlátozottabbak, ami a művészi narratívák sokszínűségének sem tesz jót. Manapság az információs társadalomban ugyan a világháló új és szélesebb spektrumú lehetőségeket kínál a művészek számára, de a biennálék és művészeti vásárok példája is rámutat arra, hogy a személyes kontaktus és a műalkotások közvetlen, fizikai jelenléte továbbra is nélkülözhetetlen a művészeti mező szereplői közötti kapcsolatok kiépítésében, valamint az alkotások értékesítési és elismerési folyamataiban. Alapigazság, hogy nincs egyértelmű recept arra, hogyan boldogulhat egy művész, hiszen számtalan tényező, véletlenek és különböző konstellációk befolyásolják az életútját. Ugyanakkor, ahogy saját esetemben is tapasztalom, a művészet létrehozásának és bemutatásának helyszíne kiemelten fontos, és a központ-perem viszonylatok ebben meghatározó szerepet játszanak. Valójában mind a tágabb gazdasági, történelmi, vagy ezeket leszűkítve a művészeti keretekben áttekintett centrum-periféria kettősség az alkotói pályákra gyakorolt hatásairól és a kulturális termelés lehetőségeinek szempontjából volt számomra érdekes.

Pierre Bourdieu-nek azon nézete, miszerint a kulturális termelést társadalmi struktúrák és hatalmi viszonyok tekintetében is meg kell vizsgálni, már alapvetésként tételeződik a kortárs képzőművészet szociológiai megközelítésében. Az ő mező-elméletéhez köthető az az általánosan elfogadott tézis, hogy a műalkotás létrejötte és elismertetése nem csupán a művészen múlik, hanem a művészeti mező egész viszonyrendszerén. Bourdieu a kulturális termelésnek azt a tágabb környezetét nevezi így, amelyben a szcena minden tagja a maga szerepe szerint vesz részt, és küzd az elismerésért, vagy végeredményben a dominanciáért. Másképp fogalmazva a művészeti mező egy soktényezős környezet, amely magába foglalja a

---

<sup>421</sup> Barabási Albert-László: *A képlet. A siker egyetemes törvényei*, Libri, Budapest, 2018, 37.

művészt érő összetett hatásokat, valamint személyes és társadalmi háttérét. Ide tartoznak a pályatársak, a befogadók, a művészetközvetítők (intézményi szereplők, galériatulajdonosok stb.), valamint az úgynevezett „kapuőrök” is, akik az alkotást értékelik, illetve „szentesítik” (kritikusok, művészettörténészek, kurátorok). A mező belső mozgásait ezeknek a résztvevőknek az egymással való interakciói szabják meg, melyek során mindegyik a Bourdieu által szimbolikus tőkének nevezett erőforrás felhalmozására törekszik. Ez alapvetően nem anyagi javakat, hanem elismerést és presztízst jelent, de lehetőség esetén tárgyasult tőkére is átváltható. A javak eloszlásától függően a művészeti mezőn belül mindenki rendelkezik egy adott pozícióval, amelyet más szereplőkhöz viszonyítva foglal el. Ezek a státuszok dinamikusak, és folyamatosan változhatnak az egymás közötti versengés eredményeképpen. A centrum-periféria viszonyok „klasszikus” egyenlőtlenségi helyzetei itt is megvalósulnak. A mezőn belül tehát hatalmi rendszerek uralkodnak: a nagy szimbolikus tőkével rendelkezők, akik a mező központjában helyezkednek el, nagyobb befolyással bírnak annak működésére és szabályaira mint a periférián lévők, akik kevésbé elismertek.

Bourdieu különbséget tesz a mező autonóm (független) és heteronóm (külső hatásoknak alárendelt) részei között. Az autonóm szférán belül a művészet belső értékei dominálnak, míg a heteronóm mezőn belül külső, gazdasági, politikai vagy társadalmi hatások játszanak nagyobb szerepet.<sup>422</sup> Általánosságban tehát a művészi autonómiát nem az alkotó egyéni szabadságaként, hanem az egész művészeti mezőnek a társadalommal szemben kivívott függetlenségeként értelmezi. Ez pedig abban áll, hogy a megtermelt kulturális javak (műalkotások) értékét az említett kapuőrök határozzák meg, és a közönség már az ő értékítéleteik szűrőjén keresztül szerzi meg értesüléseit, formál véleményt.

Amennyiben a gazdasági, politikai vagy társadalmi hatásoknak a belső szakértőknél nagyobb szerepe van, a mező nem autonóm. A művészi érvényesülés, vagy siker tehát másképp értelmeződik az autonóm és a heteronóm gyakorlatokban, míg az előbbi esetében a szimbolikus tőkében, utóbbinál a művészeti piacon kamatozódik. A szféra dinamikájának megértéséhez például emiatt is szükségeszerű figyelembe venni a résztvevők egyéni diszpozícióit, „alaphangoltságát”. Ennek érdekében vezette be Bourdieu a „habitus”<sup>423</sup> fogalmát, mely a mező szereplőinek érzékelését, gondolkodásmódját és viselkedését foglalja magában, amit a neveltetés és a társadalmi környezet is alakít. Habitus alatt tehát olyan

---

<sup>422</sup> Pierre Bourdieu: *A művészet szabályai. Az irodalmi mező genezise és struktúrája*, Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Budapest, 2013, 240.

<sup>423</sup> Pierre Bourdieu: *Hevenyészett megjegyzések a test társadalmi észleléséről, A társadalmi egyenlőtlenségek újratermelődése, Tanulmányok*, Generál Press, Budapest, 2008, 108–117.

mintákat ért, amelyek irányítják az emberek döntéseit, és szerinte ennek egyik legfontosabb megnyilvánulási területe az ízlés. Így a művészeti mezőre vonatkoztatva könnyű belátni, hogy a művészek, művészetközvetítők, de a kapuőrök habitusa is milyen erős befolyással van arra, hogy ki hogyan tudja pozicionálni magát a mezőn belül, és milyen stratégiákat alkalmaz a siker érdekében.

Összefoglalva tehát: Bourdieu elmélete szerint a művészet értékelésének módozata abból a kölcsönhatásból alakul ki, amit a mező-specifikus jelentések, az egyenlőtlen struktúrák és az egyes szereplők habitusa hoz létre egy adott történelmi környezetben. Ezt a folyamatot a mezőn belüli együttműködések és a verseny közösen alakítja, és végső soron így dől el, hogy ki kap elismerést művészként, illetve hogy kinek áll hatalmában erről dönteni. A történelem előrehaladtával azonban ezek az ismérvek is átalakultak, és ahogy az elméletek is folyamatosan felülvizsgálatra kerülnek, úgy a tudományos eljárások is kihasználják a technológiai újdonságok nyújtotta lehetőségeket is a vizsgálatok pontosítására. Bourdieu mezőelméletét – ahogy korábban írtam – például Larissa Buchholz a kulturális termelés nemzeti szintjeiről adatalapú és esettanulmányi minták felhasználásával globális léptékre kívánta kiterjeszteni. Ő azt vizsgálta, hogy a globalizáció növelte-e a „nem nyugati” művészek elismerését, és hogy a bővülő nemzetközi művészeti csere sokszínűbbé tette-e a globális kánonokat. 2019-ben egy hazai tanulmány is rámutatott arra, hogy a bourdieu-i keretek kiegészítésre szorulnak. A magyarországi kulturális termelőknek úgyszintén nem csak a nemzetállami helyzetükhöz, hanem a globális művészeti termelés folyamataihoz is alkalmazkodniuk kell, gyakran alárendelt pozícióból. A félperiférián a kulturális tőke mint erőforrás különösen fontos szerepet kap, mivel a középosztályok ritkán képesek piaci tevékenységekből fenntartani helyzetüket. Ennek következtében a kulturális beágyazottság felértékelődik, és kialakul egy „kulturális burzsoázia”, amely az államtól nyeri legitimitását és erőforrásait.<sup>424</sup>

Buchholz szerint összességében léteznek a „globalisták”, és az olyan „szkeptikusok”, mint Olu Oguibe nigériai művész és kutató, vagy Alain Quemin szociológus, akik azt állítják, hogy a legmagasabb szintű elismerés továbbra is főként euro-amerikai művészeknek jut.<sup>425</sup> Könyvében száz kortárs művészeiről gyűjtött adatai azt mutatják, hogy a nyugat-központú

---

<sup>424</sup> Barna Emília – Madár Mária – Nagy Kristóf – Szarvas Márton: *Dinamikus hatalom. Kulturális termelés és politika Magyarországon 2010 után*, Fordulat, 2019/26, 225–251.

<sup>425</sup> Buchholz: *The Global Rules of Art*, 2022, 107.

művészetikánonokon túlmutató átalakulások valóban megtörténtek, bár ezek egyenlőtlenül és különböző idővonalak szerint játszódtak le.<sup>426</sup>

Az elmúlt évtizedben rajta kívül is számos kutatásban alkalmaztak kvantitatív elemzéseket és statisztikai adatfeldolgozást, hogy különböző aspektusok mentén vizsgálják a művészek társadalmi helyzetét. Nálunk valószínű a legismertebbek Barabási Albert-László által alapított bostoni székhelyű *Barabasi Lab – Center for Complex Network Research* projektjei.<sup>427</sup> Barabási részt vett abban a 2014-es nagyszabású projektben, amelyet Maximilian Schich, hálózatkutatásban posztdoktori címet szerzett német művészettörténész vezetett. Az interdiszciplináris csoport – melyben hálózatelemzők és szociológusok is részt vettek – két évezredre visszanyúlóan több mint 150 000 művész és értelmiségi adatait elemezte, feltárva a kulturálisan termékeny helyszínek és régiók fejlődését Európában és Észak-Amerikában. A kutatók képesek voltak felfedni a migrációs mintákat, meghatározva egyének mobilitását születési és halálozási helyük közötti útvonal és távolság alapján. Ezen kívül feltárták a centrum és periféria rejtett struktúráit, mind földrajzi, mind társadalmi-kulturális értelemben.<sup>428</sup> Szakmai körökben azonban megoszlanak a vélemények<sup>429</sup> arról, hogy a felmutatott látványos digitális adatvizualizációk és Barabási Albert-László legújabb projektjei<sup>430</sup>, amelyek hagyományos alkotói módszerekkel is érzékeltetik az eredményeket, mennyiben járulnak hozzá az eddigi ismereteinkhez, vagy lesznek időtállóak. A hálózatkutató 2018-ban megjelent bestsellerében, *A képletben*, ahol a siker öt törvényét igyekszik felállítani a mindennapi élet különböző területeiről vett példákon keresztül, többek között azt írja, hogy „az emberek nem fognak tapsolni senki világrengető eredményének, hacsak nem láthatják azt a saját szemükkel”, vagy hogy „a teljesítményt a lehetőségek erősítik”, és „a társadalmi és a szakmai kapcsolatok hálózata – és nem a földrajzi elhelyezkedés –, ami bárki esetében a sikert meghatározza.”<sup>431</sup>

---

<sup>426</sup> *Uo.*, 108.

<sup>427</sup> Lásd pl. A Ludwig Múzeumban megrendezett *Rejtett mintázatok* című kiállítást. *Barabásilab. Rejtett mintázatok – A hálózati gondolkodás nyelve*, kiállítás, kurátor: Késmann József, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2021.05.01.–2022.04.03.

<sup>428</sup> Christoph Behnke – Cornelia Kastelan – Valérie Knoll – Ulf Wuggenig: *Art in the Periphery of the Center*, Sternberg Press, London, 2015, 3.

<sup>429</sup> Brys Zoltán: *Barabási Albert-László sikerről alkotott képlete jól hangzik, de nem biztos, hogy mindig érvényes marad*, Qubit (online), 2020.09.21., <https://qubit.hu/2020/09/21/barabasi-albert-laszlo-sikerről-alkotott-keplete-jol-hangzik-de-nem-biztos-hogy-min-dig-ervenyes-marad> (utolsó hozzáférés: 2024.08.25.).

<sup>430</sup> Bővebben lásd a BarabásiLab honlapját: <https://www.barabasilab.com/art/work/philanthropy> (utolsó hozzáférés: 2024.08.25.)

<sup>431</sup> Barabási: *A képlet*, 2018, 109.

Ezek az állítások is megerősítik azt a korábbi tézist, hogy a művész láthatósága alapvető feltétele a sikeres alkotói pályának. Ez teszi lehetővé, hogy a művészeti mező többi szereplője megismerje a munkáját. Az alkotás és a bemutatkozás helyszínének központi vagy perifériás jellege Barabási mércéjével mérve viszont kevésbé fontos, mint a művész társadalmi és szakmai rendszerben elfoglalt helye.

De mi befolyásolta a Bourdieu idején még nemzeti, mára azonban már globalizálódott mezőben a művészek kapcsolati hálójának a kialakulását? Hogyan jöttek létre a művészeti teljesítmény értékelésének eszközei és mechanizmusai? Milyen hatással volt mindezekre a centrum-periféria dichotómia? Ezen kérdések megválaszolásához röviden áttekintem a művész társadalomban betöltött szerepének fejlődését és a történelem során bekövetkezett szerepváltozásokat.

A művészi függetlenség története a reneszánszra nyúlik vissza, amikor egyes olasz művészek már önállóan dolgoztak, eltávolodva az addig általánosan elfogadott céhes keretektől. A 17. században a művészeti akadémiák megjelenése új korszakot indított, mivel ezek az intézmények nemcsak oktatták a művészeket, hanem a művészi értékek kánonját is rögzítették. Az akadémiai tagság a művészi teljesítmény nyilvános és hivatalos elismerésével volt egyenlő, a művészi karrier valódi mérföldkövét jelentette, ami anyagi sikeret is ígért, mert a tagoknak volt a legjobb esélye arra, hogy az állam, illetve a társadalmi elit megbízásait, megrendeléseit elnyerjék.<sup>432</sup>

A 19. században az abszolút uralkodóktól az állam átvette a művészet támogatását, bár a mecénatúra hagyományos formái részben továbbra is fennmaradtak. A szabad művészeti piac kialakulásával a képzőművészet a polgári műveltség részévé vált, betöltve a vallás szekularizációja után keletkezett spirituális űrt. A művészetközvetítők és szaklapok szerepe nőtt, és az olyan informális közegek, mint a kávéházi művészasztalok is jelentős szerepet játszottak a szakmai kapcsolatok építésében. A kiállítási lehetőségek terén Európában a párizsi szalonok váltak mintapéldákká, míg Németországban a politikai megosztottság következtében regionális szalonok alakultak ki, mely kulturális többközpontúság a mai napig jellemző az ottani mezőre.

Szintén a 19. század folyamán alakultak ki azok a művészi szerepek, vagy inkább sztereotípiák, amelyek mélyen beágyazódtak a képzőművészetről alkotott közfelfogásba, és

---

<sup>432</sup> Szívós: *A magyar képzőművészet társadalomtörténete*, 2009, 22.



sokszor máig meghatározóak. A Wittkower házaspár klasszikus könyve<sup>433</sup> az ókortól egészen a francia forradalomig követi végig a „Szaturnusz jegyében működő titokzatos és ambiciózus művész” alakjának különböző inkarnációit. A romantika idején megjelenő *zseni-művész* alakja a művészi kreativitás szimbólumává vált, és máig meghatározza a képzőművészethez való befogadói viszonyt. Az 1840-es évek Párizsában bukkant fel a *bohém művész* figurája, aki a társadalmi normáktól eltérő, szabad életmódot testesítette meg. A század végére a művészszerpek tovább bővültek a *művészproletár* és a *művészfejedelem* alakjával, amelyek a művészek társadalmi státuszának és egzisztenciális helyzetének szélsőségeit tükrözték. A századfordulón pedig a *művész-értelmiségi* típus is felbukkant, akinél az elméleti kérdések iránti érdeklődés, a programalkotás, és az esztétikai elvek tisztázása került előtérbe. Kelet-Közép-Európában, így Magyarországon is, külön kiemelendő a *művész mint látnok* prófétikus szerepe, amely szintén az itteni romantikához kötődik a forradalmak idejéből.<sup>434</sup>

A múlt század kilencvenes éveibe ugorva Petrányi Zsolt is foglalkozott hasonló szellemben az adott korszak alkotói számára attraktív modellekkel.<sup>435</sup> Szerinte a nyolcvanas évek piacorientáltságra hajló szerepe helyett a neoavantgárd szellemiségét képviselő, médiumot szabadon alkalmazó értelmiségi művésztípus vált ismét relevánssá, annak társadalmi elkülönülésre és ellenállásra épülő pozíciója nélkül. Ide sorolja még, hogy az alternatív művész-rocker típusú alkotó sem volt már vonzó, mivel a zenei kultúra radikálisan átalakult, és a DJ vált az új korszak ikonjává.

A művész társadalmi pozíciójának változásai szorosan összefüggnek a művészeti munka elismerésének átalakulásával, amely párhuzamosan zajlott a művészeti intézményrendszerek fejlődésével, ennek eszközei és mechanizmusai pedig a szakmai normák folyamatos módosulásával együtt alakultak. A láthatóságot biztosító kiállításokon való részvétel továbbra is elsődleges fontosságú. A globális eseményeken való részvétel, és összességében a külföldi vagy hazai múzeumi tárlatokon való bemutatkozás lehetősége számítanak ebben a kategóriában a legmagasabb szintű elismerésnek. Emellett jelentőséggel bír minden olyan reprezentációs tér is, amelyet a művészeti mező legitimált. A művész munkájának egy intézményi gyűjteménybe való bekerülése pedig egyértelmű indikátora annak, hogy az alkotás meghatározó elemévé vált az adott kánonnak.

---

<sup>433</sup> Rudolf Wittkower – Margaret Wittkower: *A Szaturnusz jegyében. A művész személyisége az ókortól a francia forradalomig*. Osiris, Budapest, 1996.

<sup>434</sup> Dobó–Szeredi: *Magyar Kultúra +/-Európa*, 2018, 39–58.

<sup>435</sup> Petrányi: *A kilencvenes évek magyar művészete*, 2024, 14.

A siker hagyományos mutatói közé tartoznak a díjak és ösztöndíjak, amelyek rendszere önmagában is komplikált szisztéma. Ide tartoznak a nemzetközi és országos díjak, az állami és a szakmai szervezetek kitüntetései. A régiók vagy városok által alapított díjak és ösztöndíjak is segíthetik a művészi karrierépítést, bár ez sajnos Magyarországon nem igazán jellemző, inkább például Ausztriában vagy Németországban, tartományi keretek között.

A különböző művészeti intézmények vagy alapítványok is írhatnak ki versenyeket, ahol a nyertesek, és sokszor már a jelöltek is jelentős elismerést kapnak a művészeti közegben. Magyarországon a legjelentősebbek az Esterházy Art Award és a A Leopold Bloom Képzőművészeti Díj, vagy a Derkovits Gyula ösztöndíj, amely fiatal művészek karrierjének elindítását segíti. Az alapítványi díjak elvileg függetlenek a kormányzati politikától, és hosszú távú szakmai támogatást nyújthatnak. Magángalériák és gyűjtők is alapíthatnak díjakat, amelyek gyakran kiállítási lehetőségekkel és pénzügyi támogatással járnak, és hozzájárulnak az alkotók műveinek piaci elismertségéhez. Az eladások szintén tükrözhetik az alkotó munkásságának értékét, bár ennek relevanciája újra felveti a Bourdieu-féle autonómia-heteronómia problémakört. A külföldi tanulmányutak helyét manapság jobbra átvették a művészeti rezidenciák, amelyek egyre fontosabb szerepet játszanak a művészeti világban. Ezek nem csupán lehetőséget biztosítanak a művészeknek, hogy új környezetben alkossanak, nemzetközi kapcsolatokat építsenek és új közönségeket érjenek el, de szakmai önéletrajzban feltüntetve is presztízsértékűek. A művészek oktatásban betöltött szerepe terén leginkább a felsőoktatási intézményekben betöltött pozíciók járulnak hozzá a művészi státusz megerősítéséhez. Az állami elismerések úgyszintén fontos mérföldkövei lehetnek egy művész karrierjének, ezek azonban a mindenkori kultúrpolitikai környezet függvényében kerülnek odaítélésre.

Kristóf Luca, szociológus, elitkutató, az elmúlt tíz évben megjelent írásaiban reprezentatív felméréseken alapuló módszerekkel vizsgálta a kortárs magyar kulturális szereplők reputációját. Könyveinek ez az egyik központi fogalma, melynek legközelebbi szinonimái az ismertség, elismertség, elfogadottság, megbecsültség és jó hírnév, ami az emberi viselkedés egyik fontos mozgatórugója.<sup>436</sup> A kutató megállapítása szerint „egy működő kulturális mezőben a reputáció szorosan kötődik a teljesítményhez, a díjaknak pedig többé-kevésbé tükröznie kell ezt a teljesítményt.”<sup>437</sup> A kultúrpolitika fogalmát az angol „cultural policy”

---

<sup>436</sup> Kristóf Luca: *Véleményformálók. Hírnév és tekintély az értelmiségi elitben*, L'Harmattan – MTA Társadalomtudományi Kutatóközpont, Budapest, 2014.

<sup>437</sup> Kristóf Luca: *Kultúrdsaták. Kulturális elit és politika a mai Magyarországon*, Gondolat – MTA Társadalomtudományi Kutatóközpont, Budapest, 2021, 68.

kifejezésből vezeti le, Geir Vestheim norvég kulturális politika kutató meghatározása alapján, annak szó szerinti fordításából, a „kulturális politika” kifejezésből, amely még nem viseli magán a magyar változat gyakran negatív, ideológiai beavatkozásra utaló jelentésárnyalatát.<sup>438</sup> Kristóf szerint a politikai rendszer szereplői a kulturális alkotások, termékek és szolgáltatások előállításához, elosztásához és fogyasztásához alapvetően négyféle módon viszonyulhatnak. Az első típus a facilitátor állam, amely a piacra és a magánmecenatúrára bízta a kultúra finanszírozását, ilyen például az Egyesült Államok; a második a pártfogó állam, amely a kultúrát és a művészeteket önmagukért támogatja, erre jó példa Nagy-Britannia; a harmadik a beavatkozó – vagy építész – állam, ez közpolitikai programokkal, infrastrukturális és pénzügyi eszközökkel dotálja a kultúra termelését és fogyasztását; a negyedik a mérnök típusú állam, amely a nem demokratikus rendszerekre jellemző, tervezett és szigorúan irányított kultúrpolitikát valósít meg. A legtöbb nyugat-európai országban a facilitátor és az építész modellek kombinációja található meg. A kelet-európai országok a rendszerváltás után a mérnök típusú modelltől az építész, vagy – a balti államok esetében – a facilitátor modellre váltottak.<sup>439</sup>

Kristóf Luca második, három évvel ezelőtt megjelent könyvében a 2010 utáni kultúrpolitika működését tárgyalja, és ennek kapcsán egy vele készült interjúban így jellemzi a művészettámogatás helyzetét:

Magyarország mint kulturális piac túlságosan kis méretű, és a mecénások, a magánvagyonukból a kultúrát támogatók sincsenek elegenden. Így a magaskultúra mindig is állami támogatásra szorul. Az már a mindenkori kormányon múlik, hogy a támogatásért cserébe mennyi autonómiát enged a kulturális intézményeknek. A jelenlegi kormányzat erősen centralizáló hajlamú, még akár egy múzeum igazgatójának személyéről is a miniszterelnök dönt.<sup>440</sup>

Visszatérve a reputáció fogalmához, Kristóf az állami kitüntetéseket és díjakat olyan küzdalmi terepeknek nevezi, amelyek a kulturális és hatalmi mező határán helyezkednek el, és jelzik, hogy a hatalom elismeri a kulturális értékeket. Minél magasabb presztízsű a díj, a díjazottak kiválasztásánál annál inkább megjelennek a kulturális mezőn kívüli, politikai

---

<sup>438</sup> Geir Vestheim: *Cultural policy-making. Negotiations in an overlapping zone between culture, politics and money*, International Journal of Cultural Policy, 2012/5, 530–544, idézi: Kristóf: *Kultúrcsaták*, 2021, 14–15.

<sup>439</sup> Kristóf: *Kultúrcsaták*, 2021, 14.

<sup>440</sup> „A tekintélyt nem lehet elvenni.” *Beszélgetés Kristóf Lucával*, Könyvterasz (online), 2021.08.20., <https://konyvterasz.hu/a-tekintelyt-nem-lehet-elvenni-beszelgetes-kristof-lucaval/> (utolsó hozzáférés: 2024.08.28.).

szempontok. Különösen igaz ez például a Kossuth-díj esetében, amely a szerző szerint a reputációs elitbe való tartozás egyik kritériuma.<sup>441</sup>

A magyar kultúrpolitika jogi és finanszírozási alapjai a kiegyezéssel jöttek létre, ezért állami művészettámogatásról is csak ettől az időszaktól lehet beszélni. A sajátosan magyar művészet megteremtése érdekében a kulturális rendszerek felzárkóztatása magában foglalta a művészetfinanszírozás európai mintákból átvett alapelveit. Szívós Erika a kort művészetszociológiai szempontból vizsgáló írásában<sup>442</sup> említi, hogy kvantitatív felmérések alapján a művésznövendékek körében abban az időben nagy arányban voltak állami ösztöndíjasok, ami arra utal, hogy a dualizmus kori kultúrpolitika jelentős támogatást nyújtott a művészeti képzés számára. Az állami megrendelések különösen a millennium körüli években növekedtek meg, amikor a reprezentatív, nagyméretű festmények iránti igény fokozódott, melyek elkészítésére a kor elismert festőit kérték fel.<sup>443</sup> A kultuszminisztérium vásárlásai is felélénkültek, különösen a nagy közgyűjtemények létrejöttével párhuzamosan. A középítkezések és az emlékműszobrászat fellendülése következtében az alkalmazott és díszítőszobrászati munkák száma is jelentősen megnőtt, míg az autonóm művek vásárlása a festmények beszerzésének gyakorlatához hasonló módon zajlott. Az állami és királyi vásárlások, amelyekre a Képzőművészeti Tanács tett javaslatot, szintén jelentős presztízzsel bírtak, mivel a sajtó gyakran beszámolt róluk. Azok a művészek, akik munkái a Szépművészeti Múzeumban voltak, vagy akik „Öfelsége tulajdona” felirattal büszkélkedhettek, elismertnek számítottak. A kultuszminisztériumtól érkező elismerések odaítélésénél művészeti szakértők véleményét is figyelembe vették. A kiállításokon elnyerhető állami díjak szintén fontos elismerést jelentettek. Az itthon elnyerhető díjak hierarchiájának tetején az állami nagy aranyérmek álltak, amelyek a legmagasabb kitüntetésnek számítottak, de nem jártak pénzjutalommal. Ennél is nagyobb presztízst jelentett azonban, ha egy művész nemzetközi kiállításon nyert érmet, például a párizsi Szalonon vagy a világkiállításokon.

A hazai tárlatokon a műveket rendszerint zsűrizték, így ha egy fiatal művész kiállíthatott, az mindenképpen szakmai elismerést jelentett, ahogy a művészeti egyesületekben való tagság is. Ezek ugyan megalakulásukkor önkéntes társulások voltak, de ezután szavazással döntöttek az új tagok felvételéről. A vezetőtestületekben és zsűrikben betöltött szerep különösen jelentős

---

<sup>441</sup> Kristóf: *Kultúrsaták*, 2021, 107.

<sup>442</sup> Szívós: *A magyar képzőművészet társadalomtörténete*, 2009, 66.

<sup>443</sup> *Uo.*, 79.

volt, mert az egyesületek által szervezett kiállítások eladási alkalmakként is szolgáltak, így befolyással voltak a művészek megélhetési lehetőségeire is. Szívós Erika a kiegyezés utáni időszakokkal foglalkozó kutatást azért is tartotta relevánsnak, mert szerinte Magyarországon a korszak kultúrpolitikája és művészetfinanszírozási alapelvei az állami művészetpolitikát máig meghatározzák. Emellett a szerző párhuzamot lát a kortárs hazai viszonyokkal abban is, hogy a művészetnek milyen szerepet szántak az „országimázs” formálásában.

András Edit a már többször idézett aktuális műve egy fejezetének az *Őrségváltás a kultúrában* címet adta, amelyben leírja, hogy meglátása szerint a „kultúratámogatást, finanszírozást a szakmai irányvonalak, preferenciák helyett identitás- és szimbolikus politika váltotta fel, és a kultúrát is elérő centralizálás jegyében egyetlen gigaminisztérium jött létre: az Emberi Erőforrások Minisztériuma.”<sup>444</sup> Ugyanitt rögzíti, hogy a kormány 2011-ben a „Magyar Tudományos Akadémián belül működő Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia (SZIMA) ellenében köztestületté nyilvánította az egykori baráti társaságból kinőtt konzervatív, jobboldali Magyar Művészeti Akadémiát (MMA), és beemelte az alaptörvénybe.” Meglátása szerint ily módon megvalósult a hatalomkoncentráció és a közpénzek összpontosítása.<sup>445</sup> Ez, és a már említett 2013-ban hatályba lépett múzeumi törvény ellenállást váltott ki a művészeti közegből, ami különböző nyilvános demonstrációk formájában is testet öltött.<sup>446</sup>

Szintén András Edit írja, hogy 2015-től csökkent a szakmai szervezetek bevonása a Nemzeti Kulturális Alap (NKA) pályázatainak elbírálásába: az MMA küldöttei tették ki a bizottságok egyharmadát, a minisztérium a másodikat, és egy harmad maradt csak a szakma képviselőinek. Ő is hivatkozik arra a korábban említett, a *Fordulat* társadalomelméleti folyóiratban 2019-ben megjelent tanulmányra<sup>447</sup>, amely a nemzeti keretrendszer bourdieu-i definíciójának kiegészítésére tett javaslaton túl arra a kérdésre is kereste a választ, hogy melyek azok a társadalmi folyamatok és struktúrák, amelyek 2010 után a kultúra termelőinek pozícióit meghatározták.

A négy szerző által jegyzett írás mellett érvel, hogy a kulturális termelést az anyagi feltételei, vagyis a politikai gazdaságtan szempontjából érdemes vizsgálni. Ezért három, általuk

---

<sup>444</sup> András: *Határsértő képzelet*, 2023, 145.

<sup>445</sup> *Uo.*, 147.

<sup>446</sup> Az *Összefogás a Kortárs Művészetért* csoport a *Szabad Művészek* és a megmozdulással rokonszenvenző művészek és szakemberek elfoglalták a Ludwig Múzeum lépcsőjét. A Mücsarnok lépcsőjén ugyanebben az évben zajlott a *Kívül tágas* elnevezésű tiltakozás, egy éven keresztül heti rendszerességgel, performanszok és művészeti bemutatók formájában.

<sup>447</sup> Barna–Madár–Nagy–Szarvas: *Dinamikus hatalom*, 2019.

fontosnak tartott területre koncentrálnak, hogy elemezzék az itthon 2010 óta bekövetkezett változásokat. Ezek közül a kulturális közmunka meglátásuk szerint feltárja, hogyan kapcsolódnak össze a foglalkoztatás- és osztálypolitikák a kultúrpolitikával<sup>448</sup>, a populáris zene finanszírozásának vizsgálatán keresztül bemutatja az állam és a piac közötti változó viszonyt<sup>449</sup>, míg az egyes új vagy átalakult intézmények történeti változásai szerintük megmutatják, hogyan formálódtak az ideológiatermelés és az állami hegemón stratégiák<sup>450</sup>. Tanulmányuk utolsó szakasza a köré az állítás köré szerveződik, hogy intézményi keretekben „az ideológiai kontroll és az inkorporáció egymás mellett tud létezni, szervesen egymáshoz illeszkedni és együttműködni”<sup>451</sup>. András Edit ezt a képzőművészeti szcénában azonban mégsem látja igazolódni. Példaként a nonprofit galériákat és az Off Biennálét említi, akik a nemzetközi kortárs művészet összefüggéseiben gondolkodva nem tudnak „illeszkedni” és „együttműködni”, és nem pályáznak állami támogatásokra. Korábbi precedensként Németh Ilona képzőművész egy alkotói reflexióját idézi, amely az azóta bezárt Ernst Múzeumba tervezett kiállításának koncepcióját megváltoztatva a kiállításra való felkészülés alatt benne megfogalmazódott dilemmával foglalkozó videókat mutatott be. András Edit olvasatában: „Arra kereste a választ, hogy hol húzódik a művész felelősségvállalásának a határa, és mi a teendő, ha egy adott társadalmi-politikai konstellációban autonómiája megkérdőjeleződik. Van-e egyéb választása, mint belesimulni a műpiac vagy a politikai ellenőrzés alá vont világba s kiléphet-e azok koordinátái közül?”<sup>452</sup>

---

<sup>448</sup> *Uo.*, 233–237.

<sup>449</sup> *Uo.*, 237–240.

<sup>450</sup> *Uo.*, 241–246.

<sup>451</sup> *Uo.*, 241.

<sup>452</sup> András: *Határsértő képzelet*, 2023, 148.

## 2.8. Győr és a saját alkotói pályám

Nem volna teljes a győri tanulmány, ha nem tárgyalnám a kapcsolatokat mint alkotó a szülővárossal. Milyen szerepe volt a művészi identitásom kialakulásában, illetve születtek-e itt olyan művészeti projektek és együttműködések, amelyek hatással voltak a pályafutásomra?

A gimnáziumi érettségim megelőző évben, mikor arról volt szó, hogy ki melyik egyetemre fog majd felvételizni, én éppen a jogi pályát illető elbizonytalanodással küzdöttem. A humán tagozatos osztály kiemelt óraszámú angol nyelvvel leginkább az ebbe az irányba vonzó diákokat nevelte ki, de én – a szüleimtől is eltérően – dédelgettem a művészeti felsőoktatásba való jelentkezés ötletét, mert már az óvoda óta én voltam a „legjobb rajzos”. Így találtam el a Hefter László üvegművész és restaurátor, illetve és Farsang Sándor festő, grafikus vezette rajzsakkörbe 1995 őszén, egy osztálytársnőm javaslatára, aki a Budapesti Műszaki Egyetem építész karára akart felvételizni. (A sors úgy hozta, hogy ő nem, de én viszont éppen oda nyertem felvételt valamivel később.) A szakkörben hamar kiderült, hogy bár korábban nem rajzoltam látvány után portrét, a rajzaim kimagaslóan jól sikerültek. Érettségi vizsga előtt viszont, bár szerettem volna, nem tudtam minden héten eljárni, nyáron viszont részt vettem a Bárdibükkön tartott művésztelepen, amelyet Hefter László szervezett. Itt hosszan tartó barátságok szövődtek, amelyek sok évre meghatározóak lettek az életemben. (Ezzel a társasággal látogattam később a Mediawave fesztivál egyes programjait is, ha nem is egészen a törzsközönség soraiban.)

A felvételi űrlapra azonban a szüleimmel való kompromisszum okán mégiscsak felkerültek a jogi karok (ahova felvételizni már nem mentem el), az akkori Iparművészeti Egyetem belsőépítészeti képzése, és végül a BME Építészkar az említett barátnőm javaslatára. Az „iparon” nem jutottam tovább a második körbe, – a BME-re viszont a hozott pontjaimmal és az alapfokú rajzos felvételi eredményemmel bekerültem. A fontos az volt, hogy Győrből Budapestre költözhessek, mert vonzott a nagyváros nyüzsgése. Így hosszú évekre elkerültem itthonról (a hazalátogatásokat leszámítva), és próbáltam megbarátkozni a gondolattal, hogy építész leszek. Ez nem sikerült, másfelől pedig pár hollandiai látogatás után megfogalmazódott bennem, hogy külföldön szeretnék művészetet tanulni. Túl messzire azonban nem akartam menni, így 2003 őszén felvételiztem a Bécsi Képzőművészeti

Akadémiára – a szüleim tudta nélkül –, ahol az akkor Gunter Damisch vezette Grafikai és nyomtatási technikák (Grafik und druckgrafische Techniken) osztályba elsõre felvettek. Öt évet töltöttem az egyetemen, majd hetet Bécsben, ahol hol jobban, hol kevésbé sikeresen, de igyekeztem a szcena részesévé válni. Mindent itt tanultam meg arról, hogy mit jelent a mûvészi pálya – itt szocializálódtam bele, ha úgy tetszik –, és ez továbbra is életem egyik legmeghatározóbb idõszaka. Gyõrbe megint csak a családi és baráti látogatások miatt jöttem, ekkor azonban már többet jártam múzeumba is: láttam többek között a Vasilescu-gyûjteményt és Jean Dubuffet kiállítását<sup>453</sup> is, illetve külön kiemelnék még egy „osztrákos” kiállítást, melyen akkori professzorom (Bécsben így hívtuk a „mestert”), Gunter Damisch is részt vett.

Idõrõl idõre a volt szakkörös barátokkal is találkoztam, és Hefter Lászlóval is kapcsolatban maradtunk, akinek a révén 2010-ben – már diplomával a zsebemben – meghívást kaptam a Gyõri Nemzetközi Mûvésztelepre. A telep három hét alatt sok kellemetlen meglepetést tartogatott. Ekkor már Grászli Bernadett volt a múzeumigazgató, és ilyen értelemben a mûvésztelep fõvédnöke, N. Mészáros Júliát akkor még nem volt alkalmam megismerni. Több különös benyomás is ért. Elõször is, hogy milyen sok gyõri képzõmûvész vett rajta részt, és hogy tulajdonképpen egy orosz kollégát leszámítva én képviseltem a nemzetköziséget. A szervezõk és a magyar mûvészek – Koós Gáboron kívül, aki szintén itt volt – nem kommunikáltak az idegen nyelvû alkotóval, így hol Gábornak, hol nekem kellett neki segítenünk, mert mi beszéltünk angolul. A pannonhalmi kiránduláson, és a szinte folyamatosan zajló közös vendéglátóipari fogyasztásokon túl más nem igazán hagyott nyomot bennem. A mûvésztelep kiállításának fõdíját Koós Gábor nyerte – még úgy is, hogy egy gyõri autodidakta mûvész is elhozta a vassobrait bemutatni, holott õ nem volt a mûvésztelep alkotója – aztán mindenki ment tovább a maga irányába.

2015-ig Bécsben éltem, de abban az évben úgy döntöttem, hogy hazaköltözöm. Ebben közrejátszott édesapám betegsége, valamint az, hogy egyre nehezebb volt számomra az ottani megélhetés. Nem éreztem már jól magam a kinti mûvészeti közegben sem, mert azután, hogy az egyetem mint intézmény biztonsága megszűnt számomra, egyre nehezebben boldogultam. Sugár Jánossal folytatott beszélgetésünk során<sup>454</sup> teljes mértékben tudtam azonosulni azzal, amikor arról beszélt, hogy külföldön nem lehet az ember igazán önfeledt, ami pedig az alkotás szükséges feltétele. Ritkultak a kiállítási lehetőségeim is, bár idõrõl-idõre tudtam

---

<sup>453</sup> Jean Dubuffet (1901–1985). *Litográfiák, szitanyomatok, festmények – Mûvek a párizsi Dubuffet Alapítvány gyûjteményébõl*, kiállítás, Városi Mûvészeti Múzeum, Gyõr, 2004.09.15.–10.15.

<sup>454</sup> Lásd 7. fejezet



eladni munkákat különböző projekteken vagy galériákon keresztül. Ugyanakkor ez a helyzet sem anyagilag, sem szellemileg nem volt már kielégítő.

Az első pár év Győrben művészeti szempontból eléggé elkészerítően telt. A régi szakkörös ismerősöktől eddigre eltávolodtam, és a művészeti közeg jobb megismerésére tett néhány kísérlet után úgy éreztem, hogy nem tudok beilleszkedni. Ezért is jelentkeztem 2018-ban a Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskolájába. Azonban továbbra sem költöztem át a fővárosba, mert a lakhatás és számos más egzisztenciális kérdés miatt jobban éreztem magam itthon. Bizonyos szempontból „önfeledt” tudtam lenni. A Doktori Iskolában töltött napok alatt végre olyan környezetben és helyzetekben is volt részem, amelyek emberileg és intellektuálisan is felvillanyoztak, így az idő többi részében Győrt is jobban tudtam értékelni.

A pandémia miatt azonban bezárt az egyetem, megszakadtak a személyes találkozók és a budapesti művészeti eseményekre tett látogatások, így a figyelmem még inkább a győri szituációra terelődött. Ekkor írtam meg a *Helyzeti energia van, már csak koncepció kellene – Művészeti helyzetkép Győrből* című beszámolómat, amely a még aktívan működő *artportal.hu*-n jelent meg<sup>455</sup>. Elkészítésében nagy segítségemre volt Nagy Gergely, a folyóirat akkori főszerkesztője, aki örömmel jelentette meg cikkemet a *közügy* című rovatban, ahol előttem már több kolléga is publikált egy a magyarországi vidéki városok művészeti életének helyzetét vizsgáló cikksorozat keretében. A célom a szcéna felrázása, és egyben kordokumentum készítése volt, de másodkézből szerzett információkból természetesen később megtudtam, hogy sokakat megsértettem. Ennek ellenére továbbra sem bánom, hogy elkészült, részben az írás területén szerzett tapasztalat miatt, másrészt pedig mert ez volt valójában az a momentum, amely a doktori dolgozatom témáját is kijelölte.

Ugyanezzel a lendülettel adtam be pályázatomat az azévi Győr (Vár)megyei Őszi Tárlatra is azzal a céllal, hogy ezen a platformon is hangot adjak meglátásaimnak. Egy manifesto jellegű mű került tehát besűrűzésre *Nyílt felhívás, 2020* címmel. Mivel akkor még nem volt műtermem, azt terveztem, hogy valamilyen grafikai nyomat formájában szeretném ezt a textuális munkát létrehozni, így beadtam a pályázatomat a Győri Grafikai Műhely tagfelvételére. A tagok – helybéli művészek – jelezték, hogy az ő jelenlétükben használhatom a műhelyt, azonban kulcsot sajnos nem kaphatok. Ennek oka, hogy bár az önéletrajzom alapján megfelelnék a pályázati feltételeknek, a hozzáférés biztosítása a múzeumon keresztül

---

<sup>455</sup> Kiss Adrienn Mária: *Helyzeti energia van, már csak koncepció kellene – Művészeti helyzetkép Győrből*, Artportal (online), 2020.04.07. (Az Artportal online folyóirat 2024. április 24-e óta nem elérhető).

történik, és rendkívül bonyolult folyamatot igényelne. Így a továbbiakban velük időpontot egyeztetve dolgoztam. Leginkább szitanyomatot szerettem volna készíteni, de erre a műhelyben nem volt lehetőség. A súlyos, ódon prések az Ady Endre utcai házból kilakoltatva már a *Napóleon házban*<sup>456</sup> nyomták a fődémet az első emeleten. Az éves 1000 Ft tagdíj – melyet szívesen megfizettem volna, ha kaphatok kulcsot – nem biztosított túl nagy szabadságot felszerelések tekintetében sem. Hozott anyagból, vagy az ott található maradék offset nyomtatási eljáráshoz használatos festékből lehetett gazdálkodni. Azért így is megvalósult a négy szín nyomtatása magasnyomással.

A koncepcióm egy olyan nyílt pályázati felhívás összeállítása volt, amely ellenpontozza az őszi tárlat általam konzervatívnak tartott, a kortárs mércék szerint idejétmúlt kiírásának és lebonyolításának anakronizmusait. A munka tulajdonképpen fricskaként értelmezendő, szöveges tartalma a következő:

#### NYÍLT FELHÍVÁS

Kortárs művészek és művészetelméleti szakemberek részére Győr város művészeti életének a nemzetközi normákhoz való felzárkóztatása céljából.

#### A PÁLYÁZATON VALÓ RÉSZVÉTEL FELTÉTELEI

Felsőfokú művészeti képzésben szerzett diploma(kurátorok, művészettörténészek esetében releváns képzőművészet-elméleti felkészültség) ill. ezzel egyenértékű, ha a pályázó önéletrajzával, és az utóbbi öt éve alkotómunkáját bemutató (kurátorok esetében projektek, kiállítások) portfólióval bizonyítja, hogy tájékozott az aktuális hazai és nemzetközi tendenciákat illetően, műveit a kánonhoz viszonyítva adekvát módon el tudja helyezni a kortárs diskurzusban. A győri illetőség a pályázatnak nem feltétele.

#### A PÁLYÁZATI ANYAGNAK TARTALMAZNIA KELL

- önéletrajzot
- portfóliót az utóbbi öt év szakmai munkájáról
- rövid művészeti hitvallást

#### ELŐZSÚRIZÉS

Az online úton beérkezett pályaművekből független szakmai zsűri választja ki a második fordulóba bejutó pályázókat, akik e-mailben kapnak értesítést az eredeti munkák bemutatásának feltételeiről. (kurátorok esetében szóbeli bemutatkozás időpontjáról.)

#### VÉGSŐ ZSÚRIZÉS

Minden pályázó nyer, aki szakmailag felkészültnek bizonyul, és kellő elhivatottsággal rendelkezik ahhoz, hogy az utóbbi időben aránytalanul elburjánzott amatőr beavatkozások helyett, – melyek a város megítélésére kedvezőtlenül hatnak – professzionális módon

---

<sup>456</sup> Az épületet azóta állapota miatt biztonsági okokból bezárták. Ehhez lásd: <https://regigyőr.hu/belvaros/napoleon-haz-gyor-1984/> (utolsó hozzáférés: 2024.08.22.).

járuljon hozzá a győri kulturális élet alakításához. A pályázat nyertesei ünnepélyes díjátadón vehetik át oklevelüket munkájuk elismeréseként, mely feljogosítja őket, hogy a továbbiakban alkotóközösséget formálva a győriek, és így közvetten önmaguk javát szolgálják.

#### ZSŰRITAGOK

Hans Ulrich Obrist, kurátor, kritikus, a londoni Serpentine Galéria művészeti vezetője

Klaus Biesenbach, a Los Angeles-i Kortárs Művészeti Múzeum igazgatója

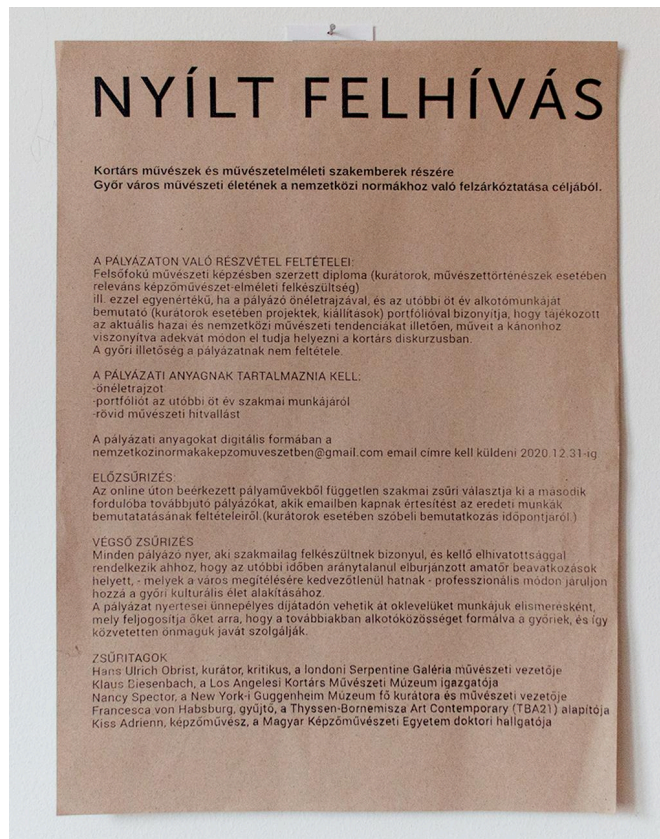
Nancy Spector, a new yorki-i Guggenheim Múzeum főkurátora, és művészeti vezetője

Francesca von Habsburg, gyűjtő a Thyssen Bornemissza Art Contemporary (TBA21) alapítója

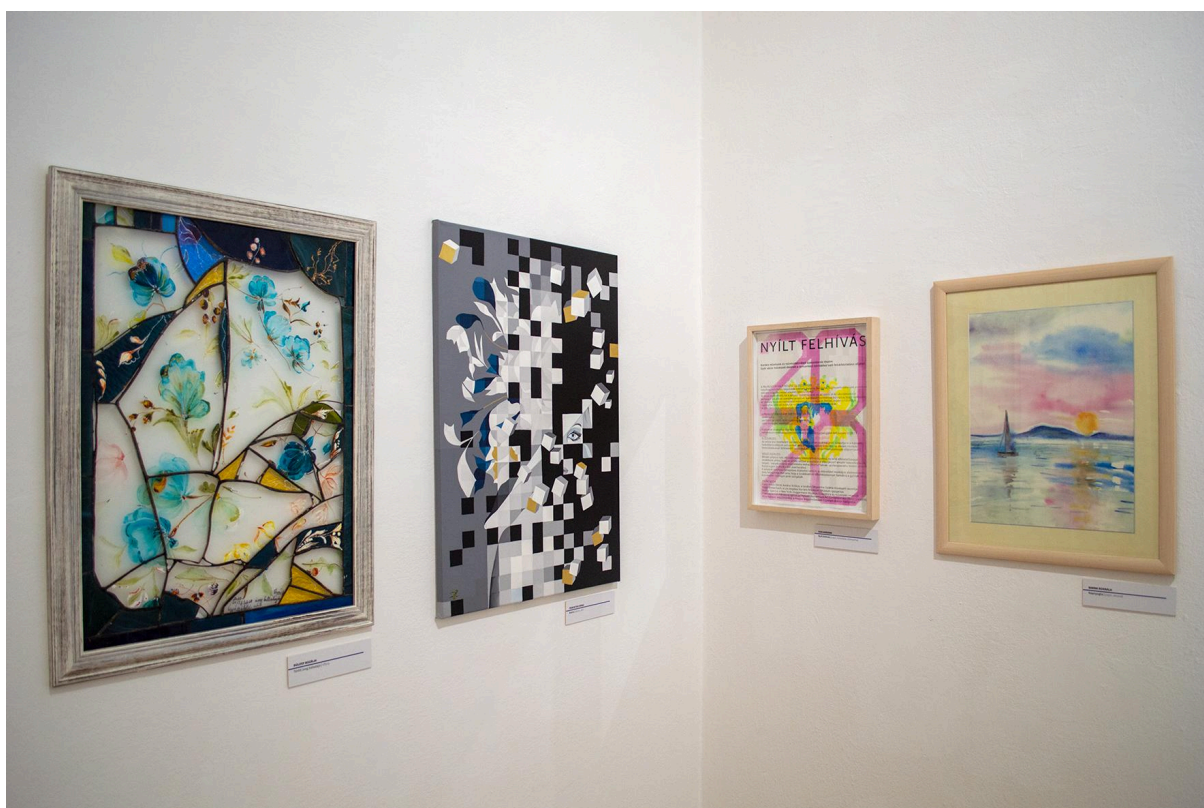
Kiss Adrienn képzőművész, a Magyar Képzőművészeti Egyetem doktori hallgatója

A formát tekintve egy olyan „klasszikus” stílusú plakátot terveztem létrehozni, amelyen Győr címere és a pályázat évszáma is megjelenik. A hibrid módszerekkel készült végeredmény formailag elmaradt a várakozásaimtól. Valószínűleg az alapszínek alkalmazása miatt nem sikerült megvalósítani az eredeti koncepcióban elképzelt, ironikus, értelemben giccsbe hajló előadásmódot. Ehelyett inkább úgy tűnt, mintha ez az esztétika szándékos lenne. Ennek ellenére beadtam a kiállításhoz, de emiatt, illetve az olvashatóság érdekében a felhívásnak készült egy második, csomagolópapírra szitázott verziója is. A covid járvány okán csak a díjazottakat hívták be a felépült kiállítás megtekintésére a szervezők a megnyitót megelőző napon, maga az esemény pedig az online térben zajlott, mint sok másik rendezvény abban az időben. Mivel szerettem volna megnézni, és dokumentálni is a kiállítást, telefonos megkereséseimre a múzeumban úgy tájékoztattak, hogy ezt az igazgatóval személyesen kell megbeszélnem, mert az épület zárva van. Többszöri próbálkozás után sikerült elérnem Székely Zoltánt, majd engedélyt kaptam arra, hogy bemenjek, és az ott elkészült anyagot a Doktori Iskolában bemutathassam az esedékes féléves beszámoló előadás keretében.

22. **Nyílt felhívás 1, 2020, egyedi nyomtat papíron, 40 x 30 cm**  
**Nyílt felhívás 2, 2020, szitanyomat papíron, 40 x 30 cm**







### 23. Kiállításenteriór a Győr Megyei Őszi tárlatról, 2020

2020 nyarán<sup>457</sup> egy ismerősöm hívta fel a figyelmemet a győri szeszgyár területén formálódó művészeti létesítményre, amelyre az első hallásra számomra furcsa *Torula* néven utalt. Az ő közvetítésének köszönhetően kerültem kapcsolatba az ottani közösséggel. A Győr Gyárváros nevű részén elhelyezkedő, használaton kívüli ipari épületben tett első látogatásomkor egy impozáns, frissen kialakított kiállítótér és kisebb méretű műteremszobák fogadtak, melyek közül egyre már azon az őszön pályáztam. Azóta itt dolgozom.

A rendszerváltás után Győr ipari létesítményei közül egyedül a szeszgyár maradt meg eredeti helyén, és – mint látjuk, nem a teljes területén – továbbra is működik. Érdekes történet, hogy egykori tulajdonosai, Lederer Ágoston és felesége, Serena Lederer koruk jelentős műgyűjtői és mecénásai, és Gustav Klimt barátai voltak.<sup>458</sup> Az ő ajánlására figyeltek fel Egon Schielére,

---

<sup>457</sup> A 2020-as év még egy szempontból meghatározó számomra győri vonatkozásban: ekkor helyezkedtem el ugyanis a Széchenyi István Egyetem az évben induló Design Campusán tanársegédként, ahol rajzot tanítottam 2023-ig.

<sup>458</sup> Róluk bővebben lásd: Kovács Ágnes: *Akiknél Klimt és Schiele volt a rajztanár. A bécsi Lederer-gyűjtemény tragikus sorsa és a magyar vonatkozások*, *Artmagazin*, 2021/4, 6–14.

akit Győrbe hívtak, ahol lakást és műtermet biztosítottak számára. Ekkor született Schiele győri vonatkozású festménye, *A híd*<sup>459</sup> is.

A *Torula* független kortárs kiállítótér és műteremház 2017 óta létezik, működtetője a Concilium Arts Alapítvány, főtámogatója pedig a Győri Szeszgyár és Finomító Zrt. Nevét a szeszgyártás egyik melléktermékéről, az egykor itt is előállított torula élesztőről kapta. Hosszútávú célként a művészek és a kortárs művészet iránt érdeklődők közösségi terének megteremtését tűzte ki maga elé, „ahol nem csupán időt eltölteni és találkozni lehet, hanem együtt gondolkodni, inspirálódni...” A Torulában tavasztól ősziig elsősorban időszaki képzőművészeti kiállítások kapnak helyet, de a műfaji határok nem korlátozottak. Lehetőséget biztosítanak színházi és zenés produkciók számára is, emellett diákoknak szóló programok, alkotótáborok és workshopok is rendszeresen kerülnek megrendezésre. A Torula mint műteremház 2017-ben indult három stúdióval, azóta nyolc egyéni és egy közösségi műteremre lehet évről-évre pályázni, a helyekről a Concilium Art Alapítvány kuratóriuma dönt.<sup>460</sup>

Számomra tulajdonképpen az itteni közeg teremtette meg a lehetőséget arra, hogy itthon is ismét aktívan, és képzőművészként létezsek és alkossak. Mint rezidens tevékenyen részt veszek a közösségi eseményekben, feladatokban is. 2021-ben egy nyári rezidenciaprogram keretében kurátorként is kipróbáltam magam<sup>461</sup>, ami az első ilyen alkalom volt pályafutásom során. Számos tárlatvezetést is tartottam, legutóbbi alkalommal a *Bad Dreams*<sup>462</sup> című csoportos tárlaton, amelyet Miklósvölgyi Zsolt rendezett, de előtte Pintér Gábor *Second Day In Paradise (Gold, Girls, Guns And Proxima B)*<sup>463</sup> című szőlőkiállításán is.

Az intézménnyel való szoros szakmai kapcsolatomból és dolgozatom fókuszából adódóan egyértelműnek gondolom, hogy doktori mestermunkámat itt, gyakorlatilag hazai pályán mutattam be.

---

<sup>459</sup> A festményen szereplő híd helyén 1929-ben vashidat építettek, amelyet a II. világháború alatt a visszavonuló német hadsereg felrobbantott. 1950-ben építették újjá. Egon Schiele: *A híd*, 1913, olaj, vászon, 89,7 × 90 cm, magángyűjtemény.

<sup>460</sup> Bővebben lásd a Torula honlapját: <https://torula.hu/> (utolsó hozzáférés: 2024.08.22.).

<sup>461</sup> A rezidenciaprogram záró kiállítására 2021. október 15-én került sor *Gyárvárosi alkímiák* címmel a Torula Művészteremben.

<sup>462</sup> *Bad Dreams*, kiállítás, kurátor: Miklósvölgyi Zsolt, Torula, Győr, 2024.06.08.–07.27.

<sup>463</sup> *Pintér Gábor: Second Day In Paradise (Gold, Girls, Guns And Proxima B)*, kiállítás, kurátor: Bencze Péter, Torula, Győr, 2024.04.06.–05.11.

A Torula adott otthont annak a pódiumbeszélgetésnek is, melyet tapasztalati, empirikus kutatási cézzal szerveztem és moderáltam, és amelyben decentralizált független művészeti térként szintén érintett.

Győrben létezik önkormányzati műterem, bár erről írott információt nem találtam. Tudtommal régóta három helyi művész közös használatában van, és az állapota elhanyagolt. Városi ösztöndíjrendszer hiányában a művészek számára az egyetlen hivatalos megjelenési lehetőség az őszi tárlat, ahol a jelentkezőknek csak a földrajzi kapcsolódását nézi a zsűri, képzettségét, portfólióját, önéletrajzát nem. Természetesen nem gondolom, hogy a szabadidejüket alkotással töltő helybélieknek ne járna a megmutatkozás lehetősége, ugyanakkor hibának tartom, hogy a múzeumi koncepció ezt nem kezeli a kortárs művészek munkájától különálló kategóriaként. A legutóbbi időkben az őszi tárlaton kívül egyes győri, művészeti végzettséggel rendelkező alkotók is kaptak lehetőséget kiállítani. Ez feltehetően meghívásos alapon működik, mert pályázati lehetőség ilyesmire nincs. Ki lehet jelenteni, hogy Torula az egyetlen hely, ahol releváns, szakértői rendezésben bemutatott kortárs képzőművészetet lehet találni a városban, de mivel a közönség az utóbbi évtizedekben elszokott ettől a műfajtól, a látogatók bevonása komoly kihívást jelent.

Győr tehát kétségtelenül szerepet játszott az alkotói identitásom kialakulásában, főleg a kezdetekben, és az utóbbi időben a Torula független kezdeményezése révén sikerült műteremhez és kiállítási lehetőséghez is jutnom, a Városi Művészeti Múzeum által képviselt jelenlegi koncepció azonban sajnálatos módon nem teremt olyan feltételeket számomra, amely az itthoni alkotási, prezentációs és befogadói igényeimet kielégítené.

## További lehetséges kutatási irányok

Kutatásom során több olyan témakört is érintettem, amelyek részletes kibontása a dolgozatom fókuszja és terjedelmi korlátai miatt nem tűnt célszerűnek. A választott témám interdiszciplináris megközelítése miatt disszertációm nem térhetett ki minden felmerülő kérdés részletes tárgyalására, ezért a centrum-periféria dichotómiához kapcsolódó képzőművészeti aspektusokra koncentráltam.

Különösen érdekelt volna a rendszerváltás utáni magyar képzőművészet helyzetének részletesebb elemzése, mivel ezen a területen sok vitás kérdés továbbra is tisztázatlan, és a korszak megítélését tekintve a szakirodalomban akár egymásnak ellentmondó elemzések is fellelhetők. Ugyanígy a közelmúlt, tehát a 2010-es évek eleje óta kibontakozó kultúrpolitikai változások képzőművészeti intézményrendszerre és művészi alkotómunkára gyakorolt hatásainak mélyreható vizsgálatát is lényegesnek tartom.

Dolgozatom egy olyan célzott irányvonalat követett, amely a globális perspektívából térben és időben fokozatosan a lokális felé halad, így a világ művészeti gyakorlatainak a centrum-periféria modellt alapul vevő, átfogó elemzésétől tulajdonképpen a saját műtermem küszöbéig jutottam.

Ennek következtében azonban nem nyílt lehetőségem más művészeti pályák elemzésére az adott szemszögből, bár továbbra is foglalkoztatnak például az olyan alkotáslélektani reakciók, mint a központból való önkéntes kivonulás, valamint a művésztelepek és az alkotói rezidenciák közötti koncepcióbeli különbségek, illetve a lokális művészek és a centrumbeli vagy csupán ideiglenesen lokális szereplők közötti viszonyok kérdésköre.

Biztos vagyok benne, hogy az említettek mellett további irányok is felvethetők a témám kifejtésére. Ugyanakkor úgy vélem, hogy a disszertációm megírását ösztönző személyes indíttatás és az ehhez kapcsolódó empirikus kutatási módszerek megfelelően érvényesítik a dolgozatban leírtakat. Amennyiben a jövőben lehetőségem adódik rá, szeretném folytatni az itt megkezdett kutatást valamelyik irányvonal mentén.



## Konklúzió

A kutatásom azon célja, hogy alaposan feltárjam a globális történelmi, földrajzi és gazdasági összefüggéseket, amelyek meghatározzák azt a kontextust, amelyben huszonegyedik századi magyar kortárs alkotóként törekszem érvényesülni és szakmai sikereket elérni, úgy gondolom, sikerült. Ehhez elsősorban azt igyekeztem feltérképezni, hogy miként alakult a pályámat eddig meghatározó lokációk, a magyar és osztrák főváros, valamint a nyugat-magyarországi nagyváros, Győr képzőművészete a centrum-periféria kettősség tükrében.

Azokon a tudományterületeken, amelyekkel foglalkoztam, úgy érzem jóval szélesebb ismeretanyagra tettem szert, mint amilyennel kutatásom előtt rendelkeztem. Most már könnyebben felismerem az összefüggéseket olyan jelenségek között is, amelyek elsöre eltérő területekhez tartozónak tűnnek.

A saját művészeti gyakorlatom tekintetében természetesen tisztában vagyok azzal, hogy az itt feltárt aspektusokon kívül számos más személyes adottság és tényező is közrejátszik abban, hogy pozícióm a művészeti mezőben hogyan határozódik meg. Az alkotói közegem helyszínére vonatkozó döntéseim a fentiek fényében kétségtelenül jelentős hatással voltak pályám alakulására, ugyanakkor azt is megállapítom, hogy az adott helyzetekben általában sikerült a lehetőségeimhez mérten megfelelően választanom.

Fontos tanulságként fogalmazom meg, hogy a centrum-periféria viszonyok dinamikusak, nem statikusak; a helyzetváltozások – legyenek azok a határokon belüli központ és perem közötti mozgások, vagy globális szinten, földrajzi határok átlépésével – meghatározó jelentőségűek, mind magára a művészeti mezőre, mind az egyéni alkotói pályákra nézve.

Ahogy az interjúalanyaim is megerősítették: a globális kérdésekre adott lokális válaszok alapvető szerepet játszanak. Azért kell tisztában lenni azzal, hogy mi zajlik a világban, mi van éppen a figyelem középpontjában, mert csak így lehet aktívan részt venni a kortárs művészeti diskurzusban. Ez mindkét megközelítésre érvényes, legyen szó arról, hogy a perifériáról a centrumba kívánunk jutni, vagy perifériális értékeket szeretnénk közvetíteni a centrum felé. A legjobb hozzáállás az, ha analitikusan vizsgáljuk a helyzetet, és ennek megfelelően alkalmazunk stratégiákat.

## Bibliográfia

### Felhasznált irodalom:

Altvater, Elmar: *Restructuring the space of democracy. The effects of capitalist globalization and the ecological crisis on the form and substance of democracy*, in: *Global Ethics and Environment*, ed.: Nicholas Low, Routledge, London – New York, 1999, 283–309.

András Edit: *Határsértő képzelet. Kortárs művészet és kritikai elmélet Európa keleti felén*, Hun-Ren Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Budapest, 2023.

András Edit: *Kötéltánc. Tanulmányok az ezredvég amerikai képzőművészetéről*, Új Művészet, Budapest, 2001.

András Edit: *Kulturális átöltözés. Művészet a szocializmus romjain*, Argumentum, Budapest, 2009.

Appadurai, Arjun: *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis/Minn., 1996.

Aronowitz, Stanley: *A metatheoretical critique of Immanuel Wallerstein's the modern world system*, *Theory and Society*, 1981/4, 503–520.

Balibar, Étienne: *In Praise of Hospitality*, in: *Wiener Festwochen – Into the City (Universal Hospitality)*, Bécs, 2016, 8–9.

Balibar, Étienne: *What is a border?*, in: *Uő: Politics and the other Scene*, Verso, London, 2002, 75–85.

Barabási Albert-László: *A képlet. A siker egyetemes törvényei*, Libri, Budapest, 2018.

Baranyi Béla: *Gondolatok a perifériaképződés történeti előzményeiről és következményeiről*, *Tér és Társadalom*, 2004/2, 1–21.

Barna Emília – Madár Mária – Nagy Kristóf – Szarvas Márton: *Dinamikus hatalom. Kulturális termelés és politika Magyarországon 2010 után*, *Fordulat*, 2019/26, 225–251.

Bauman, Zygmunt: *Liquid Modernity*, Polity Press, Oxford, 2000.

Behnke, Christoph – Kastelan, Cornelia – Knoll, Valérie – Wuggenig, Ulf: *Art in the Periphery of the Center*, Sternberg Press, London, 2015.

Belting, Hans: *A művészettörténet vége*, Atlantisz, Budapest, 2006 (1983).

Belting, Hans: *Art History after Modernism*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003.

Berger, Robert W.: *Versailles. The Chateau of Louis XIV*, Penn State University Press, University Park/Pa., 1990.

Bibó István: *A kelet-európai kisállamok nyomorúsága*, Argumentum, Budapest, 2011 (1946).

Bibó István: *Eltorzult magyar alkat, zsákutcás magyar történelem*, Argumentum, Budapest, 2012 (1948).

Bourdieu, Pierre: *Az identitás és a reprezentáció. A régió fogalmának kritikai elemzéséhez*, Szociológiai Figyelő, 1985/1, 7–22.

Bourdieu, Pierre: *A művészet szabályai. Az irodalmi mező genezise és struktúrája*, Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Budapest, 2013.

Bourdieu, Pierre: *Hevenyészett megjegyzések a test társadalmi észleléséről*, in: Uő: *A társadalmi egyenlőtlenségek újratermelődése. Tanulmányok*, Generál Press, Budapest, 2008. 108–117.

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

Böröcz József: *Hasított fa. A világrendszer-elmélettől a globális struktúraváltásokig*, L'Harmattan, Budapest, 2017.

Braudel, Fernand: *A Földközi-tenger és a Földközi-tenger világa II. Fülöp korában I–III*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1996 (1972).

Brown, Wendy: *Walled States, Waning Sovereignty*, Zone Books, New York, 2010.

Buchholz, Larissa: *The Global Rules of Art. The Emergence and Divisions of a Cultural World Economy*, Princeton University Press, Princeton/N.J., 2022.

Chikán Bálint (szerk.): *A provincia megszűnik, a régió marad. Nemzetközi Művészettörténelmi és Elméleti Szimpózium, Zsennye, 1991*, Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége, h.n., é.n.

Cockcroft, Eve: *Abstract expressionism. Weapon of the Cold War*, in: *Pollock and after. The critical debate*, ed.: Francis Frascina, Harper and Row, New York, 1985, 12–135.

Cséfalvay Zoltán: *Globalizáció 1.0. Érvek és ellenérvek*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2004.

Dobó Gábor – Szeredi Merse Pál: *Magyar kultúra +/- Európa. A modernista és avantgárd mozgalmak pozíciója és önképe (1915-1968)*, in: *A kettős beszéden innen és túl. Művészet Magyarországon 1956–1980*, szerk.: Sasvári Edit – Hornyik Sándor – Turai Hedvig, Vince, Budapest, 2018, 39–58.

Enwezor, Okwui: *The Black Box*, in: *Documenta 11 Platform 5: Exhibition*, kat., ed.: Heike Ander – Nadja Rottner, Hatje Cantz, Stuttgart, 2002, 42–55.

Eörsi László: *Ideológiai pragmatizmus és (Ön)cenzúra. A három „T” kultúrpolitikája*, Világosság, 2008/11–12, 73–96.

Fischer, Manfred M. – Nijkamp, Peter: *Handbook of Regional Science*, Springer Verlag, Berlin, 2020.

Frank, Andre Gunder: *The Development of Underdevelopment*, Monthly Review Press, New York, 1966.

Gardner, Anthony – Green, Charles: *Biennials, Triennials, and Documenta. The Exhibitions that Created Contemporary Art*, Wiley-Blackwell, Hoboken/N.J., 2016.

- Gombrich, Ernst H.: *A művészet története*, Gondolat, Budapest, 1983 (1950).
- Greenberg, Clement: *Avantgárd és giccs* (1939), in: *Művészetszociológia*, szerk.: Józsa Péter, Gondolat, Budapest, 1978. 93–103.
- Greskovics Eszter: *Az „R”-kiállítás rekonstrukciója*, Balkon, 2014/1, 9–13.
- György Péter: *Fragmentumok, esettanulmányok, a nagy elbeszélés hiánya, kérdése*, Enigma, 2019/99 (Lehetetlen realizmus), 6–12.
- Guilbaut, Serge: *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*, Oxford University Press, Oxford, 1984.
- Györgyjakab Izabella – Kukla Krisztián (szerk.): *Centrum és periféria. Határ menti perspektívák, kulturális regionalizmus, kortárs vizuális kultúra*, MODEM Modern Debreceni Nonprofit Kft., Debrecen, é.n.
- Hanák Péter: *Alkotóerő és pluralitás Közép-Európa kultúrájában*, in: *Európa vonzásában. Emlékkönyv Kosáry Domokos 80. születésnapjára*, szerk.: Glatz Ferenc, MTA Történettudományi Intézete, Budapest, 1993, 219–230.
- Hannerz, Ulf: *Cultural Complexity. Studies in the Social Organization of Meaning*, Columbia University Press, New York, 1992.
- Harvey, David: *Explanation in Geography*, Edward Arnold, London, 1969.
- Hornyik Sándor: *Koncepció-vázlat a magyar képzőművészet 1945 és 1990 közötti történeteire*, in: *A magyar képzőművészet története 1945–1990. Előtanulmányok a BTK Művészettörténeti Intézet kézikönyv-sorozatának 8. kötetéhez*, szerk.: Perenyei Mónika – Hornyik Sándor – Tatai Erzsébet – Lantos Edit, műhelytanulmány, HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Budapest, 2023, 6–11.
- Isard, Walter: *Methods of Regional Analysis. An Introduction to Regional Science*, The MIT Press, Cambridge/Mass., 1960.
- Jernyei Kiss János: *Barokk művészet Európában*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2011.
- Kedourie, Elie: *Nationalism*, Praeger, New York, 1967.
- Kristóf Luca: *Kultúracsaták. Kulturális elit és politika a mai Magyarországon*, Gondolat, Budapest, 2021.
- Kristóf Luca: *Véleményformálók. Hírnév és tekintély az értelmiségi elitben*, L'Harmattan – MTA Társadalomtudományi Kutatóközpont, Budapest, 2014.
- Kundera, Milan: *Az elrabolt Nyugat avagy Közép-Európa tragédiája*, Európa, Budapest, 2022.
- László Zsuzsa: *A fogalmak áramlása. A magyar neoavantgárd lehetetlen realizmusa a rendszerváltás előtt és után*, Enigma, 2019/99 (Lehetetlen realizmus), 36–55.
- Mann, Michael: *The Sources of Social Power I. A History of Power from the Beginning to AD 1760*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.

Mirandola, Giovanni Pico della: *Az ember méltóságáról* (1486), in: *Reneszánsz etikai antológia*, szerk.: Vajda Mihály, Gondolat, Budapest, 1984, 212–244.

Miszlivetz Ferenc: *A világrendszer ingája és a Jövőegyetem. Beszélgetések Immanuel Wallersteinnel*, Savaria University Press, Szombathely, 2011.

Mitter, Partha: *Decentering Modernism. Art History and Avant-Garde Art from the Periphery*, *The Art Bulletin*, 2008/4, 531–548.

N. Mészáros Júlia (szerk.): *35 éves A Győri Művésztelep. Történeti áttekintés, művek, életrajzi adatok, beszámoló a jubileumi tanácskozásról*, Városi Művészeti Múzeum, Győr, 2003.

N. Mészáros Júlia: *A Győri Művésztelep működésének és alkotótevékenységének 35 éve*, in: *35 éves A Győri Művésztelep. Történeti áttekintés, művek, életrajzi adatok, beszámoló a jubileumi tanácskozásról*, szerk.: Uő, Városi Művészeti Múzeum, Győr, 2003, 19–64.

Navrátil, Lubomír – Zsigmond Tibor – Banič, Vladimír – Rajský, Dušan – Áč, Peter – Kmeť, Vladislav: *A Csallóköz szívében. Dunaszerdahelyi járás*, Nap Kiadó, Dunaszerdahely, 2000.

Nemes Nagy József: *A tér a társadalomkutatásban*, Hilscher Rezső Szociálpolitikai Egyesület, Budapest, 1998.

Nemes Nagy József: *Regionális elemzési módszerek*, ELTE TTK Regionális Földrajzi Tanszék, Budapest, 2005.

Nemes Nagy József: *Terek, helyek, régiók. A regionális tudomány alapjai*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2009.

Ohmae, Kenichi: *The Borderless World. Power and Strategy in the Interlinked Economy*, HarperCollins, New York, 1990.

Pach Zsigmond Pál: *Közép-Kelet-Európa és a világkereskedelem az újkor hajnalán*, *Századok*, 1982/3, 427–459.

Palkó Katalin: *Az identitás területi dimenziói a politika tükrében*, doktori értekezés, témavezető: Pálné Kovács Ilona, Pécsi Tudományegyetem – KTK Regionális Politika és Gazdaságtan Doktori Iskola, Pécs, 2011.

Pejić, Bojana: *The dialectics of normality*, in: *After the Wall. Art and Culture in post-Communist Europe*, kat., ed.: Uő – David Elliott, Moderna Museet, Stockholm, 1999, 18–29.

Pete László: *A máglyától a glóriáig*, *Vigilia*, 2002/8, 572–578.

Piotrowski, Piotr: *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, Reaktion Books, London, 2012.

Piotrowski, Piotr: *Peripheries of the World, Unite!*, in: *Extending the Dialogue. Essays by Igor Zabel Award Laureates, Grant Recipients, and Jury Members 2008–2014*. ed.: Christiane Erharter – Rawley Grau – Urška Jurman, Igor Zabel Association for Culture and Theory – Archive Books – ERSTE Foundation, Ljubljana – Berlin – Bécs, 2016, 12–27.

- Piotrowski, Piotr: *The Grey Zone of Europe*, in: *After the Wall. Art and Culture in post-Communist Europe*, kat., ed.: Pejić, Bojana – David Elliott, Moderna Museet, Stockholm, 1999, 16–28.
- Piotrowski, Piotr: *In the shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe 1945–1989*, Reaktion Books, London, 2009.
- Polányi Károly: *The great transformation. The political and economic origins of our time*, Farrar & Rinehart, New York, 1944.
- Rába '78. *A győri művésztelep szobrász tagozatának kiállítása*, kat., k.n., Győr, 1978.
- Rechnitzer János – Páthy Ádám: *Nagyvárosok Kelet- és Közép-Európában*, Publikon – KRTK, Győr, 2022.
- Rechnitzer János: *Az osztrák-magyar határmenti együttműködés múltja, jelene*, Tér és Társadalom, 2005/2, 7–29.
- Rechnitzer János: *Elmozdulások és törésvonalak Kelet-Közép-Európa térszerkezetében*, Tér és Társadalom, 2016/4, 36–53.
- Rockenbauer Zoltán: *Apacs művészet. Adyzmus a festészetben és a kubista Bartók (1900-1919)*, Noran Libro, Budapest, 2014.
- Sahlins, Peter: *Boundaries. The Making of France and Spain in the Pyrenees*, University of California Press, Berkeley/Cal., 1989.
- Said, Edward W.: *Orientalizmus*, Európa, Budapest, 2000 (1978).
- Sassen, Saskia: *Guests and Aliens*, The New Press, New York, 1999.
- Sassen, Saskia: *Territory, Authority, Rights. From Medieval to Global Assemblages*, Princeton University Press, Princeton/N.J., 2006.
- Sasvári Edit: *Autonómia és kettős beszéd a hatvanas-hetvenes években*, in: *A kettős beszéd innen és túl. Művészet Magyarországon 1956-1980*, szerk.: Sasvári Edit – Hornyik Sándor – Turai Hedvig, Vince Kiadó, Budapest, 2018, 8–17.
- Schama, Simon: *The Embarrassment of Riches. An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, Alfred A. Knopf, New York, 1987.
- Szívós Erika: *A magyar képzőművészet társadalomtörténete 1867–1918*, Új Mandátum, Budapest, 2009.
- Szoboszlai János: *Megjegyzések a magyar művészetről*, Európai Füzetek, 1998, online: <https://www.c3.hu/~eufuzetek/konyvespolc/8-v-szoboszlai.html>.
- Szücs Jenő: *Vázlat Európa három történeti régiójáról*, Magvető, Budapest, 1983.
- Tatai Erzsébet: *Neokonceptualizmus a kilencvenes évek magyar művészetében*, in: *TechnoCool. Új irányok a kilencvenes évek magyar képzőművészetében (1989-2001)*, kat., szerk.: Petrányi Zsolt, Szépművészeti Múzeum Magyar – Nemzeti Galéria, Budapest, 2024, 26–37.



Vasari, Giorgio: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*, Magyar Helikon, Budapest, 1978 (1550).

Wallerstein, Immanuel: *A modern világgazdasági rendszer kialakulása. A tőkés mezőgazdaság és az európai világgazdaság eredete a XVI. században*, Gondolat, Budapest, 1983 (1974).

Wallerstein, Immanuel: *Bevezetés a világrendszer-elméletbe*, L'Harmattan, Budapest, 2010 (2004).

Wallerstein, Immanuel: *The Modern World-System*, I. *Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*, 1974; II. *Mercantilism and the Consolidation of the European World-Economy 1600–1750*, 1983; III. *The Second Era of Great Expansion of the Capitalist World-Economy 1730s–1840s*, 1989; IV. *Centrist Liberalism Triumphant 1789–1914*, 2011, University of California Press, Berkeley/Cal.

Wittkower, Rudolf – Wittkower, Margaret: *A Szaturnusz jegyében. A művész személyisége az ókortól a francia forradalomig*, Osiris, Budapest, 1996.

Folyóiratcikkek, kritikák, interjúk:

*A MODEM igazgatója lemondott, a Főnix ügyvezetője távozik*, Cívishír (online), 2021.06.18., <https://civishir.hu/hir/a-modem-igazgatoja-lemondott-a-fonix-ugyvezetoje-tavozik>.

„A tekintélyt nem lehet elvenni.” *Beszélgetés Kristóf Lucával*, Könyvterasz (online), 2021.08.20., <https://konyvterasz.hu/a-tekintelyt-nem-lehet-elvenni-beszelgetes-kristof-lucaval/>.

Angel Judit: *A művész a helyén van*, exindex (online), 2006.09.27., <https://exindex.hu/hu/kritika/a-muvesz-a-helyen-van/>.

András Edit: *In memoriam Piotr Piotrowski (1952–2015)*, Transitblog (online), 2015.05.14., [http://tranzitblog.hu/in\\_memoriam\\_piotr\\_piotrowski\\_1952/](http://tranzitblog.hu/in_memoriam_piotr_piotrowski_1952/).

Beckenstein, Joyce: *Abstract Expressionism Behind the Iron Curtain*, The Brooklyn Rail, 2017/september, o.n., online: <https://brooklynrail.org/2017/09/artseen/ABSTRACT-EXPRESSIONISM-BEHIND-THE-IRON-CURTAIN>.

Beke László: *A posztmodern. Párhuzamok és következmények – Jelenségek és módszerek*, Enigma, 2022/111 (A pécsi Beke László-konferencia), 71–84.

Beke László: *Rendszerváltozás. Művészeti változások*, Budapesti Negyed, 1996/4, 101–110.

Belting, Hans: *From World Art to Global Art. View of a new panorama, What's Next?* (online), 2013, <https://whatsnext.net/011>.

Birnbaum, Jean: *Étienne Balibar: „A kollektív védelmi stratégiák sosem ártatlanok”*, Tett (online), 2022.03.11. (2020.04.22.), <https://tett.merce.hu/2022/03/11/etienne-balibar-a-kollektiv-vedelmi-strategiak-sosem-artatlanok/>.

Blom, Ina: *After the Wall*, Frieze (online), 2000.01.01.,  
<https://www.frieze.com/article/after-wall>.

Bordács Andrea: *A vágyak metszéspontján. Közép-Európa az 59. Velencei Biennálén*, Új Művészet, 2022/6, 13–15.

Bordács Andrea: *Hogyan meséljük másként történeteket?*, Artmagazin, 2022/ 6, 16–19.

Bruckner Balázs – Finta István: *Perifériák az Európai Unió perifériáján? A szubnacionális érdekérvényesítés keretei és korlátai EU-szinten*, Tér és Társadalom, 2023/3, 32–52.

Brückner Gergely: *A Dunaferr megmentőjének szánta a kormány, aztán a magyar kocszgyártás végét hozta el az indiai Liberty Steel*, Telex (online), 2024.06.20.,  
<https://telex.hu/gazdasag/2024/06/20/dunaujvaros-acelipar-ngm-liberty-bezaras-kohaszat>.

Brys Zoltán: *Barabási Albert-László sikerről alkotott képlete jól hangzik, de nem biztos, hogy mindig érvényes marad*, Qubit (online), 2020.09.21.,  
<https://qubit.hu/2020/09/21/barabasi-albert-laszlo-sikerrol-alkotott-keplete-jol-hangzik-de-nem-biztos-hogy-mindig-ervenyes-marad>.

Ch. Gáll András: *Megszólalnak a szentendrei botrány érintettjei, Gulyás Gábor elnézést kér a győztestől*, Index (online), 2024.07.02.,  
<https://index.hu/kultur/2024/07/02/szentendre-muzeum-palyazat-gulyas-gabor-borbely-tardy-anna/>.

Dan Cameron: *Manifesta 3*, Artforum, 2000/december, 142.

Deák Nóra nyerte a második Jerger Krisztina-díjat, A mű (online), 2024.06.19.,  
<https://amu.hvg.hu/2024/06/19/deak-nora-nyerte-a-masodik-jerger-krisztina-dijat/>.

–Decker–: *„Megengedünk magunknak egy jutalomjátékot”* (Kovács Péter és Kovalovszky Márta művészettörténészek), Magyar Narancs, 1999.01.02.

El-Hassan Róza: *Képözön Velencében*, exindex (online), 2024.05.03.,  
<https://exindex.hu/hu/flex/kepozon-velenceben/>.

Esche, Charles: *Introduction: Making Art Global. A Good Place or a No Place?*, Afterall (online), 2011.04.20.,  
<https://www.afterall.org/articles/introduction-making-art-global-a-good-place-or-a-no-place-charles-esche/>.

Forgács Éva: *Az ellopott pillanat. Jegyzetek az Európai Iskoláról*, Kortárs, 1985/7, 163–168.

Francis Fukuyama: *The End of History?*, The National Interest, 1989/summer, 3–18.

Ginelli Zoltán: *Földrajz, holokauszt és gyarmatosítás*, Mércé (online), 2020.08.08.,  
<https://merce.hu/2020/08/08/foldrajz-holokauszt-es-gyarmatositas/>.

Kocsis Katica: *Hagyomány és progresszivitás – Interjú Timár Krisztiánnal, a pécsi Nick Galéria vezetőjével*, Kultúra.hu (online), 2023.05.03.,  
<https://kultura.hu/hagyomany-es-progresszivitas-interju-timar-krisztiannal-a-pecsi-nick-galeria-vezetojevel/>.



Mélyi József: *A Csodaszarvas éve*, Élet és Irodalom, 2022/51–52.

Mélyi József: *Interjú Beke Lászlóval*, exindex (online), 2000.04.30.,  
<https://exindex.hu/hu/tema/kozep-europai-kozpont/a-mucsarnok-ot-eve-interju-beke-laszloval>

Mélyi József: *Mostantól fogva ez volt a jövő. Kilencvenes évek a Magyar Nemzeti Galériában*, Artmagazin, 2024/ 1, 14–19.

Michael Köhler, *Michael: Documenta 15 is the “re-fundamentalization of art”*, rádióinterjú, Deutschlandfunk (online), 2022.06.21.,  
<https://www.deutschlandfunk.de/schafstallgebloeke-der-kulturalisten-bazon-brock-ueber-die-documenta-dlf-c316cef2-100.html>.

*Nem nyitották meg az izraeli pavilont a Velencei Biennálén*, A mű (online), 2024.04.16.,  
<https://amu.hvg.hu/2024/04/16/nem-nyitottak-meg-az-izraeli-pavilont-a-velencei-biennalen/>.

„Nem vágyom rá, hogy mindent én tudjak a legjobban” – interjú Vizi Katalinnal, a MODEM ügyvezetőjével, Fidelio (online), 2023.01.18.,  
<https://fidelio.hu/vizual/nem-vagyom-ra-hogy-mindent-en-tudjak-a-legjobban-interju-vizi-katalinnal-a-modem-ugyvezetojevel-176884.html>.

Oana Sanziana Marian: *Performance Art and Politics in Romania*, Artforum (online), é.n.,  
<https://www.artforum.com/columns/performance-art-and-politics-in-romania-216079/>.

Ölbei Livia: *Csodavárás. Szabó Eszter Ágnes a szombathelyi Irokéz Galériában*, Art Limes (online), 2024.05.13., <https://www.artlimes.hu/cikk?id=1323>.

Pedrosa, Adriano: *Introduction*, Labiennale.org (online), 2024.01.31.,  
<https://www.labiennale.org/en/art/2024/introduction-adriano-pedrosa>.

Pernecky Géza: *Produktivitásra ítélve? Az Iparterv-csoport és ami utána következett Magyarországon I, Balkon*, 1996/1–2, 5–22, II, Balkon, 1996/3, 15–28.

Petrányi Zsolt: *Egy gyűjtemény előszavaként. Néhány szó a dunaiújvárosi Kortárs Művészeti Intézet kollekciónjáról*, Artmagazin, 2013/3, 42–43.

Pintér Bence: *Menesztették a győri Rómer Múzeum igazgatóját, Grászli Bernadettet*, Úgytudjuk (online), 2020.02.21.,  
[https://ugytudjuk.hu/cikk/20200221\\_menesztettek-a-gyori-romer-muzeum-igazgatojat-graszli-bernadettet](https://ugytudjuk.hu/cikk/20200221_menesztettek-a-gyori-romer-muzeum-igazgatojat-graszli-bernadettet).

*Reagáltak a múzeumi szakmai szervezetek Prosek Zoltán távozásával kapcsolatban*, A mű (online), 2023.12.19.,  
<https://amu.hvg.hu/2023/12/19/reagaltak-a-muzeumi-szakmai-szervezetek-prosek-zoltan-tavo-zasaval-kapcsolatban/>.

Révész Emese: *Mérlegen a hazai grafikai biennálék. A rendszeres seregszemlék gyűjteményekbe kerülő anyaga ritka lehetőségeket rejt*, MúzeumCafé, 2014/41.

Rieder Gábor: *Indiánnyár*; Artkartell (online), 2024.04.23.,  
<https://artkartell.hu/uptodate/654-indiannyar>.

Roznár Gyöngyi: *Írókézes sikersztori?* (Interjú Pados Gáborral és Pajor Zsolttal), Nyugat.hu (online), 2009.01.05., [https://www.nyugat.hu/cikk/pados\\_gabor\\_irokez\\_gyujtemeny](https://www.nyugat.hu/cikk/pados_gabor_irokez_gyujtemeny).

Shah, Sunil: *The Rise (and Fall?) of the Postcolonial Documenta*, Afterall (online), 2023.09.08.,  
<https://www.afterall.org/articles/the-rise-and-fall-of-the-postcolonial-documenta/>.

Simon Bettina: *Magyar neoavantgárd New Yorkban*, Prae (online), 2017.06.21.,  
<https://www.prae.hu/article/9899-magyar-neoavantgard-new-yorkban/>.

Sturcz János: *Üzenet a mestereknek. A kortárs magyar művészet megítélésének és önértékelésének problémáiról az átmenet időszakában*, Új Művészet, 1998/5, 37–40.

Sugár János: *Reinforcement of Center*, New Observations, issue # 91, 1992, New York, magyar (publikálatlan) változat, 2015.

Tillmann, Joseph A.: *A tévedések Documentája. Mi történt Kasselban?*, Magyar Narancs, 2022.09.14.

Ullrich, Wolfgang: *The art of not being one*, Zeit Online (online), 2022.08.19.,  
<https://www.zeit.de/kultur/kunst/2022-08/documenta-fifteen-ausstellung-kunst-kultur>.

Várhegyi András: *Kukla Krisztián: „Az összevonás sok mindent tönkretett”*, Fidelio (online), 2015.02.03.,  
<https://fidelio.hu/vizual/kukla-krisztian-az-osszevonas-sok-mindent-tonkretett-33373.html>.

*Végleg megszűnik a Paksi Képtár*; A mű (online), 2023.04.24.,  
<https://amu.hvg.hu/2023/04/24/vegleg-megszunik-a-paksi-keptar/>.

Wallerstein, Immanuel: *Commentaries* (blogbejegyzések) 1998–2019,  
<https://iwallerstein.com/commentaries/>.

Weiss, Rachel: *A Certain Place and a Certain Time. The Third Bienal de La Habana and the Origins of the Global Exhibition*, Afterall (online), 2011.04.20.,  
<https://www.afterall.org/articles/a-certain-place-and-a-certain-time-the-third-bienal-de-la-habana-and-the-origins-of-the-global-exhibition-rachel-weiss/>.

## Képek jegyzéke

1. **A világgazdaság regionális tagoltságának változása 1500-2000**  
Forrás: Paul Knox – Sallie A. Marston: Humangeographie, Spektrum Akademischer Verlag, Heidelberg, 2001, 65–68, idézi: Cséfalvay Zoltán: Globalizáció 1.0, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2004. 31.
2. **Különböző térségi szintek jellegadó folyamatai és eszmerendszerei**  
Forrás: Nemes Nagy József: A tér a társadalomkutatásban, 1998, 130.
3. **Kiállítás enteriőr a Kiscelli Múzeum templomterében**  
Fent a Société Réaliste ENSZ kamuflázsának (2011-2013) 193 zászlójából 120 darab függ a mennyezetről. *Privát Nacionalizmus* című kiállítás, Budapest, 2015.  
Forrás: <https://epiteszforum.hu/privat-nacionalizmus-kiallitas>
4. **A határ fogalom különböző jelentései**  
Forrás: Nemes Nagy: *A tér a társadalomkutatásban*, 1998, 180.
5. **Société Réaliste: Kultúrállamok**, 2008–2013, c-print, 120 × 200 cm  
Forrás: [https://budapestgaleria.hu/\\_/2015-kiallitasok/privat-nacionalizmus-budapest/](https://budapestgaleria.hu/_/2015-kiallitasok/privat-nacionalizmus-budapest/)
6. **Európa térszerkezeti modellje a kilencvenes években**  
Forrás: Rechnitzer János: *Területi stratégiák*, Dialóg Campus, Budapest, 1998, 67.
7. **Az európai és a helyi szint közötti kapcsolat alapjai, elemei és működési mechanizmusai**  
Forrás: Bruckner Balázs – Finta István: *Perifériák az Európai Unió periferiáján?, Avagy a szubnacionális érdekérvényesítés keretei és korlátai EU szinten*, Tér és Társadalom, 2023/3, 38.
8. **A Leo Belgicus a holland tartományok bátorságának és kitartásának allegóriája a spanyolok elnyomásával szembeni ellenállásukban**  
Hendrik Floris Van der Heyden: *Leo Belgicus*, 1609 előtt, rézmetszet, 37,5 x 45,5 cm.  
Forrás: <https://sanderusmaps.com/our-catalogue/antique-maps/curiosities-and-portraits/old-antique-map-in-the-shape-of-a-lion-leo-belgicus-by-hendrik-floris-van-langren-cornelis-c-laesz-11609>
9. **Kelet-Németországból érkező menekültek lépik át a határt Hegyeshalomnál 1989. szeptember 10-én**  
Forrás: <https://magyarnemzet.hu/lugas-rovat/2019/08/kedelyjavito-intezkedes>, fotó: Fortepan
10. **A nemzetközi művészeti biennálék alapítása világszerte 1900–2017 között**  
Forrás: Larissa Buchholz: *The Global Rules of Art. The Emergence and Divisions of a Cultural World Economy*, Princeton University Press, Princeton/N.J., 2022, 285. A függelék.

11. **A nemzetközi kortárs művészeti vásárok elterjedése a nemzetközi kortárs művészeti biennálékhoz képest, 1950–2017**  
 Forrás: Buchholz: *The Global Rules of Art*, 2022, 289, B függelék.
12. **Sugár János: Az ideális helyzet**  
 Forrás: Sugár János: *Reinforcement of Center*, New Observations, issue # 91, 1992, New York, magyar (publikálatlan) változat, 2015.
13. **Sugár János: A háborús helyzet, Nyugat – A háborús helyzet, Kelet**  
 Forrás: Sugár János: *Reinforcement of Center*, New Observations, issue # 91, 1992, New York, magyar (publikálatlan) változat, 2015.
14. **Sugár János: Az aktuális helyzet**  
 Forrás: Sugár János: *Reinforcement of Center*, New Observations, issue # 91, 1992, New York, magyar (publikálatlan) változat, 2015.
15. **Aba-Novák Vilmos: Magyar-francia történelmi kapcsolatok**, 1937, tempera, farostlemez, 14 db, összesen 200 x 780 cm.  
 Forrás: [https://nyolcezer.hu/cikk/kultura/2017/10/17/80\\_eves\\_aba-novak\\_pannoja](https://nyolcezer.hu/cikk/kultura/2017/10/17/80_eves_aba-novak_pannoja)
16. **Ausgleich, csoportos kiállítás**, Osztrák Kulturális Fórum Budapest, 2017, kiállítási enteriőrök  
 Forrás: saját fotók
17. **Kajet Journal – Lucian Varvaroi: Peripheries of the World, Unite!**  
 2020, vegyes technika  
 Forrás: <https://kajetjournal.com/>
18. **Az Aradi Művészeti Múzeum épülete az Art Unlimited srl felirattal**  
 Forrás: Complexul Muzeal Arad, 1994, fotó: Florin Hornoiu
19. **A Gender Check kiállítás promóciós anyagához készült nyomtatott ragasztószalag**  
 Forrás: saját fotó
20. **KissPál Szabolcs: From Fake Mountains to Faith** című installációja a **Kostka Galériában**, Universal Hospitality 2, Prága, 2017  
 Forrás:  
<https://meetfactory.cz/en/program/detail/universal-hospitality-2-szabolcs-kisspal>
21. **A Győri Vizuális Műhely tagjai az első Mediawave Fesztivál szervezése előtt a Petőfi Sándor Ifjúsági ház filmkészítő klubjában, ahol heti rendszerességgel találkoztunk (1990 körül)**  
 Forrás: <https://mwave.iq.hu/index.php?modul=menupontok&kod=33335&nyelv=hun>
22. **Nyílt felhívás 1**, 2020, egyedi nyomtatás papíron, 40 x 30 cm  
**Nyílt felhívás 2**, 2020, szitanyomat papíron, 40 x 30 cm  
 Forrás: saját fotók
23. **Kiállításenteriór a Győr Megyei Őszi tárlatról, 2020**  
 Forrás: saját fotó
24. **Fotódokumentáció a pódiumbeszélgetésről**  
 Forrás: fotók: Miklósvölgyi Zsolt

## Függelék

A kutatás során a következő szereplőkkel beszélgettem:

András Edit (2024.06.27), Angel Judit (2024.03.18.), Bordács Andrea (2024.06.15.), Fabényi Júlia (2024.07.04.), Hartyándi Jenő (2024.07.24.), Kukla Krisztián (2024.02.13.), Mélyi József (2024.05.29.), Nemes Csaba (2024.06.27.), N. Mészáros Júlia (2024.07.17.), Spengler Katalin (2024.06.24.), Sugár János (2024.03.26.).

A kutatáshoz kapcsolódó egyéb tevékenységek, publikációk:

Kiss Adrienn Mária: *Helyzeti energia van, már csak koncepció kellene – Művészeti helyzetkép Győrből*, Artportal (online), 2020.04.07.

Részvétel a *Győr Megyei Őszi Tárlaton* a *Nyílt felhívás* című munkámmal, Győr, 2020.11.15.

*Letting Do*, közös kiállítás Andreas Fogarasival, Torula Művészter, Győr, 2023.06.24–07.31. (Lásd. 1. számú melléklet, 194–206. oldal)

*Decentralizált perspektívák a kelet-közép európai kortárs képzőművészetben / Osztrák, szlovák és magyar intézményi keretek és kiállítások*, pódiumbeszélgetés, Torula Művészter, Győr, 2024.06.08. (Lásd 2. számú melléklet, 207–226. oldal)

# Melléklet

## 1. Decentralizált perspektívák a kelet-közép európai kortárs képzőművészetben

Osztrák, szlovák és magyar intézményi keretek és kiállítások

pódiumbeszélgetés

Torula Művészter, Győr

2024.06.08.

(lefordított, szerkesztett, írásbeli változat)

Részvevők:

Barbara Horvath – kurátor és művészettörténész, Kunsthaus Wien (Ausztria)

Maria Janusová – kurátor és művészettörténész, a Pozsonyi Képzőművészeti Akadémia Ph.D.  
hallgatója (Szlovákia)

Kiss Adrienn Mária – képzőművész (Győr)

Rechnitzer Zsófia – kurátor, a Torula művészeti vezetője (Budapest)

Salamon Júlia – kurátor, a Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskolájának hallgatója  
(Szombathely)

Rechnitzer Zsófia:

Üdvözlök mindenkit, köszönöm szépen, hogy csatlakoztatok hozzánk ma reggel, és nagyon örülök ennek a panelbeszélgetésnek. Szeretnék köszönetet mondani Adrienn-nek. Ez az ő ötlete, az ő projektje, de gondolt ránk, mivel már évek óta nagyszerű munkakapcsolatban vagyunk. Nagyon örülünk, hogy javasolta ezt a beszélgetést, amely a DLA tanulmányaihoz kapcsolódik. A téma számunkra is nagyon fontos, mert sok kérdéssel szembesültünk, és remélem, hogy kapunk válaszokat, és tanulhatunk belőlük. Most átadom a szót Adrienn-nek. Nagyon várom, köszönöm szépen!

Kiss Adrienn Mária:

Köszönöm, hogy itt vagytok, és remélem, mindenki jól érzi magát itt a központon kívül! Ez pontosan az, ahol vagyunk, de talán annyit elérhetünk, hogy ez a beszélgetés legyen a figyelmünk középpontja. Nem szeretném hosszúra nyújtani ezt az előszót, így rögtön az rátérek a bemutatásokra. Nagyon örülök, hogy nagyszerű nemzetközi vendégeink vannak, illetve legalábbis a kelet-közép-európai régióból:

Barbara Horváth Ausztriából, kurátor és művészettörténész. Tavaly óta a Kunsthaus Wien-ben dolgozik. Sok tapasztalattal rendelkezik mind a központban, mind azon kívül. Abban azt hiszem egyet értünk, hogy Bécsset többé-kevésbé központnak lehet nevezni. Dolgozott a MAK-ban, a Museum für Angewandte Kunstban, amely az Alkalmazott Művészetek Múzeuma Bécsben, valamint a Thyssen Bornemissza Galériában, amely Francesca von Habsburg nagyon rangos galériája. Végül, de nem utolsósorban, a Kunstverein Eisenstadt művészeti vezetője volt – Eisenstadtot mindannyian Kismartonként ismerjük magyarul. Ő ott is született. Szóval van egy kismartoni lány a csapatunkban, ha szabad így neveznem, ha nem bánod. Nagyon érdekel Kismarton. Mindannyiunkat érdekel Kismarton helyzete, legalábbis az utóbbi időkben, amíg ott dolgoztál.

Következő vendégünk Maria Janusová. Ő Szlovákiából jött, mondhatom, hogy Pozsonyból, ugye? Ő sem Pozsonyban született, mint ahogy a legtöbbünk; nem a központban. Ő is kurátor és művészettörténész. Pozsonyban a Képzőművészeti Akadémia Ph.D. hallgatója.

Maria Janusová:

Igen, a Képzőművészeti és Formatervezési Akadémián tanulok.

Kiss Adrienn Mária:

Nem akartam kiemelni, hogy hol születtél, mert nem ezért vagyunk itt, hogy ezt megbeszéljük, hanem hogy Ph.D. hallgató vagy, és Pozsonyban a Képzőművészeti Akadémián tanulsz, és a Művészettörténeti Tanszéken vagy. Ismered a bécsi helyzetet is, mert kurátori rezidencia programon vettél részt a Museumsquartier-ben Bécsben. Valószínűleg ezekről a tapasztalatokról is beszélni fogunk.

Végül, de nem utolsósorban, talán már találkoztatok Salamon Júliával Szombathelyről, a magyar résztvevővel, az én kedves DLA hallgatótársammal a Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskolájában. Ő vendégoktató az Eötvös Loránd Tudományegyetemen Szombathelyen, nem Budapesten, így mondhatni, hogy ez is egyfajta decentralizált tanszék. Emellett sok tapasztalatod van kulturális intézményekben, mind a központban, mind azon kívül, például az egykori MŰSZI-ben, ami egy nagyon klassz független művészeti tér volt Budapesten. Jelenleg is vannak projektjeid a Savaria Múzeummal.

Magamról néhány szó: én kezdeményeztem ezt a beszélgetést, mert a DLA dolgozatom a központ és periféria fogalmának változására összpontosít a képzőművészet területén. Ezért választottam a Torulát, mert – ahogy Zsófi is mondta – egyértelmű volt, hogy ezt választom, mivel ez gyakorlatilag a második otthonom. Itt van a műtermem már három éve.

A dolgozatom nagyon szorosan kapcsolódik, és a Torula is szorosan kapcsolódik mint független művészeti tér, nem a központban, vagyis nem Budapesten. A fővároson kívül lenni egy független művészeti tér számára nagyon más helyzetet jelent. Győrnek nagyon jó a helyzeti energiája, ezért választottalak titeket a beszélgetéshez, mert szerintem egyedülálló pozíció, hogy két határ, az osztrák és a szlovák közelében van. Bár őszintén szólva nem látom, hogy a győri kulturális intézmények vagy szereplők kihasználnák ezt a lehetőséget. Remélem, hogy a jövőben ez változhat, és talán ez lehet az első lépés, de nincsenek elvárásaim, majd meglátjuk. Ez volt az én motivációm. *Decentralizált perspektívák a kelet-közép-európai kortárs művészetben, osztrák, szlovák és magyar intézményi keretek és kiállítások* – ahogy a cím is szól, tehát a ti nézőpontjaitokról lesz szó, az intézményi felépítések és kiállítások tükrében.

Akkor minden további nélkül, az első kérdés: Először a személyes tapasztalataitokról szeretnék kérdezni a központon kívülről.. Nem tudom, hogy szeretitek-e perifériának nevezni? Barbara vetette fel ezt, erről is beszélhetünk, mert igaz, hogy van egy negatív konnotációja, és társadalmi-szerkezeti értelmében is használják, de szerintem definíció szerint, ami nem a központban van, az valahogyan



periféria. Ki szeretne kezdeni? Bármit említhettek, kedvenc projekteket, kiállításokat, akár együttműködéseket is.

Mária Janusová:

Kezddhetem én. 2019-ben dolgoztam egy művésszel, Lucia Tkáčová-val – talán ismeritek, az Anetta Mona Chisaval közösen készített munkáiról híres. Egy évig dolgoztunk együtt Selmecebányán egy kis művészeti galériában, amely kvázi „hibernált” állapotban volt, és kortárs művészetet akartunk oda hozni. Kiállításokat rendeztünk, és felújítottuk a teret is.

Barbara Horvath:

Ahogy már említetted, négy évig dolgoztam a Kunstverein Eisenstadtban, ami talán hasonló Győrhez: egy régi épület, de nem egy gyár, hanem egy 17. századi kolostor. Női kolostor volt, szóval egy nagyon régi, rozoga épület, amivel foglalkoznunk kellett. Ahogy utaztam a vonattal most Győrbe, eszembe jutottak azok a nehézségek, amikkel anno szembenéztem. Állandóan a térrel harcoltam. Mária tudja, hogy minden kiállítás, amit ott csináltunk, másképp nézett ki a berendezés és a tér elrendezése szempontjából. Átrendeztük a padlót, a világítást, bármit, hogy kihívás elé állítsuk magát a teret. Ez egy olyan dolog, amit sosem fogok elfelejteni, mert most, hogy egy nagy intézményben dolgozom, két fal felépítése 4000 euróba kerül, ami majdnem a fele annak a [z évi] költségvetésnek, amit Kismartonban rendelkezésre állt. Ott körülbelül 110 négyzetmétert kezeltem, most 800 négyzetmétert, ami természetesen nagy különbség pénzügyileg is. Kismartonban viszont nagyon boldog voltam, mert sokat kísérletezhettem, nem csak a térrel, hanem az engem érdeklő témákkal is. Például egy iskolával is csináltam projektet, de dolgoztam az Atelier 10-zel is, ami egy bécsi közösség outsider művészek számára. Meghívtam az Atelier 10-et, és összekevertem őket más művészekkel; ez volt az egyik legmenőbb kiállításunk, mert nagy egymás iránti tisztelettel viseltettünk, és a művészek hosszú-hosszú napokig dolgoztak ott. Ez nagyon sokat adott nekem.

A legnagyobb gondom mindig a pénzzel volt. Zsófiával már beszéltünk erről, mert körülbelül 5000 eurós éves finanszírozási kerettel kezdtem, ami aztán növekedett szponzorok és a sok-sok fizetetlen munkám révén, hogy városi, vidéki és állami támogatásokat szerezzek. Amikor most átadtam a Kunstvereint, elég jó pénzügyi helyzetben volt, hogy tovább tudjon működni, mert egy német típusú művészeti egyesületi tagság alapján működik. Tehát tagsággal kell rendelkezni, hogy a Kunstverein tagja lehess, de nálunk ez speciálisan valósult meg, mert igen, fizetheted a tagságot, de ha nem, akkor sem perelünk be. Ez is valami, amit nyertünk, körülbelül évi 2000 eurót jelentett.

Kiss Adrienn Mária:

Nem tudom, ismeritek-e Mélyi Józsefet, egy nagyon fontos magyar teoretikust. Van egy elképzelése arról, hogyan lehetne megváltoztatni a magyar intézményi szerkezetet. Létezik egy majdnem utópisztikus terve – mert valószínűleg nem fog megvalósulni: beszélt róla, hogy talán a német és osztrák Kunstvereinek példája alapján újra lehetne szervezni. Ezért érdekel engem is. Nálunk nincs ilyen, vagy talán van, mint például a művészeti egyesületek, de nem igazán működik.

Barbara Horvath:

Ausztriában sem működik.

Kiss Adrienn Mária:

Mi sem ebbe az irányba megyünk tovább.

Barbara Horvath:

Nem tudom, nektek milyen tapasztalataitok vannak, de ez a „art society” modell – ami szerintem a legmegfelelőbb angol fordítás – inkább Németországból ered. Ott nagyon népszerű. Ezt Svájcban is láttam, most éppen Bázeltől jöttem. Az emberek Németországban tényleg mind tagjai valamilyen művészeti társaságnak. Ez ott jelen van.

Kiss Adrienn Mária:

Hagyományuk van erre. De mióta? Tudjuk ezt?

Barbara Horvath:

Szerintem már a 18. század óta, és a terek ott hatalmasak. Ha például bármelyik német városba elmész, például Karlsruheba – ami nem igazán nagyváros, de én sokat voltam ott –, elképesztő terek vannak, nagyon régiek, és a finanszírozásuk hihetetlen. De nem hiszem, hogy Ausztria valaha is ezt ki fogja építeni. Az egyik legrégebbi művészeti egyesület Ausztriában Salzburgban van. Az is a 18. századból származik, és műtermeket is magában foglal. Hasonlóan a Torulához, van egy nagyon régi épületük, és a felső emeleteken művészeti műhelyek vannak, nyílt pályázattal.

Kiss Adrienn Mária:

Ez nagyon fontos, mert ha nincs hagyomány, nagyon nehéz valamit elkezdni. Szóval ez az első dolog, ugye? Egyetértünk. Júlia, neked melyik a kedvenc projekted?

Salamon Júlia:

Két kedvenc példát szeretnék említeni. Az első az Off Biennálé Budapest kurátori csapata. Talán ismeritek őket, meghívást kaptak a Documenta 15-re, mint a Lumbung tagok egyike. A documentát egy jakartai művészcsoporthoz, a ruangrupa szervezte, akik más hasonló független művészeti kezdeményezéseket hívtak meg a világ minden tájáról, és az egyetlen európai csapat az Off Biennálé Budapest volt. Lévén, hogy Magyarország is Európa félperifériája gazdasági, politikai és kulturális szempontból. Az Off Biennálét 2014-ben alapították, hogy szembeszálljanak az állami kulturális hegemóniával. A kezdeti mottójuk az volt, hogy egy párhuzamos és alternatív platformot biztosítsanak a kortárs független művészeti színtér számára. Öndefiníciójuk szerint az Off Biennálé Budapest Magyarország legnagyobb kortárs művészeti eseménye. 2014-ben kezdődött, egy kis művészeti szakemberekből álló csoport által létrehozott kezdeményezésként, amely az alkotók és a társadalom más tagjai közötti párbeszédet hivatott elősegíteni. Azóta az OFF nemzetközi eseménnyé vált. Az OFF küldetése, hogy erősítse a helyi független művészeti színteret és elősegítse az innovatív közéleti vitát a sürgető, de elhanyagolt társadalmi, politikai és környezeti kérdésekről. Az OFF egy folyamatos kísérlet, amely a fenntartható, demokratikus intézmény vízióját valósítja meg civil formában.

De miért beszélek az OFF-ról? Mi az összefüggés számomra? Az első Off Biennálé Budapestre vendégkurátorként kaptam meghívást. Ennek keretében csoportos kiállítást rendeztem egy szakmai partneremmel és barátommal, Surányi Nóra intermédia művésszel. 30 művésszel és egy három hetes intenzív eseménysorozattal a nonprofit Irokéz Galériában Szombathelyen. A csoportos kiállítás címe Boomerang volt, és a Y és Z generáció Vas megyei művészeit mutatta be, akik itt kezdték pályafutásukat, de 2010-re már nem voltak valós kapcsolatban a helyi közösséggel.

Az OFF első kiadása ambiciózus volt, hogy legyenek szatellit események és kiállítások Budapesten kívül is, de az OFF csapata, amely azóta három biennálét szervezett, és részt vett a documentán, a „kevesebb több” elvével dolgozik tíz év múltán. Évente nyolc-tíz projektre koncentrálnak, növekvő nemzetközi menedzsmenttel. Így nem meglepő, hogy az eredeti küldetés, amely a Budapesten kívüli helyekre is vonatkozott, szűkült az erőforrások koncentrációja miatt. Ez volt az első példám, és szeretnék még egy kedvenc kiállítási projektet megemlíteni Budapesten kívül, Pécs vonatkozásában.

Kiss Adrienn Mária:

Pécs Dél-Magyarországon van. Elég híres a kultúrájáról. Több intézménye van, mint Győrnek, történelmi okokból, és egyetemi város is. Az egyetemnek van művészeti tanszéke.

Salamon Júlia:

Több lakosa is van, mint Győrnek vagy Szombathelynek. 2017-ben dolgoztam Fusz Mátyás művészttal és barátával az M21 Galériában a Zsolnai Negyedben Pécsen. Maga a Zsolnai Negyed kulturális örökségi helyszín, amelyet az Európa Kulturális Fővárosa projekt részeként fejlesztettek ki. 2011 óta ad otthont a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karának. Az M21 Galériába szóló meghívást az egyetem Művészeti Karának korábbi helyszínéhez kapcsolódó esettanulmányként használtuk fel, amely a város egy másik részén helyezkedett el. Körülbelül 30 egykori hallgatóval és gyakorló művésszel dolgoztunk, és közel 20 interjút rögzítettünk háttéranyagként, mielőtt létrehoztuk a kiállítást. A kiállítás építése inkább egy workshop volt számomra. Ez egy olyan projekt volt, ahol a helyszín erősen meghatározta a kulturális tartalmat.

Kiss Adrienn Mária:

Szóval, csak néhány részlet: az első az Off Biennálé. Hogyan határozzuk meg?

Salamon Júlia:

Kurátori csapat.

Kiss Adrienn Mária:

Kurátori csapat, mondhatni, nem egy tér vagy hagyományos értelemben vett biennálé. Amiről Júlia beszélt, az az, hogy az elején inkább az országra koncentráltak, decentralizáltabban működtek, és az utóbbi években, mióta részt vettek a documentán két éve Kasselben, kevesebb projektjük van, és inkább a nemzetközi dolgokra összpontosítanak. Szóval nagyjából ezért kapcsolódik ide. De azelőtt sok szatellit eseményük volt, 2014-ben és 2015-ben. A másik példa pedig azért érdekes, mert Pécs egy egyetemi város. Júlia és kollégánk, Mátyás, aki szintén DLA hallgató volt a doktori iskolában, és tanít az egyetemen, ő is Pécsen tanult, ugye? Szóval a kiállítás lényegében a hallgatókról szólt, de egy kicsit korábbiakról.

Salamon Júlia:

Igen, személyes tapasztalataink voltak.

Kiss Adrienn Mária:

Tehát olyan, mintha bármilyen más kiállítást is rendezhetnél volna, de ez inkább azokra koncentrált, akik ott tanultak és művészek lettek, ha jól értem.

A következő kérdés: azt hiszem, már beszéltünk az előnyökről és hátrányokról, szóval nem akarok túl sokat foglalkozni ezzel, a pro és kontra oldalakkal, a központon kívüli és belüli munkával, de összegzésképpen kimondhatjuk, hogy [a központon kívül] a pénzügyi lehetőségeidhez mérten szabadabb lehetsz. Mit gondolsz erről Mária?

Mária Janusová:

Igen, Szlovákiában nem decentralizáltak a művészeti intézmények, vagyis a legtöbbjük nem az. 1998-ban volt egy törvény, miszerint minden intézmény önkormányzati régiók, városok alá került, és néhányat más minisztériumok alá rendelték. Az elmúlt három évben a Szlovák Bányászati Múzeumban dolgoztam, és mi a Környezetvédelmi Minisztérium alá tartoztunk. Nagyon furcsa volt, mert senki sem értett minket.

Kiss Adrienn Mária:

Igen, ez itt is előfordul. A minisztérium nem igazán ért a kortárs művészethez. Vagy valójában még kulturális minisztériumunk sincs, legalábbis egyelőre.

Mária Janusová:

Az elmúlt nyolc-kilenc évben nagyon jó pénzügyi rendszerünk volt Szlovákiában a kultúra számára, a Szlovák Művészeti Tanácson keresztül, de most változtatni fognak rajta. Ez egy független szervezet volt, amely támogatásokat kínált intézményeknek, NGO-knak, kulturális központoknak és művészeknek is, ösztöndíjakat művészeknek és kreatívoknak. Nagyon jól működött, de most a parlament meg akarja változtatni, így talán már nem lesz annyira független.

Kiss Adrienn Mária:

De a jelenlegi helyzet, azt mondod, többé-kevésbé jól támogatott, ugye?

Mária Janusová:

Igen. Szerintem jobban működik azokkal az intézményekkel, amelyek régiók vagy városok alá tartoznak, mint azokkal, amelyek az állam alá tartoznak, mert azok nem kapnak olyan nagy költségvetést, mint azok az intézmények, amelyeket a Szlovák Művészeti Tanács finanszírozhat.

Kiss Adrienn Mária:

Ez összefügg valamivel, ami nagyon érdekel: milyen lehetőségeik vannak a művészeknek olyan külső forrásokra, mint például helyi támogatások helyi művészeknek? Mint amilyen Salzburgban vagy Alsó-Ausztriában van?

Mária Janusová:

Igen, pénzt is kaphatsz a régióktól művészként, azt hiszem, ha van egy NGO-d vagy valami hasonló, ami nyitott.

Kiss Adrienn Mária:

Emlékszem, hogy mikor még Ausztriában tanultam, nálunk, például Győrben, vagy legalábbis a mi régiónkban nem igazán volt ilyen a helyieknek, vagy nincs igazán ilyen struktúra, és emlékszem, hogy az akkori iskolatársaim vagy az akadémia diákjai ösztöndíjakra pályázhattak, például Párizsba mentek Salzburgból. Szóval milyen lehetőségek vannak?

Barbara Horvath:

Talán egy kicsit másképp válaszolok erre, mert az én problémám a Kunstvereinnél az volt, hogy helyi művészeket kellett volna támogatnom, ha pénzt akartam. Ez volt a problémám, mert ha nemzetközi művészeket akartam bemutatni, és volt egy fókuszom – például Torulához hasonlóan, vagy mint ez a beszélgetés most -: mivel Kismarton olyan közel van a határhoz, több kapcsolatot és cserét akartam magyar és szlovák művészekkel, ezért is hívtam meg Máriát egy projekt létrehozására, és még mindig nagyon érdekel a magyar művészeti szcéna. A probléma az volt, hogy kevés pénzt kaptam, mert azt mondták, hogy helyi művészeket kellene támogatnom, ami egy ördögi kör, mert ha csak helyi művészeket mutatsz be helyi környezetben, akkor soha nem lépsz ki. A helyiek nem lépnek ki, és te sem jutsz tovább sehogy sem. Szóval valahogy kevernem kellett. A helyi művészek sok támogatást kapnak, a régió vagy a város támogatja őket, de őszintén szólva nem sok helyi művész maradt, mert a [nagy]városban vannak a galériák, az intézmények, az egyetemek, minden infrastruktúra, amire egy művésznek szüksége van.

Kiss Adrienn Mária:

Igen, erre próbálok rávilágítani, de természetesen utópisztikus lenne azt gondolni, hogy mert itt akarok élni, azt akarom, hogy minden intézmény Győrbe költözzön.

Barbara Horvath:

Igen, szükség van cserélődésre, mert ha nagyon gazdag vagy, akkor visszamész vidékre vagy a régióba, de ha nem, aki ott marad, az a maradék, bár így is segíthet, lehet kulturális munkás, vagy valaki mediációból. Talán egy példa: Dél-Burgenlandban van egy idős művész, aki elég ismert volt a 70-es, 80-as években. Meghívtam őt egy csoportos kiállításra, és új munkákat készített egy 82 éves nővel, aki szintén nagyon híres volt a 70-es években, de ez valahogy elfelejtődött, tudod, ez megtörténik. Aztán összeraktam őt fiatalabb művészekkel, és klassz keverék lett, mert a fiatalabbak nem tudtak a idősebbekről, és hirtelen az idősebbek újra menők lettek. Szóval néha rengeteg, hogyan is mondjam, drágakő van, amit fel lehet fedezni, vagy ami valahogy elfelejtődött. És fontos és érdekes a fiatalabb művészek számára, hogy lássák, mit csinálnak ők, és mivel foglalkoztak. Szóval a javaslatom számodra vagy mindenki számára itt: olvastam a „hasznos kurátorságról”. Ezt a kifejezést Stéphanie Bertrand alkotta a Tania Bruguera által létrehozott *arte útil*, vagyis hasznos művészet kifejezése után. Talán mondjuk egy olyan helyen, mint Torula, nem kiállítások kurálásában kellene gondolkodni, hanem helyzetek kurálásában. Ez az én véleményem.

Kiss Adrienn Mária:

De ez tényleg megtörténik. Őszintén szólva, azt mondanám, hogy éppen ez a helyzet most itt is, és a kiállításon is.

Barbara Horvath:

Talán csak egy referencia pont: ez egy olyan kiállítás, amely a városban is lehetne. Nincs semmi nagyon specifikus benne. A tér specifikus és a város specifikus, de vannak aspektusok, amelyeket egy bécsi kiállítás is tartalmazna. Van kiállítási szöveg, van vezetett túra, van kurátor, vannak műalkotások, amelyeket ténylegesen műalkotásként látsz. És ezzel nem ítélni akarok, de vannak más modellek is, amelyeket csinálhatnátok. Csak azt akarom mondani, hogy nagyon kísérletező is lehetsz.

Rechnitzer Zsófia:

Elnézést, ez szuper klassz és érdekes. Egy dolog, ami mindig eszembe jut, hogy az a helyzet Magyarországon, hogy nincsenek igazán független kiállítóterek, ahol azt mutathatsz be, amit szükségesnek érzel bemutatni vagy látni. Szóval szerintem ez egy másik elem. Arra próbálunk figyelni, hogy egyre kevesebb és kevesebb tér van. Ez egy másik dolog. Például amikor Julival voltunk a fakultáson, még voltak intézmények Budapesten, ahol bemutathatták feltörekvő vagy középgenerációs művészek a munkáikat, most viszont egyre kevesebb tér van. Van néhány hely, de még nem elég. Szóval szerintem ez egy másik elem. Szerintem teljesítenünk kell ezt az igényt, hogy művészek bemutathassák magukat, ahogy szeretnék.

Kiss Adrienn Mária:

Most művészként, tehát nem kutatóként beszélek. Szerintem amit Zsófi ki akart emelni, az a láthatóság megszerzése, ami feladat művészként is, és az intézményeknek is az a feladatuk, hogy ezt a láthatóságot biztosítsák és válasszanak, szóval ez egy összetett kérdés.

Júlia Salamon:

Igen. Említettem a központon kívüli munkavégzés kihívásait vagy hátrányait. A kulturális fogyasztásnak demográfiai okokból itt kisebb a közönsége, ami tapasztalatom szerint átlagosabb kínálatot eredményez, kevesebb hozzáféréssel a szubkulturális vagy kísérleti gyakorlatokhoz a vizuális művészetben, és más művészeti területeken. A helyi önkormányzatok által működtetett intézményeknél jellemzően alacsonyabbak az erőforrások, ami nemcsak a programokra, hanem a meghívott művészekre és szakemberekre, sőt a személyzet létszámára és képzettségére is hatással van.

Mária Janusová:

Én úgy érzem, amikor a központon kívül dolgozunk, nagyon fontos együttműködni a helyi közösséggel és valamilyen oktatási programot működtetni. Szerintem még mindig kiállíthatunk kortárs művészetet, és szervezhetünk kortárs művészeti kiállításokat, de nagyon fontos, hogy legyen egy vezetett program a kiállításokhoz és a közösséghez, gyerekeknek vagy időseknek. Lucia-val 2019-ben úgy döntöttünk, hogy bemutatunk amatőr művészeket a városból, Banská Štiavnícából, mert sok amatőr művész van, szinte mindenki csinál valamit otthon. Mi úgy állítottuk ki őket, ahogy a kortárs művészet teszi, és ez volt az első alkalom, hogy egy művészeti galériában megjelentek. Nagyszerű lehetőség volt számukra, hogy eljöjjenek a családjukkal, elhozzák a nagynéniket,



nagybácsikat, gyerekeket és mindenkit, és nagyon boldogok voltak, mert ez volt az első kiállításuk, így ez elég jól működött.

Barbara Horvath:

Hogyan találtátok meg őket?

Mária Janusová:

Nyílt pályázatot tettünk közzé a helyi újságban.

Kiss Adrienn Mária:

Ehhez kapcsolódva: a látogatók. Beszéltünk arról, hogy ki állít ki. Beszéltünk az intézményekről, de a közönség is fontos.

Mária Janusová:

A közönség problémát jelent, igen.

Barbara Horvath:

Ez igaz, mert az első dolog, amit leírtam, az az volt, hogy a központon kívül elérni vagy felépíteni egy közönséget nagy kihívás, és ezen keresztül a helyi közösséggel való együttműködés egy humoros és szerintem ragyogó ötlet volt. Így elérsz egy másfajta közösséget, mert ez egy művészeti közösség, amely érdekelt a kultúrában a maga módján.

Volt két művészem, ez volt a kedvenc projektem... „Fremdenzimmernek” hívtuk, amit vendégszobának lehet fordítani. Egy olyan szoba, amit vendégeknek vagy látogatóknak adsz ki. Alfredo Barsuglia, az egyik művész (másikuk Peter Sandbichler) kérdezte meg tőlem: Jó, te meghívsz engem, de mire van szüksége az intézményednek? Hogyan segíthetek?” Azt válaszoltam, hogy még nincs nagy közönségünk, mert fiatal művészeti egyesület vagyunk, több embernek kellene jönnie hozzánk, több embernek kellene tudnia rólunk. Mert ha bárkit megkérdezel a városban, hol van a Kunstverein, senki sem tudja, hogy van-e egyáltalán Kunstverein, vagy hogyan lehet odajutni. Nincs pénzünk reklámra. Ezt értem hasznos kurátorság alatt: ahelyett, hogy én fordulnék a művészhez, a művész fordult hozzám. Így jött az ötlet, hogy készítsenek együtt Peterrel egy nagy dobozt a Kunstvereinben, egy ágygal és egy asztallal, és ez egy kis „tér a térben” lett, ahol az emberek aludhattak. Együttműködtünk egy helyi étteremmel, amely nagyon kevés pénzért adott ételt,

és egy borászattal is, akik ingyen bort adtak, így az emberek, akik eljöttek a Kunstvereinbe, foglalhattak egy éjszakát, megkapták a kulcsot, alá kellett írniuk egy szerződést, és vacsorát és bort kaptak, és ott aludhattak. Teljesen teltházások voltunk, még egy plusz napot is be kellett illesztenünk, így péntek, szombat, vasárnap volt. Az éjszaka közepén ez a csodálatos szoba olyan volt, mint egy kis színház, életre kelt. Be is jutott a médiába, az egyik nagy újság címlapjára kerültünk, és ez több lehetőséget adott a régióknak arra, hogy több pénzt kapjon. Valahogy egyik dolog vezet a másikhoz: ha van közönséged, ha van média megjelenésed, akkor megkapod a finanszírozást. De szükség van a művészekre és a kurátorokra is, így mindenkinek együtt kell dolgoznia. Talán az én „pro” verzióm arra, ha valaki a központon kívül van: menjetek rá az együttműködésekre! Mert egyedül nem fogjátok tudni megoldani.

Miklósvölgyi Zsolt (a közönség soraiból):

Nagyon tetszik az ötlet, amit javasoltál, az együttműködés aspektusa. De ez elgondolkodtat, egy kicsit provokatív akarok lenni ebben a kérdésben. Ezzel az együttműködéssel valójában egy új perifériát és központot akarunk kialakítani? Tehát a perifériáról akarunk új központtá válni? Vagy meg akarjuk törni vagy átlépni a dialektikus dichotómiát a központ és periféria között, és létrehozni egy pán-perifériális mozgalmat, és ezt a periféria pozícióját méregből gyógyszerre alakítani egymással? Ez a kérdés: meg akarjuk törni a hegemoniarendszert, vagy új hegemoniává akarunk válni? Ez nagy különbség. Szerintem gondolkodnunk kell ezen.

Mária Janusová:

Szerintem ez inkább egy retorikai kérdés. Olyan, mint Piotr Piotrowski [elmélete]. Ő írt a horizontális művészettörténet elméletéről, ahol kritizálja Nyugat-Európát. Ehelyett inkább több központ létrehozására kellene törekednünk.

Kiss Adrienn Mária:

Ez volt tulajdonképpen az alapötlet az 1989-es változások után. Rendben, retorikai, de ugyanakkor szerintem alapvető kérdés. Sugár János diagramjai és rajzai jelentek meg előttem, aki egy nagyon híres magyar kortárs művész és teoretikus, konceptuális művész. Ő az 1989-1990-es változások idején volt fiatal, és voltak ötletei, és rajzokat készített arról, hogy hogyan képzelel el a központ-periféria dichotómiákat, és hogyan változhatnak a ritmusok. Ez természetesen nem egy gyakorlati dolog, hanem csak egy vizuális elképzelés.

Barbara Horvath:

Talán válaszolva Zsoltnak. Persze, a kérdés, amit fel kell tenned, ha – mondjuk így – off-center dolgozol: Mi a specifikuma annak a térnek, ahol dolgozol, és annak a városnak, ahol dolgozol? Szerintem ezt kell átfogni. Mert nem tudod csak úgy átvinni a programot, amit Bécs városából Kismarton városába vinnél. Nem működne. Szóval például gyorsan megtapasztaltuk, hogy az emberek, akik hozzánk jönnek, akarnak valamit inni és enni ingyen. Mert nagy utat tettek meg, hogy eljőjenek Kismartonba. Valami különlegeset akarnak tapasztalni. Zöld természetet, vagy egy klassz épületet, mint ez, vagy egy klassz művészeti színteret, vagy egy más művészeti színteret, valami mást, mint amit a városban tapasztalnak. Ha a tudatában vagy ennek, természetesen nem kell olyan tér legyél, mint ami a városban van. Nem is lehetsz, mert más potenciálod van. Egy dolog, ami mindig is megvolt nekünk, és ami nektek is megvan, az az, hogy mindig is az egyetlen művészeti tér voltunk. Pontosabban nem az egyetlen, volt egy Landesgalerie is, egy regionális galéria vagy múzeum, de az nagyon old-school volt. Szóval ezt észben tartva több pontot kapsz például a médiában, mert sokkal-sokkal keményebben próbálsz meg közönséget szerezni, vagy jó programot bemutatni. Ez lenne az én kérdésem. Igen, szerintem fel kellene tenned ezt a kérdést.

Kiss Adrienn Mária:

A média része ennek, ez egy nagyon nagy kérdés Magyarországon.

Barbara Horvath:

Nem, félreértettél. Nem igazán érdekel a média. Csak azért érdekel a média, hogy pénzt szerezzek, hogy nyomást gyakorolhassak a politikusokra. Tudjátok: „A regionális galériátok nem kapott ilyen média figyelmet, de mi igen.”

Kiss Adrienn Mária:

Értem. Nem azért, mert a médiát akarom szolgálni. Például, ez csak egy utópisztikus ötlet, hogy meghívhatnánk a Torulába a kormány médiát, a Magyar Televíziót.

Tóth Lili Rebeka (a közönség soraiból):

Azt hiszem, van egy kérdésem, talán a periféria és a központ fogalmának a gyors megértéséhez. Amikor egy eseményt szervezel, ki a közönséged? Egyes embereket akarsz bevonítani, vagy a helyi közösségekkel beszélni? Szerintem a globális vagy helyi kérdése is nagyon kapcsolódik a központ-periféria fogalom párhoz. Talán erről is beszélhettek a Torulában, hogy mennyire kapcsolódik

a környezethez itt, mennyire szólítja meg a helyieket, vagy még mindig a budapesti művészeti színtérrel beszélget. Mindenkit kérdezek.

Kiss Adrienn Mária:

Szerintem mindkettő, amennyire én tudom, de én csak ezt az eseményt szervezem itt.

Barbara Horvath:

Hadd mondjak egy rossz példát. Az utóbbi időben észrevettem, hogy más művészeti egyesületeknél, ahogy Mária is említette, rendkívül fontos a helyi környezettel és közösséggel való együttműködés, ha őszinte vagy abban, amit csinálsz. A rossz példa az, hogy nálunk néhány másik városban működő művészeti egyesületnél új igazgató van, aki valószínűleg nem Ausztriából származik. Ez egy mostani tendencia. Ők saját karrierjük érdekében használják ezeket a pozíciókat. Nem törődnek a helyi közösséggel vagy környezettel. Három-négy évig maradnak ott, nemzetközi programokat valósítanak meg, ami lényegében azt jelenti, hogy a Graz Kunstvereinből akár a Berlin Kunstwerke-be is mehetnek tovább. Ez a rossz példám. Számomra ez nem működik, de megértem, hogy egy regionális művészeti intézményben dolgozni ugródeszka lehet máshová, ahogy például Grazban a Kunsthaus esetében történt. Az új igazgató ott egy nagyon kicsi, regionális múzeumban dolgozott Szlovéniában. Most Grazban van, és onnan talán más dolgokat is tehet. Nem az mondom, hogy ez mindenképpen rossz, de értitek, mire gondolok?

Kiss Adrienn Mária:

Igen, a globális-lokális kérdés, ami egy nagyon jó kérdés. Mit jelent globalizáltnak lenni?

Mária Janusová:

Több tapasztalatom van a régiókban működő művészeti intézményekkel való munkában, és mindig próbálok olyan kiállításokat szervezni, amelyek bevonják a helyi közönséget, valahogy összekapcsolva a város és a művészeti intézmény identitását. Például amikor Nyitrán dolgoztam, ami Szlovákia egy mezőgazdasági városa, a művészeti gyűjteményből származó műalkotásokból szerveztem kiállítást, a szocialista idők mezőgazdasági motívumaival. Vagy amikor a Szlovák Bányászati Múzeumban dolgoztam, olyan művészetet próbáltam bemutatni, amely kritikus a környezettel és azzal, ami bányászat után maradt. A tapasztalataim és a helyi közönséggel való találkozások alapján úgy gondolom, hogy működött.

Kiss Adrienn Mária:

Ez egy jó meglátás a lokális lét előnyeiről. Szóval, mi az előnye a lokális létnek?

Salamon Júlia:

Barbara említette a művészeti programot a helyi szcénához kapcsolódóan. Talán jó stratégia lehet visszahívni a művészeti szakembereket és nemzetközi művészeket a saját kisebb szülővárosukba, hogy ott mutassák be a nemzetközi művészeti gyakorlatukat.

Kiss Adrienn Mária:

Tehát, tegyük fel, hogy valaki már elismert művész, vagy szakmabeli lett, és visszatér a szülővárosába?

Salamon Júlia:

Igen, ez egy nagyon egyszerű módja lenne.

Barbara Horvath:

De a kérdéssre válaszolva, úgy gondolom, hogy egy művészeti intézmény, amely nem a központban van, építhet közösséget, művészközösséget. Próbálsz jó házigazda lenni, művészeti díjakat adni, lehetőségeket biztosítani. Szerintem ez is tovább vihet téged valahogy, mert sok művészünk van, akik mindig jó dolgokat mondanak rólunk. És ez nagyon hasznos az intézmény, és mindenki más számára is. Például az első művész, akit kiállítottam Ember Sári volt Ralo Mayerrel együtt, tehát egy osztrák-magyar együttműködés. Ralo pár hónappal ezelőtt megkeresett és azt mondta, bárcsak három évvel később állítottak volna ki a Kunstvereinben. Azt mondtam, miért? „Mert most vagy olyan népszerű, és most mindenki veled akar kiállítani.” Azt mondtam, nos, hosszú út vezetett ide. Munka volt. És sok ingyen munkája mindenkinek. Azt is el kell mondanom, hogy más művészeket is megkerestem, akik nem akartak kiállítani a Kunstvereinben, mert nem voltunk népszerűek, vagy menők, vagy bármi. Szóval ez kétirányú dolog.

Kiss Adrienn Mária:

Van ilyen probléma a Torulában?

Rechnitzer Zsófia:

Nem hiszem. Nincs ilyen problémánk, de különösen az előzőekben említett okok miatt, vagyis hogy Magyarországon speciális helyzet van. Nincsen túl sok lehetőség. Ebben az értelemben nem vagyunk egyediek, de egyfajta egyedi helyzetben vagyunk. Nagyon élvezem a beszélgetést, nyitja a gondolataimat, hogy igen, erre és arra is figyelnünk kell. Ez számunkra is nagyon érdekes, mert arra gondolok, hogy a Torula programjával – ha brutálisan őszinte lehetek – az a helyzet, hogy amikor 2021-ben megérkeztem ide, az inkább csak a helyi közösségre és a helyi művészekre alapozott, anélkül, hogy figyelembe vette volna, mi az, amit többé-kevésbé be kellene mutatni. Ami engem érdekelt, az az, hogy van ez a csodálatos tér, és hiányoznak a lehetőségek Magyarországon.

Tegyük fel ezt a teret a térképre. Próbáljunk meg valami nagyobbat építeni. Nem volt igazán elméleti háttérrel arról, hogy ez mit okozhat a közösségen belül, hogyan károsíthatja a dolgokat, vagy hogy hogyan ne károsítsa a dolgokat. Inkább arra koncentráltam, hogy rendben, ez itt van, megvan ez a háttér (a helyszín), vannak nagyszerű művészeink, vannak jó kapcsolataink, csináljunk meg mindent, amit tudunk, és célozzunk bármilyen kiállításra. Most, három év elteltével kezdtem érezni a helyi támogatás hiányát, a helyi közösség hiányát, és rájöttem, hogy valamit nagyon rosszul csináltam, mert elváltuk azt a vonalat, ami organikusan kezdett növekedni, ami visszatekintve fontos volt a közösség érzése szempontjából. Most vagyunk azon a ponton, hogy rendben, értékeljük az elmúlt öt évet, és nézzük meg, mi nőtt organikusan, mit tudunk beilleszteni, és hogyan tudjuk összehozni ezt a kettőt. Ez az a pont, ahol a Torula most van. Ez egy nagyon klassz és érdekes pont, mert most ebből a kétféle megközelítésből kell összehoznunk a legjobb gyakorlatokat, és most kell megnéznünk, hogy össze tudjuk-e hozni a kettőt.

Visszatérve a közönségre vonatkozó kérdésedhez: én is úgy érzem, hogy sokféle közönségünk lesz, sokféle projektre, de szerintem ez rendben van. Lesznek olyan projektek, amelyek jobban érdeklik a helyi közösséget, lesznek projektek, amelyeket Budapest, és remélhetőleg a nemzetközi művészeti szcéna is meg fog nézni. Az én igazán utópisztikus és talán naiv elképzelésem az, hogy ez a kettő sok esetben kéz a kézben fog járni, és lesz átfedés a projektek között. Ez az, amiben őszintén, talán naivan reménykedem, de erre törekszem, és remélem rengeteg átfedés lesz a helyi megközelítések megismerésében, és azok globálisabb kontextusba helyezésében. Nem szeretem az ilyen kifejezéseket, de használni kell őket. Tehát mi a Torulában most bizonytalan talajon állunk, ahol döntenünk kell, és tovább kell dolgoznunk a helyi közösséggel, de őszintén szólva, nem tudom elengedni azt a programötletet, hogy ezeket a tereket valamiféle jó értelemben vett ugródeszkaként használjuk. Valahogy értelmes, ésszerű és tiszteletteljes módon, de azt hiszem, hogy jobban tiszteletben kell tartanunk a regionális környezetünket.

Kiss Adrienn Mária:

Én itt vagyok mindig, így tudom, milyen ez. Évről évre látom, hogyan fejlődik vagy alakul, és szerintem pontosan az történik, amit Zsófi mondott – csak egyetérteni tudok veled –, ez egy folyamatban lévő munka.

Mielőtt mindenki nagyon elfárad és megéhezik, szeretném megköszönni, különösen a fiataloknak, hogy eljöttek szombat délelőtt. Valójában ők az én volt diákjaim, nagyon örülök, hogy itt vannak.

Még egy utolsó dolog, csak hogy összefoglaljam: remélem, hogy ezzel a beszélgetéssel mindannyian nyerünk valamit. Volt még kérdésem a transzlokális projektekről, de Barbara éppen említette, hogy volt egy ilyen projekt Ember Sárival és Ralo Mayerrel.

Barbara Horvath:

Nagyon érdekelt, amit Maria csinált, és a kérdésedre válaszolva: a közönséget újra és újra szembesíteni egy adott kérdéssel vagy a múltjukkal, az egyben téged is összekapcsol velük. Nem lehetsz mindig helyi. Lehet, hogy egy kiállításra nemzetközi vagy, a következőre helyi.

Barbara Horvath:

Maria épp most mondta, hogy újra Trenčínben dolgozik, ami nem egy kisváros.

Mária Janusová:

Körülbelül 8000 lakosa van. 2026-ban Európa Kulturális Fővárosa lesz, a képzőművészeti projektek vezetője vagyok.

Kiss Adrienn Mária:

Talán ott is csinálhatnánk egy jó beszélgetést, de nem akarok ötleteket adni... Julia, még valami együttműködési projekt?

Salamon Júlia:

Tagja voltam egy nemzetközi projektnek, az úgynevezett TV Free Europe-nak. Ezt a *Kulturális Örökség Menedzserek Egyesülete* (KÖME) és az *Pneuma Szöv.* előadóművészeti kollektíva finanszírozta. Szerintem nagyon érdekes projekt volt, mert a *TV Free Europe* kísérleti TV-t készített egy helyi stúdióval különböző városokban, mint Budapest, Oberwart, Szombathely, és más európai

helyszínek. Szerintem a televízió jó médium a különböző művészeti szakemberekkel való kapcsolatteremtésre. Számomra jó példa volt.

Kiss Adrienn Mária:

Oberwart? Az egy nagyon kicsi város.

Júlia Salamon:

Nagyon kis város Burgenlandban. Nagyon különleges helyszín. Eisenstadt a központ, de Oberwart Burgenland perifériája. Nagyon érdekes volt, mert például ebben a projektben egy performanszot is csináltam ott, és tetszett, mert kurátor vagyok, de itt megpróbáltam előadni is. Szerintem ez a projekt a poszt-internetes miliőre utalt.

Kiss Adrienn Mária:

Melyik évben volt ez?

Júlia Salamon:

Talán a COVID-időszakban, 2020-ban, és egy élő eseményt készítettünk, de az internetet használtuk, mint egy művészi TV-műsort, így két különböző médiumot kombináltunk.

Kiss Adrienn Mária:

Rendben, köszönöm! Nagy taps a csodálatos vendégeinknek, nagy taps a csodálatos közönségünknek! Köszönjük a Torulának, hogy lehetővé tette ezt az eseményt, és kívánok mindenkinek csodálatos napot!



## 24. Fotódokumentáció a pódiumbeszélgetésről

