

Nagy Kristóf

AZ ELADÁS ELÉG JÓ POSZT-AVANTGÁRD ESZME?

A Rabinec Stúdió és a művészet áruvá válása az 1980-as években

Amikor pár évvel ezelőtt a Soros Alapítványnak az 1980-as évek magyar művészetére gyakorolt hatásáról írtam, úgy beszéltem az intézményről, mint a képzőművészeti életen belül a centrum-periféria hatalmi viszonyok egyetlen létrehozójáról. [1] Pedig a korszakban a magyar képzőművészetnek a nemzetközi hierarchiákba történő, gazdaságilag és szimbolikusan is alárendelt visszatagozódását nem pusztán ez hozta létre. Ebben a tanulmányban nem egy újabb intézményt akarok kijelölni ennek a folyamatnak a felelőseként, hanem egy újabb mechanizmust igyekszem azonosítani. Ez a mechanizmus pedig — a Soros Alapítvány felülről és kívülről érkező aktivitása mellett — a Rabinec Stúdió alulról és belülről feltörő ambíciója volt a kortárs magyar művészet piacosítására és a piacosításon keresztüli felszabadítására. Azonban ez, az áruforma felszabadító erejébe vetett hit csak akkor érthető, ha egybenézzük a tágabb társadalmi környezettel. Ez a környezet pedig az 1980-as évek Magyarországa, amely már az 1960-as évek végéről elkezdett visszacsatlakozni a globális gazdasági-társadalmi és kulturális világrendszerbe, mely folyamat a nyolcvanas évekre radikálisan felgyorsult. [2]

Nem lehet a magyar művészettörténet-írás szemére hányni, hogy nem foglalkozott a Rabinec Stúdióval a gazdasághoz/pénzhez/kapitalizmushoz fűződő képzetével, mivel a Rabinec más aspektusairól is kevés írás született. Ezek közül Gosztola Annamária és Szoboszlai János 1994-es tanulmányait lehet kiemelni, [3] de a Rabinecet érintő írások többsége Birkás Ákos ott tartott 1982-es előadására koncentrál, mely az Aktuális Levélben való megjelenésével lett ismert. [4] Pedig a Rabinec Stúdió az első olyan hazai galéria volt, ami a kortárs művészetre szakosodott. A Rabinecet nem befektetők vagy állami szervek, hanem a művészeti közeg államilag nem, vagy csak kevéssé elismert tagjai alapították, és bár csak öt hónapig működött, és gazdasági értelemben egy kudarcos vállalkozás volt, mégis egy jó példa annak feltárására, hogy hogyan jelent meg a piacosság logikája a korszak művészeti életében. Ebben a cikkben egyszerre foglalkozom azzal a tágabb társadalmi környezettel, amiben a Stúdió létrejött, ezen belül a korszak magyar művészeti mezőjének átalakulásával és a Rabinec gazdasági működésével, illetve a kereskedelmi galéria indításához kapcsolódó, a piac felszabadító erejéről szóló hitekkel.

Bár a Rabinecet nevezhetjük az első magyar kereskedelmi kortárs művészeti galériának, a kultúra és a piaci mechanizmusok összefonódásának hosszú története volt az államszocializmus alatt. [5] Az Új Gazdasági Mechanizmus már az 1960-1970-es évek fordulóján piaci logikákat igyekezett bevezetni a kultúra területén is, és az 1980-as évek újabb piacosító reformhullámának közepette pedig egyre több olyan, az államszocialista kultúrpolitikát gazdasági erejével megkérdőjelező kezdeményezés jelent meg, mint a Ludwig és a Soros Alapítványok. Ebben az időszakban a magyar politikai-gazdasági irányítás is számtalan piaci logikát honosított, melyben egymásra találtak a korszak technokratái és reformközgazdászai. [6] Az 1988-ban Budapesten tanuló Johanna Bockmann erre úgy emlékszik vissza, hogy „professzoraink a Marx Károly Közgazdaságtudományi Egyetemen úgy beszéltek, mint a Reagan-robotok” [7] A piaci mechanizmusoknak ez az elmélyülése pedig nem állt meg az egyetemek falainál, hanem megjelent a magyar gazdaságnak a kapitalista világgazdaságba való egyre erősebb, sokszor adósság-alapú integrációjában is. [8] A hitelből finanszírozott kudarcos fejlődéshez pedig szervesen kapcsolódott a képzőművészeti piac helyzete, mivel az eladósodást követő megszorító politikák a kultúra területét is közvetlenül érintették.

A piacósító mechanizmusok pedig nem csak a nemzetközi aktoroknak nyitottak teret, hanem a hazai közegben is felvetették azt a kérdést, hogy *áru-e a kultúra?* Bár az erről szóló 1981-es vita résztvevőinek nagy része tagadó választ adott a kérdésre, de már az is sokatmondó, hogy a kérdés egyáltalán felmerülhetett. [9] Az közértelemiségiek által folytatott vitákkal párhuzamosan az államapparátuson belül kulturális közgazdászok kísérleteztek új, piacvezérelte kultúrpolitikák körvonalazásával. Ugyanakkor pedig már vezető politikusok is arról beszéltek, hogy az állami politikáknak nem kellene beleszólnia esztétikai kérdésekbe. [10]

Ebben a történeti helyzetben, ahol a politikai kontroll fokozatosan átadta a helyét a piaci kontrollnak, értelemszerűen jelenhettek meg az olyan kezdeményezések, amik kortárs művészet termelését is piaci alapon akarták átszervezni. Nemcsak a Rabinec Stúdió, hanem maga az államapparátus is erre törekedett. Az 1980-as években a piacvezérelt működés és a későszocialista állam egymás partnereként, s nem ellenfeleként jelent meg mind a tágabb nemzetgazdaság, mind pedig a kulturális termelés és politika terén. A művészeti mezőben ennek példája volt az 1983-ban alapított Generalart vállalat, mely elődleges célja a kortárs magyar művészet nyugati vásárlóknak való értékesítése volt, úgy itthon, mint külföldön. Ugyancsak 1983-ban vált lehetővé a művészeti alkotóközösségek alakítása, amely az egy évvel korábban induló gazdasági munkaközösségek (GMK-k) jogi formáját visszhangozta. Ezek az újfajta gazdasági társaságok a kisléptékű piaci működést legalizálták a későszocializmusban, [11] és nem csak az önszerveződés, hanem a műalkotások áruvá tételének lehetőségét is az alkotókra ruházták. Ezek a sokszor elfelejtett változások pedig a legalább olyan fontos tanújelei az 1980-as évekbeli kulturális tér átalakulásának, mint a Soros és Ludwig alapítványokhoz hasonló nemzetközi intézmények hazai megjelenése.

A Rabinec Stúdió

Az eddig vázolt tágabb társadalmi környezetben indult meg 1982-ben a Rabinec Stúdió, amit a művészettörténész Simon Zsuzsa, [12] és olyan, a korszak művészeti hierarchiáiban pozícióatlan alkotók indítottak el, mint Birkás Ákos, Károlyi Zsigmond, Kelemen Károly, Méhes Lóránt, Vető János. Az önálló galéria indítása számukra nem csak az állammal való szembenállás egy új formáját, hanem az anyagi prosperitás ígérését is hordozta. A Stúdió úttörő szerepet tulajdonított magának a hazai művészeti mező piaci irányú átalakításában és az anyagi és szimbolikus megbecsülés új útjainak kitaposásában. Ezt jól mutatja, hogy a Rabinec céljait rögzítő alapdokumentum első sora szerint a társulás „célja végsősoron az egyéni művészi teljesítmény, az egyéni siker (erkölcsi és anyagi siker) elősegítése”. [13] Az egyéni teljesítmény és az egyéni siker fogalmi pedig nem csak ennek, hanem bármely, a piaci működés ideológiai háttérét biztosító szövegnek kulcsszavai lehetnének. Így bár a Rabinec formálisan egy kollektív kezdeményezés volt, célja nem a közjó, hanem az egyéni siker elősegítése volt. Ebből a szempontból a Rabinec nem egyedül hirdette a piacban való hitet, mivel éppen az ilyen típusú szövegek, ideológiák és közpolitikák sokasodtak meg az 1980-as évek Magyarországon, ahogy arra a cikk elején is utaltam.

A Rabinec működését azonban egy alapvető ellentmondás feszítette, Az alapítók Simon Zsuzsával az élen a piaci sikert és egy befutott kereskedelmi galéria létrehozását tűzték ki célként, azonban egyikőjüknek sem volt tapasztalata abban, hogy ezt hogyan is kellene csinálni. Ez a kérdés már három évvel a Rabinec megalapítása előtt, 1979-ben is felmerült, amikor Simon több beszélgetést is szervezett a lakásán arról, hogy hogyan lehetne piaci mechanizmusokat vinni a helyi művészeti mezőbe. [14] 1980 elején pedig a kortárs művészeti galéria tervét több állami szervnek is eljuttatták. Megkeresték a Művészeti Alapot, a Népművelési Intézetet és a frissen alapított Budapesti Képzőművészeti Igazgatóságot (a Budapest Galéria elődjét) is. Ezek a megkeresések azonban egytől-egyig kudarccal jártak. Eközben Simon egyre inkább elköteleződött a műkereskedelmi irány mellett, és 1981-1982-ben „Simon Zsuzsa Iroda” néven egy saját (jogilag ugyan nem létező) vállalkozást is működtetett. Az Iroda neve alatt Simon magánlakásokon időszakos kortárs művészeti kiállításokat rendezett, melyek során 20 %-os jutalékot kapott az eladott alkotások után. Bár a lakáskiállítás formátuma ismerős lehet az államszocializmus alatti alternatív kulturális kezdeményezések történetéből, itt nem a művészeti forma vagy tartalom rendszerellenessége, hanem a kereskedelmi cél vitte magánterekbe a kiállításokat. [15]

A Simon Zsuzsa Iroda működésével egyidőben Simon képzőművészekkel együttműködésben a Rabinec Stúdió előkészítésébe is belevágott. A Simon Zsuzsa Iroda rövid, tizenhét hónapos működése alatt összesen 50.000 forintos (ez mai értéken bő másfél millió forint) forgalmat bonyolított le. A mindössze öt hónapig működő Rabinec Stúdió forgalma pedig 34.000 forint (mai értéken bő egymillió forint) volt. Bár egyik szervezet forgalma sem volt különösebben magas, a két üzleti modell mégis eltért egymástól. A Rabinec esetében az alkotók az eladott művek árának a 60%-át kapták meg, Simonnak a 20%-a járt, a további 20% pedig Kelemen Károlyt illette, aki a lakást biztosította a Rabinec működéséhez. A

bevételeket és kiadásokat összevetve az látható, hogy míg a Simon Zsuzsa Iroda enyhén, addig a Rabinec már jobban veszteséges volt, amit Simon a külső befektetés hiányával és az eladások alacsony arányával magyarázott. Ráadásul az az alacsony bevétel is kevés vásárlótól származott: a Simon Zsuzsa Iroda eladásainak többsége egy személyhez, Kulcsár Imréhez kötődött, míg a Rabinec könyvelésében nincsenek feltüntetve a vásárlók nevei. [16]

A Rabinecnek összességében nem sikerült áttörést hoznia és teljesítenie kitűzött célját, az alkotók gazdasági helyzetének megváltoztatását. Ennek a célnak az érdekében a Stúdió piacot akart teremteni a nemzetközi trendekkel együtt mozgó kortárs művészetnek és úgy akarta megváltoztatni a képzőművészet társadalmi pozícióját, hogy azt a piaci viszonyok által formált áruvá tegye. A Simon Zsuzsa Iroda és a Rabinec történeti értékelésénél viszont nem állhatunk meg a veszteségeik nyugtázásánál, hanem fontos azt is látnunk, hogy a vállalkozás profitja érdekében milyen társadalmi (és a művészet pozícióját érintő) változásokat katalizáltak. A társadalmi környezet formálása mindkét kezdeményezés esetében kulcsfontosságú volt, és a Rabinec felállítását megelőző ötletelések és tervezés dokumentumai jól mutatják, hogy a projektnek nem pusztán a profitabilitás, hanem a művészeti termelés társadalmi pozíciójának megváltoztatása is célja volt.

Ezek a célok sok szempontból ütköztek a képzőművészetnek a szocializmusban betöltött szerepével. Simon például meggyőződésesen hitt abban, hogy a nemzetközi trendeket követő magyar művészek érdekei egybeesnek a piaci logika térnyerésével, de tisztában volt azzal is, hogy milyen nehézségei lehetnek e koalíció megvalósításának. Ahogy az 1980-as évek elején írta: „Eddig az volt a baj, hogy nincs lehetőség, hogy zsűri van, főnök van, parancs van, most van lehetőség, nincs zsűri, nincs főnök, és mégis baj van. Ez persze teljesen érthető, nincs gyakorlatunk a szabadságban.” [17] Ebben és az ehhez hasonló szövegeiben Simon nem csak a szabadság és a piaci viszonyok közé tett egyenlőségjelet, hanem egy olyan önfejlesztő folyamatot is sürgetett, melyen keresztül a művészek megtanulhatnak a piaci érvényesüléshez szükséges készségeket, képességeket és kompetenciákat. Más szóval úgy érvelt, hogy nem elég megváltoztatni az alkotók anyagi körülményeit a műtárgypiac létrehozása révén, hanem az alkotókat meg is kell tanítani a piaci logika belsővé tételére és az azon keresztüli érvényesülésre. Ebben az új mentalitásban pedig Simon sokszor úgy tüntette fel magát, mint aki már egy magasabb szinten ismeri és képviseli a piaci versengés logikáját. Ugyanebben a körlevélben például úgy fogalmazott, hogy „Nagyon szeretném, ha nem lenne több hezitálás. Ebben a készülő kiadványban meg kell hirdetni a post-modern vagy post-avantgarde korszakot — és ezt Magyarországon ti mondjátok ki először. Ezért kell sietni...” [18] A piaci logikát előtérbe helyező működést a Rabinecben résztvevő művészek közül is sokan magukávé tették. Vörösváry Ákos például egyenesen azért kritizálta Simonnak a társadalmi környezet formálására is hangsúlyt helyező stratégiáját, mert úgy érezte, hogy abban egy népnévelői attitűd bujkál ahelyett, hogy mindent a profit-logikának rendelne alá. [19]

Simon Zsuzsa 1980-as évek eleji gondolkodása a művészeti piac szükségességéről és a kereskedelmi művészeti galériák fontosságáról a legtisztábban két, a Rabinec művészei részére írt szövegében bontakozik ki. Az *Ez már egy igazi galéria?* kezdetű szövegében a galéria üzleti és önfenntartó jellegét hangsúlyozta, míg a saját szerepével kapcsolatban az egyéni erőfeszítéssel és a piaci-kockázatvállalással járó izgalmat osztotta meg. [20] Ebben Simon a kockázatvállalást nem csak a kereskedelmi galériás lét elkerülhetetlen részeként írja le, hanem külön hangsúlyozza ennek a pozitív és önfejlesztő aspektusait, az üzleti tevékenységet pedig a személyes önmegvalósítással köti össze. Egy másik, *art-menedzser-manager kérdés-felelet* című szövegében pedig a magángaléria Simon elhivatásának részeként jelenik meg, egy olyan keretben, amiben a piac morális értékekkel, elsősorban a szabadsággal és az egyén önmegvalósításával kötődik össze. [21]

Az individuális önmegvalósításban és sikerben való hit a Rabinec esetében szervesen összefonódott a korszak felemelkedő művészeti irányzatával, az újfestészettel, ami az 1980-as éveknek a festészetet újrafelfedező trendje volt. Az *újfestészet*, amit jellemzően a festészethez és a figurális ábrázoláshoz való visszatérésként definiálnak, alapvetően osztotta meg a művészeti mezőt. Kritikusai egy konzervatív irányzatnak tartották, mert az nemcsak a hagyományos művészeti formákat gyakran elutasító neoavantgárd művészettel fordult szembe, hanem a nemzetközi művészet galériáit és kiállítóhelyeit is rohamléptekben meghódította. Ez a visszatérés — amit a műtárgypiac is támogatott [22] — inspiráló volt a Rabinec tagjai számára. A műtárgypiaci profit és a posztmodern művészet nem csak a nyugati galériás gyakorlatokban, hanem a Rabinec résztvevőinek a fejében is összekapcsolódott. Ahogy Simon írta: „ez, hogy eladás, elég jó post-avantgárd eszme”. [23] Egy másik írásában Simon a New York-i újfestészet irányzat egyik központi terét, a Holly Solomon Gallery-t említi számára inspiráló mintaként, az 1982-es Velencei Biennálé kapcsán pedig lelkesen számol be arról, hogy nyugaton a festészethez való visszatérés és a neoavantgárd irányzatok kimerülése figyelhető meg. [24]

A Rabinec művészei nem csak az újfestészet iránti lelkesedést tették magukévá, hanem a politikusabb neoavantgárd gyakorlatok elutasítását is. Szemben a neoavantgárd művészet gyakran politikus jellegével, Simon egy apolitikus világnézetet hirdetett. Az előző évtizedek sokszor ellenkulturális művészeti formáival szembefordulva, Simon arról írt, hogy "Mindenki teljes gőzzel a katasztrófa-irányba nyomul, mi már a katasztrófa utáni korba értünk. A mi titkunk: a béke. [...] a békéért nem harcolni kell, ez hülyeség, mert egyszerűen: béke van." [25] Ez az apolitikus, a társadalmi és művészeti konfliktusokkal nem foglalkozó, azokat tagadó megközelítés szervesen illeszkedett a kultúra áruvá tételéhez, mivel ez a művészetet nem a társadalmi küzdelmek eszközeként vagy terepeként, hanem az ízlés, a díszítés és a fogyasztás tárgyaként tekintette. Ebben a szellemben ajánlotta Simon a Rabinec mottójának és kiadványa címének azt, hogy „Gyönyörű ez a mai nap”, azt javasolva, hogy a kiadvány írásai rövidek, megnyugtató és ellazító karakterűek legyenek. [26] Egész hasonló apolitikus érveket használt az újfestészet másik, Simonnál jóval sikeresebb korabeli magyar művészettörténész-menedzsere, Hegyi Lóránd is az irányzat megideologizálására, amit ő Új Szenzibilitásnak és Új Szubjektivitásnak nevezett. Simon és Hegyi kezdeményezésének hasonlóságai arra is rámutatnak, hogy projektjeiknek a művészet politikai aspektusait lecsavaró volta nem pusztán a személyiségükből, hanem a tágabb későszocialista társadalomfejlődésből is fakad. Az 1980-as évek Magyarországon számos művész és értelmiségi látta az újfestészetben és a piaci mechanizmusokban is egy olyan individuális szabadság forrását, amely felülírhatja az államszocialista rezsime és a sokszor ellenkulturális neoavantgárd művészet vélt vagy valós konfliktusát. Épp emiatt az apolitikus jellege miatt volt a korszak ellenzéki értelmisége olyan kritikus a posztmodern művészettel. Konrád György 1985-ben például így ironizált a nemzetközi trendekkel együtt mozgó művészeti irányzatok állami bekebelezésén: „Ha minden olyan remekül megy, mint nálunk, akkor még az absztraktokra, sőt talán még a posztmodernekre is rásüt a napfény.” [27]

Az újfestészet, a posztmodern és a piaci mechanizmusok magyarországi térnyerése arra biztatta Simont, hogy a művészet-csinálás új formáit hirdesse és sürgesse. Arra buzdította a Rabinec tagjait, hogy minél több posztmodern és poszt-avantgárd gesztust mutassanak fel, és később vállalkozása kudarcát is abban látta, hogy nem hoztak létre elég posztmodern művet és újfestészeti alkotást. Simon ezt a sürgetést egy versenyhelyzetnek érezte, mivel úgy látta, hogy ha a Rabinec nem hirdeti meg a posztmodernt, akkor mások teszik ezt meg helyettük. [28] Ennek a térfoglalási versenynek a részeként a korábbi neoavantgárd művész, Birkás Ákos 1982 decemberében a Rabinec terében deklarálta a neoavantgárd halálát és a posztmodern felemelkedését. [29]

A gazdasági és esztétikai indítékok összeérésének jó példája, hogy Simon külön buzdította Károlyi Zsigmondot és Kelemen Károlyt a monokróm festészet feladására és egy színesebb stílus felé fordulásra. Úgy érvelt, hogy „1. a színes kelendőbb; 2. teljesség és felszabadultság nincs színeség nélkül; 3. Az egész avantgardista mozgalom tünetően szürke volt. Tünetően színesnek kell lenni [...]; 5. az egész magyar festés-rajzolás is tök színtelen, tehát nyomjuk a színeket!” [30] Ebben az érvelésben összefonódott a piaci megkülönböztető stratégia az esztétikai érvekkel és művészettörténeti pozíciókkal. A Rabinec történetében azonban nem az esztétikai és a művészeteken kívüli folyamatok összefonódása volt az egyedi, mivel ez a kulturális termelés minden részében így van. Egyedisége az volt, hogy ezt az összefonódást a résztvevők transzparensen ki is mondták. Ahogy Simon 2008-ban fogalmazott, a Rabinec „Meg akarta mutatni, hogy lehet egyszerre küldetést teljesíteni és kereskedelmet folytatni”. [31]

Mivel az 1980-as évek Magyarországon a kereskedelem az egypártrendszer keretei között működött, a Rabinec apolitikus pozícióját a mielőbbi állami elismerés és az ezáltal realizálható kereskedelmi siker is motiválta. Az állami elismerésnek így nem is a szimbolikus aspektusa volt a kulcsfontosságú, hanem az, hogy ettől remélték azt, hogy jogilag is tiszta helyzetben működhetnek az amúgy is piacosodó későszocialista Magyarországon. Ez a pozíció nem volt eleve adott, sőt, radikális váltást jelentett a csoport kezdeti álláspontjához képest. 1979-ben az egyik első ötletelés idején vita tárgya volt, hogy egy apolitikus-piaci galériát szeretnének-e megvalósítani, vagy pedig egy olyat, ami a saját politikai-esztétikai értékeit még a szocialista rezsimmel való konfliktusok árán is vállalja. [32] Bár a vitában az első, gazdaságilag optimalizáló-apolitikus pozíció diadalmaskodott, a Rabinec még így is felkerült az állambiztonsági szolgáltatók térképére. Ez a figyelem elsősorban annak volt köszönhető, hogy a Rabinec előkészítő fázisában a szolgáltatók által megfigyelt Galántai György is aláírt egy, a Művészeti Alapnak címzett levelet, amiben a kezdeményezés jogi elfogadtatásáról érdeklődtek. [33] Azonban még az egyik, a Rabinecről szóló állambiztonsági jelentés is a kezdeményezés apolitikusságát emelte ki a rendezetlen jogi státusza mellett. Ahogy írták: „Az összejövetelellenséges előadás, illetve megnyilvánulás nem hangzott el, a kiállítás zsúrizetlen anyaga sem volt kifogásolható.” [34] Ennek ellenére tanulságos, hogy míg a Rabinec kezdeményezői a minél gyorsabb és teljesebb állami elismertségre törekedtek, az állambiztonság csak annak a kockázatát látta benne, hogy a Rabinec „ellenzéki személyek összejövetelellenséges előadás, illetve megnyilvánulás nem hangzott el, a kiállítás zsúrizetlen anyaga sem volt kifogásolható.” [35]

Bár a Rabinec állami elfogadtatása kudarcot vallott, Simon megpróbálkozott a nemzetközi kapcsolatok építésével is. Azonban ezt a csapást sem követte több siker, elsősorban azért, mivel az 1980-as évek elején Magyarország még nem kapcsolódott be teljesen a világgazdaságba, Simonnak pedig nem voltak erős kapcsolatai külföldi galériákkal, művészeti intézményekkel. Ráadásul nem csak ő és a Rabinec tagjai voltak, akik a magyar újfestészet nemzetközi megjelenítésére törekedtek. A magyar újfestészetet Simonnál sikeresebben exportáló Hegyi Lóránd és Néray Katalin nem próbáltak közvetlenül piaci vállalkozást is építeni, mivel ők az állami intézményrendszeren keresztül menedzseltek a tendenciát. Néray a Múcsarnok igazgatójaként és a Velencei Biennálé magyar pavilonjának biztosaként, Hegyi pedig az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportjának munkatársaként és az általa Új Szenzibilitás néven propagált újfestészet kurátoraként és ideológusaként dolgozott az irányzat hazai képviselőinek a nemzetközi művészeti világba való integrációján. Azonban se Néray, sem pedig Hegyi nem próbálta a szabad piac eszméjével összefűzni az újfestészet népszerűsítését, hanem mindketten inkább a későszocialista állami intézményrendszer által adott szabadságok közt navigáltak — szemben Simon piacpárti idealizmusával.

A nemzetközi műkereskedelembé való becsatlakozás reménye a Rabinec számára akkor állt a legközelebb a megvalósuláshoz, amikor a cseh származású amerikai műgyűjtő, Meda Mládek az állami Generalart vállalatot és Simont is megkönyékezte azzal, hogy egy kereskedelmi művészeti galériát alapítana Budapesten. Az archív anyagok szerint mindkét fél nyitott volt az ötletre, ami a Generalartnak a külföldi tőkebefektetés, Simonnak pedig a rég várt nemzetközi integráció miatt lehetett vonzó. Azonban Mládek 1984-1985-től bekapcsolódott a Soros Alapítvány hazai képzőművészeti programjában a kialakításába, és ez — a társadalmi változást non-profit kulturális eszközökkel elősegíteni akaró — kezdeményezés nem volt összeegyeztethető a kereskedelmi galéria-alapítás tervével, ami így elsikkadt. [36]

Simon Zsuzsa és a Rabinec Stúdió tevékenysége megmutatja, hogy a piaci folyamatok és az azokban való hit hogyan formálta a kulturális termelést már az 1980-as években is. Ez az esettanulmány nemcsak annak a példája, hogy a piaci átmenet nem pusztán felülről és kívülről, hanem alulról és belülről is formálódott a magyar társadalomban, valamint annak is, hogy a gazdasági tevékenységekkel összefonódó hitek, ideológiák is legalább olyan fontosak, mint a főkönyvek számai.

Az aktuálisan felfutó képzőművészeti tendenciák vállalkozói felkarolása nem állt konfliktusban a későszocialista államapparátussal, még ha konkrét együttműködés nem is valósult meg. A kereskedelmi kortárs művészeti galéria állami felkarolásának gondolata pedig azért is merülhetett fel, mert a későszocialista államon és a civil társadalmon belül is egyre nagyobb teret és népszerűséget nyert a vállalkozás gondolata. Azonban fontos látni, hogy Simon Zsuzsa és a Rabinec Stúdió is inkább csak hitt a későszocialista piacosságban, mintsem profitált belőle. Számunkra a piaci működés elsősorban egy olyan vízió volt, ami felkínálta a nemzetközi trendekkel való egyidejűség hitét, azonban nem csak hogy nem hozott az újfestészet nyugati brókereihez hasonló profitot, hanem konkrétan ráfizetéssel járt. Azonban a Simon Zsuzsa által hirdetett, az újfestészet apolitikus esztétikájával összefonódó piaci és menedzseri program így is egy fontos, alulról induló pontja a hazai kulturális termelés poszt-szocialista átmenetének, melynek során létrejött a vállalkozó, piaci viszonyok közt navigáló poszt-szocialista művész és art menedzser szerepe.

Ez az írás a Rabinec Studio: The Commodification of Art in Late Socialist Hungary, 1982–83 címmel a *Contemporary Art and Capitalist Modernization. A Transregional Perspective* (ed. Octavian Esanu), Routledge, 2020 kötetben megjelent tanulmány átdolgozott változata.

- [1] Nagy Kristóf: A Soros Alapítvány képzőművészeti támogatásai Magyarországon. In: *Fordulat*, No. 21. 192-215.
Kristóf Nagy: From Fringe Interest to Hegemony: The Emergence of the Soros Network in Eastern Europe. In: *Globalizing East European Art Histories: Past and Present*, eds. Beáta Hock, Anu Allas, 53-63. London: Routledge: 2018.
- [2] Éber Márk Áron, Gagy Ágnes, Gerőcs Tamás, Jelinek Csaba és Pinkasz András 1989: Szempontok a rendszerváltás globális politikai gazdaságtanához. In: *Fordulat*, No. 21. 10-63.
- [3] Gosztola Annamária: A Rabinec Stúdió. In: *A modern poszt-jai. Esszék, tanulmányok, dokumentumok a 80-as évek magyar képzőművészetéről. Németh Lajos emlékére 65. születésnapján.* 253-258.
- Szoboszlai, János. "A Rabinec Galéria." In *A modern poszt-jai*, Szerk. Keserü Katalin, 249-52. Budapest: ELTE, 1994.
- [4] Ezek körül az írások közül a legfrissebb: Huth Július: A felhalmozott avantgárd – Az MNB műtárgyvásárlásairól. In: *Mérce* 2021. május 15.
- [5] Erről részletesebben lásd Kalmár Melinda nagyszerű és nagyszabású, *Történelmi galaxisok vonzásában – Magyarország és a szovjetrendszer (1945 – 1990)* könyvét.
- [6] Szalai Erzsébet (1989): *Gazdasági mechanizmus, reformtörekvések és nagyvállalati érdekek*. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó.
- Gagy Ágnes Beágyazott kritika: A Fordulat és reform kontextusa. In: *Fordulat*, No. 21. 150-169.
- [7] Bockman, Johanna (2011): *Markets in the Name of Socialism: The Left-Wing Origins of Neoliberalism*. Stanford, California: Stanford University Press.
- [8] Éber Márk Áron: *A centrum hitele: A magyar állam külső eladósodásának történetéről*
- [9] Az Áru-e a kultúra a Kritika és a Szakszervezeti Szemle lapjain folyt, majd 1986-ban könyv formában is megjelent. Lsd.: Radnai György (szerk.): *Áru-e a kultúra* (Budapest, Kossuth Kiadó, 1986).
- [10] [10] "Meg kell újítani a művészetek támogatási rendszerét," *Népszava*, 25 September, 1987, 9.
- [11] Bodnár, J. (1998). Assembling the Square: Social Transformation in Public Space and the Broken Mirage of the Second Economy in Postsocialist Budapest. *Slavic Review*, 57(03), 489–515.
- [12] Simon Zsuzsa munkásságának eddigi legjobb áttekintését Balázs Kata nekrológja adja: "Töredékek egy könyvtáros galerista életművéről. Emlékezés Simon Zsuzsára (1943-2015)," *tranzitblog.hu*, April 5, 2016, <http://tranzitblog.hu/toredekek-egy-konyvtaros-galerista-eletmuverol/>
- [13] A Rabinec társulás céljai. Múcsarnok Könyvtár és Archívum, B85.377 Simon Zsuzsa Iroda, Rabinec Közös műterem, Rabinext Stúdió: kiállítási dokumentumok, fényképek, levelek, kéziratok: 1979-1983. X. dosszié.
- [14] És akkor most beszéljünk a galériáról (1979 november). Múcsarnok Könyvtár és Archívum, B85.377 Simon Zsuzsa Iroda, Rabinec Közös műterem, Rabinext Stúdió: kiállítási dokumentumok, fényképek, levelek, kéziratok: 1979-1983. I. dosszié.
- [15] Simon Zsuzsa: 2. számú körlevél. Múcsarnok Könyvtár és Archívum, B85.377, Simon Zsuzsa Iroda, Rabinec Közös műterem, Rabinext Stúdió: kiállítási dokumentumok, fényképek, levelek, kéziratok: 1979-1983. X. dosszié.
- [16] A Simon Zsuzsa Iroda és a Rabinec Stúdió könyvelése. Múcsarnok Könyvtár és Archívum, B85.377, Simon Zsuzsa Iroda, Rabinec Közös műterem, Rabinext Stúdió: kiállítási dokumentumok, fényképek, levelek, kéziratok: 1979-1983. XVIII. dosszié.
- [17] Simon Zsuzsa: 3. számú körlevél. Múcsarnok Könyvtár és Archívum, B85.377, Simon Zsuzsa Iroda, Rabinec Közös műterem, Rabinext Stúdió: kiállítási dokumentumok, fényképek, levelek, kéziratok: 1979-1983. X. dosszié.
- [18] Simon Zsuzsa: 3. számú körlevél. Múcsarnok Könyvtár és Archívum, B85.377, Simon Zsuzsa Iroda, Rabinec Közös műterem, Rabinext Stúdió: kiállítási dokumentumok, fényképek, levelek, kéziratok: 1979-1983. X. dosszié.
- [19] Vörösváry Ákos válasza az "Ez már egy igazi galéria?" c. szövegre. Múcsarnok Könyvtár és Archívum, B85.377, Simon Zsuzsa Iroda, Rabinec Közös műterem, Rabinext Stúdió: kiállítási dokumentumok, fényképek, levelek, kéziratok: 1979-1983. X. dosszié.

- [20] Simon Zsuzsa: Ez már egy igazi galéria? Múcsarnok Könyvtár és Archívum, B85.377, Simon Zsuzsa Iroda, Rabinec Közös műterem, Rabinext Stúdió: kiállítási dokumentumok, fényképek, levelek, kéziratok: 1979-1983. X. dosszié.
- [21] Simon Zsuzsa: *art-menedzser-manager kérdés-felelet*. Múcsarnok Könyvtár és Archívum, B85.377, Simon Zsuzsa Iroda, Rabinec Közös műterem, Rabinext Stúdió: kiállítási dokumentumok, fényképek, levelek, kéziratok: 1979-1983. X. dosszié.
- [22] Benjamin H. D. Buchloh, "Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting," *October* 6, no. 1, (1981): 39-68. Hasonló kelet-európai példa: Łukasz Gorczyce, "The Polish Chic and the middle class. Andrzej Bonarski's exhibitions in the years 1986-1991," in *Rejected Heritage. Polish Art of the 1980s* ed. Karol Sienkiewicz (Warsaw: Museum of Modern Art, 2011), 32-44.
- [23] Simon Zsuzsa: 3. számú körlevél. Múcsarnok Könyvtár és Archívum, B85.377, Simon Zsuzsa Iroda, Rabinec Közös műterem, Rabinext Stúdió: kiállítási dokumentumok, fényképek, levelek, kéziratok: 1979-1983. X. dosszié.
- [24] Simon Zsuzsa: 2. számú körlevél. Múcsarnok Könyvtár és Archívum, B85.377, Simon Zsuzsa Iroda, Rabinec Közös műterem, Rabinext Stúdió: kiállítási dokumentumok, fényképek, levelek, kéziratok: 1979-1983. X. dosszié.
- [25] Simon Zsuzsa: 1. számú körlevél a "Rabinek" Galéria kiadványáról. Múcsarnok Könyvtár és Archívum, B85.377, Simon Zsuzsa Iroda, Rabinec Közös műterem, Rabinext Stúdió: kiállítási dokumentumok, fényképek, levelek, kéziratok: 1979-1983. X. dosszié.
- [26] Simon Zsuzsa: 1. számú körlevél a "Rabinek" Galéria kiadványáról. Múcsarnok Könyvtár és Archívum, B85.377, Simon Zsuzsa Iroda, Rabinec Közös műterem, Rabinext Stúdió: kiállítási dokumentumok, fényképek, levelek, kéziratok: 1979-1983. X. dosszié.
- [27] Konrád György, "Visszapillantás 1985 – ben az értelmiség osztályhatalmára," in Konrád, György, *Európa köldökén: Esszék, 1979 -1989* (Budapest: Magvető, 1990), 274.
- [28] Simon Zsuzsa: 3. számú körlevél. Múcsarnok Könyvtár és Archívum, B85.377, Simon Zsuzsa Iroda, Rabinec Közös műterem, Rabinext Stúdió: kiállítási dokumentumok, fényképek, levelek, kéziratok: 1979-1983. X. dosszié.
- [29] Birkás Ákos, "Ki az áldozat? Ki a tettes? és Mi a teendő?" *Artpool Letter* no. 3 (1983), <http://www.artpool.hu/AI/al01/Birkas1.html>; Birkás Ákos, "Az avantgárd halála," *Artpool Letter* no. 3 (1983), <http://www.artpool.hu/AI/al01/Birkas2.html>.
- [30] Simon Zsuzsa: 2. számú körlevél. Múcsarnok Könyvtár és Archívum, B85.377, Simon Zsuzsa Iroda, Rabinec Közös műterem, Rabinext Stúdió: kiállítási dokumentumok, fényképek, levelek, kéziratok: 1979-1983. X. dosszié.
- [31] Simon Zsuzsa, "Méhes Lóránt Zuzu, a festő," *Balkon*, 16, no. 6 (2008): 10-21.
- [32] És akkor most beszéljünk a galériáról (1979 november). Múcsarnok Könyvtár és Archívum, B85.377 Simon Zsuzsa Iroda, Rabinec Közös műterem, Rabinext Stúdió: kiállítási dokumentumok, fényképek, levelek, kéziratok: 1979-1983. I. dosszié.
- [33] Birkás Ákos, Galántai György, Kelemen Károly, Simon Zsuzsa: Levél Vészits Ferencnek. 1980. február 29. B85.377, Folder 1, Zsuzsa Simon fonds, Múcsarnok Library and Archive, Budapest, Hungary.
- [34] Horváth Tibor rendőrszázados értékelése Pécsi Zoltán jelentéséről. 1983. január 13. <https://www.galantai.hu/festo/1983/830113.html>
- [35] Horváth Tibor rendőrszázados értékelése Pécsi Zoltán jelentéséről. 1983. január 13. <https://www.galantai.hu/festo/1983/830113.html>
- [36] Nagy Kristóf: A Soros Alapítvány képzőművészeti támogatásai Magyarországon: A nyolcvanas évek második felének tendenciái. In: *Fordulat* No. 21. 192-215.

2024. február 21.