

Róka Enikő

Parapolitika

A Parapolitik. Kulturelle Freiheit und Kalter Krieg című kiállítás, amelyet 2017-ben a berlini Haus der Kulturen der Welt (HKW) rendezett, az intézménynek otthont adó ikonikus épületből indult ki, s a Berlinhez és az épülethez egyaránt szorosan kötődő *Congress for Cultural Freedom* (CCF) 1950–1967 közötti történetét dolgozta fel.¹ A HKW a 2016-ban indított *Kanon-Fragen* kutatási program keretében megrendezett kiállítása egy olyan történeti pillanatot helyezett a fókuszba, amikor Berlin kulcsszerepet játszott a világpolitikában, a CCF pedig a modern művészet propagálásában. A CCF német megfelelője, a *Kongress für Kulturelle Freiheit* adta a kiállítás találó alcímét: a „kulturális szabadság” képzete és fennenn hangoztatott szlogenje eredményesen szolgálta a hidegháborús politikát, s lényegében az egész világra kiterjedően meghatározta a modernizmushoz való viszonyt. A kiállítás jó példája annak, hogy szimbolikus jelentéseket hordozó építészeti emlékből – mint autentikus helyből – kiindulva hogyan bontható ki történeti, ideológiai, politikai és művészeti kontextusok sokasága. Az alábbi tanulmány célom szerint azt kívánja bemutatni, hogy a kortárs kritikai muzeológia eszközeivel hogyan lehet dekonstruálni és új alapokon felépíteni a közösségi identitást, és rávilágít arra, hogy az eredeti dokumentumok, egykorú és későbbi tárgyak köré vont értelmezési háló hogyan köti össze az egyidejű, valamint a jelenkori tudományos és társadalmi diskurzusokba ágyazott olvasatokat.

A kongresszus, a hely és a leleplezés

A *Congress for Cultural Freedom*ot 1950 júniusában Nyugat-Berlinben alapították, alig egy évvel a berlini blokád után. Az első nyílt konfrontáció a háborúban győztes nagyhatalmak között megerősítette ugyan az antikommunista erőket, a Szovjetunió által hirdetett „békepolitika” azonban továbbra is jelentős mértékben támaszkodhatott a baloldali értelmiségre. A Szovjetunió stratégiai sikereit mutatta, hogy még tartott a berlini blokád, amikor 1949 márciusában a Kominform prominens értelmiségiek részvételével sikerrel szervezett egy békekonferenciát egyenesen New Yorkban, a Waldorf Astoria Hotelben. A rendezvényt egy magát *Committee for Cultural Freedom*nek nevező antikommunista értelmiségi csoport eredményesen megzavarta, s akciójuk a CCF megalapítása felé vezető út egyik kulcsmomentumává vált. A szovjet propaganda térhódításának ellensúlyozására jött létre a CCF, amelynek célja a világ konzervatív, de nem szélsőségesen jobboldali, valamint a sztálini diktatúra miatt kiábrándult mérsékelt baloldali értelmiségének tömörítése, a bal- és jobboldali totalitárius rendszerekkel szembeni egységfront létrehozása volt.² A helyszín választása sem volt véletlen: noha korábban Párizs is szóba került, a Francia Kommunista Párt mozgósító erejétől tartva, valamint Nyugat-Berlin szimbolikus jelentősége miatt döntöttek végül az utóbbi mellett.³ 1950-ben a kommunista tengerben Nyugat-Berlin a szabadság szigetének tűnt,

¹ *Parapolitik. Kulturelle Freiheit und Kalter Krieg*. Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2017. november 13. – 2018. január 8. Kurátorok: Anselm Franke, Nida Ghouse, Paz Guevara, Antonia Majaca. A kiállításához kapcsolódó tanulmánykötet csak 2021-ben jelent meg, de ez nem tartalmazza a kiállításon szereplő összes tárgy leírását, és nem tükrözi a kiállítás tagolását sem. A cikkben felhasznált egyes idézeteknek néhol nincs lábjegyzetük, mert ezeket a kiállításon

szereplő, ám a kötetben nem publikált dokumentumokból emeltem be. *Parapolitics* 2021.

² A totalitarianizmus konstruált képéről, funkciójáról lásd MAJACA 2021.

³ A francia főváros elvetésében közrejátszott az 1949 áprilisában Párizsban megrendezett konferencia kudarca is. A CCF megalakulásának történetéről lásd WARNER 1995. 92.



1. Walter Gropius–Wils Ebert: Händelallee 3–9., Hansaviertel, Berlin, épült az Interbau kiállításra 1957-ben
Fotó © Róka Enikő, 2019

ahol a demokratikus Nyugat sikeresen védte meg értékeit a kommunista Szovjetunióval szemben. Ráadásul a kongresszus megnyitása előtti napon tört ki a koreai háború, aminek sokkoló aktualitása még nyilvánvalóbbá tette az összefogás szükségességét, kiemelte a CCF antikommunista programjának jelentőségét.

A szervezet vezetőségében jelentős arányban szerepeltek a Szovjetunióból menekült emigránsok: az elnöki pozíciót Michael Josselson töltötte be, akinek észtországi zsidó származású családja a bolsevik forradalom elől menekült Berlinbe, ahonnan ő később Párizsba, majd a háború alatt az Egyesült Államokba települt át. Hasonló utat járt be a titkári feladatokat ellátó Nicolas Nabokov zeneszerző is, aki a sztálinizmus elől a háború előtt Berlinbe, majd az Egyesült Államokba emigrált. A szervezetben különböző beállítottságú értelmiségiek kaptak helyet, például az olasz szocialista Ignazio Silone, aki szociálpolitikai reformokat sürgetett Nyugaton; Arthur Koestler, aki markánsan antikommunista nézeteket vallott; vagy az egykori trockista újságíró,

Melvin J. Lasky, aki számos kortársához hasonlóan a sztálini rendszer miatt ábrándult ki végleg a baloldali eszmékből.⁴ A gyarmatosítás alól felszabaduló országok értelmiségének a megnyerése, ezzel a világ politikai és ideológiai újrafelosztásában a nyugati pozíciók erősítése céljából a CCF 1950–1967-ig számos konferenciát rendezett, folyóiratok megjelenését támogatta Ázsiában, Latin-Amerikában, Afrikában, kulturális eseményeket, fesztiválokat, kiállításokat szervezett szerte a világon.

A történet másik szála szintén szorosan kötődik Berlin háború utáni geopolitikai pozíciójához. Az 1957-ben Nyugat-Berlinben megrendezett Interbau építészeti kiállítás (*Internationale Bauausstellung*) a Berlin keleti felén a szocialista realizmus jegyében megkezdett újjáépítési programra, konkrétan a Stalinallee építésére adott demonstratív nyugati válasz volt. Elsősorban a Hansaviertelben, valamint néhány esetben Nyugat-Berlin más részein a modern építészet olyan német és külföldi képviselőinek a terveit kiviteleztek, mint Alvar Aalto, Le Corbusier, Walter Gropius (1. kép), Arne Jacobsen,

4 STONOR SAUNDERS 2013; az 1950-es kongresszus manifesztuma elérhető itt: URL <https://www.1000dokumente.de/pdf/>

dok_0139_kul_de.pdf (letöltve 2024. 01. 02.).



2. Hugh Stubbins: Kongresshalle, Berlin, épült az Interbau kiállításra 1957-ben
Fotó © Baktay Anna Réka, 2024

Oscar Niemeyer, Pierre Vago vagy Max Taut. A tervezett modern lakóépületek mellett – amelyek a lerombolt városban a lakáshiány enyhítését szolgáló szociális lakásprogram jegyében születtek – néhány középület is elkészült. Ezek közé tartozott az egykori Gropius-tanítvány, Hugh Stubbins 1955-ös tervei szerint épült, ma a Haus der Kulturen der Weltnek otthont adó Kongresshalle, amelyet az Amerikai Egyesült Államok finanszírozott, majd látványos gesztussal Berlin városának ajándékozott. A projekt mögött az az Eleanor Dulles állt, aki az USA külügyminisztériumában a Berlinnel kapcsolatos ügyekért felelt, s – mint az 1953 óta CIA-igazgató Allen Dulles, valamint a Dwight D. Eisenhower elnök által szintén 1953-ban külügyminiszterré kinevezett John Foster Dulles testvére – jelentős rálátása volt az amerikai politikára. Eleanor Dulles a Berlint revitalizáló programban minden bizonnyal mély meggyőződéssel támogatta az Egyesült Államok hidegháborús ideológiáját tükröző épület létrehozását. A Kongresshallét kritikusai a Dulles család épület körüli bábáskodása és politikai befolyása miatt a név és a múzeum szó összevonásával egyenesen

Dulleseumnak nevezték el.⁵ A mellette lévő sugárút a mai napig őrzi John Foster Dulles nevét. A tervező Stubbins maga is propagandaépületként emlékezett vissza rá, mint amely valójában az alig egy kilométerre lévő szovjeteknek szólt.⁶ Vasbeton szerkezetű, szárnyyszerű teteje a keleti zónából is jól látható volt, s közvetítette a „szabadság” Nyugat által hirdetett eszméjét, földszinti homlokzatának transzparens üvegfelületei a demokratikus rendszer átláthatóságára utaltak (2. kép).⁷

A szálak nem sokkal az épület befejezése után, 1960-ban érték össze, amikor az új Kongresshalle adott otthont a CCF tízéves jubileuma alkalmából *Progress in Freedom* címmel megrendezett kongresszusnak. Az ötven országból érkező kétszázharminc értelmiségi olyan politikai, társadalmi, kulturális és ideológiai kérdéseket tárgyalt meg, mint a modern gazdaság és társadalom hatása a kultúrára, vagy a demokratikus intézmények szerepe. Az esemény fényét növelte, hogy a kongresszust az NSZK-államelnök, Theodor Heuss, valamint Willy Brandt, Berlin akkori polgármestere nyitotta meg. A program szerint négy munkacsoportban a következő

5 GILROY 1957.

6 „Das war in Wirklichkeit ein Propagandabau, der sich an die Sowjets richtete, die nur einen knappen Kilometer entfernt waren.” Lásd erről URL <https://www.berliner-zeitung.de/archiv/schwangere-auster-von-der-kongresshalle-zum-haus-der-kulturen-der-welt-li.1352363> (letöltve 2024. 01. 02.).

7 Deborah Ascher Barnstone rámutat az építészeti modernizmus

transzparenciaelvének és a demokratikus eszméknek az összefüggéseire a két világháború közötti és a háború utáni korszakban. Bár Stubbins épületét (mivel nem német építész munkája) nem említi, de például az egy évvel későbbi brüsszeli világkiállítás német pavilonja kapcsán kimutatja, hogy a kortársak szemében a letisztult formák, a modern struktúra, az átlátszó üvegfelületek a sötétséggel, káosszal és fenyegetettséggel szembeni fellépést jelentették. Lásd BARNSTONE 2005. 53–55.

témákat vitatták meg: Polányi Mihály vezette a szabadság ideájáról, Edward Shils a tömegtársadalom és a hagyományos társadalom viszonyáról, Nicolas Nabokov a művészet és patronálás, a modern művész helyzetének a kérdéséről, Raymond Aron pedig a politikai struktúrákról szóló eszmecsereket. Az eseményen részt vett a képzőművészeti kánon alakítása szempontjából fontos Alfred Barr is.⁸

A szabadság és modernizmus jelszavával élő – és mint utóbb kiderült, visszaélő – CCF 1967-ben egyik pillanatról a másikra hitelét veszítette. A *Ramparts* magazin 1967 áprilisában közreadott cikke leleplezte, hogyan szponzorálta magánalapítványokon keresztül a CIA az egyes kulturális projekteket, köztük a világot behálózó CCF-et.⁹ Kiderült, hogy a harmincöt országban tucatnyi alkalmazottat foglalkoztató, több mint húsz rangos folyóiratot fenntartó, vándorkiállításokat, konferenciákat és előadásokat szervező CCF valójában közvetlenül az amerikai hidegháborús politika szolgálatában állt. Vezetőinek és tagjainak egy része – köztük az elnök, Michael Josselson maga is – CIA-ügynök volt, s a szervezettel kapcsolatba lépő írók, művészek, tudósok és kritikusok – akár tudták, akár nem – mind részeseivé váltak a CIA fedett akciójának. A CCF „lebukása” azonban nemcsak lerombolta a hírnevét, de rámutatott arra az ideológiai és morális ellentmondásra is, amely a szabadság, demokrácia és transzparencia elvi képviselője és politikai instrumentalizálása között feszült. Nehezen volt feloldható az az orwellinek nevezhető szituáció, amelyben a szabadság jelszavát hirdetőik valójában megfigyelnek.¹⁰ Nyilvánvalóvá vált, hogy a „harcos szabadság” képtelen eszményével valójában az amerikai hegemoniatörekvések érdekében léptek fel, ami elfogadhatatlan volt a tagság számára. A kongresszus azonnal feloszlatta magát. Az érintett értelmiségiek közül azok, akik nem sejtették, milyen politikai manipulációk húzódnak a háttérben, úgy érezték, hogy visszaéltek a hitelükkel, és tudtuk nélkül felhasználták őket, azok pedig, akik mélyen involválódtak, igyekeztek óvatosan a háttérbe vonulni. Noha a CCF a Ford Foundation támogatásával *International Association for Cultural Freedom* néven

részben tovább élt, s bizonyos programok, folyóiratok megmaradtak, egy korszak lezárult. A nagyszabású akció véget ért, de a szervezet közel húszéves működése alatt a CIA által kidolgozott, egyre szofisztikáltabb, a művészi kifejezés szabadsága nevében meghirdetett kulturális program az egész világon elterjedt.

A kiállítás

A Kongresshalle teteje 1980-ban beszakadt, 1988-ra újjáépítették, majd 1989-ben Haus der Kulturen der Weltre változtatták a nevét, ami alapvető profilváltást is jelentett. Az intézmény azóta a globalizáció és a technikai fejlődés által felvetett kérdésekre kíván alternatív válaszokat adni, a modernitás mesternarratíváit újraírni, és társadalmi vitáknak teret nyújtani. A jelen és múlt közötti összefüggéseket kortárs művészeti és történeti, kritikai kiállításokon mutatja be, zenei és színházi előadásoknak, oktatási és interdiszciplináris kutatási projekteknek ad helyet.¹¹ Programjában erőteljes hangsúlyt fektet az Európán kívüli kultúrák bemutatására, a posztkoloniális világ ellentmondásaira és problémáira. A művészettörténetet illetően revízióra és dekolonizációra törekszik, szélesebb történeti kontextusba helyezi, dekonstruálja és demisztifikálja a modernizmus és az autonóm művészet fogalmait.¹²

A 2017 tavaszán megnyitott kiállítás címe, a *Parapolitik*, a hivatalos kereteken túli politikára utal, melynek jellemzője a demokratikus és kontrollált, legitim intézményeken kívül működő, fedett és titkos akciók szervezése.¹³ A kiállítás különleges alkalmat adott az intézményi önreflexióra, s kapcsolódott a HKW korábbi projektjeihez, amelyekben különböző kulturális-hatalmi viszonyokat s a jelen számára is releváns olvasatokat mutattak be. A HKW esetében nem egy gyűjteménnyel rendelkező múzeumból van szó, ez a kiállítás azonban beleillik az utóbbi két évtizedben elsősorban a kortárs képzőművészeti múzeumokban megjelenő kritikai irányba.

8 SCHERER 2021. 9–11.

9 STONOR SAUNDERS 2013. 321.

10 George Orwell kiadójának a támogatója az a Ford Foundation volt, amely szintén a CIA fedett akciójában szponzorált projekteket, s az *Állatfarm* rajzfilmváltozatát is teljességgel a CIA készítette, fizette és terjesztette világszerte. A CIA Psychological Strategy Boardjának alkalmazottjai számára elvárás volt Orwell 1984 című regényének olvasása, ám annak társadalmi-politikai vízióját kizárólag a kommunizmusra értették. Teljességgel ignorálták a tágabb értelmezést,

Orwell eredeti szándékát, hogy minden totalitárius rendszer veszélyére hívja fel a figyelmet. Lásd STONOR SAUNDERS 2013. 117, 247–249.

11 Az intézményi missziót lásd URL https://www.hkw.de/en/hkw/ueberuns/Ueber_uns.php (letöltve 2024. 01. 07.).

12 FRANKE 2021. 30, 40.

13 FRANKE et al. 2021. 14.

Az ezredfordulót követően a nemzetközi szinten ugyanis a múzeumi kiállításokat gazdasági vállalkozásoknak tekintő neoliberális szemlélet mellett megjelent az úgynevezett radikális (Claire Bishop) és kritikai (Katarzyna Murawska-Muthesius, Piotr Piotrowski) muzeológia.¹⁴ Ebben a diskurzusban a múzeum olyan intézményként jelenik meg, amely saját múltjának feldolgozására, újraértelmezésére tesz kísérletet úgy, hogy eközben a jelen társadalmi problémáira is reflektál. A múzeumot kritikai cselekvőnek tekintik, amely kiállításain, programjain keresztül dialógust folytat a társadalommal, dekonstruálja a hatalmi rendszereket és az azokkal összefüggő gondolkodási formákat, s ezzel aktív szereplővé válik a demokrácia építésének a folyamatában. Túllép azon, hogy csupán tárgyak sorát, adatokat, szaktudományos eredményeket vagy tisztán esztétikai élményt nyújtson, és a látogatókat nézőpontváltásra, a bevett gondolkodási sémák revideálására ösztönzi. Kérdés, hogy a múzeum, amely leképezi a mindenkori hatalmi struktúrát, s részt vesz a folyamatban, amelynek során a normák, hierarchiák, múltból és jelenről vallott képzetek szétterjednek a társadalomban, alkalmas hely-e a hatalmi rendszerek elemeinek (beleértve magát a múzeumot is) és működési mechanizmusainak a feltárására, bemutatására és kritikájára.¹⁵ Számos európai példa mutatja, hogy ez nem lehetetlen vállalkozás: ez a szemlélet a muzeológusokat, kurátorokat önvizsgálatra, a nézőt pedig passzív befogadás helyett kérdések megfogalmazásával termékeny szellemi aktivitásra és végső soron önértelmezésre buzdítja. Amikor a HKW – nem múzeumként, hanem markáns arculatú kulturális intézményként – a saját épületből mint autentikus történeti emlékből és az ahhoz kapcsolódó, a hatalmi-politikai viszonyokat pontosan leképező történetből rendez kiállítást, akkor a kortárs képzőművészeti múzeumok kritikai attitűdjével reagál saját intézményi helyzetére. A bemutatott anyag jellege is ezekhez hasonló: eredeti dokumentumok, másolatok, archív filmek és a problémakörre reflektáló kortárs művek együtt és egyenrangúan szerepelnek benne.

A CCF bonyolult és szerteágazó története, a vele kapcsolatba hozható heterogén és gazdag tárganyag kiállítási reprezentációja különösen nehéz feladat elé állította a HKW kurátori csapatát. A kiállítási installációt a Zak Group tervezte, nekik köszönhető a funkcionálisan jól működő, egyszerű, de modern térelemek, amelyeknek hol transzparens, hol átláthatatlan felületei kiváló

metaforái voltak a bennük és rajtuk elhelyezett anyagnak s magának a felvetett problémának. Az előcsarnok oszlopai közé beépített fém-plexi installációkon először a CCF történetének dokumentumaival, a legfontosabb konferenciák anyagaival és magával az alapítás és lelepleződés történetével ismerkedhettek meg a látogatók. A többi tárlóban a világ különböző pontjain a CCF által kiadott folyóiratok impozáns gazdagsága már érzékeltette a szervezet programjának léptékét, a bőséges kétnyelvű magyarázatok pedig rámutattak a modern művészet elfogadtatásában betöltött szerepükre Ázsiában, Afrikában és Latin-Amerikában.

Innen a kiállítóterekbe egy, a padlón elhelyezett infografikán áthaladva lehetett bejutni, amely az eltérő gazdasági és politikai rendszerekben az autonómia és autoritarianizmus különböző fokozatait mutatta be (szabadelvű *versus* autoriter, kapitalista *versus* szocialista, etatista *versus* autonomista), s a diagram a látogatót azonnal bevonta a diskurzusba, szó szerint lépésre, azaz állásfoglalásra készítette őt (3. kép). Bár a CCF fókuszában elsődlegesen nem a képzőművészet állt – jelentőségében csak az irodalom és a zene után következett –, de azzal, hogy megteremtették a diskurzív tereket, a kapcsolatrendszert és a folyóirat-infrastruktúrát, fontos szerepet játszottak ezen a területen is, nem beszélve az általuk szervezett kiállításokról és a képzőművészeti programok finanszírozásáról. A legjelentősebb ezek közül a kasseli Documenta támogatása és a New York-i Museum of Modern Art (MoMA) International Programjában való részvétel volt,¹⁶ de az ötvenes években szervezett vándorkiállítások is hozzájárultak a modernizmus és az amerikai képzőművészet elterjesztéséhez és popularizálásához.¹⁷ A kiállítás két terme tehát jelentős részben a modern képzőművészet és a CCF közötti összefüggésre koncentrált, nyomom követte, hogy a második világháború után a bipoláris világrend kialakulásával összefüggésben hogyan azonosították a realizmust/figurativitást a totalitáriánus rendszerekkel, az absztrakciót pedig az individuális szabadság képzeteivel. Rávilágított, hogy a két világháború közötti képzőművészeti irányok, valamint azok politikai kisajátítása nyomán hogyan alakult ki az ötvenes évekre a hidegháborús logikát követve a nyugat = absztrakt művészet *versus* kelet = szocialista realizmus dichotómia,¹⁸ valamint arra, hogy milyen szerepet játszott ennek megkonstruálásában a MoMA

¹⁴ BISHOP 2018; PIOTROWSKI 2015.

¹⁵ BENNETT 1995. 59–88.

¹⁶ LARSEN 2021; JOOSS 2021.

¹⁷ A CCF által szervezett kiállítások nem teljes listáját lásd *Parapolitics* 2021. 25.

¹⁸ A két világháború között született legfontosabb és a kiállításon bemutatott kötetek: LURÇAT et al. 1936; BARR 1936.



3. *Parapolitik. Kulturelle Freiheit und Kalter Krieg* kiállítás, Berlin, Haus der Kulturen der Welt, 2017
Fotó © Róka Enikő, 2018

vezetőjeként az egész korszakban kulcspozíciót betöltő Alfred Barr vagy Clement Greenberg és Jackson Pollock, s hogyan kapcsolódtak ebbe a CCF-akciók.

A kiállítási koncepció ezen a ponton válik igazán izgalmassá, ugyanis az egykorú dokumentumok, katalógusok bemutatása mellett a kurátorok nem az eredeti művek megszerzésére törekedtek, nem rekonstruáltak, hanem olyan alkotásokat gyűjtöttek be, illetve olyan kortárs projekteket hívtak meg, amelyek a hidegháborús politikai-művészeti kontextusra és/vagy a modernista kánonra kritikusan reflektáltak. Az elbeszélés így – a radikális múzeumi szemlélet fent említett modelljének megfelelően – több időréteget mozgatót,¹⁹ többféle interpretációt foglalt magába, s a kiállítás témáját máig ható jelensékként kezelte.



4. *Parapolitik. Kulturelle Freiheit und Kalter Krieg* kiállítás, Berlin, Haus der Kulturen der Welt, 2017
Fotó © Róka Enikő, 2018

A CCF vándorkiállításainak anyagát a magát következetesen Walter Benjaminsnak nevező kortárs művész, Goran Đorđević *The Museum of American Art in Berlin* (MoAA) című projektje jelenítette meg (4. kép). A MoAA szerepelt korábban az eindhoveni Van Abbemuseum-ban is, abban az intézményben, amelyet Claire Bishop 2013-ban megjelent, *Radikális muzeológia* című esszéjének első esettanulmányául választott.²⁰ Ez mutatja az elemzett kiállítás és az új múzeumi irány közötti közvetlen összefüggést is. A MoAA egy kutatási-oktatási program, amely összegyűjti, megőrzi és kiállítja a MoMA International Program tárgyait és dokumentumait – másolatban. A projekt egyszerre kortárs mű, múzeumi *reenactment*, kánon- és múzeumkritika, ami azt vizsgálja, hogyan járultak hozzá a MoMA kiállításai a háború utáni első közös nyugati kulturális identitás létrehozásához, amely az internacionalizmus, a modernizmus és az individualizmus képzetein alapult. A MoAA a MoMA-t mint amerikai invenciót mutatja be, amelyet valójában a harmincas évektől Alfred Barr definiált történeti kiállításain keresztül.²¹ „A MoAA elsősorban a jelenben létezik, de mint minden jelenbeli dolog, magán viseli a múlt nyomait, és a jövő felé tekint. Jelen esetben a múlt, jelen és jövő kifejezetten a képzőművészeti viszonylatokat, művészettörténetet és a művészeti intézményrendszert jelenti” – írta nyilatkozatában Walter Benjamin alias

19 Lásd erről Claire Bishop *dialektikus kortársiasság* fogalmát. BISHOP 2018. 20–27.

20 Uo. 35. Az eredeti angol kiadás 2013-as.

21 URL <http://museum-of-american-art.org/index.php/moaa-2/> (letöltve 2024. 01. 02.).



5. Museum of American Art: *Masterpieces of the 20th Century Parapolitik. Kulturelle Freiheit und Kalter Krieg* kiállítás, Berlin, Haus der Kulturen der Welt, 2017
Fotó © Róka Enikő, 2018



6. *Parapolitik. Kulturelle Freiheit und Kalter Krieg* kiállítás, Berlin, Haus der Kulturen der Welt, 2017
Fotó © Róka Enikő, 2018

Goran Đorđević.²² Ezen a ponton tehát újra egyértelművé válik: a kiállításban nem egy lezárt, hanem egy máig ható történet kritikai vizsgálatáról van szó.

A CCF által szervezett *Masterpieces of the 20th Century* 1952-ben először a párizsi Musée National d'Art Moderne-ben, majd a londoni Tate-ben került bemutatásra, a tárlatokat a MoMA kurátora, James Johnson Sweeney rendezte. Az individuális művészi szabadság példaszerű kifejeződéseiként prezentált modern és avantgárd művek válogatása nem nemzetek vagy irányzatok alapján történt, a létrehozott narratíva összességében az egységes „Nyugat” identitásaként szolgáló, antitotalitárius nyugati modern kulturális tradíció kontinuitásának, folyamatos fejlődésének a képzetét erősítette.²³ HKW-beli kiállításra a MoAA az 1952-ben látható festmények közül ötöt eredeti méretben újraalkotott, s a katalógus címlapját is fekete-fehérben olaj-vászon technikával reprodukálva állította ki. A létrehozott műcsoport így egy önálló installációt alkotott, amely több időréteget hozott mozgásba: utalt a másolt mű saját korára, az 1952-es kiállítás kontextusára és a jelenre is (5. kép).

Az időben soron következő, *International Exhibition of Young Painters* című kiállításon negyvennégy különböző nemzetiségű fiatal alkotó munkáját láthatta 1955–1959 között a római, brüsszeli, párizsi és londoni közönség. Ezt

követe 1959-ben a bécsi Künstlerhausban a *Junge Maler der Gegenwart* kiállítás, melyen már megjelent az absztrakt expresszionizmus, a tasizmus és a szürrealizmus is. A tárlatot ez alkalommal is a CCF szervezte, a katalógus bevezetőjét Herbert Read írta: „a stílus, amelyben ezek a festők alkotnak, már nem tekinthető franciának, hanem nemzetközinek. [...] A háború utáni generáció kinyilatkoztatásai minden, ezen a kiállításon képviselt országban megjelentek, s ez az új stílus futótűzként terjedt mindenhol”.²⁴ A nemzetek fölötti modern művészeti narratívát építette tovább az 1958-as brüsszeli világkiállítás kísérő rendezvénye, az *50 ans d'art moderne* kiállítás, majd a CCF szervezésében az 1960-ban a párizsi Musée des Arts Décoratifs-ban megrendezett *Antagonisme* is, amelyen immár történeti kontextusba kerültek a fiatal kortárs alkotók. Herbert Read ez utóbbi katalógusában a kiállítás címébe foglalt ellentétet apolitikus irányba tolt el, amikor megjegyezte: „A harc spirituális, és nem politikai, a vetélkedés individuális, és nem nemzeti.”²⁵

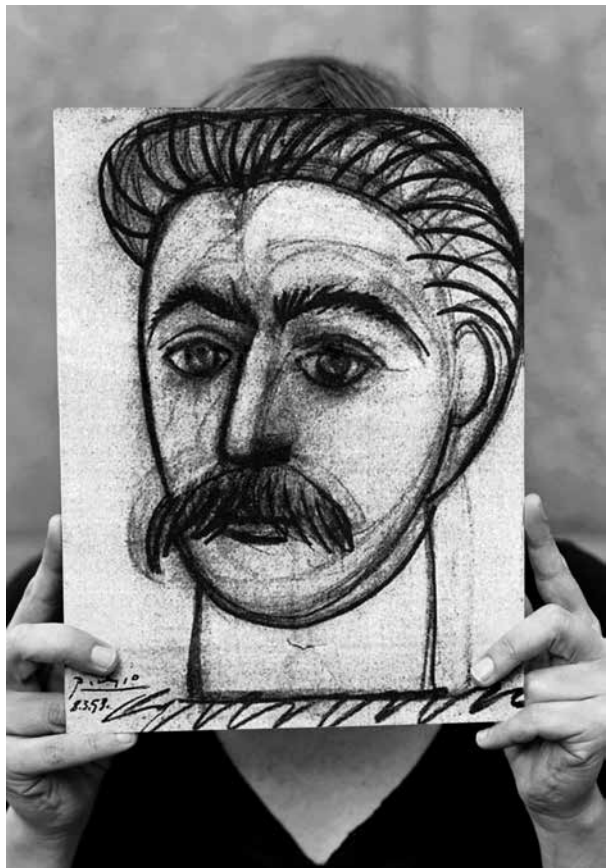
Szintén a MoAA alkotta újra a *Parapolitik* kiállításon a moszkvai *American National Exhibition* képzőművészeti anyagának néhány darabját (6. kép). Az 1959-es moszkvai amerikai kiállítást, amely a rövid politikai közeledés időszakában egy csereegyezmény által jött létre, a hidegháború egyik legfontosabb kultúrdiplomáciai

22 „Places like the MoAA first of all exist in our present, but in any present there are traces of the past and glimpses of the future. In this case, the past, the present and the future are relating specifically to art, art history and art institutions.” KOPSA 2010.

23 GUEVARA 2021. 299–306.

24 Lásd Uo. 306–308.

25 Lásd Uo. 308.



7. Lene Berg: *Picasso: Sztálin, avagy egy bajszos nő portréja* (banner), 2008
A művész tulajdona
Fotó © Kristine Jærn Pihlgaard

eseményeként tartják számon. Előkészítését számos vita kísérte, de végül az amerikaiak politikai sikerként könyvelték el: „Amerika képének humanizálása [szovjet részről] megtörtént.”²⁶ A nemzeti kiállításon belül megrendezett képzőművészeti tárlaton a CCF korábbi rendezvényeihez képest – amelyeken kizárólag a modernizmus volt hivatott a kulturális szabadságot kifejezni – sokkal szélesebb skáláról válogatott anyagot mutatnak be a realizmustól az absztrakcióig. A szervezők már kezdetben bővebb válogatás és többféle stílus mellett döntöttek, ezzel igyekezvén hatástalanítani a konzervatív oldalról érkező kritikákat – sikertelenül. Az amerikai

konzervatív művészek nagyon is politikusan ugyanis úgy vélték, hogy a Moszkvában bemutatandó művek nem támaszthatják alá a kapitalista dekadencia képzetét, ezért követelték Jackson Pollock, Willem De Kooning és Jack Levine műveinek visszavonását. Ráadásul az avantgárd, modern művészek több mint ötven százaléka valamilyen módon kötődött a baloldali eszmékhez, ami növelte az irántuk tanúsított ellenszenvet. A kongresszusi meghallgatásokat és vitákat követően ezért maga Eisenhower elnök döntött úgy, hogy a már korábban kiállításra szánt művek mellé további huszonhét 18–19. századi alkotást küld Moszkvába, amelyek vizuálisan ártalmatlanok, s – minthogy a bolsevik korszak előtt születtek – politikailag biztonságos pályát jelentenek.²⁷ A stílusok gazdagságának a felvonultatásával végső soron így is kiválóan lehetett demonstrálni az amerikai társadalom nyitottságát. A kiállítást a szovjet sajtóban gúnyolódás kísérte, karikatúrák jelentek meg, maga Nyikita Hruscsov elnök is tett látogatásakor néhány csípős, sőt egyenesen vulgáris megjegyzést.²⁸ Ennek ellenére felmérhetetlen a jelentősége annak, hogy a szovjet közönség találkozhatott absztrakt művekkel. A MoAA a képzőművészeti kiállítás katalógusából itt is eredeti méretre nagyított képeket készített. A HKW kiállítási installációján elhelyezett fekete-fehér másolatfestmények kritikai átiratok, monokróm voltakban egyszerre utalnak az eredetiekre, ugyanakkor idézőjelbe is teszik azokat, jelzik az időbeli és szemléletbeli távolságot. Nem autentikus művek, de későbbi kritikai interpretációként és kortárs művészi projektként mégis azok. A MoAA fala, mint egy kiállítás a kiállításban, a jelenben idézi meg a múltat, utal a mindenkor kiállítások kánonteremtő, valamint a konkrét tárlat propagandisztikus szerepére is.

Képtelenség a bemutatott anyagot kimerítő részletességgel elemezni, de két olyan műről érdemes még szót ejteni, amelyben összesűrűsödni látszik a HKW-kiállítás problematikája. Az egyik a norvég Lene Berg *Stalin by Picasso, or Portrait of Woman with Moustache* című 2008-as projektje, amely egy könyvből, egy filmből és egy nagy méretű kültéri molinóból áll.²⁹ A kiállításon ezek közül csak a film szerepelt, amely egy elveszett és többé-kevésbé elfeledett Picasso-rajz történetét dokumentumfilm-szerűen, kollázsokat idéző képi technikát használva jelenítette meg (7. kép). A történet szerint Louis Aragon 1953-ban, Sztálin halálakor felkérte Picas-

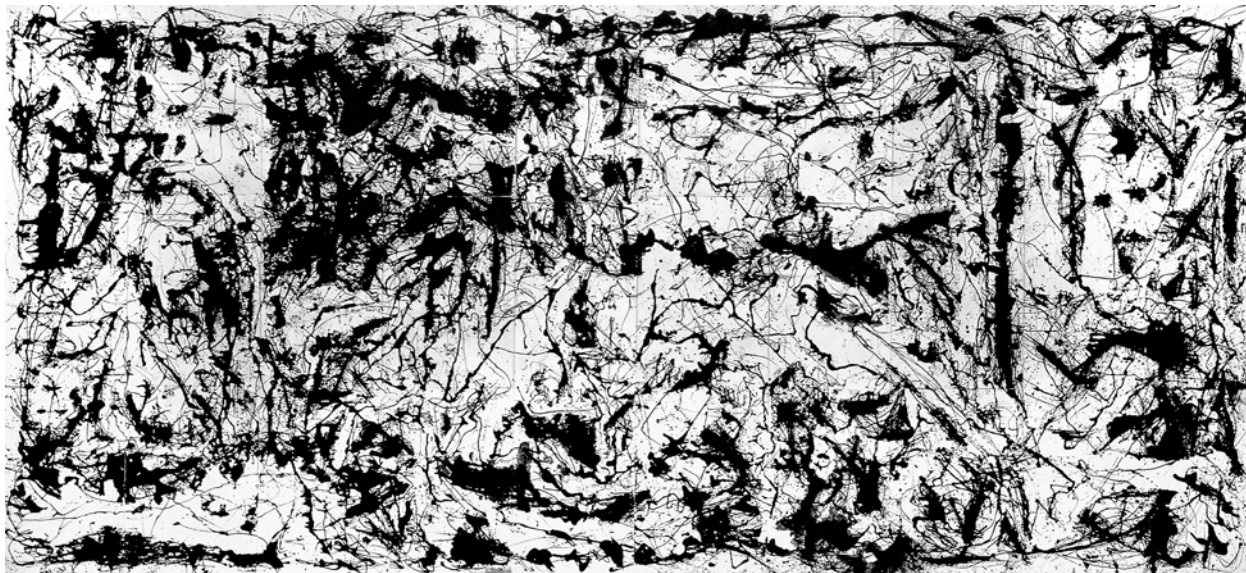
26 MICKIEWICZ 2011. 139; „[...]the Moscow exhibition was »the largest and probably the most productive single psychological effort ever launched by the U.S. in any communist country.« [...] The Sokolniki fair had served to communicate ideas about American culture and life and, especially through the activities of the guides, had achieved

a »humanizing of [the Soviet] image of America.«” Hixson 1997. 210.

27 KUSHNER 2002. 6–22.

28 MICKIEWICZ 2011. 159.

29 A köztéri projektről lásd BERG 2021.



8. Art & Language: *Picasso Guernicája Jackson Pollock stílusában*, 1980
Olaj, vászon, 356,5 cm × 780 cm
Gent, S. M. A. K. Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Fotó © Dirk Pauwels

sót, hogy készítsen egy rajzot a *Les Lettres françaises* részére, amely hamarosan címdalonn, Sztálin emlékének szentelt cikkekkkel övezve meg is jelent. A megrendelő és a művész számára is megdöbbentő módon a rajz azonban óriási vihart kavart: az olvasóknak komikusnak tűnt Sztálin vaskos paraszti bajsza, vastag, felhúzott szemöldöke pedig meglepett arckifejezést kölcsönzött neki. A Francia Kommunista Párt vezetőit felbőszítette az ábrázolás tiszteletlensége, úgy érezték, a szocializmus heroikus értékeinek megcsúfolása a rajz. Picasso hiába védekezett, hogy a képet a szeretet és a tisztelet jeleként küldte, végképp megromlott a kapcsolata a szovjetekkel, és fájdalmas kritikát kapott saját környezetétől is. A nyomás hatására maga Aragon is önkritikát gyakorolt, s noha eredetileg ő kérte fel Picassót, ekkorra egyértelműen elhatárolódott tőle. „Ki lehet találni virágokat, kecskéket, bikákat, még férfiakat és nőket is, de a mi Sztálinunkat nem. Mert Sztálin számára az invenció – még ha maga Picasso is az ötletgazda – mindenképpen alacsonyabb rendű a valóságnál. Hiányos, következtetésekkel nem lehet hűségese.”³⁰ Lene Berg filmje első né-

zésre csak egy elfeledett történetnek ered a nyomába, s azt a kérdést teszi fel, hogy a látszólag két ellentétes figurának – Sztálinnak és Picassónak – milyen közös és eltérő vonásaik voltak. Valójában a történet a művészi szabadságról, annak korlátozásáról, a képek különböző olvasatairól (eszme és forma) és eltérő használatáról szól, különös tekintettel a „nagy emberek” arcképének műfajára. A film ironikus hangvétele nem csupán a művész személyes megjegyzéseiből, „kiszólásaiból” ered, hanem magából az egyébként hiteles források alapján bemutatott történetből: egyszerre tűnik abszurdnak és az ábrázolt személye miatt nyilvánvalónak, hogy miért tudott egy egyszerű színrajz kiváltani ilyen gyilkos vitát. Épp azért van helye a *Parapolitik* kiállításon, mert azt a kérdést feszegeti, hogy milyen normák, elvárások övezik az eredendően „politikus” műveket, és hogyan válik ebben a bipoláris politikai erőterben lényegében minden művészeti ábrázolás valamilyen módon politikussá.³¹

Az Art & Language művészcsoport *Picasso Guernicája Jackson Pollock stílusában* című, 1980-ban készített munkája volt a másik „erős darabja” a kiállításnak (8. kép).³²

30 „[...] on peut inventer des fleurs, des chèvres, des taureaux, et même des hommes, des femmes – mais notre Staline, on ne peut pas l’inventer. Parce que, pour Staline, l’invention – même si Picasso est l’inventeur – est forcément inférieure à la réalité. Incomplète et par conséquent infidèle.” A Sztálin-portré történetéről szóló dokumentumok és egy Sztálin-film elérhető itt: URL <http://www.pileface.com/>

sollers/spip.php?article1375#section2 (letöltve 2024. 01. 14.).

31 Lene Berg-projektjének egy része megtekinthető itt: URL https://www.canopycanopycanopy.com/contents/the_stalin_by_picasso_case (letöltve 2024. 01. 14.).

32 *Parapolitics* 2021. 254.

A hatvanas évek végén megalakult, majd változó felállásban működő Art & Language alkotói a nyolcvanas években, szembesülve a konceptuális művészet kritikai potenciáljának elenyészésével, visszatértek a festészethez. A műalkotást azonban továbbra is a nyelv és a vizualitás összefüggésében vizsgálták, így a kép létrejöttét diskurzusként értelmezték. A másolás számukra majdnem mindig történeti szempontú vizsgálatot és kritikai összeolvasást jelentett. Picasso 1937-es *Guernicá*ját Jackson Pollock 1947–1950 között kifejlesztett csurgatásos stílusával ötvözték, s ezzel lényegében egy – a *Guernica* méretével azonos – felületen a modernizmus két kulcsfiguráját egyesítették. A két mű így egybemosva különös másolat: nem hűségre törekvő kópiája egy korábbi festménynek, hanem sokrétű művészi interpretáció, s ebben a minőségében egyedülálló, autonóm alkotás. Olyan zavarba ejtő, hogy a néző kénytelen végiggondolni, mit is lát valójában, és melyik idősíkban van. A figuratív kubista festmény alakjai alig kivehetők, szinte eltűnnek, feloldódnak a felületet behálózó festékfoltokban, s mint ha ezzel összekeveredne a harmincas és a negyvenes évek, összemosódnának – vagy még inkább, mint az idő lenyomatai, egymásra rétegződnének – az emblematis modern művek s ideológiai-történeti kontextusuk: a baloldali antifasizmus és a hidegháború Amerikájának konstruált kulturális önképe. S hogy a felület alól/mögül felsejlő valóságok milyen összetettek, arra adódik a MoMA példája, amely sokáig megőrizte az apolitikusság látszatát, miközben az univerzális formalizmus eszméjén keresztül az Egyesült Államok globális politikai és kulturális hatalmát támogatta.³³ A folyamatos művészi progresszió és a társadalmi-politikai folyamatoktól független művészet nagy narratívája a fentebb már említett Alfred Barr nevéhez (is) köthető, s ő rendezte a MoMA épületének megnyitását követő Picasso-bemutatót is 1939-ben. Ezen a *Picasso: Forty Years of His Art* című kiállításon a *Guernicát* ötvenkilenc vázlatával együtt állították ki, s a katalógusban formailag és motivikusan részletesen elemezték a munkát, ám csak igen korlátozottan utaltak a történeti-politikai helyzetre.³⁴ A *white cube* megteremtette a kép nyugodt és problémamentes befogadásának a keretét: a mesterséges fény, a semleges környezet, a térben egyedül álló mestermű nem a történeti-politikai

közeg és jelentés, hanem a művészi formanyelv elsődlegességét hangsúlyozta. Hasonló módon installálták 1956 végén a néhány hónappal korábban elhunyt Jackson Pollock első kiállítását is a MoMA-ban.³⁵ A hatvanas évektől fellépő fiatal művészgeneráció azonban már nem elégedett meg ezzel a neutrálisnak tűnő, ám mélyen ideologikus bemutatási móddal, a múzeumok, művészeti intézmények működési mechanizmusaival, s ebben az Art & Language élen járt, olyannyira, hogy az *intézménykritika* későbbiekben oly sokszor használt kifejezése először az ő folyóiratukban jelent meg.³⁶ Amikor az Art & Language művészcsoport 1980-ban a két művet és művészt összeolvasa, valójában az egész – a *Parapolitik* és általában a HKW kiállításainak fókuszában álló – modernista narratíva mellé tett kérdőjelet, egyben újraértékelte a kortárs művészet és a kortárs művész fogalmát.

A *Parapolitik* kiállítás a művészet politikai kisajátításának ötvenes-hatvanas évekbeli történetét alapvetően a nyugati szempontból, a CCF hatásán keresztül olvassa. Ritkán, csak utalásszerűen jelenik meg a keleti blokk, akkor is a kiállítás helyszínéből következően leginkább keletnémet vonatkozások kerülnek szóba. Magyar téma pedig szinte csak az 1956-os forradalom kapcsán rendezett és több helyszínre utaztatott didaktikus szolidaritási kiállítás vagy Melvin J. Lasky *The Hungarian Revolution* című könyve kapcsán merült fel.³⁷ Mégis érdemes megjegyezni, hogy a brüsszeli Palais International des Beaux-Arts épületében megrendezett, *50 ans d'art moderne* című nemzetközi kiállításon – amelynek katalógusa a HKW bemutatóján egy tárlóban ki volt állítva – Csontváry Kosztka Tivadar *Tengerparti sétalovaglás* (1909) című festménye sikerrel szerepelt, a festő pedig mint „naiv” művész néhány hónapra bekerülhetett a nemzetközi modern képzőművészeti narratívába.³⁸

Kánon, kritika, hiány

Noha a CCF feloszlott, nem lehet figyelmen kívül hagyni azt a tizenhét évet, amelynek során a modernizmus univerzális nyelve a zsarnokság ellenében megfogalmazott szabadság művészi kifejezésének képzetével összekap-

33 GYÖRGY 2007. 192–225.

34 Picasso 1939. 174–181; Barr későbbi *Guernica*-interpretációjáról, politikummentesítéséről lásd még GIUNTA 2021.

35 Az első Jackson Pollock-kiállítás a MoMA-ban 1956 decemberében volt: URL https://assets.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2141/releases/MOMA_1956_0122_112.pdf (letöltve 2024. 01. 14.).

36 SZÉKELY 2012. 166.

37 LASKY 1957; GUEVARA 2021. 336–337.

38 „Visionnaire, mystique et panthéiste, il chercha à rendre la réalité tout en créant souvent dans un style naïf, un monde fantastique [...]” 50 ans 1958. Kat. 65. Köszönöm Szűcs Györgynek, hogy a katalógust a rendelkezésemre bocsátotta.

csolva elnyerte a helyét a művészetek történetében. „A festők semmiképpen sem játszottak volna szolgálatkész szerepet egy politikailag motivált kampányban, s minden bizonnyal a CIA pénze nélkül is megtapasztalták volna a foltfestést és az akciófestészetet is, de vajon olyan sikeresek lettek volna-e, ha nem szolgálnak politikai eszközként a szocialista realizmussal szemben? [...] Mit kezdjen az ember ezzel a tudással egy olyan korban, amelyben a nyugati modernitás kánonjának és történetének kritikai újraértékelése folyik annak érdekében, hogy egy másik, alternatív narratíva megszülethessen?” – tette fel a kérdést a *Parapolitik* kiállításról szóló kritikájában a *Tagesspiegel* újságírója, Christiane Meixner.³⁹ A kérdés mindvégig nyitott marad, s a látogató egyértelmű válaszok helyett óriási mennyiségű anyagot és szöveget kap, amelyek között magának kell eligazodnia: a kiállítás rávilágít ugyan a frontvonalakra, de nem kíván az egymással rivalizáló emlékezetek között igazságot tenni. Az indoktrináció veszélyét elkerülendő – különösen, hogy a kiállítás témájának lényege éppen az ideologikus iránymutatás – ugyanis tudatos kurátori döntés volt a maximális információnyújtás és az értékelés minimálisra szorítása. Miközben a kiállítás által felvetett kérdés alapvetően érintette mindazt, amit a modernizmusról ma egy kiállításlátogató gondolhat, magának kellett néznie és tanulmányoznia, képet és véleményt alkotnia: ezek ismeretében hogyan tovább? Ahogyan a kiállítás egyik kurátora, Anselm Franke megfogalmazta: „[...] vajon a nyugati modernista kánon viszszaemelő hatállyal az egész világra érvényessé tud-e válni anélkül, hogy azok az ideológiai struktúrák vagy intézményi narratívák problematizálva legyenek, amelyek ezt a kánont alátámasztották és exportálták?”⁴⁰

A kiállítás épp azért volt revelatív erejű, mert az általa bemutatott anyag politikai kontextusa hiányzik a közemlékezetből és az intézményi reprezentációból is. A világ bármely nagy múzeumának állandó kiállításán járunk is, amely a modern képzőművészet „belső fejlődésének” történetét mutatja be, szinte sosem találkozunk az önelvű modern művészeti narratíva mellett akár csak egy felirattal, képcédulával, amely erre a politikai-történeti kontextusra felhívna a figyelmet. E kiállítások úgy „illusztrálják” Alfred Barr vagy Herbert Read

elbeszélését, mint ami tökéletesen evidens, logikus és független a művészetén kívüli történeti folyamatoktól. A ritka kivételeket, ahol a modernizmus narratívájának különböző aspektusait kritikailag vizsgálják – mint az eindhoveni Van Abbemuseum vagy a madridi Reina Sofía stb. – Claire Bishop gyűjtötte össze a fent említett *Radikális muzeológia* című esszéjében.

Frances Stonor Saunders *The Cultural Cold War* című könyvének 2013-as bevezetőjében a kulturális hidegháborút egymással szembeesülő meggyőződések küzdelmeként írta le, ahol a stratégiai célok eléréséhez az egyik tézist folyvást a másik ellenében mozgósítják. Akik elutasították ezt a logikát ebben az átpolitizált közegekben, azokat „semlegesként” megbélyegezték: ezt a pozíciót sem a Szovjetunió, sem az Egyesült Államok, de még Nyugat-Európa sem fogadta el, vagyis szinte képtelenség volt kívül maradni. Ennek ékes bizonyítéka, hogy a korábban emlegetett John Foster Dulles milyen ádáz ellensége volt az el nem kötelezettek mozgalmának.⁴¹ Saunders szerint a hidegháborúban jelentős tere nyílt a tényekkel szemben elképzelt alternatív valóságnak, és a legtalálékosabb az orwelli *kettős gondolkodás* koncepció⁴² fedte fel azokat a mechanizmusokat, amelyekkel az ideológusok eltorzították a valóságot. A kettős gondolkodás többek között ugyanis azt jelenti, hogy „bár tudatában vagyunk a pontos igazságnak, azonban aprólékosan kidolgozott hazugságokat mondunk, [...] a logikát játsszuk ki a logika ellen, és elutasítjuk a morált, miközben hivatkozásunk alapjává tesszük”.⁴³ Ez a kettős gondolkodás jellemezte a CCF-et is, amelyet az a CIA tartott fenn, amely az antikommunizmus jegyében és a „harcos szabadság” fennhangoztatott eszményének jelszavával valójában saját politikai és gazdasági érdekeit érvényesítette minden eszközzel – gondoljunk csak Vietnámról vagy a világ különböző részein végrehajtott katonai puccsokra. A hidegháború félelmetesen valóságos volt, de hamis valóságot eredményezett, amelyben az értelmiségiek egyrészt összezavarodtak, másrészt – ahogyan a CCF története mutatja – mégis nagymértékben hozzájárultak a hamis képnek az elterjedéséhez.

De miért fontos mindezt tudni ma? Nem szorul különösebb magyarázatra, hogy a nacionalista, autokratikus populista politikai rendszerek vagy a baloldali

39 MEIXNER 2017.

40 „[...] ob der Kanon der westlichen Moderne rückwirkend »globalisiert« werden kann, ohne dass die ideologischen Strukturen und institutionellen Narrative problematisiert werden, die diesen untermauerten und exportierten.” Uo.

41 Az el nem kötelezettek mozgalmáról, az ahhoz kötődő politikai,

kulturális és képzőművészeti programokról lásd *Southern Constellations* 2019.

42 A *doublethink* kifejezést magyarul kettős gondolkodásként és duplagondolként egyaránt fordítják és használják.

43 Orwellt idézi STONOR SAUNDERS 2013. x–xi.

eszméket hirdető, ám azokat a gyakorlatban a globális kapitalizmusnak alárendelő politikai erők ijesztően reprodukálják az orwelli kettős gondolkodást, és az értelmiség éppoly zavartan hánykolódik a politikailag manipulált alternatív valóságok között, mint akkor. A diskurzust a mindenkori hatalom irányítja, tematizálja, de a hidegháborús logika megértése talán segít értelmezni a jelenben zajló folyamatokat, és legalább az értelmiség felismeri saját felelősségét. Hogy mindez Berlinben, Németországban mit jelent? A kiállítás jelentős sajtóvisszhangja arról tanúskodik, hogy a téma egyaránt felkeltette a helyi és az országos lapok érdeklődését. A *Frankfurter Allgemeine Zeitung* újságírója, Mark Siemons cikkében felhívta a figyelmet a veszélyre, hogy a kiállítás azáltal, hogy rávilágít a háború utáni nyugati kulturális identitás politikai hátterére, annak cseppet sem ártatlan összefüggéseire, épp az autokratikus, keleti és nyugati populista, radikális islamista oldalról érkező támadásoknak nyújt táptalajt. A *mainstream* nyugati értelmiségi értékrend ugyanis a mai napig a kiállítás tárgyát képező háború utáni demokratikus elveken és – tegyük hozzá – kulturális szempontból az akkor rögzült modernista kánonon alapul. Írása végén azonban Siemons mégis elismeri, hogy nagyon is helyénvaló épp ezen a helyen ezt a kényes témát feldolgozni.

Rövidítések

50 ans 1958

50 ans d'art moderne. 17 avril – 21 juillet 1958. Bruxelles, Palais International des Beaux-Arts, 1958.

BARNSTONE 2005

Deborah Ascher BARNSTONE: *The Transparent State Architecture and Politics in Postwar Germany*. London–New York, Routledge, 2005.

BARR 1936

Alfred BARR: *Cubism and Abstract Art*. New York, MoMA, 1936.

BENNETT 1995

Tony BENNETT: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. London–New York, Routledge, 1995.

BERG 2021

Lene BERG: Much Ado about a Drawing. In: *Parapolitics* 2021. 273–278.

Tudomásul kell venni, hogy a művészeti, kulturális viták sosem politikailag semleges térben zajlanak, de ez nem jelent relativizálást: tisztázni kell az egyetemes alapelvek és a hatalmi érdekek közötti viszonyt éppen azért, hogy világossá váljon, mi maradandó.⁴⁴ A *Berliner Zeitung* a kiállítás kortárs politikai kontextusára is felhívta a figyelmet: nemcsak az épület és a történet összefüggését emelte ki, hanem azt is, hogy a HKW a német kultúrpolitika része, programjainak ma is számos külpolitikai vonatkozása van – egykor az épület az amerikai kül- és kultúrpolitikát szolgálta, s ma sem független attól.⁴⁵

Berlin szétszakítottságának, a bipoláris világnak az emléke – bár egyre kevésbé szembetűnően, de – jelen van a városban, s a háború utáni múlttal való szembenézés akár keleti, akár nyugati perspektívából még bőven hagy feladatot a kulturális intézményeknek. A kiállítás különböző nézőpontokat, egymásba kapcsolódó tudományterületeket, heterogén tárganyagot mozgatva a város emblematikus épületének – mint autentikus emlékek – és a háború utáni kulturális kánonnak az összefonódó históriáját mutatta be. Ez a fajta szembenézés, kánonkritika – ahogyan a sajtóban megjelent cikkek mutatják – hozzásegít a múlt és a jelen értelmezéséhez, szerepet játszik az önképalkotás mechanizmusában.

BISHOP 2018

Claire BISHOP: *Radikális muzeológia, avagy mi a „kortárs” a kortárs művészeti múzeumokban?* Budapest, ICOM–MNM, 2018.

Documenta 2021

Documenta. *Politik und Kunst*. Ausstellungskatalog. Hg. von Raphael Gross et al. Berlin–München–London–New York, Deutsches Historisches Museum–Prestel, 2021.

FRANKE 2021

Anselm FRANKE: A World Frozen in Art. In: *Parapolitics* 2021. 29–46.

FRANKE et al. 2021

FRANKE et al.: Introduction. In: *Parapolitics* 2021. 13–21.

GILROY 1957

Harry GILROY: Berlin Will Open New 'Dulleseum'; Shell-Like Cultural Center, U. S. Building Show Entry, Gets Praise From Critics. *The New York Times*, 106. September 13., 1957. 6.

44 SIEMONS 2017.

45 JÄHNER 2017.

GIUNTA 2021

Andrea GIUNTA: The Power of Interpretation. How MoMA Explained *Guernica* to Its Audience. In: *Parapolitics* 2021. 259–272.

GUEVARA 2021

Paz GUEVARA: Exhibition as Medium for Geopolitical Operations. Digging Up the Exhibitions of the Congress for Cultural Freedom. In: *Parapolitics* 2021. 295–338.

GYÖRGY 2007

GYÖRGY Péter: Klinika és templom. In: Uő: *A hely szelleme*. Budapest, Magvető Kiadó, 2007. 191–291.

HIXSON 1997

Walter L. HIXSON: *Parting the Curtain. Propaganda, Culture, and the Cold War, 1945–1961*. New York, St. Martin's Press, 1997.

JÄHNER 2017

Harald JÄHNER: Kulturförderung. Der warmherzige Kalte Krieg. *Berliner Zeitung*, 8. 11. 2017. URL <https://www.berliner-zeitung.de/kultur/kulturfoerderung-der-warmherzige-kalte-krieg--28779798> (letöltve 2018. 10. 18.).

JOOSS 2021

Britt Jooss: Die Amerikanisierung der documenta. Das Museum of Modern Art in Kassel. In: *Documenta* 2021. 119–123.

KOPSA 2010

Maxine KOPSA: 'The Museum is History', Museum of American Art in the Van Abbemuseum. *Metropolis M*, 28 May 2010. URL https://www.metropolism.com/en/features/22417_the_museum_is_history (letöltve 2024. 01. 02.).

KUSHNER 2002

Marilyn S. KUSHNER: Exhibiting Art at the American National Exhibition in Moscow, 1959. Domestic Politics and Cultural Diplomacy. *Journal of Cold War Studies*, 4. 2002. no. 1. 6–26.

LARSEN 2021

Lars Bang LARSEN: Freiheitsglocke. Das kulturelle und politische Programm des „Westens“ auf der documenta. In: *Documenta* 2021. 107–116.

LASKY 1957

Melvin J. LASKY: *The Hungarian Revolution*. London, Published for the Congress for Cultural Freedom by Secker and Warburg, 1957.

LURÇAT et al. 1936

Jean LURÇAT et al.: *La Querelle du Réalisme. Deux débats organisés par l'Association des peintres et sculpteurs de la Maison de la culture*. (Collection „Commune“.) Paris, Éditions sociales internationales, 1936.

MAJACA 2021

Antonia MAJACA: Odysseus of the Nimble Wits. The Spirits of Totalitarianism and the Cultural Cold War's Entscheidungsproblem. In: *Parapolitics* 2021. 123–149.

MEIXNER 2017

Christiane MEIXNER: Ausstellung im HKW. Die Kunstmäzene von der CIA. *Tagesspiegel*, 06. 12. 2017. URL <https://www.tagesspiegel.de/kultur/ausstellung-im-hkw-die-kunstmäzene-von-der-cia/20673822.html> (letöltve 2024. 01. 02.).

MICKIEWICZ 2011

Ellen MICKIEWICZ: Efficacy and Evidence. Evaluating U. S. Goals at the American National Exhibition in Moscow, 1959. *Journal of Cold War Studies*, 13. 2011. no. 4. 138–171.

Parapolitics 2021

Parapolitics. Cultural Freedom and the Cold War. Exhibition catalogue. Ed. by Anselm FRANKE–Nida GHOUSE–Paz GUEVARA–Antonia MAJACA. Berlin, Haus der Kulturen der Welt–Sternberg Press, 2021.

Picasso 1939

Picasso: Forty Years of His Art. Exhibition catalogue. Ed. by Alfred BARR. New York, Museum of Modern Art, 1939.

PIOTROWSKI 2015

Piotr PIOTROWSKI: Making the National Museum Critical. In: *From Museum Critique to the Critical Museum*. Ed. by Katarzyna MURAWSKA–MUTHESIUS–Piotr PIOTROWSKI. London, Ashgate, 2015. 137–146.

SCHERER 2021

Bernd SCHERER: Foreward. In: *Parapolitics* 2021. 7–12.

SIEMONS 2017

Mark SIEMONS: Die CIA und die Kultur. Wie man die großen Wörter klaut. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12. 11. 2017. URL <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/die-cia-und-die-kultur-wie-man-die-grossen-woerter-klaut-15287839.html> (letöltve 2018. 10. 18.).

Southern Constellations 2019

Southern Constellations. The Poetics of the Non-Aligned. Exhibition catalogue. Cur. by Bojana PIŠKUR. Ljubljana, Moderna Galerija, 2019.

STONOR SAUNDERS 2013

Frances STONOR SAUNDERS: *The Cultural Cold War. The CIA and the World of Arts and Letters*. New York–London, New Press, 2013.

SZÉKELY 2012

SZÉKELY Katalin: Helyszíni szemle. Intézménykritika – intézményekkel és intézmények nélkül. In: *Helyszíni szemle. Fejezetek a múzeum életéből*. Szerk. TURAI Hedvig–SZÉKELY Katalin. Budapest, Ludwig Múzeum, 2012. 162–261.

WARNER 1995

Michael WARNER: Origins of the Congress for Cultural Freedom, 1949–50. *Studies in Intelligence*, 38. 1995. 89–98.

Parapolitics

The exhibition entitled *Parapolitik. Kulturelle Freiheit und Kalter Krieg* [Parapolitics. Cultural Freedom and the Cold War], held in the Haus der Kulturen der Welt (House of World Cultures; HKW) in Berlin in 2017, started out from the iconic building that is the home of the institution and explored the history of the *Congress for Cultural Freedom* (CCF), which is closely tied to the building itself and to Berlin, and the questions it raised. It focused on a moment in history when Berlin played a key role in global politics and the CCF played just as important a role in the propagation of modern art.

The *Congress for Cultural Freedom* was established in June 1950 in West Berlin to counterbalance the spread of Soviet propaganda. Its aims were to bring together the world's conservative, but not far-right intellectuals, and moderate, left-leaning intellectuals who were disillusioned with the Stalinist dictatorship, and to establish a united front against left-wing and right-wing totalitarian systems. The new Congress Hall (which now houses the HKW) was built with financing from the USA for the *Interbau (Internationale Bauausstellung)* architecture exhibition of 1957, and in 1960 it hosted the tenth-anniversary congress of the CCF. The cultural programme advocated by the CCF during its almost twenty years of activity, namely modernism combined with the artistic expression of freedom against tyranny, spread across the entire world. In 1967, however, it was revealed that the CCF, through private foundations, was in fact ultimately sponsored by the CIA. The operations of the CCF can be described using the Orwellian term doublethink, for in the name of anti-communism and with the loudly proclaimed slogan of the ideal of "militant liberty", the USA was in fact furthering its own political and economic interests using every means available. The title *Parapolitics* alludes to this pursuit of politics beyond its official frames, characterised by the organisation of covert, secret missions operating outside democratically controlled, legitimate institutions.

The exhibition is a good example of how, starting out from an architectural monument bearing symbolic meanings (and conjuring up connotations of freedom with its wing-like roof), as an authentic place, it is possible to unravel a multitude of historical, ideological, political and artistic contexts. The exhibition was connected to earlier projects of the HKW (*Kanon-Fragen*), in which they presented different cultural and power relations and interpretations that are relevant to today. The HKW is not a museum with its own collection, but this exhibition fits in with the critical direction that has been taken in the last two decades, especially by museums of contemporary art. Since the

turn of the millennium, besides the neoliberal approach that sees museum exhibitions as business ventures, the international art scene has also witnessed the arrival of so-called radical (Claire Bishop) and critical (Katarzyna Murawska-Muthesius, Piotr Piotrowski) museology. In this discourse, museums act as institutions that attempt to process and reinterpret their own past while simultaneously reflecting on current social issues. The museum is seen as a critical actor, which through its exhibitions and programmes engages in dialogue with society and deconstructs power systems and associated forms of thinking, thereby taking an active role in the process of building democracy. It moves beyond merely offering rows of objects, data, the results of specialist research, or a purely aesthetic experience, and encourages visitors to change their points of view and to reconsider their conventional thought patterns. When the HKW – not as a museum, but as a cultural institution with a pronounced image – organises an exhibition out of its own building – as an authentic monument – and its related history, precisely illustrating the relations of power and politics, then it is reacting to its own institutional situation with the critical attitude of contemporary art museums.

But why is the history of the CCF important today? On the one hand, mainstream Western intellectual values are, even today, based on the postwar democratic principles that formed the subject of the exhibition and, from a cultural perspective, on the modernist canon that was established at the time, so confronting these origins and their political context may result in a clarification of these values. On the other hand, both nationalist, autocratic, populist political systems and political forces that espouse left-wing ideas while in practice subordinating them to global capitalism startlingly reproduce Orwellian doublethink, and intellectuals flounder just as confusedly between politically manipulated alternative realities today as they did back then. Discourse is directed and thematised by the powers that be, but an understanding of Cold-War logic may perhaps help us to understand the processes currently at play, and at least the intelligentsia may acknowledge its own responsibility.

The exhibition mobilised different viewpoints, interconnecting fields of science and a heterogeneous set of exhibits to present the interweaving history of this emblematic building in Berlin and the postwar cultural canon. This kind of facing up to the past and canon criticism can foster interpretations of the past and the present, and may have a role to play in the mechanism of self-image-forming.

TÁRGYSZAVAK

hidegháború, művészet és politika, kánon, kritikai muzeológia

KEYWORDS

Cold War, art and politics, art canon, critical museology