



Reflexiók a „modern” művészettörténeti kézikönyv kapcsán

Előtanulmányok a Művészettörténeti
Kutatóintézet Kézikönyv-sorozatának
8. kötetéhez

Műhelytanulmány

ELTE HTK Művészettörténeti
Kutatóintézet 2025.

Reflexiók a „modern” művészettörténeti kéziköny kapcsán

Előtanulmányok a Művészettörténeti Kutatóintézet kézikönyv-sorozatának 8.
kötetéhez

Szerkesztők: Hornyik Sándor és Lantos Edit



ELTE | HTK
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÓINTÉZET



2025.

Szerkesztők:
Hornyik Sándor és Lantos Edit

© Szerzők, szerkesztők és a képek jogtulajdonosai,
ELTE Humántudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Kutatóintézet

Minden jog fenntartva, beleértve a sokszorosítás, a nyilvános előadás, a rádió-
és televízióadás, valamint a fordítás jogát, az egyes fejezeteket illetően is.
ISBN: 978-615-5133-35-0

Kiadja az



Felelős Kiadó: Perenyei Monika, igazgató, Művészettörténeti Kutatóintézet
2025.

Tartalom

Hornyik Sándor • Elméleti és történeti reflexiók a „modern” művészettörténeti kézikönyv koncepcióira	1
András Edit • Elméleti és módszertani kérdések – kortárs, nemzetközi és regionális perspektívából.....	11
Andrási Gábor • Problémakorpusz és diszkurzív csomópont. Egy korszerűtlen kulcsszó: a korszerűség	26
Prékopa Ágnes • Melyik iparművészeti témának lehet helye a képzőművészeti kézikönyvben?	38
Fehér Dávid • A pop kérdésről újra. A „lokális poptól” a „nemzetközi popig” és vissza	56
Kürti Emese • Kisebbség és emancipáció: a Bosch+Bosch csoport a jugoszláviai és a magyarországi neoavantgárdban.....	73
Árvai Mária • Diplomata gyűjteményei.....	91
Révész Emese: • „Mint kapargáló kölyökkoromban” A gyermekrajz hatása a 20. század második felének magyar művészetében.....	109
Peternák Miklós: • Privát adás. A televízió és a videóművészet kezdetei Magyarországon.....	147

Hornyik Sándor

**• Elméleti és történeti reflexiók a „modern”
művészettörténeti kézikönyv koncepcióira**

A 2020-as évek elején az ELKH BTK Művészettörténeti Intézet 20. századi kutatócsoportja egy erős külső kényszer és egy nem annyira erős belső készítés eredményeképpen ismét szembenézett a „kézikönyv” kérdésével, vagyis a modern magyar képzőművészet kézikönyv-szerű feldolgozásának problematikájával. A művészettörténeti kézikönyvek készítése az egykori MTA Művészettörténeti Intézet egyik legfontosabb vállalt feladata, amit a 2012 óta folyamatosan változó fenntartói környezetben is megőrzött.¹ Az utolsó modern tematikájú „klasszikus” kézikönyvek (Németh, 1981; Aradi, 1985) még a nyolcvanas években készültek el, a Kádár-korszak végén, a feladat azonban a rendszerváltás után is aktuális maradt, aminek eredményeként jöttek létre a 19. századi kötetek (Sisa, 2013; Papp et al., 2018), melyek tervei és elképzelései szintén visszanyúltak a nyolcvanas évekre. Az 1945 utáni kötetnek is léteztek már akkoriban tervezetei, de negyven évvel és legalább egy politikai korszakkal később ezek folytatása nem tűnt ésszerűnek.

2022-ben kezdtünk el intenzív megbeszéléseket folytatni a kézikönyv korszerűsítésének lehetőségeiről. (Árvai-Józsa, 2023) A kényszerű feladat aztán egyre izgalmasabbnak tűnt: hogyan lehetséges egyetlen kötetben összegezni az „1945 utáni” „magyar” „képzőművészet” „történetét”, amikor már a kérdés minden egyes „szava”, illetve momentuma (korszakhatárok, társművészetek, eltérő vizuális kultúrák, párhuzamos történetek) önmagában is problematikus. Van-e értelme egyáltalán kézikönyvet írni a 21. században? És ha van, akkor

¹ 2012-ben a korábban önálló MTA Művészettörténeti Intézet az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont része lett, és elvesztette gazdasági függetlenségét. 2019-től kezdődően már nem az MTA a fenntartónk, hanem egy változó vezetéssel működtetett, nevet is változtató kutatási hálózat, kezdetben ELKH: Eötvös Lóránd Kutatási Hálózat, majd 2023-tól HUN-REN: Hungarian Research Network, amely legújabb, 2025-ös megújulásának részeként átadott minket az ELTE-nek, így lettünk az ELTE HTK: ELTE Humán Tudományok Kutatóközpontja Művészettörténeti Intézete.

annak mit is kellene képviselnie, kihez kellene szólnia, hogyan is kellene kinéznie? A kézikönyv terveivel, felépítésével és problematikájával kapcsolatos gondolatainkat és kérdéseinket 2023 nyarán egy intézeti workshopon mutattuk be kollégáinknak, majd arra kértük őket, hogy 2023 decemberében előadások formájában, egy műhelykonferencián osszák meg velünk reflexióikat. Az intézet „kézikönyves” kutatóinak nyári expozéit egy kis kötetben már publikáltuk (Perenyei et al., 2023), most pedig a beérkezett és tanulmányként megírt reflexiókat tesszük közzé.

Első műhelykonferencia-kötetünkben Perenyei Monika röviden összegezte egy korszerű „kézikönyv” problémáit (Perenyei, 2023a), és felvázolta a kötet tematikájához kapcsolódó médiatörténeti és médiaelméleti kérdéseket is Marshall McLuhan elméletére és annak magyar recepciójára támaszkodva (Perenyei, 2023b; McLuhan, 1964). Én a leendő kézikönyv diskurzustörténeti és tudásarcheológiai alapkoncepcióját ismertettem Michel Foucault, Gilles Deleuze és Kappanyos András nyomán (Foucault, 1990, 2000; Deleuze, 1975, 1992; Kappanyos, 2022) és a berendezkedés,² a foucault-i diszpozitívum fogalmával kívántam megragadni a képzőművészet történetének esztétikai és politikai, illetve mentális és materiális komplexitását. (Hornyik, 2023) Pataki Gábor a kézikönyvvel szemben támasztott enciklopédikus igény elvárásaira és az egyes művészek „súlyára” (Pataki, 2023), Tatai Erzsébet pedig a korszakalkotó „főművek” kiválasztásának és bemutatásának problémacsomagjára reflektált (Tatai, 2023). Aknai Katalin (Aknai, 2023), Faludy Judit (Faludy, 2023) és Lantos Edit (Lantos, 2023) a képzőművészet határterületeinek, illetve kontextusának kérdéseivel foglalkozott a televíziózásra

² A diszpozitívum magyar verziójaként a berendezkedés fogalmát használtam, abban az értelemben, ahogy egy politikai hatalom berendezkedik egy adott társadalmi, kulturális és intellektuális térben, és ennek részeként kialakítja a képzőművészet jogi, gazdasági és esztétikai struktúráit, intézményhálózatát, menedzsmentjét és diskurzusait is. Az alkotó művészek, a kritikusok és a művészettörténészek aztán ehhez a térhez adaptálódnak, miközben alakítják is azt.

és az ismeretterjesztésre, a „kismesterekre” és az iparművészetre, valamint az építészet és az épített környezet vizuális kultúrájára fókuszálva.

A most megjelenő reflexiók ezekből az előadásokból indulnak ki, illetve ezekre az „expozéokra” reflektálnak. Andrási Gábor és András Edit a tervezett kézikönyv kötet szerkezetével és szemléletével is érdemben foglalkozik a 2023-as workshopon közreadott részletes, de provizórikus tartalomjegyzékre, illetve az előadásainkon elhangzott szempontokra alapozva. Érzésem szerint Andrási és András is izgalmasnak és korszerűnek tartja a diskurzustörténeti megközelítést, de arra is felhívják a figyelmet, hogy az enciklopédikusság és az „objektivitás” igényét fel kell adni, vagyis nyíltan vállalni és képviselni kell az egyes szerzőknek saját szemléletüket és szempontjaikat. Andrási a foucault-i diszpozitívum, avagy értelmezésünk szerint a „berendezkedés” nézőpont fogalmiságát és mentalitását elfogadható és kellően (de talán túlságosan is) komplex elméleti keretnek gondolja, és azon belül – a kötet szerkezete szempontjából is előremutatóan – javaslatot tesz egy speciális fogalom, a „problémakorpusz” alkalmazására. A „problémakorpusz” a korszakunkban problémaként felmerülő, illetve problematizált fogalom és az ahhoz kapcsolható művészeti alkotások, jelenségek és diskurzusok összessége. Ilyen fogalomnak tekinthető a realizmus és az absztrakció is, de Andrási egy másik problémakorpuszt emel ki, a korszerűség fogalmát, amely a korszerűnek deklarált szovjet kommunista művészettől a valóban korszerű, „rendszerelváltó”, posztkommunista művészetig ívelően végighúzódik korszakunkon. Andrási egy konkrét jelenségre is rámutatva a „kékacélos” (Andrási & Zwickl, 1999, pp. 250–251; Hornyik, 2003, pp. 35–37), művészek munkásságát tekinti a nyolcvanas évek vége valóban korszerű képzőművészetének, és onnan visszatekintve sorra veszi, hogy 1945-től ki mindenki appellált a korszerűség fogalmára.

András Edit is elfogadhatónak gondolja a diskurzustörténeti értelmezést és keretezést, de arra is felhívja a figyelmet, hogy ha ezt komolyan vesszük, és valóban kritikai szellemben tesszük meg, akkor saját módszerünk társadalmi,

kulturális és intézményes beágyazottságára is reflektálnunk kell. András ezzel együtt a társadalmi elkötelezettség, illetve a társadalmi és a politikai szempontok kritikai értelmezésének felvállalását is szükségesnek tartja, hogy elkerülhessük a látszólag korszerű, de valójában különféle elefántcsonttoronyokba visszahúzódó, a múlttal szemben „kritikus”, de valójában apolitikus, a múlt értékeit újradefiniáló, de a jelenlegi művészeti és tudományos állapotok politikai viszonyaitól elhatárolódó, „objektív”, „kritikai” művészettörténet illúzióját. A kelet- és közép-európai régió művészettörténetének az ő értelmezése szerint nemcsak horizontális (Piotr Piotrowski fogalma – Piotrowski, 2008), azaz a lokalitást és a regionalitást rehabilitáló művészettörténetként, hanem kortárs, a kortárs esztétikai és politikai helyzetre is reflektáló tudományként kellene működnie.³ András alapvetően örömdetesnek tartja az új művészettörténeti és kritikai művészeti megközelítéseket (vagyis a posztstrukturalista, a posztkolonialista és a posztfeminista kritika érvényesítését a korszak (1945–1990) feldolgozása során), de arra is rámutat, hogy milyen új politikai problémákat vet fel a kritikaiság historizálása és az objektivitás depolitizálása. Szerinte az igazi kortárs kritikai művészettörténetnek össze kell kapcsolnia a múltat és a jelent, vagyis az egykori és a mai esztétikai és politikai ágendákat. Mi magunk is úgy gondoljuk, hogy a képzőművészet története egyúttal a művészettörténet története is, ami nem ért véget 1990-ben, sőt korszakunk (át)értelmezése igazán csak a 2000-es években indult meg, és mindmáig folyik a lokális és globális, gazdasági és politikai folyamatoktól sem függetlenül, ami egyaránt tetten érhető a tudományban, a muzeológiában és a műkereskedelemben is.

A lokális és globális, gazdasági és politikai folyamatok szemlélet- és diskurzus-formáló erejét mutatja, hogy Fehér Dávid, Kürti Emese és Árvai Mária is a magyar művészet globális, illetve nemzetközi kontextusa(i) felől közelít a

³ A lokalitás, a regionalitás és a horizontalitás komplex, régiós problematikájáról az új nacionalizmus és az illiberális kapitalizmus korszakában lásd bővebben: András, 2016; 2023, pp. 17–25, 41–54.

„magyar” művészettörténeti kézikönyv tervezetének strukturális és szemléleti problémáihoz. Fehér két nagy nemzetközi pop art kiállítás apropóján a kulturális transzferek értelmezésének fontossága mellett száll síkra a magyar „pop art” kapcsán. (Fehér, 2015) Az egykori amerikai pop art ma már csak a „globális pop” gerincét és magját alkotja, de továbbra is meghatározza a „pop art” művészettörténeti helyét. Egy valóban horizontális művészettörténetnek szerinte a lokális esztétikai és politikai alapokra építve kellene túllépnie a kolonizáció és az önkolonizáció értelmezési keretén, hogy a nyugati eredetű esztétikák keleti verzióit ne átvételként, másolásként vagy követésként, hanem kulturális transzferként, az eredetivel egyenrangúan gazdag diszkurzív csomópontként értelmezhesük. Kürti a modern magyar művészetet és művészettörténetet ugyancsak régóta kísértő jelenségre, a „határontúli magyar művészet” fogalmának problematikájára és a lokális kulturális transzferek praxisára reflektál. A vajdasági magyar művészet az új művészettörténeti értelmezések tükrében nem is annyira „magyar” vagy „szerb” művészet, mint inkább „jugoszláv”, még akkor is, ha magyarok vagy szerbek csinálják. Erre kiváló példa Szombathy Bálint és a Bosch+Bosch csoport munkássága, illetve munkásságuk magyar és jugoszláv recepciója.⁴ Kürti arra is rámutat, hogy a „határontúli magyar művészet” fogalma és nézőpontja nemcsak a nemzeti identitás potenciális hibriditásával nem számol, de a lokalitás regionalitásával sem, illetve az egyes régiók eltérő nemzeti művészettörténeti értelmezését sem konfrontálja egymással, vagyis csak azt veszi tekintetbe, hogy mit gondoltak a magyarok a szerbekről, de azt nem, hogy fordítva mi volt a helyzet. A magyar művészet története ekként több szempontból sem írható meg a „magyar” művészet történeteként, hiszen a regionális és a globális értelmezések is alakítják a „magyar művészet” jelentését és diszkurzív mezőjét. Ezt a kritikai szempontrendszert bővíti tovább interdiszciplinárisan Árvai Mária, amikor a

⁴ Lásd bővebben: Kürti, 2016.

nyugati (francia és svájci)⁵ diplomaták műpártolásából kiindulva mutat rá a magyar művészet külföldi recepciójának jelentőségére, illetve az emigráns művészek „kirekesztő”⁶ tárgyalásának problematikájára. A diplomaták gyűjtői perspektívája, illetve az emigráns művészek pályaképe ugyanis nem csak az esztétikai és a politikai szempontok elválaszthatatlanságára mutat rá szépen, de arra is lehetőséget teremt, hogy a „magyar művészet” jelentését nem magyar, nyugati, francia és svájci intellektuális környezetben is újraértelmezhesük.

A képzőművészet tágabb, de nemcsak politikai, hanem mediális (technikátörténeti és média-archeológiai) tárgyalását tartja fontosnak Peternák Miklós, aki a magyar videóművészet jelenségeit tekinti át a hetvenes-nyolcvanas években, és rámutat Bódy Gábor és az *Infermental* globális jelentőségére is. A tágabb kontextus nála ráadásul nemcsak a neoavantgárd és az avantgárd művészet, hanem a televíziózás, mint tudományos, technikai és politikai praxis, ami nagymértékben befolyásolta a videó és a videóművészet „anyagi” és „szellemi”, materiális és intellektuális jelentéseit is. Bódy és az *Infermental* példája azt is megmutatja, hogy a film és a mozgóképek képzőművészeti recepciója nem érthető meg a médiaarcheológia szellem- és technikátörténeti szempontjai nélkül, ahol ugyancsak népszerűvé vált a foucault-i értelemben vett archeológiai módszer. A képzőművészet egy másik „határterületére” kalauzol el Prékopa Ágnes, aki a kézikönyv kapcsán az iparművészet és a képzőművészet elhatárolásának kérdéseit tematizálja. Történetileg és kulturálisan is lokalizálja az iparművészet, illetve az ipari művészet fogalmának és praxisának geneziséjét, és a képzőművészet, illetve a művészettörténet felől nézve arra is rámutat, hogy az iparművészet és a népművészet nem

⁵ Lásd erről bővebben: Árvai & Véri, 2020.

⁶ A „klasszikus” kézikönyvek a politikai helyzet miatt zárták ki az emigráns művészeket, akik nem is igazán voltak részei a magyarországi képzőművészeti diskurzusnak és diszpozitívumnak, hiszen külföldön éltek és állítottak ki, így azonban „kiesnének” a diskurzustörténeti megközelítésből is, ha csak az 1945 és 1990 közötti diskurzusokra fókuszálunk. Ezért is érezzük fontosnak, hogy az 1945 és 1990 közötti művészet történetét „kortárs” szempontból írjuk meg, és tekintetbe vegyük az emigráns művészek tudományos és piaci újrapozicionálásait.

(magas)művészeti (grand art, beaux-arts) praxisa hogyan fonódott és mosódott össze egymással korszakunkban. A kézikönyv számára így egy meglehetősen komplex problémává válik az iparművészet modern és avantgárd „emancipálása” is, vagyis a textilművészet, a stúdiókerámia, a stúdióüveg és az ötvösség kérdése is, ahol a magasművészeti kontextus mellett mindig releváns az „ipari” is, vagyis igazából ezek érdemi értelmezéséhez az ipari berendezkedés (diszpozitívum) kérdéseivel is foglalkoznunk kellene. Szintén egy tágabb, egyszerre mediális és interdiszciplináris kontextus felé mutat Révész Emese tanulmánya, aki a grafika és az alkalmazott grafika (könyvillusztráció, plakátművészet) területéről kiindulva a gyermekrajz jelentőségét és hatását vizsgálja, ami igencsak mélyre vezet a szocialista kultúra különféle bugyraiba. A gyermekrajz kapcsán ugyanis nemcsak az autodidakta művészet, a népművészet és a populáris kultúra, hanem a primitivizmus és a nem-európai kultúrákkal szimpatizáló avantgárd nézőpontjai is játékba lendülnek. Révész azonban arra is rámutat, hogy a törzsi művészet, a népművészet és a gyerek „művészet” nem csupán a magasművészet inspirációiként érdemesek a tárgyalásra, hanem „eredeti” tudományos és nem-tudományos kontextusaik is hatottak a művészeti életre. Vagyis a tanulmány tovább szélesíti a „vizuális kultúra” jelentéstartományát, amikor megmutatja, hogy a képek és a képalkotás nem pusztán a képzőművészet, a filmművészet és a média területén releváns, hanem a különféle pszichológiai és pedagógiai diskurzusokban is.

A teoretikus reflexiók érzékletesen rámutatnak arra, hogy az enciklopédikus – legyen az akár francia, akár kínai, akár szovjet – igény messze túlmutat egy művészettörténeti kézikönyv lapjain, és nincs az a terjedelem, amely minden diskurzus minden egyes diszkurzív csomópontját és a korszak összes problémakorpuszát magába tudná foglalni. A tanulságos történetekre, az izgalmas diskurzusokra, a szórakoztató sztorikra és a látványos képekre azonban továbbra is nagy az igény a spektákulum, a kép és a digitális vizualitás

korszakában. Célunk így csak az lehet, hogy minél nagyobb és minél szerteágazóbb történeteken és diskurzusokon keresztül mutassuk be a magyar képzőművészeti képkalkotás kulturális különlegességét és vizuális sokszínűségét.

Irodalom:

Aknai, K. (2023). Rajzolj velünk! – Avagy egy elfelejtett „szerzői” televízióműsor.

In M. Perenyei, S. Hornyik, E. Tatai, & E. Lantos (Szerk.), *A magyar képzőművészet története, 1945–1990* (pp. 48–55). HUN-REN Művészettörténeti Intézet.

András, E. (2016). What does East-Central European art history wants? Reflections on the art history discourse in the region since 1989. In U. Jurman, C. Erharter, & R. Grau (Eds.), *Extending the dialogue* (pp. 52–77). Archive Books.

András, E. (2023). *Határsértő képzelet: Kortárs művészet és kritikai elmélet Európa keleti felén*. ELKH BTK Művészettörténeti Intézet.

Andrási, G. & Zwickl, A. (1999). Kortárs képzőművészet a kilencvenes években. In Andrási, G., Pataki, G., Szűcs, G., & Zwickl, A.. *Magyar képzőművészet a 20. században*. (pp. 249–267). Corvina.

Aradi, N. (Szerk.). (1985). *Magyar művészet 1919–1945*. Akadémiai.

Árvai, M., & Véri, D. (2020). *A nagy könyvlopás. Francia könyvkiállítás a vasfüggöny mögött*. Ferenczy Múzeumi Centrum.

Árvai-Józsa, K. (2023). Összefoglaló A magyar képzőművészet története, 1945–1990 című kézikönyv-projekt kutatócsoportjának első workshopjáról. In M. Perenyei, S. Hornyik, E. Tatai, & E. Lantos (Szerk.), *A magyar képzőművészet története, 1945–1990* (pp. 25–28). HUN-REN Művészettörténeti Intézet.

Deleuze, G. (1975). Un nouveau cartographe. *Critique*, 323, 207–227.

- Deleuze, G. (1992). What is a dispositive? (D. F. Bouchard & M. Foucault, Ford.; Eredeti mű megjelent: 1989). In T. J. Armstrong (Szerk.), *Michel Foucault, philosopher* (pp. 159–169). Harvester.
- Faludy, J. (2023). Bas de page – Üzenetek a lap aljáról. In M. Perenyei, S. Hornyik, E. Tatai, & E. Lantos (Szerk.), *A magyar képzőművészet története, 1945–1990* (pp. 35–39). HUN-REN Művészettörténeti Intézet.
- Fehér, D. (2015). “Where is the light?”: Transformations of Pop art in Hungary. In D. Alexander & B. Ryan (Eds.), *International pop* (pp. 131–148). Walker Art Center.
- Foucault, M. (1990). *Felügyelet és büntetés. A börtön története* (Sárkány, G., Ford.; Eredeti mű megjelent: 1975). Gondolat.
- Foucault, M. (2000). *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája* (Eredeti mű megjelent: 1966). Osiris.
- Hornyik, S. (2003). Avantgárd és popkultúra. In K. Aknai & A. Rényi (Szerk.), *Gyönyörű ez a mai nap: A nyolcvanas és a kilencvenes magyar művészete* (pp. 31–60). Enciklopédia.
- Hornyik, S. (2023). Konceptió-vázlat a magyar képzőművészet 1945 és 1990 közötti történetehez. In M. Perenyei, S. Hornyik, E. Tatai, & E. Lantos (Szerk.), *A magyar képzőművészet története, 1945–1990* (pp. 6–12). HUN-REN Művészettörténeti Intézet.
- Kappanyos, A. (2022). Kartográfiai módszer az irodalomtörténetben. *Literatura*, 2(2), 195–204.
- Kürti, E. (2016). Régiók közötti diskurzusok. A Bosch+Bosch csoport a jugoszláv és a magyar avantgárdban. *Magyar Műhely*, 177, 26–41.
- Lantos, E. (2023). A képzőművészet helye a vizuális kultúrán belül: Épített környezet. In M. Perenyei, S. Hornyik, E. Tatai, & E. Lantos (Szerk.), *A magyar képzőművészet története, 1945–1990* (pp. 39–48). HUN-REN Művészettörténeti Intézet.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding media: The extensions of man*. McGraw-Hill.

- Németh, L. (Szerk.). (1981). *Magyar művészet 1890–1919*. Akadémiai.
- Papp, J., Barkóczi, I., Bényi, E., Bodó, K., Gergely, M., Gosztola, A., Kálnay, J., Kiss, M., Lévy, A., Marosi, F., Mélyi, J., Szegő, Á., & Székely, M. (2018). *A magyar művészet története a 19. században: Képzőművészet*. Osiris & MTA BTK Művészettörténeti Intézet.
- Pataki, G. (2023). XX. század MTA Könyv Névsor. In M. Perenyi, S. Hornyik, E. Tatai, & E. Lantos (Szerk.), *A magyar képzőművészet története, 1945–1990* (pp. 19–25). HUN-REN Művészettörténeti Intézet.
- Perenyi, M. (2023a). Előszó. A magyar képzőművészet története 1945–1990 – egy formabontó kézikönyv. In M. Perenyi, S. Hornyik, E. Tatai, & E. Lantos (Szerk.), *A magyar képzőművészet története, 1945–1990* (pp. 4–5). HUN-REN Művészettörténeti Intézet.
- Perenyi, M. (2023b). Hot & Cool: passzív és aktív befogadás. A mediális szemlélet megjelenése és a médiaelméletek alkalmazhatósága a magyar művészet történeteiben (1945–1990). In M. Perenyi, S. Hornyik, E. Tatai, & E. Lantos (Szerk.), *A magyar képzőművészet története, 1945–1990* (pp. 12–19). HUN-REN Művészettörténeti Intézet.
- Perenyi, M., Hornyik, S., Tatai, E., & Lantos, E. (Szerk.). (2023). *A magyar képzőművészet története, 1945–1990*. HUN-REN Művészettörténeti Intézet.
- Piotrowski, P. (2008). On the spatial turn, or horizontal art history. *Art/Umění*, 5, 378–383.
- Sisa, J. (Szerk.). (2013). *A magyar művészet története a 19. században: Építészet és iparművészet*. Osiris & MTA Művészettörténeti Intézet.
- Tatai, E. (2023). Kiemelt művek A magyar képzőművészet története 1945–1990 című kézikönyvben. In M. Perenyi, S. Hornyik, E. Tatai, & E. Lantos (Szerk.), *A magyar képzőművészet története, 1945–1990* (pp. 28–35). HUN-REN Művészettörténeti Intézet.

András Edit

**• Elméleti és módszertani kérdések – kortárs,
nemzetközi és regionális perspektívából**

A nemrég megjelent *Socially engaged art history and beyond. Alternative approaches to the theory and practice of art history* (Persinger & Rejaie, 2022) című könyv Barack Obama egyik beszédének arra utaló megjegyzését igyekszik cáfolni, mely szerint a művészettörténet önreferenciális, nincs kapcsolata a valósággal (Eler, 2014). Amellett érvel, hogy a képek szoros olvasása, elemzése és a kritikai értelmezés készségének hasznossága a jelen erősen vizuális és médiaalapú társadalmában hozzájárulhat a demokrácia megerősítéséhez és a pozitív társadalmi változások előmozdításához. (Persinger & Rejaie, 2022, pp. 55, 50) Olyannyira, hogy a kötet egyenesen a „társadalmilag elkötelezett művészettörténet” fogalmát használja a megfelelő művészeti gyakorlat mintájára; azaz a szélesebb társadalmi nyilvánosság felé nyitott, önreflektív, kollaboratív művészettörténetet javasol. A szerzők szükségét érezték az önvizsgálatnak is, és a diszciplína genealógiájában a társadalmi elkötelezettség és felelősségvállalás nyomait és gyökereit keresték.

A művészettörténetet egyfajta „alkalmazott tudományként” kezelő kötet – meglehet – átesett a ló másik oldalára a társadalmi hasznosság bizonygatása terén, ám közben a megközelítések, keretek, módszerek „jelenidejűségére”, jelen általi meghatározottságára (*presentness*) és „lokális beágyazottságára” (*situatedness*) is ráirányítja a figyelmet. Panofsky sem tudta függetleníteni New Yorkban kidolgozott elméleteit élete történéseitől, még ha az kevésbé nyilvánvaló is (Elsner and Lorenz, 2012), mint Clement Greenberg (1939) elfordulása a baloldali eszméktől a Molotov-Ribbentrop paktumot követően. Még T. J. Clark, a művészet társadalomtörténetének úttörője sem tudott elvonatkoztatni fiatalkorának londoni miliójétől és kortárs kultúrájától, amikor a 19. századi párizsi életet leírja (1984). A londoni „mods” (munkásosztálybeli

tinédzser modernisták középosztálybeli jazz rajongóknak álcázva) átszínezte a 19. század végi párizsi „colicot” leírását, mint a város folyamatos parádézásának alakját, ahogy azt Thomas Crow (2020) oly bravúrosan megvilágítja.

Az „új művészettörténetírás”, vagy kritikai művészettörténet a szakmai alapvetések társadalmi beágyazottságát, konstruált voltát és az önreflexiót helyezte vizsgálódásai középpontjába. Szemben a művészettörténettel, a társtudományok múlt-obszessziója nem volt gátja a kortárs diskurzusok, módszerek figyelembevételének, alkalmazásának. Ennek felismerése motiválta 1982-ben az *Art Journal*/különszámát „Krizisben a diszciplína” címmel, amelyben az akkor fiatal nemzedék – köztük Rosalind Krauss és Donald Preziosi – számon kéri, hogy míg a művészettörténet a századfordulón még élvonalbeli tudományág volt, korukra nemhogy továbbfejlődött, de aprópénzre váltotta az alapítók, Alois Riegl, Heinrich Wölfflin és mások koncepcióit, módszereit, és szakmai rutinná silányította azokat. „A megállapodott művészettörténet a stilisztikai elemzéssel, ikonográfiai olvasattal, a monográfiákkal és katalógusokkal cseppet sem neutrális és objektív tevékenység, amilyennek magát tételezi – tartják a szám szerzői –, hanem a domináns ideológia szolgálatában áll; ez pedig – az ő szemükben – a művészeti piac, amellyel összefonódott, s amely nagymértékben meghatározza a kutatás tárgyát.” (Zerner, 1982, p. 279) Az amerikai szintén innen számíthatjuk az „új művészettörténet” létrejöttét. A 2016-ban megjelent *Art History and Emergency. Crisis in the Visual Arts and Humanities* című – a kritikai művészettörténet fellegvára, a Clark Art Institute által kiadott – kötet harminc évvel később ugyanazon problémákat detektálja és újabbakat ad hozzá, például a „poszthistorikus egyetem” problémáit, amely a fogyasztók szükségleteit elégíti ki ahelyett, hogy a „kultúra történelmi projektjét” vinné tovább. (Breslin and English, 2016) Ez utóbbi mostanában kezd begyűrűzni a közép-kelet-európai

régióba más felhangokkal is színezve,¹ miközben az előzőek tekintetében még az ártatlanság korát éljük.

Ami a régiós művészettörténetírást és annak dilemmáit illeti, felmerül a kérdés, hogy figyelembe vesszük-e az általunk használt teória és módszer társadalmi, politikai meghatározottságát és a mindenkori lokalitás, „szituáció” formáló hatását, akárcsak a korszak kihívásait, eltérítő effektusait, kényszerpályáit, amelyben a gyakorlat működik, amikor egy konkrét időkeretet, témát és módszert alkalmazunk? Számba vesszük-e témaválasztásaink mozgatórugóit, elmozdulásait egyik vagy másik irányba, vagy adottnak és természetesnek tekintjük? A „kézikönyv” műfaj esetében például a felvilágosodás enciklopédista szemléletét, amely a fellelhető tényismeret begyűjtésére és rendszerezésére épített. Vajon digitális világunkban még mindig releváns-e a teljességre törekvő empirizmus, az objektívnek vélt tudáshalmaz valamely hagyományos (kronológia, műfajok, irányzatok, iskolák, mesterek) rendszerbe foglalva?

Ami az önreflexiót illeti, van, hogy a megsokasodott legújabb elméletek és módszerek követésére irányuló buzgalom szorítja háttérbe az önvizsgálat szükségességét (nem nálunk!), van, hogy a műélvezet arisztokratikus magaslatai hallgattatják el a kétkedő, s jelenvalóságunkra utaló hangokat, vagy a műkereskedelem szolgálatába szegődött mikrofilológia köti le a figyelmet. Az axiómának tekintett szakmai alapvetés sem segíti a számvetést, mely szerint a művészettörténet tárgyát csakis a múlt patinája érdekesebbé teszi vizsgálatra. Ennél fogva például nálunk a *kortárs művészettörténet* fogalma nem ismert és nem használatos, fórumai kiszorulnak az akadémiai indexekből, miközben az egyetemeken a régi korok művészetét kutató érdeklődés csökkenését tapasztalják és vészharangokat kongatnak. Az egykori valóságot (?) rekonstruálni akaró igyekezet természeténél fogva figyelmen kívül hagyja a jelent, annak

¹ Lásd: az egyetemeken alapítványosítása, a kuratóriumok és a szenátusok ellentétes érdekei. Az egyetemi autonómia korlátozása a politikai karakterű kuratóriumok által.

problémáit, szemléletét, mondván, hogy az irreleváns a múlt vonatkozásában, s majd csak a múlttá válásakor lesz figyelemre érdemes. Ez a negligálás egyúttal megerősíti az objektív elemzés illúzióját. Vagyis a diszciplína állandósítja a lépéshátrányt a jelenhez – és a társtudományokhoz – képest annak érdekében, hogy minden igyekezete a rekonstrukcióra és képzelt integritása fenntartására irányulhasson.

A hidegháború végével, a szovjet szatellitrendszer és a Szovjetunió összeomlása után a megváltozott geopolitikai helyzetben a közép- és kelet-európai térségben hirtelen érdeklődés mutatkozott a teóriák iránt – párhuzamosan a korábbi stabil és hosszan tartó pozíció megrendülésével. E pozíció retrospektív megnevezése és értelmezése tekintetében a posztkolonializmus elmélete és központi fogalma, a *más* (*other*) szolgáltatott fogódzót; segítségével a Nyugathoz képest lehetett meghatározni a vasfüggöny mögötti régiót, a második világot, mint az első világ *másikját*. Minthogy nem „igazi” és erőteljes másról (a Távol-Kelet a Nyugathoz képest), és nem antagonisztikus szembenállásról (gyarmatosított és gyarmatosító) volt szó, amire a teóriát eredetileg kidolgozták (Fanon, 1995; Said, 2000; Bhabha, 2012; Spivak, 2023), azt hozzá kellett igazítani a kevésbé erőteljes és nyilvánvaló, a kulturális azonosságon belül jelentkező eltéréshez. A kilencvenes évek elméleti buzgalma ennek a testre szabásnak a jegyében telt,² aminek része volt a centrum-periféria hierarchikus viszonyának kérdése is. A globalizációt követő geopolitikai átrendeződés során párhuzamosan és erőteljesen robbant be a művészeti életbe és diskurzusba a globális dél, az egykori harmadik világ, és ez azt is jelentette, hogy a mi kis régiónk a privilegizált globális északhoz sorolódott, és a „közeli más” finom distinkciói a tágabb nézőpontból láthatatlanná váltak. A régió hányattatott történeleméből következő, eltérő karakterjegyek érvényre juttatása olyan elnevezésekben öltött formát, mint „alternatív művészettörténet”,

² Boris Groys, Bojana Pejić, Igor Zabel, Piotr Piotrowski szövegei (erről bővebben lásd: András, 2023, pp. 17–25; 41–54.)

„parallel művészettörténet”, melyek közül a „horizontális művészettörténet” (Piotrowski, 2008) kristályosodott ki átfogó elméletté.

A művészeti világ globalizálódása a megszorított biennálék hatásaképpen egyfajta standardizálódáshoz vezetett, mintegy feloldotta a centrum és periféria közötti különbségeket, miközben az egykori központ a „globális művészettörténet” (*global art history*) vagy „világ művészettörténet” (*world art history*) elnevezések álcájával saját hatalmi szerepét és kontrollpozícióját igyekezett visszacsempészni az újrendeződött felállásba az „új univerzalizmus” hirdetésével. A túlélési stratégia részeként működő állandó készenlétben és ebből adódó reflexiókényszer okán a periférián is észlelték ezt az elmozdulást, ami „alter-globalitás”-ként tagította ki a korábbi Európa-központú koncepciót. (Piotrowski, 2008; Fowkes, 2022)

Az új évezred második évtizedétől kezdve egyre erősödő nacionalizmus és populizmus ebben a diszciplínában is kiütkeresésre, szövetségeseik keresésére ösztönzött, ami az „érintkező” vagy „összefonódó művészettörténet” (*entangled art history*, Rampley, 2021, p. 154), a „transznacionális” és „transzregionális” illetve „transzperiferiális művészettörténet” fogalmait eredményezte. A környezettudatos szemlélet a klímakatasztrófa árnyékában, s az antropocén világkép korlátozottságának felismeréseképpen a „planetáris művészettörténet” fogalmának bevezetésére tett kísérletet (Fowkes c Fowkes, 2022).

Kérdés, hogy ezekből a megújulási kísérletekből, orientációváltásokból, diszciplináris identitáspolitikákból mi gyűrűzött be a hazai színtérre; mi az, ami süket fülekre talált vagy akár ellenállásban ütközött, s mi az, ami adaptálódott a helyi társadalmi-politikai ökoszisztémához? A továbbiakban néhány kapcsolatos jelenséget világítok meg.

Szelektív, projekciós művészettörténet

A külhoni trendek és a hazai viszonyok „jelenvalóságának” ütközése az utóbbi másfél évtizedben egyfajta szelektív művészettörténetet eredményezett. Jól megfér egymással például az intézményi struktúrák, a konzervatív kultúrpolitika, a megalkuvások, érdek-összefonódások múltbeli kutatása és kritikája, valamint a jelenben 2010 óta a szemünk előtt kibontakozó, nagyon hasonló folyamatok figyelmen kívül hagyása, külön kezelése vagy elfogadása. Megörökölt stratégiaként működik a „kettős beszéd”,³ ami jelen esetben nem a befelé és kifelé beszélés kettősségét jelenti, mint a késő szocializmus időszakában, hanem a múltról és jelenről való beszéd kettősét. Vagyis a kettős beszéd megmaradt, csak a térbeli viszonylat időbeli viszonylatba fordult át. A posztoszocialista generáció számára a szintén megörökölt, s tovább élő öncenzúra beékelődik és áthidalja a szakadékot, míg a pragmatikus fiatalabb nemzedék számára a közpénzek jogos felhasználásának érve nyújt önigazolást a centralizált, erősen kontrollált viszonyok közötti működéshez.

Nálunk a múltnak kitüntetett szerepe van abban is, hogy jelenpótlékként, egyfajta projekciós mezőként szolgáljon, amelyre a kritikai impulzus morális meghasonlás nélkül rávetülhet. A diskurzusok elemzésekor – Európa keleti fele hányattatott történelmének örökségeként – számolni kell a konfliktuskezelés, az alkalmazkodóképesség stratégiáival is.

Magam e stratégia példájának tekintem a rendszerváltás jelenlegi kutatásakor, újra értelmezésekor a megélénkült „Soros-kritikát” az újabb generációk gondolkodói részéről, akik már az új viszonyok között szocializálódtak, és a kapitalizmus sokoldalú krízise idején váltak aktív ágenssé a színtéren. A szocializmus számukra távoli múlt, míg a jelen válságtünetekkel terhes, fojtogató valósága az a pont, a jelenvalóság, ahonnan visszatekintenek a kezdetekre, s firtatják, hol csúszott félre a rendszerváltás, hol vannak a mára nyilvánvalóvá vált súlyos problémák gyökerei. Azon kutatói trend számára,

³ A fogalom bevezetése: Sasvári, Hornyik és Turai, 2018.

amely – radikális baloldali vagy neomarxista tanok jegyében – kapitalizmus-kritikáját a *world-system theory*-ra (Wallerstein, 1976; Wallerstein, 2020) alapozza, kiváló célpontot nyújt a rendszerváltást követő időszakban létrehozott Soros központok hálózata, és ez – bónuszként – bebocsájtást nyújt a trendformáló nemzetközi körökbe is (Nagy, 2018; Hock, 2022). A rendszerváltás után színre lépő nemzedéket jellemző mikrofilológiai alap kutatás ebben a vonatkozásban háttérbe szorult, s nem került napirendre, hogy az egymástól erősen eltérő, régióbéli Soros-központok milyen elvek mentén működtek a hétköznapi életben. A lokalitás és a mikrofilológia tehát nem színezte át a globális teóriát (Nagy, 2018; Horányi, 2019).

Az „időzítés minden” – tartja a mondás, és ez térségünkben különösen igaz. A történelmi pillanat és körülmények figyelmen kívül hagyása csapdát rejt, az ezeket negligáló kritika átfedésbe kerülhet a hivatalos retorikával. Az alapvetően baloldali kritikai gondolatok kitettsége ilyen esetben nagyobb, jelentésük eltéríthető, kisajátítható, szabad préda a jobboldali-konzervatív hatalom számára. A propaganda-gépezetben az autokratikus, jobboldali hatalmak egyik kulcsszava a „sorosozás” lett;⁴ az ellenségkép keresése és szolgáltatása, amely a figyelem elterelést szolgálja a növekvő egyenlőtlenségről, az inflációról és a korrupcióról. Tehát összeér a politikai spektrum két szélsősége: egy platformra kerül a globalizmus baloldali kritikája és a szélsőjobb bűnbakkeresése antiszemita felhangokkal. Ezt az összeecsúszást érzékelik azok az írók, amelyek megpróbálják szétszálazni a két attitűdöt és a „tudományos integritás”-t használják lefegyverző ellenérvként és védelmező pajzsként azokkal szemben, akik a kritikai hangok nem megfelelő időzítését és azok hivatalos retorikába való bekanalizálhatóságát kéri számon a kapitalizmus-kritikába ágyazott Soros-kritikán (Hock, 2022). Adódik a kérdés: hol van a tudományos integritás, hol a harcos kritikai hangvétel a feudális vonásokkal és szocialista maradványokkal terhelt helyi kapitalizmussal, fonákságaival,

⁴ *The Influencing Machine*, Ujazdowski Castle, Centre for Contemporary Art, Warsaw, 2022.

intézményi rendszerével, kulturális politikájával szemben? Talán pragmatizmus, megalkuvás vagy túlélési stratégia okán, de alig találunk jelenre vonatkoztatott intézménykritikát, rendszerkritikát, minthogy az a múltra irányul, ahol nincs igazán tétje.

Apolitikus művészettörténet, diszkurzus-amnézia

A tudományág hagyományos passzív ellenállása, apolitikussága a különböző, egymást követő rendszerekben a szakmai érdemeket a politikától való távolsággal mérte. Felmerül a kérdés, miért tartja magát oly rendületlenül – az axiómának tekintett empirizmus mellett – az esztétikumot, a formai kvalitást értékelő apolitikus elemzés? Az objektivitás és pártatlanság, valamint a folyamatosan változó ideológiáktól „érintetlenség” hite alighanem szükségessé teszi a művész és a művészettörténet autonómiájának és függetlenségének illúzióját is a mindenkori társadalmi-politikai meghatározottságoktól; mintha a diszciplína valóban elefántcsonttoronyban létezne. A gyanakvás a teóriával, különösen az úgynevezett „új művészettörténettel”, azaz a kritikai művészettörténettörténet-írással szemben alighanem megalapozott, hiszen az éppen ezt a pozíciót és illúziót fenyegeti.

Míg a bölcsészettudományok más diszciplínái igyekeztek a kritikai elméleteket alkalmazni, bevonni módszertani készletükbe, a művészettörténet mintegy tovább élő feladatának tartja, hogy ellenálljon a kísértésnek. Néha a divatszavak szintjén úgy tűnik, hogy paritásban vagyunk a nemzetközi trendekkel, a kihagyott fázisok azonban megbosszulják magukat. Például miközben csatlakozunk a közelmúltbeli „metoo”, „cancel-culture”, vagy „woke” szélsőségeinek, túlkapásainak jogos kritikájához, figyelmen kívül hagyjuk, hogy átugrottuk a mozgalom eredeti emancipációs célját, amely a kisebbségek, marginalitások láthatóvá tétele, elfogadása volt.

Jó esetben a koncepciók, fogalmak diszkurzív módon jönnek létre; a narratíva tégláról-téglára épül. A változó, gyors egymásutánban előre és hátraarcot produkáló társadalmakban a diszkurzív folyamatok megrekednek, a

társadalmi-politikai változások eltérítik őket, irányt váltanak, vagy üres lapot tételezve újra indulnak. A hivatalos kultúrpolitika és erőteljes intézményi támogatottsága is ellene munkál a szakmai diskurzusnak, amennyiben a kritikai szellemi beállítódás menekülési és túlélési útvonalak keresésére fordítódik. Mindehhez járul a történelem újra írása a politikai változásnak és az azzal összhangban lévő uralkodó történelem értelmezésnek megfelelően. Ez azt az érzést generálhatja, hogy a történelem velünk kezdődik, s nincs szükség arra, hogy az elődökhöz kapcsolódjunk, akár egyéni szinten, akár a diszciplína narratíváját illetően. A „diskurzus-amnézia” miatt az új szereplők számára a színtér üres lap, ahol mindent a nulláról lehet kezdeni. A saját érdek domborításának pedig az előzmények ignorálása a leghatékonyabb módja. A felülről irányított, kézi-vezérelt, autokratikus társadalmakban a lefékezett, parkolópályára helyezett generációk egymásra torlódása és a kiszorulás félelme is a diszkurzivitás ellen hat, akárcsak a nemzedéki bizalmatlanság és együttműködés hiánya. A könyvkiadásban kihalóban van a lektorálás és a „factcheck” intézménye, amely számon kérhetné a diszkurzivitást, annak szükségességét, hogy a fogalmak, koncepciók, előzmények megneveztesse, s azokkal egyetértésben, vagy azokat cáfolva születhessenek állítások. Ennek híján fontos elméletek, gondolatok, kiállítások, művészek esnek áldozatul a diskurzus-amnéziának és hullanak ki az új narratívákból. Az autoriter, patrimonális társadalmakban, melyek szakmai érdek és felkészültség helyett a lojalításra épülnek, a kisebb-nagyobb megalkuvások rendszeréből eltűnik a szakmai kritika is, mert azonnal személyes és/vagy politikai támadásnak minősül.

A politikai és művészeti változásokkal kapcsolatos diskurzuselemzés módszere meglehetősen szórványos. Mikor ideológiai és kulturális pozíciók átrendeződéséről, átállásokról, színeváltozásokról van szó, kézenfekvően adódik a felülről lefelé irányuló megközelítés: a magas politika – mint bűnbak – mindig kéznél van, és ez eltereli a figyelmet a diskurzus belső működéséről.

(Sasvári, 2023) A mindennapi élet túlpolitizáltsága, az intézményi beállítottság, a NER-es kötődés sokszor kívülről felmérhetetlen volta, illetve az együttműködés eltérő megítélése lehetővé teszi a megalkuvások, a személyes felelősség figyelmen kívül hagyását.

Hogy mi áll a diskurzuselemzés középpontjában, és mi a célja, szintűgy nem független a társadalmi, politikai és kulturális ökoszisztémától. A szocialista időszak progresszív művészettörténet-írásában a két világháború közötti korszak kutatása a konzervatív harmincas évek tárgyalásakor az avantgárd túlélő nyomaira fókuszált,⁵ éppúgy, ahogy az 1945 után a szocreálhoz leigazolt, vagy magas pozíciót betöltő egykori avantgárdok munkásságában azok az elemek értékelődtek fel, amelyek „kijátszották” a szocialista realizmus doktrínáját. A tradicionalizmus és a konzervativizmus visszatérése napjainkban arra ösztönözi a kutatást, hogy feltárja a művészeti közösség és közeg szereplőinek a hatalmat legitimáló tevékenységét. (Sasvári, 2023)

A regionalitás diszkrét bája

Ami a nemzeti művészettörténetírás látószögének kitágítását illeti, a szocializmus időszakában az internacionalizmus és a baráti országok szövetségének retorikája, illetve a szürke zónából kiválás szándéka munkált ellene a regionalitásnak, ugyanúgy, ahogy az európaiság hangsúlyozása a szovjet típusú keletibefolyással szállt szembe. A rendszerváltást követően az európai művészet (a globális észak) az egykori harmadik világ (a globális dél) kritikájának keresztüzébe került. Az újrarendeződött művészeti világban a kirekesztő európaiság erősen kritizált kategóriájába derivátumként, másodlagos frissességűként való besorolódás félelme felélesztette a régiós szolidaritást (Poitrowsky, 2008; András, 2023, pp. 23–25); míg a nyugattal megfeleltetett egyetemességhez képest meghatározható eltérő jegyek felértékelésének szándéka megszülte (hangsúlyoktól függően) a kelet-közép-

⁵ Lásd A Gresham-kör, a KUT megítélése.

európai illetve közép-kelet-európai művészet fogalmát. Amikor viszont a hazai keleti fordulat, a keleti nyitás⁶ (közelebbi: oroszbarátság; távolabbi: Kína-barátság) veszélyezteti az Európához tartozást, a kulturális regionalitás politikai félreértelmezése elhatárolódást vált ki az európaiság mellett érvelő értelmiségiekből

Műkereskedelem, műpiac

Posztszocialista jelenség, hogy a klasszikus avantgárd és részben a neoavantgárd elméleti piacellenessége a rendszerváltás után egycsapásra elillant, azaz a gyakorlatban önmaga ellentétébe csapott át, s mintegy a műpiaci megjelenés vált a szabadság, függetlenség szimbólumává. Ennél fogva nem minősül diszkrepanciának, hogy az egykori hivatalos kultúrával szembenálló, leginkább absztrakt művészetet a 2010 óta regnáló nemzeti-konzervatív kultúra is keblére öleli, s érdemeit bőkezű banki vásárlásokkal jutalmazza. (Nagy, 2025)

Némi leegyszerűsítéssel: az absztraktok jobban jártak, mint a havi apanázsban részesülő MMA-tagok, mert nem volt szükség hűségesküre és lojalitásuk hangsúlyozására sem. Befogadásukhoz elegendő volt apolitikusságuk (anno és most), amiért cserében a tradicionalista kultúrpolitika saját nyitottságát, „modernitását” is tudja kommunikálni.

Az alternatív művészet bekebelezése a késő kapitalizmus nagymúltú demokráciáitól sem idegen. A mainstreambe beépülő egykori marginalitás a továbbiakban nem száll szembe a kultúra aktuális öndefiníciójával s intézményeivel, hiszen annak részévé válik. Paul Mann az „avantgárd halálának” fogalmát nem szó szerint olvassa, hanem a művészeti diskurzus eredendő logikájaként vagy hajtóerőjeként. Állítása szerint az avantgárd mindig is szemben állt az áruvá válással, de legalábbis a fogyasztói társadalom értékrendjével, és még akkor is elhatárolta magát az árutól, amikor áruformát öltött. Ebben az értelemben nevezi például a pop artot „áruellenes árunak” (Mann, 1991, p. 21).

⁶ Martonyi a „keleti nyitás” fontosságáról, *24.hu*, 2011. 02. 02. URL: <https://24.hu/kulfold/2011/02/02/martonyi-a-keleti-nyitas-fontossagarol/> (Utolsó letöltés: 2025. november 20.)

Az avantgárd/neoavantgárd – viseljen bármilyen nevet is a fogalmak változtatása mentén íródó nemzedéki narratíváknak megfelelően –, mint underground / progresszív / haladó / kísérleti / kritikus / alternatív művészet, nemcsak a hagyományos és konzervatív formákat (a régió vonatkozásában a mindenkori hivatalos művészet kritériumait) támadta, vagyis nemcsak formai megújulást jelent, hanem a kultúra társadalmi, politikai intézményeit, diskurzusait is célba vette. Amikor beolvad a mainstream modernizmusba és kanonikussá válik, a marginalitás, az autonómia és az ellenzékiesség/nonkonformitás/alternativitás felsőbbrendű morálja hitelét veszti, hiszen annak előfeltétele a művészet állandó reflektivitása és kritikai tudatossága, a művészet fogalmának folytonos, alulról jövő újra definiálása – vagyis az, ami a művészet és a kultúra valódi mozgatórugója. „Az ellenállás fikciója az ellenállás fogyasztásával ér véget” – hangzik Mann következtetése (1991, p. 19).

Ez a reflektivitás a posztoszocialista diskurzusban alig érhető tetten. Az ellenállás, alternativitás és a kritikusság jelentése oly erősen kötődött a politikai-ideológiai szembenálláshoz, hogy nem tudott leválni róla az új, kapitalista körülmények között sem. Igaz, elegendő idő sem állt rendelkezésre, hiszen a régít gyors ütemben követő újabb hegemon rezsim segített megőrizni az ellenállás, a kritika korábbi, politikai-ideológiai jelentését, így a művészeti ágensek szemében a műpiac, műkereskedelem megőrizhette ártatlanságát.⁷

Meyer Schapiro, a művészet társadalomtörténetének amerikai előfutára a műpiac szerepét annak felívelése idején, a hatvanas években vizsgálta, és megállapította, hogy „a művészeti piac nem ártatlan a művészet megítélésében [...] a művészetnek, mint különleges, spekulatív árunak a tudata megront mindenfajta belső művészeti tudatosságot”. „Nem az a zavaró – írta –, hogy az emberek profitálnak a műtárgyak árának emelkedéséből, hanem az, hogy ez

⁷ A NER érdekeltségébe tartozó és Mészáros Lőrinc bankja által támogatott, illetve Orbán Sára művészeti tanácsadó testülete által instruált HAB (Hungarian Art and Business) kiállítóhely az Andrássy úton, az egykori KOGART és korábban az FMK, a szocialista időszakban a Fiatal Művészek Klubjának helyet adó épületben működő intézménnyel való együttműködésben a rendszerkritikus művészettörténészek és művészek sem találnak kivetni valót.

milyen hatással van a művészet mibenlétének meghatározására.” (Schapiro, 1960, pp. 202; 204) A hagyományos demokráciák diszkurzív módon bevonják a marginalitást – a művészetben belüli (avantgárd) és a geopolitikai marginalitást (perifériák⁸) is –, miközben párhuzamosan új, másfajta radikális alteritásnak adnak teret, amely mozgásban tartja és biztosítja a művészet megújulását. Ellenben az autoriter, hegemon kultúrák kiközösítik, blokkolják a radikális és kritikus művészetértelmezést. Hazai viszonylatban a domináns pozícióba került jobboldali konzervatív kultúra és a centralizált, menedzseri vezetésű és szemléletű, illetve spektakulumba törekvő múzeumpolitika következtében alig maradt mutatóba néhány a sokszínű kortárs kiállítóhelyek⁹ és a különböző profilú művészeti folyóiratok¹⁰ közül, és ez vákuumhelyzetet teremtett. Ebbe nyomultak be a magángalériák, műkereskedők, terepet és fórumot biztosítva a „hontalan-ná” vált kortárs művészet számára. Meyer Schapiro és Paul Mann azonban arra figyelmeztet, hogy ennek az összeborulásnak ára van. (Kozák, 2023; Bovino, 2023) Minthogy a jelenlegi apologetikus viszony a műkereskedelemhez, a műpiachoz nem a semmiből született, megértéséhez a szocialista időszak vonatkozó diskurzusának mélyreható vizsgálata szükséges, s azon elemek felszínre hozása, amelyek a mai, kortárs attitűdhez vezettek. Ez a kutatás még várat magára.

Visszatérve a kiinduláshoz, ha talán túlzás is a művészeti gyakorlatból közvetlenül adaptálni módszereket a művészettörténetírás számára, ahogy az írás apropóját szolgáltató könyv esetében történt, a kortárs művészet mégis utat mutathat a korunk iránti érzékenysége, kérdései, dilemmái terén, ahonnan visszanézve felfejthető, hogyan bukkantak fel, értelmeződtek a múltban ugyanezen, egykor vakfoltba eső vonatkozások, amelyekre a jelenvalóság okán rányílt a szemünk. De meg is fordíthatjuk: létezhet-e múltrekonstrukció a jelenrel korrelációban lévő kérdések, keretezés – egyáltalán koncepció, teória – nélkül?

⁸ Például: MoMA Global Research: C-map projekt URL: <https://www.moma.org/research/international-program/global-research> (Utolsó letöltés: 2025. november 20.)

⁹ Trafó Galéria, Budapest Galéria, ISBN Galéria

¹⁰ A *Műértő* A *mű* címen beolvadt az online HVG-be, az *Artportal* a tulajdonos halála után megszűnt.

Irodalom:

- András, E. (2023). *Határsértő képzelet. Kortárs művészet és kritikai elmélet Európa keleti felén.* Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet.
- Bhabha, H. K. (2012). *The location of culture.* Routledge.
- Bovino, E. V. (2023). Curation-as-branding and the problem with cultural diplomacy: The case of Q Art Group. *Journal of Contemporary Chinese Art*, 10(3), 389–412.
- Breslin, D., & English, D. (eds.). (2016). *Art history and Emergency. Crisis in the Visual Arts and Humanities.* Clark Art Institute.
- Clark, T. J. (1985). *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers.* Thames and Hudson.
- Crow, T. (2020). The hidden Mod in the New Art History. *Anthropology and Aesthetics*, 73(1), 276–293. <https://doi.org/10.1086/711039>
- Eler, A. (2014, February 18). President Obama pens personal apology to an art historian. *Hyperallergic*. URL: <https://hyperallergic.com/109775/presidents-obama-pens-personal-apology-to-an-art-historian/> (Utolsó letöltés: 2025. november 20.)
- Elsner, J., & Lorenz, K. (2012, Spring). The genesis of iconology. *Critical Inquiry*, 38, 483–512.
- Fanon, F. (2008). *Black skin, white mask.* Grove Press.
- Fowkes, R. (2022). How to write a global history of Central and Eastern European art. In A. Jakubovska & M. Radomska (Eds.), *Horizontal art history and beyond* (pp. 111–122). Routledge.
- Fowkes, M., & Fowkes, R. (2022). *Art and climate change.* Thames & Hudson.
- Greenberg, C. (1999). Avant-garde and kitsch (1939). In C. Harrison & P. Wood (Eds.), *Art in theory 1900-1990. An anthology of changing ideas.* Blackwell.
- Hock, B. (2022). Filantrópia vagy plutokrácia? A Soros-realizmustól a Soros-tervig. *Fordulat (Új Folyam)*, 30, 151–179.
- Horányi, A. (2019). Művészet, történet, Kelet-Európából. *Budapesti Könyvszemle – BUKSZ*, 31(3-4), 189–205.
- Kozák, Zs. (2023, February 17). Tinder-ikonográfia a magyar pavilonból. *A mű.* URL: <https://amu.hvg.hu/2023/02/17/tinder-ikonografia-a-magyar-pavilonbol/> (Utolsó letöltés: 2025. november 20.)

- Mann, P. (1991). *The theory of death of the avant garde*. Indiana University Press.
- Nagy, G. (2025, July 15). Mit lehet kezdeni több száz folyómeter geometrikus absztrakcióval? *Qubit*. URL: <https://qubit.hu/2025/07/15/mit-lehet-kezdeni-tobb-szaz-folyometer-geometrikus-absztrakcioval> (Utolsó letöltés: 2025. november 20.)
- Nagy, K. (2018). From fringe interest to hegemony. The emergence of the Soros network in Eastern Europe. In B. Hock & A. Allas (Eds.), *Globalizing East European art histories* (pp. 53–63). Routledge.
- Persinger, C., & Reaie, A. (Eds.). (2022). *Socially engaged art history and beyond. Alternative approaches to the theory and practice of art history*. Palgrave Macmillan.
- Piotrowski, P. (2008). On the spatial turn, or horizontal art history. *Art/Umění*, 56(5).
- Rampley, M. (2021). Networks, horizons, centres and hierarchies: On the challenges of writing on modernism in Central Europe. *Umeni Art*, LXIX(2), 145–162.
- Said, E. W. (2000). *Orientalizmus* (B. Péri, Trans.). Európa Könyvkiadó.
- Sasvári, E., Hornyik, S., & Turai, H. (Eds.). (2018). *A kettős beszéden innen és túl. Művészet Magyarországon 1956–1980*. Vincze kiadó.
- Sasvári, E. (2023). Küzdelem a diskurzus uralásáért. Tradicionalisták és modernnek konfliktusa a koalíciós évek Magyarországon. *ArtMagazin*, 21(142), 84–95.
- Schapiro, M. (1999). On the art market [1960]. In *Worldview in painting. Art and society-selected papers*. George Braziller Inc.
- Spivak, G. C. (2023). Can the subaltern speak? In *Imperialism* (pp. 171–219). Routledge.
- Wallerstein, I. (1976). A world-system perspective on the social sciences. *The British Journal of Sociology*, 27(3), 343–352.
- Wallerstein, I. (2020). *World-systems analysis: An introduction*. Duke University Press.
- Zerner, H. (1982). Editor's statement: The crisis in the discipline. *Art Journal*, 4, 279.

Andrási Gábor

• Problémakorpusz és diszkurzív csomópont.

Egy korszerűtlen kulcsszó: a korszerűség

„A középső polcon borsot tartalmazó, csorba tojástartó, dobozban asztali só, négy fekete összeragadt olajbogyó olajpapírban, Plumtree-féle konzervhúsdoboz üresen, egy hánccsal bélelt tojásdad fonott kosár, tartalma egy Jersey-körte, félig üres palack, William Gilbey és Társa-féle vastartalmú gyógyborral, korallrózsaszín selyem csomagolópapírja félig lefosztva, egy csomag Epps-féle kakaópor, öt uncia Anne Lynch-féle kiváló tea, fontja 2 shilling, gyűrött ezüstpapírban, hengerded bádogdoboz, legfinomabb kristálycukorral, két hagyma...”
James Joyce

1.

A HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet elhatározta, hogy az 1945–1990 közötti magyar művészetről úgynevezett *kézikönyvet* jelentet meg. Azt lehetne gondolni, hogy ez a szándék természetes, hiszen az ott dolgozók – és a művészettörténész-társadalom munkába bevont képviselői – ilyen feladatokra vannak kiképezve, egyéni kutatásaik és publikációik erre predesztinálják őket. A tárgy tehát kijelöltetett; az alanyok pedig – az alkalmazott tudományos munkatársak – rendelkezésre állnak, illetve a külsős szakemberek többsége is kifejezte szándékát, hogy részt vesz a könyv létrehozásában. Ezzel együtt azt gondolom, ahhoz, hogy ez a kitűzött feladat megvalósulhasson, elsőként – kollektíve és egyénileg is – választ szükséges adni néhány kérdésre.

Miért készül ez a könyv? Miért éppen most készül? Mi a – szakmai értelemben vett – időszerűsége? Kinek készül? Mi lesz a végső, ha úgy tetszik totális állítása, jelentése? Mi mellett és mi ellenében foglal állást? Miért foglalkozunk/foglalkozom a ránk/rám eső korszakkal/területtel? Mi a közös és személyes indíték, cél, exponálandó vagy esetleg megoldandó alapkérdés, amely – némi túlzással – nélkülözhetetlenné teszi az egyes részek megírását és ezek egyetlen kötetbe szerkesztését?

Azt hiszem, minderre nem elégséges válasz az, hogy most ez a feladat; amely kimondva-kimondatlanul is evidenciaként fogalmazódik meg. Marcel Duchamp ugyan saját művészi munkájával kapcsolatban válaszolta Pierre Cabanne kérdésére az alábbiakat, de alapállását érvényesnek tartom a kézikönyvírás szempontjából is: „Nem tudok sem képet csinálni, sem rajzot, sem pedig szobrot. Egyáltalán nem tudok. Két vagy három hónapot gondolkodnom kellene, hogy elhatározzam, csináljak valamit, aminek van valami *jelentése*. Nem lehetne egyszerűen csak benyomás, impresszió, gyönyörűség. Kell, hogy valami *iránya, irányultsága* legyen. Ez lenne az egyetlen, ami vezetne. *Meg kellene találnom ezt az irányultságot, mielőtt hozzáfogok.*” (1991, p. 209, Kiemelések: A. G.)

Azt javaslom, hogy vegyük komolyan azt a koncepcionális szándékot – és úgy tudom, ez a szerkesztők részéről egyetértést élvez –, hogy a kötet a foucault-i *diszpozitív* terminus magyarított változatát – berendezkedés – tekinti elméleti kiinduló pontjának. (Hornyik, 2023; Hornyik, 2021, pp. 36–141; Deleuze, 1992) Kik, mikor és miért tekintettek/tekintenek valamit művészetnek? Milyen társadalmi, politikai, intézményi és szubjektív-mentális vonatkozásai voltak a választott időszakban a *berendezkedés* által közvetlen vagy közvetett módon alakított művészeti jelenségeknek?



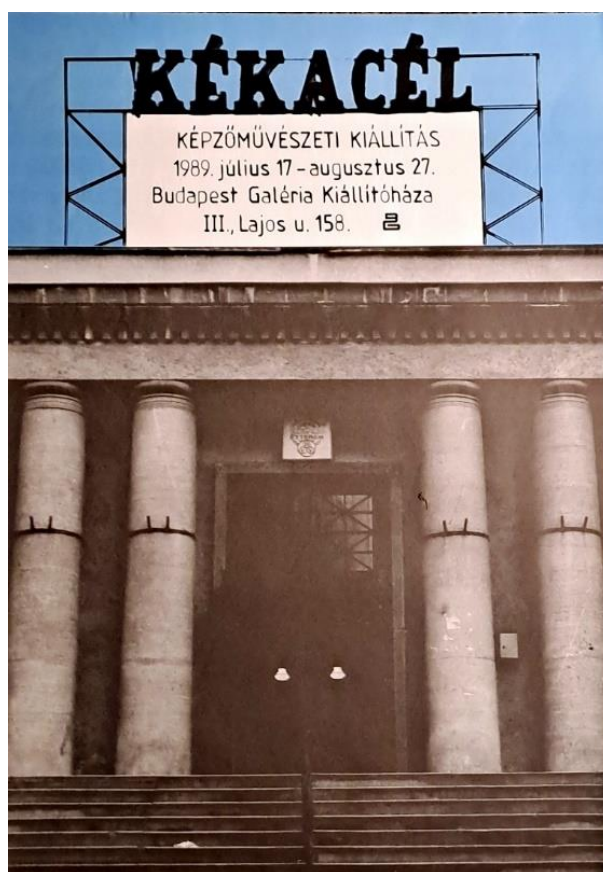
1. kép A Kék Acél kiállítás meghívója. Budapest Galéria, 1989, Tervezte: Gelencsér [Eln] Ferenc

2.

Itt teszek egy kitérőt. A kijelölt korszak (1945 és 1990) határai közül az első széleskörűen elfogadott, számtalan e mellett felsorolható érveléssel találkozunk már. Most nem veszem őket sorra, korrekt összegyűjtésük a kötet szerkesztőinek a kompetenciája.

A másodikat viszont nem kötném ugyanígy, az elsőhöz hasonlóan a kétségtelen, tényszerű nagypolitikai fordulathoz. Azért, mert körülbelül az 1990-es évek közepe óta az a véleményem, hogy a hazai (képző)művészeti színtéren a *rendszerváltás* – a modernizmus és az újavantgárd a hazai diskurzusban hosszú, évtizedre elhúzódó, sikeres kanonizációja – nem köthető egyetlen dátumhoz, és már a nyolcvanas évek közepére *lezajlott*.¹ Az intézmények – például múzeumok, könyvkiadók – egyre bővülő köre szakmai vezetésének, kiállítási és gyűjtési politikájának az 1960-as évektől kezdődő átalakulása mellett erre utalt továbbá, ahogy a hivatalos kritika fokozatosan beadta a derekát, és egyre több véleményt, értékelést vett át az addig elítélt vagy bírált másik térfélről.

Viszont egészen más kérdés a hazai *kortárs művészet* helyzete 1990 körül. Itt azt látom – amit megfogalmaztam már annak idején és utóbb



2. kép A Kék Acél kiállítás plakátja. Budapest Galéria, 1989. Tervezte: Gelencsér [Eln] Ferenc

¹ Ezt az álláspontot – melyet annak idején elmulasztottam kidolgozni egy erre fókuszált írásban – több kiállítás-megnyitó és katalógus-bevezető alkalmával fejtettem ki. Most már „közös tudás”-ként él tovább. (Két példa: Anti-Frenhofer a Graçán, (Július, 1999, p. 2; Andrási et al., 1999, pp. 250–251.)

is, ezért nem újdonság –, hogy 1989-ben lép fel az első olyan, személyes élettörténetével és a szocializmus *berendezkedésével* (a szocialista *diszpozitívval*) kapcsolatban egyaránt *reflektált módon* megnyilvánuló művészgeneráció, mely számot vet a letűnt rendszerrel, saját gyermek- és fiatal felnőttkorával. Mindezt nosztalgia nélkül, (ön)íroniával, keserédesen, de mellőzve – a politikai inga visszalendülése nyomán – ma közkeletűvé lett, a „kommunizmusra” vonatkozó differenciálatlan elutasítást is.²

Az 1989–1990-ben lezajlott *Kék Acél*, *Kék Iron* és *Kék-Vörös* kiállítások szereplőire gondolok.³ Számomra ők jelentik a *rendszer váltás kortárs művészetét* – ha tetszik: színre lépésük húzza meg a *korszakhatárt* –, amely az utolsó hivatalos művészet, az időközben intézményesült, politikamentes, éncentrikus új szenzibilitás⁴ – ahogy annak idején El-Hassan Róza mondta az új festészetéről: a dekoratív őrjöngés – alternatívájaként bontakozott ki és szerveződött már 1986–1987 körül.

Ez az elválás, vagy konfliktus – talán először 1949 óta – kívül esett az első és a második nyilvánossággal leírható művészetszociológiai dichotómián; az eltérő szellemiségű kiállítások ugyanannak az intézményrendszernek – igaz, különböző presztízsű – helyszínein valósultak meg.

Összefoglalva tehát a művészeti rendszerváltást egy nagyjából két évtizedes folyamatnak látom, amely először a fejekben kezdődött el: a modernizmus megértésével, elfogadásával, majd támogatásával. Ez közelebbről a klasszikus magyar avantgárd és a két világháború közötti progresszió, valamint az Európai Iskola hagyományainak, valamint az akkor

² Ide kívánczik Ciprian Mureșan szöveg munkája, a *Communism Never Happened* (2006), mely az e téren megnyilvánuló ambivalenciát jeleníti meg: egyszerre utal az elmúlt rendszerrel kapcsolatos kollektív amnéziára, és a soha meg nem valósult utópiára is.

³ A három kiállítás résztvevői: Bálint Ádám, Bukta Imre, Böröcz András, Gaál József, Gábor Imre, Gerber Pál, Gerhes Gábor, Hejtes Szomlyazók, Július Gyula, Kicsiny Balázs, Kungl György, Márkus Péter, Thomas Mulligan, Révész László [László], Roskó Gábor, Sugár János, Várnai Gyula.

⁴ E vélemény első megnyilvánulásaira most találtam rá: Inconnu: *Az utolsó illúzió barátainak* [1982], 2. számú földalatti vonal, 1985; ill. Zrínyi-falvi Gábor: *Művészet és politika*, Inconnu Press, 1985. In: Huth & Nagy, 2024, 82–85, 268–273.

még élő és alkotó képviselőinek kanonizációját jelentette, amelynek számtalan írásos nyomát lehet felsorolni, és amely együtt járt az ezt képviselő szakemberek intézményi pozíciókba kerülésével. Mindez a puhuló diktatúra – mint *diszpozitív* és egyúttal mint politikai feltétel – dezintegrációjával párhuzamosan zajlott. A nyolcvanas évek közepén a felbomló hatalom instrumentalizálta és inkorporálta (Néray Katalin, Múcsarnok és Bereczky Loránd, Magyar Nemzeti Galéria) a kezdetben független kisgalériákban jelentkező, naprakész új szenzibilitást. Ez az új avantgárdon belül elvi és személyes feszültségekhez vezetett nyilvános és informális viták formájában.

A *Kék Acél* generációja az új szenzibilitás elutasításaként jelentkezett, már az új hullámhoz kapcsolódva, és nem törődve az avantgárdon belül támadt konfliktusokkal. A művészek – tudatosan vagy ösztönösen, ki-ki másként – az elmúlt rendszer emlékezetével és kritikájával foglalkoztak. Ez, ha úgy tetszik, egyfajta – mai kifejezéssel élve – társadalmilag érzékeny művészet jelentkezése volt már az 1980-as évek végén. Hogy ez gesztus vagy inkább jelenlét a képzőművészeti rendszerváltás manifesztációja volt, akkor még nem tudatosult. Három évvel később a *Polifónia* kiállítás ezt a jelenlétet a köztérbe akarta (vol-



3-4. kép A *Kék Iron* kiállítás meghívója (elő- és hátoldal). Duna Galéria, 1989–1990. Tervezte: Bukta Imre képeslapja felhasználásával Gerhes Gábor és Július Gyula

na) kivinni, de alapvetően kudarcba fulladt, vagy – legyünk jóindulatúak – csak részleges eredményeket tudott felmutatni. Hogy a nagy intézmények 1990 után is a modernizmussal és a kárpótlással foglalkoztak, és az egykori avantgárdok morális tőkéjüket próbálták kamatoztatni és/vagy a műkereskedelem illúzióit kergették, kívül esett a *Kék Acél* érdeklődésén. A résztvevők csak azt érzékelték, hogy aktivitásuk a nagy intézmények radarja alatt marad.

3.

Visszatérek a *berendezkedés* alapkategória elfogadásának módszertani következményeire. Ha ennek alapján – és ez elkerülhetetlen lesz – tovább szűkítjük a kört, az egyik lehetséges, és szerintem erősen javallott tovább lépési iránynak a *diskurzuselemzés* kínálkozik.

Milyen álláspontok, viták, feszültségek, alternatívák rekonstruálhatók és írhatók le az eltérő művészetértelmezések alapján a kijelölt időszakban és rávonatkozóan *azt követően* is? De az események deskriptív jellegű leírása nem lesz elegendő: meg kell határozni a *saját kritikai nézőpontunkat* (úgy értem, az egyes szerzők, ki-ki a maga nézőpontját) és egy, alkalmanként az olvasó számára is világosan körvonalazott szándék, indíttatás alapján mai, a (történeti) diskurzust tovább görgető véleményt, állásfoglalást megfogalmazni. Ugyanakkor a kiadvány *egészének közös feleletet* kell adnia az írásom elején feltett kérdésekre is; ez alkotja egy ilyen könyv tartását, koncepcionális gerincét.

Ehhez a koncepcióhoz kevés a pozitivista, lexikonszerű adathalmaz, amelynek az a természete, hogy valamilyen elképzelt teljesség ígézetében, *horror vacui* módján ki akar tölteni minden fehér foltot és lefedni minden részterületet. „Aki fokozatosan feltölti szobáját, az végső soron absztraháló műveletet végez, egy imaginárius kép alkotását kezdi meg. A tornyosuló, amorf tömeg megszünteti a perspektívát, felszámolja az elő- és háttérrel, végül kétdimenzióssá válik, kiszorítva a nézőt a telítődő térből. A feltöltés és az absztrakció törvényszerű közeledése az ornamentika *horror vacui*-elvében

egyesül.” (Zemlényi-Kovács, 2018) Az efféle kétdimenzióssá válástól (azt is írhatnám: az ellaposodástól), a mindent kitöltő, kenofób ornamentikává alakulástól jó lenne megóvni a tervbe vett kiadványt. És nem állom meg: a kézikönyv meghatározás – önmagát beteljesítő jóslatként – nekem valami hasonlót vetít előre. Nem tagadom azt sem, hogy ebből a szempontból számomra az elkészült forgatókönyv vagy tartalomjegyzék nem megnyugtató. A szükséges adatok, tények, személyek nem igényelnek előzetes közös listát – erről Umberto Eco könyve, *A lista mámora* jut eszembe (2009)⁵ –; ezek relevanciája a kutatások során dől majd el, a megkutatott-kidolgozott probléma hívja be őket az egyes szövegekbe. Mert hiszen – valamilyen szempontból – minden efféle lista hiányos és szinte végtelenül bővíthető, nem létezik ideális és végleges formája. Azonban azt gondolom, hogy a 2024 decemberében lezajlott, *A képek helye* című – kétségkívül számos érdekesítő előadást felvonultató – műhelykonferencia nem vitt közelebb a fenti, alapvető kérdések tisztázásához.

Az ilyen munka során szembe jöhet velünk az alapkutatások hiánya vagy töredékes volta, meg nem írt monográfiák és meg nem rendezett kiállítások hosszú sora. Erre nem tudom a jó megoldást; kézenfekvőnek tűnik az alapkutatás – legalábbis az adott kritikai elemzéshez szükséges mélységű – elvégzése, bepótlása. Az ezek során keletkező adattömeget valamilyen formában meg kell őrizni és hozzáférhetővé tenni – de a kötet tanulmányainak csak az *érvelést alátámasztó*, nélkülözhetetlen információkat és hivatkozásokat kellene integrálniuk.

Ezért személy szerint olyan könyvet látnék szívesen, amelyik előzetes viták és egyeztetések során meghatározott – nem tudom, létezik-e ilyen szóösszetétel – *problémakorpuszokat* vesz sorra és dolgoz ki.

⁵ Eco ugyan nem idézi, de a könyv Bevezetőjében hivatkozik Joyce Ulyssesére, melyben részletes felsorolása található a Leopold Bloom konyhaszekrényének polcain, illetve két fiókjában található összes, még a legapróbb és legjelentéktelenebb tárgynak is. Ez a regényhős-szemlélő és az író közös szenvedélye: a mindenre kiterjedő megfigyelés és a szöveg kiváltotta egyidejű horror vacui. (Joyce, 1974, pp. 757, 813–814, 816.)

Mielőtt bemutatok egy ilyen konkrét fenomént, megkísérlem megvilágítani a különbséget a Hornyik Sándor által felvetett másik elvi-metodikai fogalom (2023), a *diszkurzív csomópont* és a problémakorpusz között. Az előbbit – ha jól értem – centripetális szellemi erők húzzák egybe; olyan kiemelt eseményről, jelenségről van szó, amelyből mint centrumból vagy fókuszpontból érthetők és magyarázhatók meg az adott művek, szereplők, intézmények, vagyis az említett *berendezkedés* összetevői. Ellenben a problémakorpusz időben elhúzódó *folyamat*, egy adott, vitát, feszültséget, pozícióharcot kiváltó jelenség változó-formálódó alakulásainak története.



5. kép A Kék Iron kiállítás plakátja. Duna Galéria, 1989–1990.
Tervezte: Bukta Imre képeslapja felhasználásával Gerhes Gábor és Július Gyula

Például jellegzetes problémakorpusz az 1945–1990 közötti hazai művészetben a *realizmus (ábrázolás) versus absztrakció (nonfigurativitás)* kérdése, és – ebben a folyamatban – diszkurzív csomópontok lehetnek az 1961–1965 között lezajlott korszerűség-, dekadencia- és modernizmus-viták az *Új Írás*, a *Művészet*, a *Kortárs* és a *Társadalmi Szemle* folyóiratokban.⁶ A Hornyik Sándor és általam javasolt két módszertani elv minden bizonnyal együttesen is alkalmazható: a kidolgozott problémakorpusz történeti folyamatában – a diskurzuselemzés eredményeképp – időről-időre diszkurzív csomópontok sűrűsödnek össze, mutathatók ki, írhatók le.

⁶ Ezekről elsőként lásd Pataki, 1991.

4.

Egy lehetséges problémakorpusz-rekonstrukció tárgyának gondolom a *korszerűség* fogalmát is, amely nem véletlenül esik egybe az imént hivatkozott egykori *Új Írás*-vita – mint diszkurzív csomópont – fő témájával. A mindenkori művészeti színtér szereplőinek – mai szóhasználattal: aktorjainak és ágenseinek – szükségszerűen van véleményük arról, hogy mit tekintenek korszerűnek és mit nem. A legritkább esetben gondolják munkájukról, tevékenységükről, hogy az korszerűtlen. Ha – például – tradicionalista, vagy konzervatív alapállásból elutasítják is az általuk detektált, szubjektíve megismert korszerűség-fogalmat vagy -fogalmakat, akkor is – e viszony működéséből következően – rendre belül maradnak ezen a mindig változó tartalmú paradigmán. A korszerűség mint jelenség és egyben elvárás jellegzetesen a *modernitáshoz* és a *modernizmushoz* kötődő fogalom; gyakran – és nemcsak a köznyelvben – szinonimaként használják őket. Ezért különösen relevánsnak látom az adott időszakot érintő kutatások vonatkozásában. Ma már tagadhatatlanul áraszt némi retró-hangulatot is; de ez nem baj, sőt: ezzel is megidézi a modernizáló szocializmus letűnt világát.

Most egy vázlat következik, amelyben csak felvillantom, hogy milyen témákkal lehetne vagy kellene számot vetni a hazai *korszerűségkorpusz* rekonstrukciója során. Itt most nem a teljes, 1945 és 1990 közötti időszakot, hanem csak az 1957-től 1990-ig terjedő, három részperiódusra tagolt éveket veszem sorra. Az egyes jelenségeket az általuk képviselt-deklarált, vagy a rájuk – kritikai értékelések nyomán – vonatkoztatott korszerűségfogalmak szempontjából kellene áttekinteni és összevetni. Az adódó és detektált konfliktushelyzetek diszkurzív csomópontokat alkothatnak. A címszavakat nem dolgoztam ki, mivel ebből az alkalomból csak illusztrációnak szánom őket, ezért a vázlat óhatatlanul hiányos és töredékes.

1957–1973. A Tavaszi Tárlattól a balatonboglári Kápolnatárlat betiltásáig és az emigrációs hullám kezdetéig

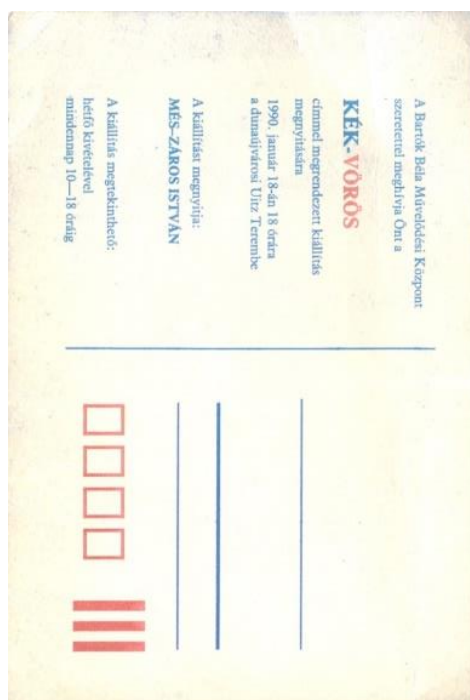
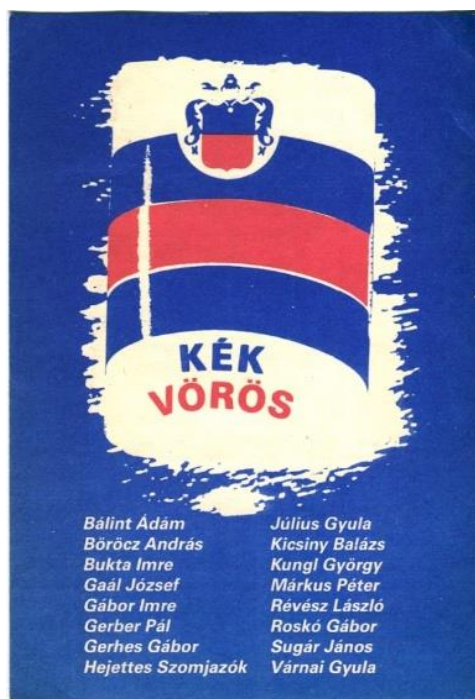
1. *Állampárti/kádárista kritika és művészettörténet* (Pogány Ödön Gábor, Aradi Nóra)
2. *Progresszió* (működése átnyúlik a következő korszakokra is)
 - a. A modernizmus elfogadtatása.
 - Múzeumok: Székesfehérvár (Kovács Péter és Kovalovszky Márta); Fővárosi Képtár (Bertalan Vilmos), Pécs (Hárs Éva, Romváry Ferenc).
 - Művészettörténet: Németh Lajos, Körner Éva, Passuth Krisztina; Szabó Júlia.
 - b. Újavangárd: Beke László, Sinkovits Péter, Körner Éva.
 - c. Újavangárd (a mainstreamen kívül): Mezei Ottó, Molnár Sándor
3. *Külön utas „radikális tradicionalizmus”* (Karátson Gábor)

1973–1984. Utóbbi a *Frissen festve* (Ernst Múzeum) kiállítás éve

- *Hivatalos művészetkritika* (Rózsa Gyula, P. Szücs Julianna, Székely András, Vadas József)
- *A „stúdiós” időszerűség*
- *Rózsa Presszó, FMK és a Képzőművészeti Főiskola* (Erdély Miklós, Tolvaly Ernő, Bódy Gábor, Kokas Ignác, Gerzson Pál, Sváby Lajos)
- *A hatvani kísérlet: kulturális antropológia/etnográfia és avantgárd* (Kovács Ákos, Hatvany Lajos Múzeum)
- *A Tendenciák kiállítássorozata, 1980–1981*
- *Új szenzibilitás* (Hegyi Lóránd, Gyetvai Ágnes)
- *Az „avantgárd halála”* (Birkás Ákos, Erdély Miklós, Hegyi Lóránd, Fajó János)
- *Alternatív / outsider és underground art* (Vajda Lajos Stúdió, Xertox, Inconnu, Bercsényi 28–30, Mini Galéria, Jókai Művelődési Ház, Budaörs)
- *A Népművelési Intézet műhelye* (Bak Imre, Bánszky Pál, Fábíán László, Papp Oszkár; Mezei Ottó: *Új művészetért*, Szeged, 1983; kisgaléria-program és könyvkiadás)

1986–1989/1990 – Előbbi az *Eklektika '85* (MNG, 1986) és az *Idézőjelben* (Csók István Képtár, Székesfehérvár, 1986) programadó kiállítások éve; utóbbi a *Kék Acél* színrelépése

- *Eklektika és posztmodern* (Hegyi Lóránd, Néray Katalin: *Bak–Birkás–Kelemen–Nádler*, Velencei Biennále, 1986; ill. Beke László: *Bachman–Kovács–Rajk–Szalai*, Dorottya utcai Galéria, 1986)
- *Idézőjelben* kiállítás (Székesfehérvár, György Péter–Pataki Gábor)
- *Új, ironikus-kritikus attitűd* (*Kék Acél*, *Kék Iron*, *Kék-Vörös* kiállítások, 1989–1990)
- *Állam az államban* (Soros Alapítvány Képzőművészeti Dokumentációs Központ, 1985)
- *Független helyszínek* (Fészek Galéria, Liget Galéria, Óbudai Pincegaléria)



6-7. kép A Kék-Vörös kiállítás meghívója (elő- és hátoldala). Uitz Terem, Dunaújváros, 1990.
Tervezte: Július Gyula

Szükséges a korszak második felétől rendszeresen publikált művész- és művészettörténész-interjúk újra olvasása is (a *Művészet* folyóiratnak volt ilyen rovata *Fórum* címmel, és az 1991-es *Hatvanas évek* kiállítás katalógusa tucatnál több beszélgetést tartalmaz). Ehhez jönne még a könyvkiadás nézőpont- és fogalomformáló hatása – például – Hans Sedlmayr-tól Herbert Read-en és a Gondolat Kiadó izmus-sorozatán át Heinrich Lützelerig és Mario de Micheliig. És e térkép, vagy inkább tájkép után szükség volna még egy vertikális, a tájkép horizontját metsző átvilágítás-síkra is: az 1990 óta eltelt három és fél évtizedben a korszakra vonatkozóan keletkezett történeti és kritikai irodalom áttekintése és értékelése a korszerűségkorpusz szempontja alapján.

Már ez a vázlat is elrettent: mekkora munkáról lenne szó. Ez nem kis bizonytalansággal tölt el, de abban biztos vagyok, hogy még nem késő újra gondolni a kézikönyv-projektet.

Irodalom:

- Andrási, G., Pataki, G., Szücs, Gy., & Zwickl, A.. (1999). *Magyar képzőművészet a 20. században*. Corvina.
- Deleuze, G. (1992). What is a dispositive? In T. J. Armstrong (Ed.), *Michel Foucault philosopher* (pp. 159–169). (Original work published 1989). Harvester.
- Duchamp, M. (1991). *Az eltűnt idő mérnöke. Beszélgetések Pierre Cabanne-nal* (P. Cabanne, Interviewer). Képzőművészeti Kiadó.
- Eco, U. (2009). *A lista mámora*. Európa Könyvkiadó.
- Hornyik S. (2021). *A szürnaturalizmus archeológiája*. ELKH BTK Művészettörténeti Intézet.
- Hornyik S. (2023). Konceptió-vázlat a magyar képzőművészet 1945 és 1990 közötti történetéhez. In P. Perenyi et al. (Eds.), *A magyar képzőművészet története, 1945-1990. Előtanulmányok* (pp. 6–11). HUN-REN BTK Művészettörténeti Intézet.
- Huth J., & Nagy K. (Eds.). (2024). *Kiállítások és kritikák. Képzőművészeti diskurzusok az 1980-as években* (Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet (KEMKI) kiadványai I.). Szépművészeti Múzeum.
- Joyce, J. (1974). *Ulysses* (M. Szentkuthy, Trans.). Európa Könyvkiadó.
- Július, Gy. (Ed.). (1999). *Július Gyula* [Exhibition catalogue]. Budapest Galéria.
- Pataki G. (1991). A „hivatott kertészek”. Képzőművészeti kritika 1957–1965 között. In I. Nagy (Ed.), *Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben* (pp. 28–32). Képzőművészeti Kiadó–Magyar Nemzeti Galéria–Ludwig Múzeum.
- Zemlényi-Kovács B. (2018, április 5). Entrópikus materializmus. Zékány Dia festészetéről. *Artportal*. URL: <https://artportal.hu/magazin/entropikus-materializmus-zekany-dia-festeszetrol/> (Utolsó letöltés: 2025. november 20)

Prékopa Ágnes

• Melyik iparművészeti témának lehet helye a képzőművészeti kézikönyvben?

*„...miért lenne kevesebb mondanivalója önmagáról és a világról egy ötvösnek,
mint egy szobrásznak, és miért lenne kevesebb eszköze annak,
aki a fém formálásának elkötelezettje, mint annak,
aki agyagját, gipszét adja át a mesterembernek, hogy bronzba öntsék?”*
Koczogh Ákos¹

Az iparművészet irányai

Az iparművészet szó mind a vizsgált rövid periódusban, mind pedig az azt történelemként feldolgozni kívánó utókor szempontjából többféle, változó, gyakran kontextusfüggő fogalmat takar. (Szentpéteri, 2017) A korszak művészettörténeti összefoglalásai leginkább szemezgettek azokból az alkotásokból, amelyeket a szerzők az ernyőfogalomként használt iparművészet kategóriája szempontjából relevánsnak találtak. Az 1950-es évek közepéig leginkább a tárgyalkotó díszítőművészet körébe tartozó alkotások jelentek meg az iparművészeti témájú kiállításokon és publikációkban. A háborút követő szegénység és az újjáépítés idején az iparművészeti – és az azokkal együtt bemutatott népművészeti – tárgyakkal kapcsolatos legfontosabb elvárás az volt, hogy „szebbé tegyék” a környezetüket. Ennek a tárgyalkotási iránynak az intézményesítésére jött létre 1954-ben a Képzőművészeti Alap Iparművészeti Vállalata. Ez az irány volt jelen nemcsak a kiállításokon, hanem a magyar művészeti sajtóban is: az így létrejött tárgyak a közgondolkodásban a művész nevével számontartott műalkotásnak számítottak.

Egy másik irány az ipari formatervezés névre hallgatott, és a design szocialista gazdaságra és iparra adaptált változatát jelentette. Ebbe az olyan, elsődlegesen használati funkciót ellátó tárgytipusok is beletartoznak, mint például a kiállításokon is bemutatott kerámia étkészletek vagy bútorok. A

¹ Koczogh, 1977a, p. 27.

magyar formatervező-képzés 1950-től indult meg az Iparművészeti Főiskolán. (Vadas, 2005) Az ipari üzemek és a tervezőművészek többszörösen ellentmondásosnak bizonyult együttműködése során létrejött hazai ipari termékek többsége okkal nem került be a művészettörténet látókörébe. Ugyanakkor a designt önállóan és saját jogon vizsgáló publikációkban ehhez az irányhoz kapcsolódva jelent meg a (viszonylag rövid ideig használt) „ipari művészet” kifejezés, amely a köznyelvben nem honosodott meg, de hozzájárult a nagyiparral kapcsolatos asszociációk megerősítéséhez.² Az ipari termék létrejötte sok résztvevős gyártási folyamat eredménye, a közgondolkodás legfeljebb egy cégnevet rendelt hozzá, a tervező személye iránt nem mutatkozott érdeklődés – összességében elmondható, hogy az ipari termék anonim tárgynak számított a vizsgált időszakban.

Egy harmadik irányt képviseltek azok az autonóm – vagy legalábbis autonóm ambíciójú – alkotások, amelyek a hagyományos iparművészet valamelyik technikájával valósultak meg: muráliák és faliképek,³ plastikák, sőt, objekték. Ez a képzőművészettel legszorosabb kapcsolatot mutató irány kapott a legtöbb figyelmet a művészettörténészek részéről. Már csak azért is, mert az – iparművészet kategóriájához tartozó – alkotásoknak nem kellett megfelelniük a reprezentációt szolgáló, ábrázoló művészetként számon tartott képzőművészet hivatalos előírásainak. A három T korszakában az iparművészet szétszalazatlanul a túrt kategóriába tartozott, így terepe lehetett a nonfigurativitásnak és a kísérletezésnek.

Stílusok és műfajok:

Modern és szocmodern, art deco és szocdeko, ipar és képző

A stílus kategóriákkal egyre óvatosabban bánt a művészettörténet, noha az egyes irányzatok karakterét ezekkel a fogalmakkal lehet lényegre törően jellemezni. A második világháborút követő fél évszázad iparművészetét a

² Folyóiratcímben 1958-tól, intézménynévben pedig 1964-től szerepelt ez a megnevezés. Lásd a 10. jegyzetet.

³ Hangsúlyozni kell, hogy a „falikép” szó képzőművészeti kontextusban nem létezik.

stíluskategóriák szempontjai felől is érdemes megvizsgálni – nemcsak általánosságban, hanem a több évtizeden átívelő életművek tanulmányozása során is. Az autonóm és alkalmazott alkotások vizsgálata során többnyire kiderül a műből, hogy alkotója képzőművészeti vagy tervezőművészeti stúdiumokat végzett. A képzés két iránya tematika és módszertan szempontjából is részletesebb vizsgálatot érdemel, hiszen egészen eltérő szemléletet és alkotói attitűdöt eredményezett.

Kutatástörténet: szubjektív gátak

Az 1950-es, 1960-as évek művészetének érdemi áttekintését nagyon sokáig, tulajdonképpen egészen máig gátolja, hogy a kor politikatörténete, illetve a szocreál és úgy általában a kor politikai diktátumokat követő művészete ösztönös visszautasítást váltott ki a művészettörténészekből. Azok, akik maguk is végigélték ezt a korszakot, és kötelező publikációs és kiállítás-rendezési feladataik is voltak, nyilvánvalóan személyes okokból sem kívántak foglalkozni vele. A később születettek pedig kifejezetten örültek, hogy nekik már nem voltak ilyen kötelezettségeik ennek az ellentmondásos korszaknak az ellentmondásos műalkotásaival kapcsolatban.

Az iparművészet-történet feltárása ehhez az alaphelyzethez képest volt eredendő hátrányban. A tárgyak ugyanis eleve a hallgatólagos, de rendíthetetlenül fennálló műfaji hierarchia alján vannak, talán a műfajok sorában a leginkább kísértő giccsveszély miatt. Márpedig a kor utasításra művészeti (és nem történeti) múzeumba került iparművészeti tárgyainak jó része nem képviselt kiemelkedő színvonalat, különösen a régi műtárgyak kvalitásaival összehasonlítva: hibáik, aránytalanságaik nevetségessé tették őket, így a szakemberek eleve iróniával közelítettek koruk e művészeti alkotásaihoz. A publikációkban ennek nyilván nem lehet megtalálni a nyomát, de a szakemberek passzív ellenálláson messze túlmutató ellenszenvét dokumentálja például a csak belső használatú múzeumi leíró kartonok egyike-másika. Ezek tanúsága szerint az egykori, egyébként többnyire régi művészetet kutató

muzeológusok személyes véleményében megmutatkozó fölényes gúny végső soron a kortárs iparművészeti tárgyak elutasításával volt egyenlő.⁴ A diktatúra puhulásával, majd pedig a rendszerváltozást követően sok ilyen műtárgy – múzeumi átadás révén – ki is került a kollekciót esztétikai érték alapján létrehozó művészeti gyűjteményekből.⁵ Az ezredforduló tájától fogva a művészeti múzeumok kurátorai már a történeti és szociológiai szempontokat is előtérbe helyezték, ezért a nem ikonikus és nem kánonformáló alkotásokat is fontosnak és gyűjteménybe illőnek tekintették – a művek többségének feldolgozása azonban még mindig várat magára. A vizsgált időszak tárgyait egyre növekvő időbeli távolságból szemlélő újabb kutató- és kritikusgenerációk távolságtartása növekedett, de az ironia – különféle módokon – megmaradt. Az 1950–1960-as évek válogatott, részben munkásmozgalmi szimbólumokkal is bőséggel ellátott használati és dísz tárgyait „nyugati” társaik mellett felsorakoztató 1999-es *Giccs és kultusz* kiállítás⁶ kritikái, vagy például a 2008-as *Szoc deko – Kerámia Kádárka* (Veress, 2021) címadása és sajtóvisszhangja tanúskodott arról, hogy az elfogulatlanság minimális szintjének elérésére még várni kell.⁷ A 2020-as évekre legalább már egyes kifejezések pejoratív éle megkopott; például az építészetben használt szocmodern kifejezés gúnyos csengése eltűnőben van;

⁴ Leltári leíró kartonok az Iparművészeti Múzeumból: IMM ltsz. „58.189. Vörösrézlemez. Maszk alakúra kalapálva. Primitív és üres. Percz János követte el.”; IMM ltsz. „61.86. Domborított pléh. Vörösréz. Félsvég alakú, egy fejkendős nőalak primitív körvonalait utánozza.”; IMM ltsz. „69.1714. Kerítésterv. Kőlapon álló bronz nők sora. Laposak, stilizáltak, csípő mögé tett kézzel állnak szorosan egymás mellett heten. Állapot: az utolsó nő letörött (kihullott a sorból).” A leíró kartonokon a leltározó neve nincs feltüntetve, de a személye az intézményi szájhagyomány és persze a stílus alapján azonosítható.

⁵ Az Iparművészeti Múzeum például számos műtárgyat adott át az 1989-ben a Munkásmozgalmi Múzeumnak, amely viszont 1990-ben beolvadt a Magyar Nemzeti Múzeumba. Itt a darabok a Történeti Tárbá kerültek, tehát elmondhatjuk róluk, hogy tárgyi dokumentum, nem pedig művészeti alkotás minőségben őrzi őket egy közgyűjtemény.

⁶ Nehezen elemezhető a kiállítás kiváltotta hatás, mert a kategorikusan elutasított korszakot olyan megvilágításba helyezte, amely meglepő módon valamiféle önironikus nosztalgiát váltott ki a nézőkből. *Giccs és kultusz: tárgykultúra és életérzés az 50-es, 60-as években*. Kiállítás. Sándor-palota, Budai vár, 1999. Szervező: Markus Böhm, Forma és Tér Alapítvány. Kurátorok: Markus Böhm, Vörösváry Ákos; szöveg: Szőnyei György, Szalai András, Bakos Katalin.

⁷ A kiállítássorozat további tárlatainak visszhangtalansága azt jelzi, hogy a szellemes szójáték vonzotta be az első, kerámiákból rendezett kiállítás látogatóit. A szocializmus korának iparművészete témaként egyelőre érdektelen a közönség számára.

napjainkban már szakmailag elfogadott terminus technicus, bár a köznyelvben még nem gyökerezett meg elég mélyen. A szocdeko szóval viszont e sorok írásának idején még harsány nevetést lehet kiváltani a hallgatóságból.

Az iparművészet mint ernyőfogalom

Az általános értelemben vett iparművészetben a használati funkció mellé társulhat még díszítő, reprezentációs vagy rituális funkció is. A képzőművészet történetét vizsgáló kötetbe az iparművészetnek csak a dekoratív és a reprezentációs célú emlékei illenek; ezeket kiállításról, középületből vagy közterről ismerhette a közönség; e művek közös jellegzetessége az is, hogy egyértelmű képzőművészeti ambíciót hordoznak.

A design említést kap szinte minden, a kor vizuális művészetét tárgyaló korábbi összefoglalásban, de valójában nincs helye a képzőművészeti kötetben. A hazai művészettörténet-írás rendre kiemeli például a házgyári konyhaprogramot, holott annak ismertetéséhez előbb a házgyári épületeket – és azoknak a kor építészetében játszott szerepét – kellene részletesen bemutatni. A szocializmus időszakának designja pedig nem írható le a szocialista ipar és az ahhoz tartozó hiánygazdaság részletes ismertetése nélkül. A designfolyamat végén nem műalkotás áll, hanem ipari termék, amelynek számos értékelési szempontja közül csupán az egyik a megjelenés esztétikája. A termékek olyan mindennapi tárgyak, amelyek közül – akár van választék, akár nincs – egyet mindenkinek mindenképpen meg kell vásárolnia, rosszabb esetben házilag előállítania: bútor, öltözk, háztartási eszköz stb. A design témájáról annyit mindenképpen itt is meg kell jegyezni, hogy nem magyar tervezőművész állt a hazai gyárakban előállított használati tárgyak túlnyomó többsége mögött. Ha a hazai cég iparművész tervezőt alkalmazott, a tervek általában sokat – a tervező szempontjából akár a vállalhatatlanságig – módosultak, mire gyártásba kerültek, ezért is „névtelen” számos ipari termék ebből az időszakból. Sok esetben „külföldi modell után” készültek a hazai termékek, tervezőül pedig annyit tüntettek fel, hogy „gyári kollektíva” – még az

1981-es formatervezési nívódíjas termékek között is voltak ilyenek.⁸ A kor vizuális kultúrájára nyilvánvaló hatással volt a mindennapi környezet, de mind az építészet, mind a design önálló és komplex bemutatást igényel.

Az „ipar” és a második T

Az iparművészet dekoratív és reprezentációs ágát viszont éppen a képzőművészet felől lehet a leginkább megközelíteni. A bölcsész típusú vizsgálódás hagyományos felvezetője az etimologizálás, amely itt azért indokolt, mert egyelőre még senki sem cáfolta a következő feltételezést: hazánkban a magyar elnevezés hozzájárulhatott ahhoz, hogy a három T időszakának túrt műfajcsoportja lehessen az IPARMűvészet.

A 19. század második felében használt kifejezés magyar tükörfordításának változatlan továbbélése igen hasznosnak bizonyult a 20. század közepén. Explicite sehol sem olvashatjuk, hogy a munkások tárgyakban manifesztálódó, művészi értékű és egyúttal „hasznos” alkotótevékenységéről lenne szó, de a szövegekben és magában a szóösszetételben az „ipar” mégis ezt sugallja. A szocialista országok nyelveiben kisebb számban van jelen az alkalmazott művészet kifejezés: oroszul *прикладное искусство*, szerbül *primenjena umetnost*, bolgáru is hasonló szóösszetétel. Noha a kézműves mesterségre, illetve iparra utal a *Kunstgewerbe*, a szlovén *umělecké řemeslo* és ennek lengyel, cseh, szlovák változata, de a magyar ipar szó a köznyelvben a 20. század közepétől elsődlegesen a nagyipart jelenti, az iparművészet összetételben pedig szókezdő szerepben áll.⁹ Az ipar kiemelt szerepét hangsúlyozza, hogy az 1960-as években magyarul az „ipari művészet” kifejezést alkalmazták a designra, megkülönböztetve azt a hagyományos iparművészettől. Az „ipari művészet” intézménynévben, kiadványcímekben is

⁸ „Lehel hűtőszekrény, terv: vállalati kollektíva” *Ipari Forma*, 1981. 3, 23.

⁹ Az „ipar” szó kiváltotta zsigeri reflexek még napjainkban is tapasztalhatók, azzal a következménnyel együtt, hogy az „iparművészet” szó még mindig nem került be egyértelműen a köznyelvbe: még az ezredforduló után is sétáltak be érdeklődők az utcáról az Iparművészeti Múzeumba, régi gépeket és egyéb ipari berendezéseket keresve.

megjelent, de nem honosodott meg.¹⁰ Az 1980-as években már az „ipari tervezőművészet” elnevezés volt általános, míg a design szó köznyelvi elterjedése a rendszerváltozás utánra, a fonetikus „dizájn” írásmód pedig az ezredforduló utánra tehető.¹¹ A bűvös „ipar” szó lehetett az egyik kulcs, amely révén a tradicionális iparművészeti technikák – kerámia-, textil- és fémművesség – a reprezentációs-dekorációs funkciót ellátó monumentális művek médiumai lettek, többek között a képzőművészet történeti technikái közé tartozó, a legitimációt a múlt művészetéből hozó mozaik és sgraffito mellett. Az ipar szó azt is segítette, hogy szabad utat kapjanak a stúdióműfajok, amelyek kiállítási célra készült tárgyakat hoznak létre. A nagyipar pedig tevékenyen közreműködött a kor művészetének támogatásában, hiszen a szocialista iparvállalatok művésztelepei alkotási lehetőséget biztosítottak, és lehetővé tették – a szocialista tömbön belül – nemzetközi szakmai kapcsolatok kialakítását is.

Az alkotótelepek és biennálék akár műfajteremtő hatással is rendelkeztek: az iparművészeti biennálék közül a legtöbbet kutatót a szombathelyi textilbiennálé, amelynek révén a hazai kiállításjáró közönség megismerhette a minitextilt. Ezek a textil alapanyagokból készült kísérleti kispasztikák olyan műfajt alkotnak, amelyet a kiállíthatóság szempontjainak figyelembe vételével hoztak létre, és amely gyakorlatilag csak a kiállítótérben létezik. A szintén sokat dokumentált kecskeméti zománcművészeti alkotóműhely tevékenysége nyomán monumentális épületdíszítések is készültek (Mészáros, 2023), valamint elindult az az irány is, amely képalkotó médiumként kezeli a zománcteknikákat, a „tűzzománc kép” készítését pedig

¹⁰ *Ipari Művészet*, az Iparművészeti Tanács Tájékoztatója: 1958, ezen a néven 1963-tól 1975-ig működött, ezt követte 1976-tól *Ipari Forma* címmel az Ipari Formatervezési Tájékoztató Központ folyóirata, kiadója a Magyar Kereskedelmi Kamara, 1988–1989-ben pedig a Magyar Gazdasági Kamara. Az 1964-es oktatási reform bevezetésekor Pogány Frigyes igazgatásával az Iparművészeti Főiskola neve Ipari Művészeti Főiskola lett. (Iparművészeti, 1964; Mészáros, 2023)

¹¹ Dizájntörténeti tény, hogy a maró ironiával fonetikusan írt „dizájn” 1990-ben jelent meg a *Hócipő* című satirikus hetilapban Fábry Sándor humorista jóvoltából, az ízlésficamokat kifestő *Dizájn Center* rovat címében. Ez viszont késleltette a magyaros átírás meghonosodását. E sorok írásának idején helyesírási szempontból a magyaros és az eredeti írásmód is elfogadott.

szakkörökben oktatott kreatív tevékenységként ismerhette meg a nagyközönség.

A képzőművészet története az „eleven textil”¹² korán és alkotásain túl számon tartja azokat a kisplasztikákat is, amelyek anyaga – az évszázadok, illetve évezredek hagyományát követő módon – fém vagy kerámia, valamint az autonóm művek anyagaként a vizsgált időszakban elterjedt üveg. Ezeknek a vizsgálata nem az iparművészet-történeti áttekintés feladata.

Az iparművészet és a népművészet egymás mellé állítása

Fontos és a kötetben tisztázandó probléma, milyen okok vezettek ahhoz, hogy – az '50-es évek elején egyértelműen, az évtized közepétől egyre csökkenő módon, de még egészen a '70-es évekig – az iparművészet a népművészettel kerüljön párhuzamba a kiállítási politikában, figyelmen kívül hagyva a két terület közötti lényegi különbségeket, beleértve a legszembevetőbbet: a hagyományörzés és az egyéni tervezés közötti differenciát.

A magyar iparművészetben a 20. század elejétől időről időre megjelenő és szimbolikus tartalmat is hordozó népművészeti inspiráció sohasem jelentette a két terület összemosását vagy összekeverését. A kiállítási politikában az '50-es évek gyakorlatának előzményei voltak a két háború közötti időszak „iparművészeti és háziipari” kiállításai, ahol egyébként háziipar alatt a műhelyfelszerelést nem igénylő, otthon kivitelezhető, tradicionális motívumokkal díszített textilneműek készítését értették.

¹² A kifejezés Frank János nevéhez fűződik, aki az 1960-as évek végétől jelentkező hazai autonóm textilművészeti törekvésekre alkalmazta ezt a szót, majd pedig címül választotta a Corvina által 1980-ban kiadott könyve számára.

A népi eredetű motívumok felhasználása olyan kreatív és egyedi megoldásokat is eredményezhetett, mint például Gorka Géza 1955-ös, felvidéki hímzésmintával díszített vázája,¹³ mely a kerámiaművesség art deco irányának folytatója. Alkotója népművésznél, Badár Balázsnál kezdte a tanulmányait, és számtalan népi ihletésű kerámiát készített a világháború előtt és után is. Ezt a művét azonban nem a népi kerámia, hanem



1. kép Gorka Géza: Váza felvidéki hímzésmintával díszítve, 1955. IMM ltsz. 57.330.

a népi hímzőművészet inspirálta, ráadásul a szocialista Magyarország határain kívül található Felvidéké. A motívum feldolgozásakor alkalmazott sajátos színvilág hangsúlyozottan eltér a hímzésektől. A legősibb technikák egyikével, korongozással készült tárgy alapszíne az ázsiai kerámiaművesség hagyományos szeladon mázáira emlékezteti a nézőt, a díszítésben pedig a modern kerámiára jellemző különleges repesztett és ugrasztott máz jelenik meg.

Az '50-es évek kiállításainak és publikációinak fényében megkockáztatható és a kézikönyvben további kifejtésre javasolt az a megállapítás, hogy az iparművészet és népművészet kettőse valamiképpen a két uralkodó társadalmi osztályt szimbolizálhatta a művészetben belül. Két biztonságosnak tűnő terület, ahol a feltételezések szerint nincs ábrázolás, nincs kockázatot jelentő tartalom, legfeljebb csak díszítés, amely népi hagyományokat, esetleg ősi kultúrákat idéz. Az Ernst Múzeumban 1952-ben rendezett *I. Iparművészeti kiállítás* anyagának igen jelentős részét népi kerámiák

¹³ URL: <https://gyujtemeny.imm.hu/gyujtemeny/vaza-felvideki-himzesmintaval-diszitve/22136> (Utolsó letöltés: 2025. szeptember 09.)

és hímzések alkották.¹⁴ A következő évi tárlatnak már népművészeti és iparművészeti a címe, a harmadiknál pedig megfordul a sorrend.¹⁵ A kerámia dísz tárgyak, illetve lakásdíszítő textiliák modern bútorokkal együtt jelentek meg a kiállításokon.

A népművészettel való párhuzamok problémája azért is igényel mélyebb elemzést a kötetben, mert a jelen művészettörténeti kézikönyvsorozatot előkészítő viták során egy 1970-es előadásban Szabolcsi Hedvig kísérelte meg többféle szempontból tisztázni a népművészet és az iparművészet egymáshoz való viszonyulásait. (Szabolcsi 1973) A közgondolkodásban a két terület összemosása elég sokáig tartott, például a Magyar Iparművészeti Főiskolán 1968-ban diplomázott Gecser Lujza 1971-ben kapta meg a népművészet ifjú mestere kitüntetését.¹⁶

Az iparművészet segíthette kiveszőben lévő kézműves technikák megőrzését, ezt példázza Bódy Irén életműve. (Pásztor & Erdei, 2020) Bódy az újabb generáció tagjaként 1952-ben diplomázott nyomottanyag-tervezőként, de már gyermekkorától ismerte a kékfestést, egy olyan hagyományos technikát, amely elsősorban hétköznapi öltözethez szolgáltatott anyagot, és különféle

¹⁴ A kiállítást bemutató filmhíradó kivonat leírása: „Pillanatképek az Ernst Múzeumban 1952. aug. 9-én, szombaton megnyílt I. Iparművészeti Kiállításról; tárgyak: népviseletbe öltöztetett baba, kerámiák, szőnyegek, hímzett díszpárnák. Kapoli Antal (faragóművész, népi iparművész, kezében tajtékpipa) szakmári pingáló asszonyokkal beszélget (utóbbiak népviseletben) a tárlaton. Kovács Margit csempeképe (Próbál a népi tánccsoport, 1952). Kiss Roóz Ilona kerámiái. magyar iparművészek munkái (asztali lámpa, asztalok, ülőbútorok). Tervrajzok: népies motívumok alkalmazása a kortárs építészetben (színházterem, tanácsterem, metró váróterem).” <https://filmhiradokonline.hu/watch.php?id=11429> (Utolsó letöltés: 2025. április 03.)

¹⁵ *Népművészeti és iparművészeti kiállítás*, Múcsarnok, 1953; *III. magyar iparművészeti és népművészeti kiállítás*, Iparművészeti Múzeum, 1955.

¹⁶ A díj akkori megnevezése „ifjú népművész” volt. Az egykorú sajtóhírek szerint: „A KISZ KB, valamint a Népi Iparművészeti Tanács az Ifjú népművész címet adományozta (...) Gecser Lujza szövőnőnek.” (Népművészek, népművelők kitüntetése. *Magyar Hírlap*, 1971. augusztus 19. 2.) Bojár Iván a „népművészet ifjú mestere” címről ír Gecser Lujzát is említve a *Magyar Hírlap* 1971. augusztus 4-i számának 6. oldalán: „A népművészek ifjú mestere címet jobbára azok kapták, akik remekelnek a »képzőművészeti mimézisben«”. (Kiállításról kiállításra)

változatait használták a hazánk területén élő nemzetiségek. (Domonkos, 1981) A színpompásnak ismert (19. századi) magyar népi hímzésekkel szemben ez a kék-fehér világ kifejezetten absztraktnak tekinthető. Bódy Irén egyedülként készített autonóm műveket is ezzel a technikával, kapcsolódva egyrészt a „textil falikép” felvirágzó műfajához, másrészt a táncház-mozgalom által is inspirált kékfestő-divat 1970-es évektől kezdődő felíveléséhez. A több mint 7 négyzetméteres, Huszár című kékfestő kompozíció a motívumok kiválasztásával és feldolgozásával a kor iparművészetében egyre explicitebbé váló, kicsit önironikus, fanyar és/vagy édeskés nosztalgiát képviseli.¹⁷



2. kép Bódy Irén: Huszár, 1975.
IMM ltsz. 2012.59.

A művészetet familiarizálni kívánó tárgyak: a néven nem nevezett díszítőművészet

Tény, hogy az Iparművészeti Főiskolán elsajátított ipari tervezői szemlélet birtokában dísztárgyakat is terveztek, sőt – technológiától függően – kiviteleztek is az iparművészek. Már egy váza vagy egy állólámpa is dísztárgynak számított, hiszen nincs rájuk szükség a munkaerő újratermeléséhez. Ezek a szigorú értelemben vett használati funkcióval nem rendelkező tárgyak egyfajta kiegészítőként adtak sajátos karaktert a lakásművészeti tárlatok enteriőrjeinek¹⁸

¹⁷ URL: <https://gyujtemeny.imm.hu/gyujtemeny/nyomott-mintas-szovet-lakastextil-huszar/21143> (Utolsó letöltés: 2025. szeptember 09.)

¹⁸ Például: *Bútor- és lakásművészeti kiállítás*, Iparművészeti Múzeum, 1956: a kor neves iparművészei készítették az enteriőrök kiegészítőit. Textil: Bódy Irén, Rozs Endre, Schubert Ernő, Szabó Marianne, Szenes Zsuzsa, Pekáry István. Kerámia: Gádor István, Gorka Géza, Gorka Livia, Kovács Margit, Majoros Hédi, Majoros János. Üveg: Báthory Júlia, Szabó Erzsébet. Fém: Kitlinger Kálmán, Tevan Margit

A szerényebb berendezésű szobákat is egyénibbé teheték a dísz tárgyak, amelyek készítésével már a második világháború előtt véglegesen szakítani kívánt a modernizmus elveit követő iparművész-generáció. Az „öncélú művészkedés” ellen harcoltak a szociális tervezés szempontjait egyedüli lehetőségnek tekintő iparművészek, akik egy csoportja – a művészeti avantgárdhoz hasonlóan – 1940-ben éppen a kiáltvány médiumát választotta, hogy összefoglalja a várt új korszak iparművészetének társadalmi feladatait.¹⁹

Az új korszak beköszöntével azonban létrejött az a szocialista gazdaság és ipar, amelyben nem volt lehetőség a szocialista iparművészek elképzelései szerinti környezet és tárgyak megalkotására. A hiánygazdaság és a silány minőségű ipari termékek talán még fokozták is a közönség igényét a hagyományos dísz tárgyak iránt; az 1960-as évektől önálló terminusként jelenik meg a kiállításokon és a publikációkban a *lakásdísz*, *falidísz*, *falikép* és társaik.

A kor egyik jellegzetes, fókuszba állításra érdemes tárgy-típusa a cigarettakínáló doboz, amely – ha belegondolunk – az egyetlen legitim szenvedély, egyszersmind a közösségi együttlét díszes tárgyi kelléke volt. Anyaga réz, vagy legfeljebb ezüstözött réz, hiszen a nemesfém használata négy állami vállalat privilégiuma volt. (Ezek műhelyeiben egyébként az ötvösség kincskészítő hagyományát folytató arany- és ezüstművesek historizáló Kunst-kammerstücköket alkottak – a legmagasabb szintű reprezentációhoz és



3. kép Tevan Margit: Cigarettdoboz, 1952.
ezüstözött réz, belseje fa.
IMM ltsz. 67.523.1.

¹⁹ Csaba Rezső – Juhász László – Szűcs Pál: *Új magyar iparművészet felé*, kiáltvány, 1940. Új kiadása in Ferkai et al., 1991, 161–184.

exportra.²⁰⁾ A széles közönség számára elfogadható és vonzó (dísz)tárgy gyanánt készülő cigarettakínálót téglá formája éppen alkalmassá teszi arra, hogy domborművekkel díszítsék. Erre sokféle lehetőség volt, a figurális („reál”) kompozíció egyik karakteres képviselőjét Tevan Margit készítette. (Koczogh, 1977b) Ez a műtárgy egy átmeneti periódus ritka dokumentuma, amikor a következetesen és stíluskorszakokon át képviselt egyéni stílus kizökken. A szocialista művészet saját stílusának keresésére tett erőfeszítés példája, amelynél sem a témaválasztás, sem a kompozíció arányai nem illettek a tárgyhoz: a monumentális méretekre komponált jeleneten építők láthatók: építőanyag-szállító férfiak, talicskázó és vízhordó nők.

Az enteriőr „kiegészítőihez” hasonlóan egyénítő tárgycsoport az öltözködés számára az ékszer, amely ekkor – az évezredes hagyományokkal ellentétben – nem drága anyagai, hanem plasztikai kvalitásai miatt képviselt értéket. A nemesfém-tilalom és a puritán öltözködés iránti elvárások miatt átalakult az ékszer státuszjelző, szimbólumhordozó és díszítő szerepe. A nemesfém monopóliumával rendelkező állami vállalatoknál szakmunkásvizsgával rendelkező mesterek folytatták a tradicionális ékszerkészítést,²¹⁾ az iparművész diplomát szerzett alkotók pedig rendhagyó alternatívát kínáltak azokkal a rézötözetből készült ékszerekkel, amelyek –



4. kép Juhász Árpád: Függőékszer, 1967.
Bórszój, nikkelezett réz.
IMM Ltsz. 76.104.1-2

²⁰⁾ URL: <https://gyujtemeny.imm.hu/gyujtemeny/doboz/34288> (Utolsó letöltés: 2025. szeptember 09.) Reprodukálva: Weiner, 1952, XXXVIII. tábla

²¹⁾ Ugyanabban a műfajban alkottak szakmunkásvizsgával és művészeti diplomával rendelkező alkotók – érdemes lenne a kétféle szemléletből fakadó különbségeket is megvizsgálni a kézikönyvben a fémművesség mellett például a fotográfia történetében is, ahol 1982-ben indult meg a felsőfokú képzés Magyarországon.

patinázva, krómozva vagy ezüstözve, de jellemzően eltérve az évezredek óta luxust megjelenítő arany sárga fényétől – saját léptékkendszerük számára képezték le a nonfiguratív szobrászat formáit.²² Ezeket akkoriban tinédzserékszernek vagy hippiékszernek is nevezték, de a kiállításokon, reprodukciókon sajátos – viselhető – kisplasztikaként jelentek meg.²³

A kiállítások hatása a szakmai közösségre és a nagyközönségre

Az 1950-es években indult a nagy seregszemlék sora.²⁴ Az 1960-as években már számos önálló és kiscsoportos kamarakiállítás nyílhatott, és a '60-as évek végén került sor azokra a műfajonkénti kiállításokra, amelyek az autonóm (ambíciójú) művek bemutatásával több esetben is fordulópontot hoztak el a magyar iparművészet történetében: *Fémplasztika* (Ernst Múzeum, 1967), *Textil falikép '68*, (Ernst Múzeum), *Ékszer '70* (Csók Galéria).²⁵ Ekkor indulnak a műfajonkénti nagy összefoglaló kiállítások és biennálék is: *Fal- és tértexil biennálé* (Szombathely, 1970), *I. Ipari textilművészeti biennálé* (Szombathely, 1973), *I. Magyar kerámiaipari kiállítás* (Pécs, 1974).

Ez volt a kezdete annak a folyamatnak, amikor az absztrakció, a nonfigurativitás, az objekt és az installáció megjelenhetett – iparművészeti

²² „...az ékszer ugyanúgy plasztikai alkotás, mint egy kisméretű figurális vagy nonfiguratív szobor, ugyanúgy dísz, mint egy épületkerámia, s ennek megfelelően — természetesen figyelembe véve sajátos funkcióját, azaz emberdíszítő feladatát — megvannak sajátos, áthághatatlan szerkezeti törvényei.” Bojár Iván: Kiállításról kiállításra: Az Ékszer '70. *Magyar Hírlap*, 1970. december 1. 6.

²³ „...a legnagyobb feltűnést az ún. teenager-ékszerek keltették, a bőr és vas, bőr és nikkal felhasználásával. Juhász Árpád variálható, nikkal pálcá-idomokból összeállított, bőrszíjon függő csüngője, Koleszár Arany bőrszíjra fűzött font és bronz kombinációjú nyaklánc, bőrszíjon lógó nyakéke, Tóthfalusi László mondriános vonalvezetésű függővel ellátott, remekbe készült vaslánc a legújabb divatú pulóver-díszítések lennének, ha az áruk elérhető lenne. Hasonló divatékszerek a külföldi nagyáruházakban olcsó áron megszerezhetők teenagerek számára is, hisz főleg ők igénylik.” (P. Brestyánszky, 1971, p. 20.) Egyetlen példa: Juhász Árpád: *Függőékszer*, 1967. URL: <https://gyujtemeny.imm.hu/gyujtemeny/fuggo/34640> (Utolsó letöltés: 2025. szeptember 9.)

²⁴ *I. Iparművészeti kiállítás*. Ernst Múzeum, 1952; *Népművészeti és iparművészeti kiállítás*. Múcsarnok, 1953; *III. Magyar iparművészeti és népművészeti kiállítás*. Iparművészeti Múzeum, 1955; *Bútor-és lakásművészeti kiállítás*. Iparművészeti Múzeum, 1956; *Művészet az iparban*. Miskolc, 1958; *IV. Országos iparművészeti kiállítás*. Múcsarnok, 1959; *V. Országos iparművészeti kiállítás*. Múcsarnok, 1965; *Fiatal iparművészek első országos kiállítása*. Ernst Múzeum, 1970.

²⁵ Lásd még: *Belsőépítészet '70*; *Reklám '70*; *Öltözködéskultúra '72*.

kontextusban. Itt részletesen kellene foglalkozni a művészettörténész szakma reakcióival: valójában csak a textil volt az a terület, amelyet a *képzőművészettel foglalkozó* művészettörténészek komolyan és következetesen figyelemmel kísértek.²⁶

A kiállítások alkalmat teremtettek a művészcsoportok létrejöttére és bemutatkozására. 1968-ban kifejezetten egy kiállítási felhívásra jött létre a Prizma 13 csoport Mezei Gábor vezetésével.²⁷ Az 1975-ben alapított Manual csoport tagjai *Manifesztum helyett* című közös ars poeticájukban foglalták össze, melyek voltak a csoport létrejöttét indokló hasonlóságok a tagok „gondolkodásában, törekvéseiben, munkáikon keresztül megnyilvánuló magatartásában”.²⁸ A kiállítások tárgyalásakor kihagyhatatlan az Iparművészeti Múzeum szerepe. Az intézmény – országos szerepkörének megfelelni kívánva – 100. jubileuma alkalmából 1972-ben egy történeti és egy kortárs kiállítást is rendezett, és megkezdte a Modern osztály megszervezését.²⁹ Ez a folyamat teljesedett ki azzal, hogy 1975-től Miklós Pál vezette az intézményt, aki elméleti tevékenységén túl (Miklós, 1976)³⁰ sokoldalúságról és nyitottságról tanúskodó kiállítási és gyűjteményezési politikát valósított meg. Ugyanekkor kapott főigazgató-helyettesi pozíciót Ernyey Gyula, hogy a design érdemben bekerüljön az intézmény profiljába. (Ernyey, 2022) 1975-ben indult a *Téralkotás – tárgyformálás* című kiállítássorozat, amely meghatározó jelentőségű a kor művészetének történetében, mert kitágította a hagyományos műfajhatárokat, és kortárs művészet egyik fővárosi színhelyévé tette az Iparművészeti Múzeumot.

²⁶ Az 1988-as, az *Eleven textil, 1968–1978–1988. Válogatás a modern magyar textilművészeti alkotásokból* katalógusába a bevezetőt Néray Katalin, a tanulmányokat Fitz Péter, Attalai Gábor és Beke László írta. Herczegh, 1988, pp. 7–107.

²⁷ „Most lássuk a tényeket (?). A Képző- és Iparművészek Szövetsége 1967-ben felhívást tett közzé az iparművészek részére, amelyben felszólítja őket, hogy alakítsanak kiállítási csoportokat a szakma népszerűsítése, megismertetése érdekében (mellesleg: ez ma sem volna hiábavaló!). Ekkor alakítottuk meg csoportunkat, amelyet Prizma 13-nak neveztünk el, merthogy tizenhárman voltunk – de az sem mindig...” Mezei, 2016, p. 2.

²⁸ *Manifesztum helyett*. Herczeg, 1979, p. 3.

²⁹ *Mai magyar iparművészet I-II*. Iparművészeti Múzeum 1972, p. 174.

³⁰ A kötetben számos iparművészeti témájú tanulmány is olvasható, pl. A művészet mostohagyermekai (1971) vagy a Környezetkultúra 2000-ben (1973)

A kiállító alkotók a következők voltak: Schaár Erzsébet (1975), Pécsi László (1976), Bálint Endre (1976), Schéner Mihály (1977), Gecser Lujza (1977), Keserü Ilona (1977), Karmazsin László (1978), Polgár Ildikó (1979), Szenes Zsuzsa (1980), Haraszty István (1981), Bohus Zoltán (1981).

Recepció: a szakmai és ismeretterjesztő médiumok szerepe

A szaksajtóban egy kétirányú folyamat érdemel figyelmet: a legfontosabb képzőművészeti szakfolyóirat – a *Szabad Művészet*, majd az 1960-ban induló *Művészet* – profiljához hozzátartozott a széles értelemben vett iparművészet körébe tartozó írások közlése is (beleértve például az 1973-as design-vitát vagy a házgári konyhaprogram 1977-es ismertetését), bár ezeknek a cikkeknek a száma egyre csökkent az évtizedek során. Ezzel szemben az indulásakor kizárólagosan ipari kötődésű, külföldi szakfolyóiratokból szemlélő és hazai interjúkat közlő, majd teljesen saját tartalmakat publikáló *Ipari Művészet*ben és utódaiban növekvő számban jelentek meg a tervezőművészek autonóm alkotásairól szóló beszámolók.

A második világháború után lassan induló művészeti könyvkiadás az 1960-as években még az ismeretterjesztő és ízlésnevelő művekre korlátozódott: művészettörténészek szövegeivel és szerkesztésében jelentek meg azok a széles nagyközönségnek szánt könyvek, amelyek a szép és modern otthon berendezéséhez nyújtottak tanácsokat. (Koós, 1960; Molnár, 1964; Koczogh, 1970) Az 1970-es évektől jelentek meg igényesebb összefoglaló művek, monográfia-sorozatok (*Mai magyar iparművészet*, *Corvina Műterem*), és persze reprezentatív albumok (*Muralia Hungarica*, *Forma Hungarica* stb.). Az ismeretterjesztés médiumai között az 1960-as évek végén jelent meg a televízió is: Kernács Gabriella és B. Farkas Tamás 1969-től dolgozott a Magyar Televízió Képzőművészeti Szerkesztőségében, közösen több mint ezer művészeti témájú műsort szerkesztettek és rendeztek. (Dvorszky, 2016) A nagyközönség által lakberendezési témájú adások műsorvezetőjeként megismert Fekete György televíziós sorozataiért már 1978-ban megkapta a Magyar Televízió nívódíját.

(Dvorszky, 2017) A televíziós adások minden korábbinál szélesebb körű közönséget értek el, ezért a hatásuk részletesebb elemzése a recepció szempontjából elengedhetetlen.

Irodalom:

Domonkos, O. (1981). *A magyarországi kétfestés*. Corvina.

Dvorszky, H. (2016). *Képek, szobrok, képernyő. B. Farkas Tamás és Kernács Gabriella filmjei a Magyar Televízióban*. Magyar Művészeti Akadémia.

Dvorszky, H. (2017). *Fekete György belsőépítész, iparművész*. Magyar Építész Kamara.

Ernyey, Gy. (2022). *Iparművészet és design. Adalékok és építőelemek az Iparművészeti Múzeum design-gyűjteményéhez*. Iparművészeti Múzeum.

Ferkai, A, István, M. és Slézia, J. (Szerk.). (1991). *Új magyar iparművészet felé. Válogatás a magyar iparművészet dokumentumaiból 1899–1947*. Magyar Iparművészeti Főiskola.

Herczegh, I. (Szerk.). (1979). *Manuál csoport kiállítása*. Műcsarnok.

Herczegh, I. (Szerk.). (1988). *Eleven textil, 1968-1978-1988*. Válogatás a modern magyar textilművészeti alkotásokból. Műcsarnok.

Iparművészeti Főiskolából Ipari Művészeti Főiskola. (1964). *Ipari Művészet*, 1(2), 21–23.

Koczogh, Á. (1970). *Kulturált környezet, modern otthon*. Népművelési Propaganda Iroda.

Koczogh, Á. (1977a). *Fémművesség*. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata.

Koczogh, Á. (1977b). *Tevan Margit*. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata.

Koós, J. (1960). *Modern otthon*. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata.

Mészáros, F. (2023). *Lantos*. Zsdrál Art.

Mezei, G. (2016). Gondolatok a Prizma 13 csoportról. *Magyar Iparművészet*, 2016(1), 2–5.

Miklós, P. (1976). *Vizuális kultúra. Elméleti és kritikai tanulmányok a képzőművészetek köréből*. Magvető.

Molnár, L (Szerk.). (1964). *A szép otthon*. Kossuth Könyvkiadó, Magyar Nők Országos Tanácsa.

- P. Brestyánszky, I. (1971). A modern ékszer paradoxona. *Művészet*, 12(5), 18–20.
- Pallai, S. (1966). *Ötvösség, nemesfémipar, divatékszer-készítés*. (2. bőv., átdolg. kiad.). Műszaki Kiadó.
- Pásztor, E. & Erdei, T. L. (2020). *Bódy Irén, a képfestés művésze*. Magyar Képek Kiadó.
- Szabolcsi, H. (1973). A népművészet és az iparművészet viszonya. In *Művészettörténet – tudománytörténet* (pp. 161–182). Akadémiai Kiadó.
- Szentpéteri, M. (2017). Design vagy iparművészet? Fogalomtörténeti vázlat. *Korunk*, 28(10), 39–45.
- Vadas, J. (2005). *Design felső fokon. Ipari formatervező-képzés a Magyar Iparművészeti Egyetemen*. Magyar Iparművészeti Egyetem.
- Veress, K. (2021). „Kerámia Kádárka”, avagy a „szocdeko”: Beszélgetés Kiss Imre műgyűjtővel a Kádár-korszak díszkerámiáiról. *Magyar Iparművészet*, 2021(2), 36–43.
- Weiner, M. (1952). *Felszabadult iparművészet*. Művelt Nép Könyvkiadó.

Fehér Dávid

• A pop kérdésről újra.

A „lokális poptól” a „nemzetközi popig” és vissza

A pop art fogalmának újraértékelése és újradefiniálása az elmúlt években hangsúlyos kérdése volt a nemzetközi művészettörténeti diskurzusoknak. Különös jelentőséggel bírt két 2015-ben rendezett, áttekintő igényű kiállítás, a Tate Modern *The World Goes Pop* és a Walker Art Center *International Pop* című tárlata, amelyek az elsősorban amerikai és brit művészeti jelenségként definiált pop art fogalmának a radikális kiterjesztésére törekedtek.¹ A globális művészettörténet-írás, illetve a posztkolonialista diskurzusok jegyében voltak be az elbeszélésbe eddig nem – vagy csak alig – vizsgált területeket és alkotókat. A projektek deklarált célja nem pusztán a perifériák és félperifériák művészeinek újrapozicionálása volt, hanem a centrumok és a perifériák közötti hierarchikus viszonyok lebontása, újragondolása, a Piotr Piotrowski által megfogalmazott *horizontális művészettörténet* jegyében. (Piotrowski, 2009a)

A két kiállítás céljai bár hasonlóak voltak, az alapkérdésre radikálisan eltérő válaszokat adtak. A Walker Art Center (Darsie Alexander és Bartholomew Ryan által rendezett) kiállításának központi kérdése a különböző lokalitások közötti összefüggések vizsgálata volt: az amerikai színtér mellett külön szekcióban vizsgálta a brit, az argentin, a brazil, az olasz, a nyugatnémet, a japán művészeti színtereket, amelyek a katalógusban kiegészültek a magyar színtér elemzésével (Fehér, 2015), illetve külön szekció foglalkozott a képek és motívumok vándorlásának jelenségével. Az elbeszélés kiindulópontjai konkrét, lokális fókuszú esettanulmányok voltak, amelyek a kiállításba ékelődő kamarakiállításokként jelentek meg az oldalsó termekben. A központi terekben

¹ *International Pop*, Walker Art Center, Minneapolis, 2015. április 11. – augusztus 29. URL: <https://walkerart.org/calendar/2015/international-pop/>; *The World Goes Pop*, Tate Modern, London, 2015. szeptember 17. – 2016. január 24. URL: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/world-goes-pop> (Utolsó letöltések: 2025. november 03.)

pedig a különböző helyszínekhez köthető alkotók műveit motívumok, problémák és kérdésfelvetések mentén olvasták össze. A kiállítás a szó szoros értelmében *inter-national*, vagyis nemzet-közi volt: az egymással párbeszédben lévő, illetve párbeszédbe állítható lokális történetek hálózatszerű, többszólamú elbeszélése bontakozott ki a múzeum tereiben. A történetek között az amerikai és a brit területek csupán egy-egy szálként jelentek meg, és ekként, ha nem is maradéktalanul, de részben megvalósulni látszott a központok (illetve általában a Nyugat) provincializálásának szándéka.² A kiállítás polifonikus elbeszélése párbeszédnek szövegeként, kulturális transzferek³ sokrétű folyamataként mutatta be a pop art vizuális nyelvének cirkulációját és az adott formai elemek jelentésváltozásait a vizsgált színterek társadalmi valóságának összefüggésében.

A Tate Modern kiállítása gyökeresen más stratégiát követett, amit már a projekt címe is tükrözött – nem azt vizsgálta, hogy a különböző *lokális színterek között* milyen folyamatok zajlottak, hanem azt mutatta be, hogy a *világ miképpen lett poppá*. Nem konkrét eseteket mutatott meg, hanem a világot magát mint absztraktumot, amely ebben a formában aligha megragadható. A pop art színes, harsány vizuális megoldásainak időben és térben is szerteágazó megjelenéseit prezentálta, formai és motivikus hasonlóságok szerint egymás mellé rendelve különböző alkotásokat, amelyek olykor szinte élőképpé, színpadi díszlethez hasonlatos berendezéssé váltak, és így nemcsak eredeti történeti kontextusuk szorult háttérbe, hanem egyetlen tarka pop-masszává is nivellálódtak. A kurátorok (Jessica Morgan és Flavia Frigeri) legkülönösebb döntése a „valódi” (amerikai és brit) pop art teljes negligálása volt (Joe Tilson egyedüli és megmagyarázhatatlan kivételével). Érzésem szerint (és a kiállítás sajtóvisszhangjának tanulságait levonva) ez a radikális gesztus az eredeti

² Piotrowski Dipesh Chakrabarty *Provincializing Europe* kötetcímét parafrázeálja, amikor a „Nyugat provincializálásáról” („provincializing the West”) beszél. Lásd: András, 2012

³ A kulturális transzfer fogalmát a pop art internacionalizálódásának vonatkozásában használja: Öhrner, 2017

kurátori szándékkal ellentétesen sült el: a kiállítás nem dekolonializálta a perifériák művészetét, hanem nyomatékosította azok periférikus mivoltát.⁴ A centrum kiemelésével a történetből mintegy megőrizték annak kitüntetett mivoltát, a kiállításon szereplő művek másodlagosságát sugallva: a hatalmi pozícióban lévő intézmény mint az ismert nevek elhagyása utáni maradékot mutatta be a „global pop” alkotóit. A finom kontextuális különbségek és párhuzamok bemutatása helyett a hangsúly a felszíni, formai összefüggésekre került.

Külön esettanulmány tárgya lehetne a kelet-közép-európai művészek jelenléte a két nagyléptékű, globális horizontú kiállításon, azon belül is külön figyelmet érdemelhet a magyar jelenlét hiánya (a Walker Art Center katalógusától eltekintve). Szintén hosszú gondolatmenet tárgya lehet, hogy a budapesti Ludwig Múzeumban a londoni és a minneapoliszi kiállítások után fél évvel megnyitott (Timár Katalin, Popovics Viktória és Bradák Soma által rendezett) *Ludwig Goes Pop + The East Side Story* milyen módszertani problémákat vetett fel.⁵ Ahogyan a Tate esetén, ezúttal sem a lokális kontextusok és történetek jelentették a kiindulópontot, hanem a térben formai és motivikus szempontok szerint egymás mellé (alá és fölé) rendelt, különböző művészeti színtereken, különböző évtizedekben alkotott, sokszor a pop arttal legfeljebb asszociatív kapcsolatban lévő művek közötti összezsengések, amelyek gyakran nem voltak többek felszíni hasonlóságnál.

Jelentős kérdés, hogyan lehetséges a pop art internacionalizálódásának összefüggésében írni az 1960-as évek egyes magyarországi alkotóiról, és feltárni művészetük regionális és tágabb, nemzetközi párhuzamait, a motívumok vándorlását, a lokális kontextusok közötti finom átfordítások, kulturális transzferek összefüggéseit, ahhoz hasonlóan, ahogyan például Catherine

⁴ Szimptomatikus például Adrian Searle kritikája a *Guardian*-ben: Searle, 2015.

⁵ *Ludwig Goes Pop + The East Side Story*, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2015. október 9. – 2016. január 3. URL: <https://www.ludwigmuseum.hu/kiallitas/ludwig-goes-pop-east-side-story> (Utolsó letöltés: 2025. december 08.) illetve lásd a kiállítás katalógusát: Timár, 2015.

Dossin vizsgálta az amerikai művészet sokrétű nyugat-európai recepcióját. (Dossin, 2015) Hol van a helye az 1960-as évek magyarországi művészeti tendenciáinak a „nemzetközi pop” – az utóbbi években igencsak kitágult – térképén, amely Latin-Amerikától Ausztráliáig és Japánig terjed? Ezen belül is kiemelten fontos megvizsgálni a pop art európai recepciójának történetét, különös tekintettel a gyakran újbóloldali szemléletű, politikai-társadalmi érzékenységgű új figurációkra (a *figuration narrative*-től a kapitalista realizmusig), amelyek a magyarországi jelenségek legfontosabb párhuzamai közé tartoznak. Fontos megvizsgálni az információ áramlásának aktorait (a kiállításoktól, biennáléktól a különböző intézményeken át a fontosabb kiadványokig és folyóiratokig), és még inkább azt, hogy az új médiumok elterjedése okán egyre jobban felgyorsuló információáramlással együtt terjedő vizuális impulzusok mennyire eltérő kontextusba kerültek a különböző szintereken.

Kérdés, egyáltalán beszélhetünk-e pop artról. Keserü Katalin a korát sok szempontból megelőző, úttörő jelentőségű *Variációk a pop art-ra* című kiállítását és kötetét⁶ számos bírálat érte ebből a nézőpontból (gondoljunk például Pernecky Géza *Ipics-apacs pop art* című írására, illetve György Péter *A kultúrpolitika teremtette pop art* című recenziójára. Pernecky, 1994; György, 1994); fontos definiálni, mi a pop art, és egyáltalán mit tekinthetünk pop artnak. Ahogyan később Timár Katalin és Horányi Attila – majd velük részben egyetértve, részben vitatkozva Piotr Piotrowski – is felvetette, a nyugati művészettörténeti fogalmak reflektálatlan átvétele az önkolonizáció veszélyét hordozhatja magában. (Timár–Horányi, 2002; Piotrowski, 2009b; Piotrowski, 2017) A Tate és még inkább a Walker Art Center kiállításai mintha túlléptek volna ezen a problémán: nem a pop art kötött (elsősorban brit és amerikai kontextusban érvényes) fogalmával operáltak, hanem a „nemzetközi pop” sokkal képlékenyebb és rugalmasabb jelenségét vizsgálták, és ezáltal mintha egy új fogalmat is bevezettek volna. Jelentős kérdés, hol van ebben a képlékeny

⁶ Keserü 1993 és a publikáció közvetlen előzménye: Keserü, 1991.

jelenségkörben a kelet-közép-európai művészek helye, különös tekintettel azokra a színterekre, amelyeken a pop arttal párhuzamba állítható vizuális megoldások az átlagnál szélesebb körben elterjedtek (a magyarországi művészeti színtér mellett Csehszlovákiára, és még inkább Észtországra érdemes utalni – az észti jelenségekről Sirje Helme egy Keserü Katalin kötetével módszertani szempontból összevethető könyvet is publikált. Helme, 2010). Nemcsak az a fontos kérdés, milyen impulzusok vezettek a pop art stíláriis eszköztárának a megjelenéséhez, hanem az is, hogy a művészek ezeket az eszközöket mire használták, és erre lokálisan (és olykor individuálisan is) eltérő válasz adható. A kelet-közép-európai színterekkel sok szempontból párhuzamba állítható latin-amerikai országok pop-jelenségei kapcsán például gyakran hivatkoznak az antropofágia, a kannibalizáció koncepciójára (Calirman, 2015, 122–124), miszerint a centrumból beáramló impulzusok befogadása, sajátta tétele és „felfalása” a koloniális elnyomás alóli felszabadulás eszközévé is válhat.⁷

Kelet-Közép-Európában, illetve azon belül Magyarországon, érzésem szerint nem ez volt a helyzet. Az első Iparterv kiállítás⁸ a pop art jelenségeihez való kapcsolódás vágyát mintegy programszerűen is megfogalmazó – Sinkovits Péter által írt – bevezetőjében a nyugati stíluselemek nem az elnyomó hatalomhoz kötődnek, hanem inkább az elnyomó hatalom alóli felszabadulás, a világ művészeti aktualitásaival való „együtt lépés” szándékát reprezentálják. (Sinkovits, 1968)⁹ A helyzet persze egy közelebbi perspektívából nézve ennél árnyaltabb: az amerikai motívumok esetenként – például Lakner művészetében, amint erre később még kitérek – nem vágyképekként, hanem kritika tárgyaként jelennek meg.

⁷ A koncepció kiindulópontja Oswald de Andrade 1928-ban írt *Kannibalista manifestuma* (*Manifesto Antropófago*) Andrade, 1928.

⁸ URL: https://monoskop.org/Iparterv#/media/File:Iparterv_Budapest_1968.jpg (Utolsó letöltés: 2025. december 08.)

⁹ A kérdésről lásd: Fehér, 2019.

A pop art stílász elemei művészenként a legkülönbözőbb kontextusokba kerülnek. Tót Endrénél a festészet kiüresítésének első stádiumaként (és ekként a túlkínálattal szembeni hiány ábrázolásának egyik legelső kísérleteként), Siskov Ludmilnál a korszak vizuális kultúrájának – például az űrverseny jelenségének – leképezését szolgáló eszközként, Halász Károlynál egy pszichedelikus világ közérzetének képi megfelelőjeként.¹⁰ A legtöbb művész számára a pop art eszközkészletének alkalmazása egy rövid – olykor átmenetinek is mondható – stádium volt a hatvanas évek második felében, amely mindemellett az életművek egészének értelmezése szempontjából is kulcsfontosságú.

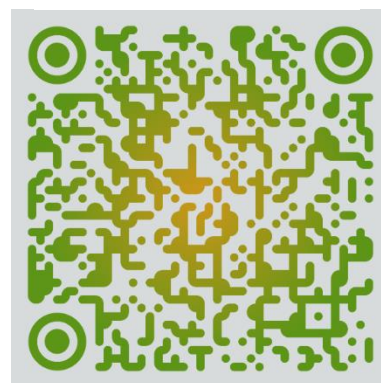
A pop art nemzetközi összefüggésben is fontos sajátossága az alkalmazott és a „magasművészeti” jelenségek közötti határok elmosódása. Megkerülhetetlen a pop art formakészletével operáló plakátművészet (elsősorban Darvas Árpád, Kemény György, Konkoly Gyula és Lakner László tervezőgrafikai munkásságának) elemzése, amely esetenként az alkotók képzőművészeti alkotásaival is szoros összefüggéseket mutat. Részben ezekben a metszéspontokban keletkeztek a korszak pop-jelenségeinek kulcsművei: például Kemény György Kőszeg Ferenc lakásának cselédszobájában lévő



1. kép Tót Endre: *Kalapok*. 1969.



2. kép Siskov Ludmil: *Asztronauták*. 1968.



3. kép Halász Károly: *Modulált és besorolt emberalakok a pop-art sorozatból*. 1968.

¹⁰ URL-ek: <https://www.ludwigmuseum.hu/mutargy/kalapok> <https://mng.hu/mutargyak/36961/> ; https://acbgaleria.hu/app/default/assets/hopp_halasz_karoly_mutargyak/0081287ef539576b44146480c0319e66.jpg (Utolsó letöltések: 2025. december 08.)

Szekkója (1970–1971),¹¹ amely a Luis Camnitzer-i értelemben vett *politikai pop* (Camnitzer, 2015) nemzetközi összevetésben is fontos alkotása sajátos újbalsoldali ikonográfiával és erőteljes formanyelvvel (mely utóbbi egy Errótól az Equipo Crónicaig és Keichii Tanaamiig ívelő nemzetközi összefüggésrendszerbe ágyazható. Fehér, 2016). Az 1970–1971-es mű egyfajta összegzésnek is tekinthető: a pop art nemzetközi virágkora 1964 és 1970 közé



4. kép Kemény György:
Szekkó.
1970–1971.

tehető, a magyarországi művészeti színtér vizsgálata során elsősorban az ekkor alkotott művek kerülnek fókuszba. A plakátművészet mellett fontos megemlíteni az animációt (Kovácsnai Györgytől Jankovics Marcellig), illetve olyan alkalmazott műveket is, mint Erdély Miklós fotómozaikjai. (Boros, 2014)¹²

Kiemelt kérdés bizonyos tematikák jelenléte, illetve beszédes hiánya. A nemzetközi kutatások kiemelt tárgya a *female pop* jelensége. A régióból Jana Želibská, Maria Pinińska-Bereś, illetve Alina Szapocznikow a tendencia kulcsfigurái közé tartozik. Kérdés, mennyiben és miképpen vizsgálható Keserü Ilona művészete ebben az összefüggésrendszerben (elsősorban a *Ludwig Goes Pop + The East Side Story*n is bemutatott *Pár* című festmény a maga hippi esztétikájával és a *flower power*t idéző vizualitásával, illetve Julie Christie és Ringo Starr arcképével). Beilleszthetők-e ebbe a diskurzusba esetleg olyan alkotók is, mint Szenes Zsuzsa? (Amint Keserü kötetében és a *Ludwig Goes Pop-on* is megjelent.)

Sajátos és szinte zavarba ejtő a traumatikus múlt, azon belül is a *holokauszt* a pop eszközeivel történő tematizálása Altorjai Sándor és Kemény György művészetében, de kitágítva a kört Alina Szapocznikow, Wolf Vostell, Boris Lurie és akár Gerhard Richter is ebben az összefüggésrendszerben tárgyalható.

¹¹ URL: https://magyarnarancs.hu/data/articles/98/982/article-98241/SZEKKOM_KUSZEG_FERI_NEL_1970-1971_6.jpg (Utolsó letöltés: 2025. december 08.)

¹² URL: [Erdély Miklós – Köztérkép](#) (Utolsó letöltés: 2025. december 08.)

Szintén kulcsfontosságú a pop art-ra vonatkozó konceptuális és elméleti reflexiók elemzése, gondoljunk Erdély Miklós és Altorjay Gábor szövegeire,¹³ amelyek kapcsán az is nyomatékosítható, hogy a pop art jelenségek szorosan összefügg a happeninggel és a fluxussal is: Altorjay Gábor és Szentjóby Tamás korai művészete olvasható és olvasandó a pop art felől.

A pop art jelenségei a legkomplexebben és legerőteljesebben mégis azon művészek életművében jelentek meg, akik egy figuratív festészeti hagyomány felől érkeztek. Talán közülük is Lakner László és Konkoly Gyula tekinthető kulcsszereplőnek. Az ő műveik vizsgálata során pontosan feltárható a jelentésváltozások, a transzferek finom játéka, amely nemcsak a kézzel festett művek *technéjében*, hanem a műveken feltáruló társadalmi-politikai kérdésekben is megnyilvánul. Konkoly *P. S. Porcelángyári munkás* című 1966–1967-es festményén a motívumismétlés a rauschenbergi komponálást idézi, egyúttal a kronofotográfiára is asszociálni enged. A P. S. monogram – amint ezt a művész elárulta nekem – Petőfi Sándorra, áttételesen pedig a forradalomra utal.¹⁴ A mű munkás-ábrázolás, a szocialista realizmus toposzait mozgatja meg és helyezi új kontextusba. A pop art kompozíciós sajátosságainak az alkalmazása nem több eszköznél, amellyel reflektálni lehet a társadalmi valóságra és a realizmus ambivalens hagyományaira.



5. kép Konkoly Gyula: *P. S. Porcelángyári munkás*.
1966-1967.

¹³ Erdély, 1991, illetve gondoljuk Altorjay Gábor 1967 februárjában írt „Vasból vaskarikát”, ill. a *próféta kockázata* című publikálatlan esszéjére.

¹⁴ Konkoly Gyula e-mailje Fehér Dávidnak, 2014. május 7. A kép URL-je: <https://www.kieselbach.hu/alkotas/porcelangyari-munkas-3144> (Utolsó letöltés: 2025. december 08.)

Lakner László a *Saigonban kivégzett buddhisták emlékére* festett 1965-ös festménye remek példa a helyzet komplexitására.¹⁵ Az 1960-as években Lakner egy a szocialista realizmustól és a szocialista modernizmustól karakteresen eltérő, a nemzetközi művészeti diskurzusba ágyazható, társadalmi érzékenységgű figurális festészeti nyelvet alakított ki, amellyel egy sajátos szűrkezónába került. Az *Iparterv* kiállítások művészei közül szinte



6. kép Lakner László: *Saigon*.
(*A Saigonban kivégzett buddhisták emlékére*) 1965.

egyedülként volt rendszeres résztvevője nagyobb léptékű állami kiállításoknak, sőt a magyarországi művészetet külföldön reprezentáló, hazai szervezésű seregszemléknek is. Ezt a művét először készüléseének évében, *A Magyar képzőművészek a fasizmus ellen* című¹⁶ – az Ellenállók Nemzetközi Szövetsége (Fédération Internationale des Résistants) kongresszusának alkalmából szervezett, és ekként alkalmi jellegű – kiállításon mutatta be a Magyar Nemzeti Galériában, sokszáz mű között. (D. Fehér, 1965a) A mű stílár szempontból a nemzetközi pop arttal, elsősorban az európai újrealista tendenciákkal (például Antonio Recalcati festészetével) állítható párhuzamba. Mindemellett az amerikai hatalom és az agresszió baloldali szellemiségű kritikája összhangba hozható az állami intézményrendszerben uralkodó narratívákkal is. A mű a rendkívül erősen kitágított értelmű fasizmus (egyfajta „újfasizmus”) bírálataként olvasódott, amint ez a kiállítást szervező D. Fehér Zsuzsa soraiból kitűnik: „A fasizmus okozta szenvedés a felszabadulás jeleneteiben oldódik fel; az áhított



7. kép Ismeretlen alkotó: *A Magyar képzőművészek a fasizmus ellen*. 1965.

¹⁵ URL: <https://tgym.hu/index.php/muzeumtortenet/a-honap-festmenye/212-2020/szeptember/499-szeptember-lakner-laszlo> (Utolsó letöltés: 2025. december 08.)

¹⁶ URL: [Hungarian Artists Against Fascism - Hungarian National Gallery | Budapest Poster Gallery](https://hungarianartistsagainstfascism.org/) (Utolsó letöltés: 2025. december 08.)

béke örömeinek mégsem adhatják át magukat művészeink teljesen. Míg a háború előtti munkákat áthatja az aggodás Európa sorsa felett, most az egész világért érznek felelősséget. A színes bőrűek szolgasorsa, a gyarmati és nemzeti elnyomás, az újfasizmus késztetik alkotásra mestereinket. Az atomhaláltól való rettegés, az önmagukat elégető buddhista szerzetesek drámája már aligha lenne elmondható konzervatív festői eszközökkel. Jelképes tárgyak, filmkockaszerűen felvillantott képek és a gyilkos atomfelhőben vonagló testek tapinthatóan éles ábrázolása döbbenetes tartalmat közvetít Lakner László és Kóka Ferenc képein.”¹⁷ Perneczky Géza a kiállításról írt kritikájában utalt a pop arttal mutakozó összefüggésekre, ám ki is tágította a kört: „A legérdekesebb és a legszuggesztívebb mű – bizonyos mértékig az újdonság varázsa miatt is – azonban Lakner László idén festett képe, *A Saigonban kivégzett buddhisták emlékére* című. Első látásra a pop-art képek vizuális összhatását adja, alaposabb vizsgálat után azonban felfedezhető e drámai ritmusú, amerikai zászlót és betűket, mártírfigurákat összemosó olajkompozícióban az egykori baloldali fotómontázsok technikája és szelleme éppúgy, mint a többévtizedes expresszionista grafika jelzésszerű nyelve, vagy a film gyorsan tovasuhanó vizuális lüktetése.”¹⁸ A baloldali fotómontázsok párhuzamával kapcsolatban egy másik kritikában Láncz Sándor John Heartfieldet is nevesítette,¹⁹ akinek éppen abban az évben volt kiállítása az Ernst

¹⁷ D. Fehér Zsuzsa: Magyar képzőművészek a fasizmus ellen. Jegyzetek a kiállítás rendezése közben, *Népszabadság*, 1965. december 19. 8.

¹⁸ Perneczky Géza: A magyar képzőművészek a fasizmus ellen. *Magyar Nemzet*, 1965, december 12. 9.

¹⁹ „Kiemelkedik az együttesből ezúttal Lakner László, akinek *A Saigonban kivégzett buddhisták emlékére* című képe a baloldali művészek egykori fotómontázsainak szellemét és technikáját — amit egyébként kitűnően képviselt műfaj megalapítójának, John Heartfieldnek nyári kiállítása — ötvözi egy modernebb előadásmóddal.” Láncz, S.: A magyar képzőművészek a fasizmus ellen. *Somogyi Néplap*, 1965, december 25. 11. Láncz két évvel később fontos esszét is publikált Lakner művészetéről: Láncz, 1967.

Múzeumban, és aki Lakner ekkori művei szempontjából fontos előképként és párhuzamként említhető.²⁰

Lakner egy baloldali szellemiségű, erősen kommunikatív, társadalmi érzékenységgű figuratív festészet kialakításához a kor legújabb művészeti tendenciáiból megismert stíluselemeket használja fel eszközként, művein ezek a különböző képalkotó eljárások és eszközök sokrétűen keverednek. Művészetében a „nemzetközi pophoz” az út egy mágikus realista gondolkodásmódon keresztül vezet, amelyben nemcsak Max Ernst, hanem az amerikai Ben Shahn is kulcsfigurának tekinthető. A nyomtatott sajtótermékek, a médiaképek és a szövegtöredékek is ekkor jelennek meg a művészetében motívumként (és bár ekkor, az 1950-es évek végén Lakner nem ismerhette az éppen kibontakozó brit pop artot, a közvetlenül 1956 után alkotott művei mégis párhuzamba állíthatók a korai Peter Blake művészetével) – ez a gondolkodásmód pedig mintegy disszeminálódott generációja festészetében. Nem sokkal később fordult a konkrét fotóelőképek, történeti dokumentumok felhasználása felé, ami megalapozta későbbi formanyelvét. Ugyanezekben az években az amerikai pop art fontos amerikai előzményeihez (például Charles Sheelerhez²¹) is kapcsolódott, ám gyökeresen más nézőpontból, mint amerikai kortársai.

Szimptomatikus, hogy az 1960-as évek művészeti sajtójában a már inkább a pop art formakészlete felé forduló Laknerre és más pályatársaira is többnyire szürnaturalistákként hivatkoztak, hiszen az általuk alkalmazott technikai repertoár az évtized végéig bár kissé átalakult, mégis lényegében változatlan maradt. Csernus Tibor is elmozdult a nyomtatott médiumok szemimechanikus átültetése és sokszorosítása (nitrohigítós átdözsölése) felé (például a *Nádas* című

²⁰ *Még mindig... John Heartfield kiállítása*, Ernst Múzeum, Budapest, 1965. június 12. – július 4. (Kiállítás felelős: Láncz Sándor) URL: [Még mindig... John Heartfield Kiállítása Ernst Múzeum 1965 Junius - Julius \[I\] | Heartfield Online](#) (Utolsó letöltés: 2025. december 08.)

²¹ Ben Shahnt, Charles Sheelert Lakner Szentesi Edittel folytatott beszélgetésében is említi: Szentesi, 1991, pp. 128, 132.

1964-es festményén²²), ami – többek között Rauschenberg művészetének is fontos technikája, ám a nyugat világából beáramló hulladékok, a tájban elszórt artefaktumok, például a *Vie Nuove* című baloldali folyóirat címlapja, inkább a posztszürrealista festészet kontextusában maradtak.



8. kép Csernus Tibor: *Nádas*.
1964.

Csernus emigrálása után Laknerre maradt a feladat, hogy a szürnaturalista képi nyelvet továbbgondolva levonja a rauschenbergi neodadaizmus konzekvenciáit. Ám a helyzet ennél összetettebb: éppúgy fontos kiindulópontja volt az eisensteini és heartfieldi montázsnyelv, a Francis Bacon-i egzisztencialista testfestészet, mint a szürrealista képalkotás és a brit, illetve amerikai pop art (amelyeknek a szürrealista kollázs és montázs szintén fontos előzménye volt). A tartalom azonban mélyen etikai, olykor egyenesen példázatszerű: mit jelent engedelmesnek lenni és idomulni a társadalmi valósághoz és elvárásokhoz? Ez az 1966-ban (vagyis tíz évvel az 1956-os forradalom után) alkotott *Engedelmesen*²³ filmcsíkszerű, diptichon formátumú kompozíciójának címmé emelt, képmezőre írt kérdésfelvetése. Hasonló dilemmákat kódolt Lakner a *Metamorfózis – egyszer, aztán, később*²⁴ (eredetileg *Várákózók – példázat*) című, 1964 és 1967 között festett monumentális alkotásba, amely a motívum-ismétlés, a kézzel festett montázs, a szürrealista képzettársítás, a baconi testtorzítás, és az elsősorban a brit pop art-ra jellemző, absztrakció és figuráció egyensúlyára



9. kép Lakner László:
Engedelmesen.
1966.

²² URL: http://kiscellimuzeum.hu/sites/default/files/pictures/a_het_mutargya/2018/Csernus%20Tibor%20Nadas%201964.jpg (Utolsó letöltés: 2025. december 08.)

²³ URL: <https://muo.cz/wp-content/uploads/2024/02/26-768x527.jpg> (Utolsó letöltés: 2025. december 08.)

²⁴ URL: <https://viragjuditgaleria.hu/hu/termek/metamorfosis-egyszer-aztan-kesobb-varakozok-peldazat-1964-1967/>

törekvő képi nyelv rendkívül komplex szintéziseként (sajátos montázsként) is értelmezhető, Heartfield-idézetekkel, illetve Kafka- és Hitchcock-allúziókkal. Ennél is meghatározóbb azonban a műbe rejtett parabola, ahogyan utólag a művész fogalmazott, a kép „egy példázat a generációm alapélményéről '45 és '56 után: a tegnapi tigrisek báránnyá, ártatlan polgárokká asszimilálódásáról” (Varga, 2015) – vagyis az ambivalens engedelmesség jelenik meg, mint egy hazugságra épülő társadalom *modus vivendi*je.



10. kép Lakner László:
*Metamorfózis – egyszer, aztán,
később.*
(*Varakozók – Példázat*)
1964–1967.

A történethez érdemes hozzátenni: az *Engedelmesen* készüléseinek évében, 1966-ban a székesfehérvári István Király Múzeum gyűjteményébe került a művész ajándékaként, ahol a legközelebbi új szerzeményi kiállításon meg is jelenhetett, majd 1967-ben szerepelt a *Twentieth Century Hungarian Art. Paintings, sculpture and graphic works* című a Kulturális Kapcsolatok Intézete által szervezett tárlaton a londoni The Arts Council of Great Britain at the Royal Institute Galleries-ben (Genthon, 1967), ezután pedig 1968-ban látható volt az *Ungarische Kunst der Gegenwart* című tárlaton az esseni Museum Folkwangban (amelyen Lakner és Major János díjat is nyertek). (*Ungarische Kunst*, 1968) A *Metamorfózis* pedig a szigorúbb zsűrizés ellenére is megjelenhetett és így főattrakcióvá válhatott a Fiatal Képzőművészek Stúdiójának 1967-es kiállításán az Ernst Múzeumban. Ezek a recepciótörténeti adalékok is nyomatékosítják a sokszorosán áttételes, kódolt – olykor egzisztencialista, olykor humanista, olykor ironikus – üzenetek többolvasatúságát, ami csakis a lokális kontextus ismeretében fejthető fel.

Kézenfekvő és nem is irreleváns a műveket egyfajta „pop-ikonográfia” kontextusában látni és láttatni (Néray, 1970), gondoljunk a *Száj*-sorozatra²⁵, amely egy másik nézőpontból a művész újbaldali érdeklődését is tükrözi (amennyiben Fritz Teufel száját festi meg), létrehozva egy baloldali, de mégsem pontosan az elvárásoknak megfelelően baloldali, ám azokkal sokszor nem is gyökeresen ellentétes képi nyelvet.



11. kép Lakner László: *Száj*.
1969

A pop art eszköztára mindemellett a vizuális köznyelv részévé vált, és olykor minden iróniától mentesen is válhatott propagandisztikus üzenetek hordozójává (gondoljunk Zala Tibor *Lenint* ábrázoló, warholi stílusjegyeket mutató nyomataira²⁶).

Piotr Piotrowski egyik bon mot-ja szerint a kelet-közép-európai lokális pop art változatai akkor érthetőek meg, ha tudatosítjuk magunkban, hogy egy olyan világban keletkeztek, amelyben drágább volt a Coca Cola, mint a vodka. (Piotrowski, 2017, 33) Szentjóby Tamás *Coca Cola vodkával*²⁷ című 1973-as képverse ennyiben pontos láttelep: az összekeveredő ízek szétválaszthatatlanok és nem is befogadhatók, illetve értelmezhetők egymás nélkül. Ezért kulcsfontosságú a jelentésváltozások finom játékának, a motívumok és stíluselemek hibridizálódásának felfejtése.



12. kép Zala Tibor: *Lenin*.
1972.

A történet persze 1970 körül nem ért véget. Következő kérdésként vethető fel, hogy miképpen vált ez a festészetfelfogás, egy társadalmi érzé-

²⁵ URL: <https://mng.hu/mutargyak/38427/> (Utolsó letöltés: 2025. december 08.)

²⁶ URL: <https://pinteraukcioshaz.hu/image/show/2568?l> (Utolsó letöltés: 2025. december 08.)

²⁷ URL: <https://www.c3.hu/collection/koncept/images/images/szentj1k.gif> (Utolsó letöltés: 2025. december 08.)

kenységű, nem kevésbé ironikus és duplafenekű, mindemellett konceptuális szellemiségű, analitikus karakterű fotóalapú realista festészet (sajátosan értelmezett fotórealizmus) kiindulópontjává, nemcsak Lakner és Méhes László, hanem mások művészetében is.²⁸ Mindennek pedig a későbbi évtizedek művészete – egy sajátosan értelmezett posztpop kialakulása – szempontjából is lehet jelentősége. A történeti emlékezetet aktivizáló, traumákat felfedő, a társadalmi valóság és a spektakulum különböző rétegeire reflektáló figuratív festészet a kelet-közép-európai régió nemzetközi nézőpontból is kiemelten hivatkozott jelensége, olykor egyenesen sikertörténete. Gondoljunk a Kolozsvári Iskola, Adrian Ghenie és Victor Man egészen Cornel Brudaşcuig – és talán a korai Ion Grigorescuig is – visszavezethető festészetére, vagy a lengyel festészet Andrzej Wróblewskitől Jerzy Ryszard „Jurry” Zielińskin át Rafał Bujnowskiig és Wilhelm Sasnalig vezethető tendenciáira. Kérdés, megírható-e a magyarországi figuratív festészet története ilyen nézőpontból, regionális és nemzetközi kontextusba ágyazva. Egy azonban bizonyos: egy ilyen történet kulcsfontosságú epizódja lenne az 1957 és 1974 közötti időszak, illetve a pop art jelenségeinek recepciója.

Irodalom:

- Alexander, D., & Ryan, B. (Eds.). (2015). *International pop* [Exhibition catalog]. Walker Art Center.
- Andrade, O. de. (1928). Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, 1(3, 7).
- András, E. (2012, szeptember 10). Provincializing the West: Interview with Piotr Piotrowski. *Artmargins online*. URL: <https://artmargins.com/provincializing-the-west/> (Utolsó letöltés: 2025. április. 18.)
- Boros, G. (2014). Leletmentés. Erdély Miklós fotómozaikjai. *Artmagazin*, 6, 28–36.
- Calirman, C. (2015). Pop and Politics in Brazilian Art. In D. Alexander & B. Ryan (Eds.), *International pop* [Exhibition catalog] (pp. 119–130). Walker Art Center.

²⁸ Erre megkíséreltem reflektálni korábbi írásomban: Fehér, 2012.

- Camnitzer, L. (2015). Politikai pop. In K. Timár (Szerk.), *Ludwig goes pop + the east side story* [Exhibition catalog] (pp. 148–158). Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum.
- Fehér, Zs. D. (Szerk.). (1965). *A magyar képzőművészek a fasizmus ellen* [Exhibition catalog]. Magyar Nemzeti Galéria.
- Dossin, C. (2015). *The rise and fall of American art, 1940s–1980s: A geopolitics of western art worlds*. Ashgate.
- Erdély, M. (1991). Pop tanulmány (1968). In M. Erdély, *Művészeti írások: Válogatott művészetelméleti tanulmányok I.* (pp. 23–36). Képzőművészeti Kiadó.
- Fehér, D. (2012). A megfestett valóság. A fotórealizmus kezdetei Magyarországon. In N. Erőss, (Szerk.), *Édentől keletre: Fotórealizmus: Valóságváltozatok* [Exhibition catalog] (pp. 14–39). Ludwig Múzeum.
- Fehér, D. (2019). Nyugati művészet és lokális kontextus. Az Iparterv-kiállítások és az „együtt lépés” paradigmája. In V. Popovics (Szerk.), *Iparterv 50+* [Exhibition catalog] (pp. 162–175). Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum.
- Fehér, D. (2015). „Where is the Light?” Transformations of Pop Art in Hungary. In D. Alexander & B. Ryan (Eds.), *International pop* [Exhibition catalog] (pp. 131–148). Walker Art Center.
- Fehér, D. (2016). KEMÉNY / POP. Kemény György és a pop art. *Artmagazin*, 6, 32–41.
- Genthon, I. (Összeáll.). (1967). *Twentieth century Hungarian art: Paintings, sculpture and graphic works* [Exhibition catalog]. The Arts Council of Great Britain at the Royal Institute Galleries.
- György, P. (1994). A kultúrpolitika teremtette pop art. *Budapesti Könyvszemle – BUKSZ*, 2, 187–194.
- Helme, S. (2010). *Popkunst forever: Estonian pop art at the turn of the 1960s and 1970s*. Eesti Kunstimuseum, KUMU.
- Keserü, K. (1991). Pop Art Magyarországon. *Ars Hungarica*, 1, 15–27.
- Keserü, K. (1993). *Variációk a pop art-ra: Fejezetek a magyar művészetből 1950–1990* [Exhibition catalog]. Ernst Múzeum – Új Művészet Kiadó.
- Láncz, S. (1967). Lakner Lászlóról. *Művészet*, 10, 21–24.
- Néray, K. (1970). Pop ikonográfia. Lakner László kiállítása a Kulturális Kapcsolatok Intézetében. *Művészet*, 9, 39–40.

- Öhrner, A. (Ed.). (2017). *Art in transfer in the era of pop: Curatorial practices and transnational strategies*. Södertörn University.
- Perneczky, G. (1994). Ipics-apacs pop-art. *Balkon*, 2, 9–15.
- Piotrowski, P. (2009b). *In the shadow of Yalta: Art and the avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*. Reaktion Books.
- Piotrowski, P. (2009a). Toward a horizontal history of the European avant-garde. In S. Bru et al., *Europa! Europa? The avant-garde, modernism and the fate of a continent* (pp. 49–58). De Gruyter.
- Piotrowski, P. (2017). Why were there no great pop art curatorial projects in Eastern Europe in the 1960s? In A. Öhrner (Ed.), *Art in transfer in the era of pop* (pp. 21–35). Södertörn University.
- Searle, A. (2015, szeptember 14). The world goes pop review – a bitty and disappointing tour of minor art. *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/sep/14/the-world-goes-pop-review-tate-modern> (Utolsó letöltés: 2025. április 18.)
- Sinkovits, P. (1968). Bevezető. In *Kiállítás az Iparterv dísztermében*. [Exhibition catalog]. (s. p.). Iparterv.
- Szentesi, E. (1991). Beszélgetés Lakner Lászlóval (1988. október 8. és 10.). In *Hatvanas évek: Új törekvések a magyar képzőművészetben* [Exhibition catalog] (pp. 125–137). Magyar Nemzeti Galéria.
- Timár, K. (szerk.). (2015). *Ludwig goes pop + the east side story* [Exhibition catalog]. [K. Timár, Szerk.]. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum.
- Timár, K., & Horányi, A. (2002, március 15). Is your pop our pop? The history of art as a self-colonizing tool. *Artmargins online*. URL: <https://artmargins.com/is-your-pop-our-pop-the-history-of-art-as-a-self-colonizing-tool/> (Utolsó letöltés: 2025. április 18.)
- Ungarische Kunst der Gegenwart: Malerei, Graphik* [Exhibition catalog]. (1968). Museum Folkwang.
- Varga, M. (2015, június). Kísérleti helyzetek. Nyomkövetés Lakner Lászlóval: pop art, fotórealizmus és koncept. *Műértő*, 11.

Kürti Emese

• Kisebbség és emancipáció: a Bosch+Bosch csoport a jugoszláviai és a magyarországi neoavantgárdban.

„... nem szabad felednünk, hogy a kisebbség emancipációja csak az általános, mindenkire vonatkozó emancipáció segítségével valósítható meg. A kisebbség nem válthatja meg önmagát, ha a megváltás nem terjed ki mindenkire. A kisebbségi kérdés tétje: ott is lehetséges méltóságteljesség, ahol nincs hatalom.”

Losoncz Alpár¹

A kelet-európai művészettörténetírás geopolitikai okokból és történelmi időkre visszavezethető etnikai érzékenységekre, illetve szélsőséges politikai diskurzusokra való tekintettel kerüli a különböző nyelvi-etnikai kisebbségek művészetének kritikai megközelítését. A gyakorlat egyik lehetséges következménye, hogy a témáról szóló helyi diskurzusok szűk nemzeti-etnikai keretek között maradnak, a másik pedig, hogy a globális diskurzus és terminológia érdekében mellőzik a kisebbségi kultúrákhoz kapcsolódó művészeti jelenségek lokális vonásait és progresszív jellegét. Holott a kisebbségi kultúrák vizsgálata nem pusztán a kortárs migráció kiélezett diskurzusai miatt lehet fontos, hanem azért is, mert a kisebbségek földrajzi kontextustól függetlenül mindig a többségi kultúrával való viszonyban léteznek, és ennek a kölcsönös függőségnek a dinamikájában értelmeződik az a Kelet-Európa fogalom is, amely visszatérően megkísérti a történetírást. Kétségtelen, hogy a régió történetét a különböző etnikumok közötti viszonyok, feszültségek és együttműködési kísérletek sorozata határozza meg, amelyben ugyanakkor fontos szerep juthat a nyelvek közötti átjárhatóság, a kulturális transzfer, illetve a kulturális fordítás kérdéseinek. Magyarország viszonylatában ez a téma felvetés sokak számára „nemzeti” problémának tűnhet, tanulmányomban ugyanakkor épp ennek a megközelítésnek a módszertani meghaladására teszek kísérletet a

¹ Losoncz, 2018, pp. 81–82.

jugoszláviai Bosch+Bosch csoport² és a magyarországi neoavantgárd kapcsolatainak elemzésével, melyhez a kulturális transzfer fogalma nyújthat kapaszkodót.

A hidegháború időszakában a határon túli kisebbségek helyzetét és szerepét – a Holokauszthoz, a feminista diskurzusokhoz vagy a szegénység témájához hasonlóan – a tabuk közé sorolta a hivatalos baloldal homogenizációs politikája. Ezek a tematikák az 1979-től formálódó demokratikus ellenzék színre lépésével kerültek be a szamizdatkultúrába, és a feminizmus kivételével az ellenzék kelet-közép-európai demokrata identitásához tartozó politikai kérdésekké váltak. (Bozóki, 2010) A Ceaușescu-diktatúra egyre fokozódó nacionalista retorikájának következtében különösen a legnagyobb létszámú romániai magyar kisebbség helyzete foglalkoztatta a kritikai értelmiséget, és a Romániában megkezdett falurombolás elleni tüntetés az egyik legnagyobb összefogásként valósult meg az 1980-as években. A demokratikus ellenzék érvelésének és akcióinak fontos vonása volt, hogy a romániai kisebbségekkel való szolidaritást nem elsősorban etnikai szempontok, hanem az egyetemes emberi jogok határozták meg, így nélkülözték a később eluralkodó nacionalista érveléseket. (Bozóki, 2010) A kisebbségi kultúrák körüli diskurzusok a marxista filozófiából érkező demokratikus ellenzék gyakorlatában érték el csúcspontjukat, és az általuk szorosán követett romániai rendszerváltás a kisebbségek szerepének elismerésével egy nacionalizmustól mentes aktusként jelent meg Kelet-Európa történetében.

A romániai magyar kisebbségek helyzete a diktatúrának való kitettsége miatt különös figyelmet kapott a Kádár-korszak ellenzéki köreiben, de a vele való kapcsolattartás és kulturális csere épp a diktatúra által támasztott nehézségek miatt nagyon korlátozott volt. Az 1970-es évek végén megalakult

² A Bosch+Bosch csoportot 1969-ben alapította a költő-képzőművész Slavko Matković és Szombathy Bálint a magyar-szerb határ közelében lévő Szabadkán. Alapító tag volt még Szombathy mellett Szalma László, Magyar Zoltán, Basch Edit, Krekovity István és Slobodan Tomanović, majd 1971-ben csatlakozott hozzájuk Kerekes László, 1973-ban Csernik Attila és Ladik Katalin, 1975-ben pedig Ante Vukov. A csoport 1976-ban oszlott föl.

marosvásárhelyi MAMŰ-csoport³ tagjai elsősorban a román progresszív művészet tagjaival való együttműködésre törekedtek, és a határok nehezített átjárása miatt a magyarországi (és nemzetközi) mail artba való bekapcsolódásuk is a nyolcvanas évekre halasztódott. A romániai magyar kultúra 1976 után egyre inkább elszigetelődött, intézményi lehetőségei folyamatosan korlátozódtak, ahogy a bukaresti experimentális művészeti kapcsolataik is a befelé fordulást, a privát akciók stratégiáját követték. A nyolcvanas években megkezdődött, elsősorban Magyarországot megcélzó kivándorlási hullám, amely Erdélyben a mai napig is tart, az egykori Jugoszlávia területén csak a kilencvenes években bekövetkezett balkáni háborúk idején járt hasonló migrációs átrendeződéssel.

A jugoszláviai kisebbségi kultúra egészen más utat járt be, mint a romániai, köszönhetően Josip Broz Tito harmadik utas szocializmusának és a nacionalizmust mesterségesen visszaszorító politikájának, amivel a különböző etnikumok közötti feszültségeket igyekezett semlegesíteni. A jugoszláviai magyar közösség 1968 után felnövekvő művészgenerációja a nemzetközi kulturális csatornákhöz való hozzáférése, saját intézményrendszere és sajátos, a nyugati újbaloldalhoz és a jugoszláv politikai koncepciókhoz egyaránt kapcsolódó programjával a jugoszláv modell jellegzetes terméke volt. A továbbiakban elsősorban azt vizsgálom, hogy ez a kisebbségi kultúra hogyan viszonyult a többségi jugoszláv kultúra mintázataihoz, és hogyan közvetítette ezeket a mintákat a magyarországi neoavantgárd felé. Az érdekel, hogy a kisebbség mint „mozgó történelmi konstelláció” (Losoncz, 2018, p. 81) a kulturális kötődések, nyelvi hibriditások, illetve gazdasági kényszerek, dilemmák és emancipatorikus lépések sűrűsége által hogyan tudott egy nála dominánsabb, homogénebb többség számára autentikussá és inspirálóvá válni. Milyen területei voltak a kortárs avantgárd művészetnek, amelyek az egyik kulturális szcénában egy állami intézményrendszer keretei között az új

³ Az 1979-ben alapított Marosvásárhelyi Műhely (MAMŰ) Elekes Károly képzőművész körül jött létre. Körülbelül 30 tagja közül a legaktívabb művészek Elekes Zoltán, Garda Aladár, Krizbai Sándor, Nagy Árpád (Pika) és Szabó Zoltán (Judóka) voltak.

normativitást képviselték, de egy másik ország kontextusába átkerülve egy marginalizált szubkultúra részének tekinthetők csupán? Hogyan változott a centrum és a periféria hagyományos viszonya a jugoszláv-magyar kulturális transzferek mozgásában, és hogyan tett szert gazdasági-kulturális előnyre, vagyis hatalomra a periféria a centrummal szemben? Bár témám egy jugoszláviai magyar és szerbhorvát kulturális közösség, a Bosch+Bosch csoport mozgásának követése a régiós kulturális transzferek területén, abban bízom, hogy a kulturális transzfer fogalma és konklúziói használhatók lehetnek más geopolitikai kontextusok között működő kulturális kisebbségek vizsgálatára is.

Kisebbség és jugoszlávság

Közismert, hogy 1948-ban Tito államelnök irányításával Jugoszlávia a desztalinizáció útját választotta, amely gazdasági és kulturális különutasságot, a régióban egyedülálló öngazgatási mechanizmusokat jelentett, jóval szabadabb információáramlást biztosítva a kulturális szereplők számára, mint más szocialista országokban. Ami a soknemzetiségű Jugoszlávia kisebbségpolitikáját illeti, retorikai értelemben a kapitalista vonásokkal működő baloldal jogegyenlőséget teremtett az országban, és a „jugoszlávság” fogalmi ernyője alá vonta a szerbeket, horvátokat, magyarokat, bosnyákokat, szlovénokat és más etnikai kisebbségeket, kiiktatva a nacionalizmust mint destabilizáló tényezőt. (Várady, 1997) A valóságban azonban, különösképpen a „nem-hazával” (Tolnai Ottó), Magyarországgal nyelvi-kulturális kapcsolatban álló jugoszláviai magyarok helyzete jóval bonyolultabb volt. A többirányú kulturális beágyazottság, a tradícióhoz és a modernizmushoz való sajátos viszony egy markánsan progresszív és autonóm vonásokat mutató irodalmat és képzőművészetet eredményezett a jugoszláviai kisebbségi létforma keretei között. Ez a kisebbségi keretrendszer határozta meg a hatalomhoz való olykor kritikus, máskor azonosulást jelző kulturális attitűdöket, amelyek a kortárs diskurzusokat meghatározó újbaloldali-neoavantgárd *Új Symposion* folyóirat értelmiségi holdudvarát, és az ide tartozó Bosch+Bosch csoportot is jellemezték.

Az újvidéki neoavantgárd színtér, és benne az *Új Symposion* generációja a jugoszláv és a kortárs nemzetközi kultúra részének tekintette magát, amelybe éppúgy beletartoztak az újbaloldali diskurzusok, mint a hippikultúra, vagy az underground létforma és a multimedialis művészeti praxisok. A szerb művészettörténész Miško Šuvaković szerint épp az Újvidéket jellemző kulturális és etnikai hibriditás jelentette a város előnyét és értékét a nagyobb jugoszláviai központokkal szemben: „Újvidék esetében fontos volt, és ebben Belgrád előtt járt, hogy olyan vegyes környezetet biztosított, ahol a különböző kulturális modellek keveredtek és átfedtek egymást.” (New Media, 2005, p. 58) Ebből a hibriditásból a symposionisták is kivették a részüket azzal, hogy a kulturális referenciáik nem elsődlegesen a magyar nyelvű, hanem a kortárs jugoszláv irodalom köreiből kerültek ki. A symposionisták összetett identitásának fő eleme a jugoszlávság volt, ennek megélésében ugyanakkor – Szerbhorváth György szociológus provokatív összefoglalása szerint – nem voltak mentesek minden ellentmondásosságtól: „Hiszen a sympósok magyarok voltak, de a jugoszlávságra esküdtek. Természetes adottságnak vették, hogy magyarul írnak, még ha megpróbálkoztak a szerbbel is. Kis alföldi, poros falvakból vagy mezővárosokból érkeztek a Városba, ám rögtön a tenger felé tekintettek. A személyi kultusz ellen ágáltak, de Titóban nem kételkedtek, sőt. A szabadságról beszéltek, Nietzsche-től tanultak, de a dogmatikus marxizmus apostolait is bólogatva idézgették. (...) Hittek, de megvetették mások hitét, különösen a vallásos hitet. A hagyományok ellen küzdöttek, miközben hagyománytalanságról beszéltek, majd új hagyományokat véltek fölfedezni. És így tovább: az Új Symposion története végső soron erről a meghasonlottságról szól.” (2005, p. 86)

Ugyanez a meghasonlottság képezte az „anyaországhoz” való, ellentmondásos, kritikai viszony alapjait, még radikálisabban pedig, a tőle való elfordulást is. A vasfüggöny által teremtett geopolitikai keretrendszer, a hatvanas évekig fennálló vízumkényszer eleve korlátozta a mobilitást, így nehéz

volt fenntartani a kapcsolatokat és hozzájutni a magyarországi szellemi termékekhez. Ráadásul a titói rezsim könnyen nacionalista retorikaként fordíthatta le a magyarországi kötődéseket, ami akár börtönnel is járhatott. Ilyen helyzetben a vajdasági magyar értelmiség számára még kézenfekvőbb volt Jugoszlávia mint adottság elfogadása. Idővel, a hatvanas években már a Jugoszlávia és Magyarország közötti választás lehetősége sem merült föl, a többség számára Tito elnök Jugoszláviája volt az elfogadott kulturális otthon és „haza”. Tito ugyanakkor lehetővé tette a kortárs nemzetközi kultúrához való hozzáférést, a konceptuális művészet, experimentális zene és színház képviselőinek személyes jelenlétét is az országban, amelynek a jelentőségét nem lehetett túlértékelni a magyarországi körülményekkel való összevetésben. Mégsem következett be teljes elszakadás a magyarországi kultúrától, sokkal inkább egy párhuzamosan kialakuló irodalmi-művészeti struktúráról beszélhetünk, amely törekedett a hasonló szellemiségű szerzőkkel való kapcsolatfelvételre, és olykor markáns véleményt fogalmazott meg velük szemben.

Az egyik legfontosabb forrás ebből a szempontból az újvidéki Gion Nándor hosszabb budapesti tartózkodásának tapasztalataiból keletkezett *Véres patkányirtás idomított görényekkel*⁴ című esszékötete, amelyből a magyar társadalom és közélet számos korabeli problémája olvasható ki, úgy mint a hétköznapi, látens antiszemitizmus, vagy a kettős beszéd jelensége. De nem maradtak ki olyan kisebb konfliktushelyzetek beszámolói sem, mint a kötetben ironikusan csak „Első és Második Underground költőként” kódolt Balaskó Jenővel és Szentjóby Tamással folytatott vita. Mint kiderül, a Magyarországon marginalizált fiatal költők publikációs lehetőséghez jutottak az *Új Symposion*ban, de hevesen kritizálták a tördelés minőségét, és kifogásolták a magyarországi szerzők megjelenésének arányát is a lapban, amit viszont Gion Nándor határátlépő követelőzésként értékelte. Ebből az epizódból is kitűnik, hogy az

⁴ Eredeti megjelenés: *Új Symposion*, 1971. 5-12.; kötetben: Gion, 2012.

összehasonlíthatatlanul jobb anyagi helyzetben lévő, a cenzúra nyomásától kevésbé befolyásolt és „nyugatias” jugoszláviaiak lekezelően bántak a magyarországiakkal, akik viszont – kapcsolataikra és intézményrendszerükre ácsingózva – sovinszta jugoszlávoknak tekintették őket.

Hasonló volt a helyzet az irodalmi praxisokkal gyakran összeecsúszó vizuális művészetek terén is: „Összehasonlítva a két ország helyzetét, nekünk könnyebb dolgunk volt. Mi hozzájutottunk mindenféle anyaghoz. Nyugattal aktív kapcsolatot tartottunk, kaptunk meghívásokat a kiállításokra. A Forum kiadóban minden nyugati újságot meg lehetett rendelni, mindenhez hozzá lehetett férni, és nem volt olyan, amit ne hoztak volna el, ha megrendelte az ember.”⁵ – foglalta össze a két szintér közötti helyzeti különbségek lényegét Csernik Attila képzőművész, a Bosch+Bosch csoport tagja. A jugoszláviai képzőművészek sok szempontból privilegizált helyzetben voltak a magyarországi kulturális mező intézményhiányos helyzetéhez képest, és a kortárs avantgárd kollektívák, az úgynevezett „Új művészeti praxis”⁶ hálózatának részeként működtek. Ez a körülmény ugyanakkor fölértékelte a régiós kapcsolatok szerepét és közvetítő funkcióit is, amelyek a nyugat-európai kulturális transzferekkel ellentétben a személyes ismeretségek és barátságok megtapasztalását, ugyanakkor kapcsolati feszültségek lehetőségét is magukban hordozták.

A kiállítás mint a kulturális transzfer médiuma

A balatonboglári kápolna mint alternatív intézmény és bonyolult ideológiai mező (Kürti, 2020) a legfontosabb diszkurzív teret jelentette az Bosch+Bosch csoport számára a magyarországi avantgárddal való párbeszédben. A csoport első, 1972-es boglári csoportos kiállítását egy tájékoztató szakasz előzte meg a két szintér szervező-egyénségei között. Szombathy Bálint, a csoport alapítója 1971-

⁵ Bálint Vera interjúja Csernik Attilával. Kézirat, 2009. október 29.

⁶ Néhány ide sorolható művész, akikkel a Bosch+Bosch tagjai is kapcsolatban voltak: Sanja Iveković, Braco Dimitrijević, Tomislav Gotovac, Dalibor Martinis, Goran Trbuljak, Mladen Stilinović, Marina Abramović, Goran Djordjević, Raša Todosijević, Bogdanka Poznanović. (Erić, 2017)

ben járt először Budapesten,⁷ azt követően, hogy levélben már fölvette a kapcsolatot Csáji Attilával és Beke Lászlóval. Csáji kezdetben Galántai Györggyel közösen szervezte a balatonboglári kiállítások programját, aki, ily módon megismerkedve Szombathyval, meghívta a vajdasági csoportot Balatonboglárra. Mint Sasvári Edit (2000) megjegyezte, a külföldiek esetén különleges engedélyekhez kötött meghívásokat a hatalom különösen provokatívnak érzekelte, és rossz néven vette Galántai részéről. A kiállításra végül Galántai erőfeszítéseinek köszönhetően 1972. augusztus 6. és 13. között került sor Kerekes László, Slavko Matković, Szalma László, Szombathy Bálint és a csoporton kívüli meghívott, Predrag Šidjanin részvételével. Az eseményhez készült szórólapon a jugoszláv csoport tagjai a „a legfrissebb képzőművészeti áramlatokhoz és vizuális határesetekhez tartozó fiatal művészekként” határozták meg magukat.

A multimediális kiállítás atmoszféráját a csoport történeti avantgárdhoz való kötődése határozta meg: a kápolna bejáratán hatalmas logóként jelent meg a megnyitóra nemzetiszínű szalaggal átkötött DADA felirat. A Bosch+Bosch csoport szórólapja az egy héttel későbbre tervezett, de végül elmaradt Kassák-kiállítás (*In memoriam Kassák. Bemutató a nemzetközi avantgarde Kassák Lajos tiszteletére készített műveiből*) újrahasznosított meghívójára készült. Kassák etikai-esztétikai programja, amely Bori Imre irodalomtörténész révén a vajdasági *Híd* és az *Új Symposion* folyóiratokban erőteljesen jelen volt a hatvanas évektől,⁸ felvállaltan inspirálta a Bosch+Bosch csoport kulturális identitását. „Aktivista programja mögött radikális magatartást véltem látni, nem pedig pusztá beszédstílust” – fogalmazott Szombathy (2016, p. 20), akinek korai, Kassák lírai konstruktivizmusát dekonstruáló tipografikus versei a kísérleti költészet hatvanas évekbeli újjáéledésének avantgárd gyökereire utaltak vissza.

⁷ A látogatás célja egy újvidéki Kassák Lajos kiállítás megrendezése volt, amely azonban a magas biztosítási összegek miatt végül megghiúsult. Szombathy Bálint személyes közlése.

⁸ Bori Imre *Új Symposion*ban megjelent tanulmányorozata alapozta meg Körner Évával közös tanulmánykötetüket (Bori–Körner 1967), amely a magyarországi Kassák-irodalmat évtizedekre meghatározta. (Ladányi 2019, p. 132)

Slavko Matković, akinél a nyelvek közötti átjárás transzkulturális gyakorlatába a magyar nyelven való olvasás is beletartozott, 1972-es hommage-képversén a konstruktivizmus jellegzetes körmotívumát Kassák nevének tipografikus négyzetébe foglalta bele. Matković Balatonbogláron kiállított költészeti objektje, felirata szerint „Palackozva Petőfi Sándor a Tisza című verse” a konceptuális gondolkodás logikájának feleltetett meg vizuális és verbális utalásokat.

A klasszikus avantgárd praxisok újragondolása más-más módokon, de a csoport valamennyi tagjánál egy új nyelvi-kommunikációs rendszer létrehozására való igényként jelentkezett, mely alapvetően különbözött az Art and Language teoretikus nyelvfelfogásától. Szöveg és vizualitás, jel és jelölő viszonylatában az egymásrahatás, az átjárhatóság és a jel vizuális önértéke határozta meg a vonalvers és a narrativitás tagadásán alapuló poétikai rendszereket. Szombathy vizuális-szemiotikai kutatásai a vers térbeli kiterjesztésére irányultak, és a városi tér fizikai adottságait megzavaró nyelvi jelek összefüggéseit kutatták (mint a Bogláron bemutatott *Bauhaus*-sorozat, 1972), vagy az archaikus, talált és spontán jelek kisajátításával a szerzőség fogalmának fellazulása mellett érveltek.

A csoport közösen megvalósított szemiológiai térintervenciói érintkeztek ugyan a land art művészetfelfogásával, de ezekben a vizuális kutatásokban a tér csak fizikai adottság a nyelvi jelekkel való szituációs gyakorlatok számára, még akkor is, ha bizonyos akciók a tér költészeti átértékelésére irányultak, mint például Matković vagy Kerekes László esetében. A betűk megjelenése a térben két úton, a jelek tárgyiasult dimenziójában és a velük való performatív játékokon keresztül zajlott. Az akció lebonyolítása nem feltétlenül kapcsolódott az egyes szerzőkhöz, sőt olykor véletlenszerűen bevont résztvevők vették át a performatív funkciókat. Szalma László egyes szemiotikai akcióiban egyenesen egy baromfiudvarra bízta a számok megfelelő sorrendjének eldöntését, hogy a véletlen szerepét az emberi tényezőtől függetlenül a fluxus diskurzusaihoz kapcsolódhasson. A vidéki környezetbe helyezett szemiotikai játékok sajátos

hangulata és humora a művészet elitista státusza és szociokultúrája ellen ható, a művészet és a szerzőség hagyományos keretrendszerét megkérdőjelező művekben jelentkezett.

A szerb művészettörténész Biljana Tomić által bevezetett „typoköltészet” fogalma Csernik Attila esetében a testhasználattal kapcsolódott össze, ahol a betűk tipográfiai önértéke egy performatív-vizuális rendszerben érvényesült. A hagyományos hordozók, például a papír helyét egy érző-lélegző organizmus, a test médiuma vette át, melynek érzékisége feszültségbe került a tipográfiai jel absztrakciós mintázatával. Szövegtöredékek, betűk és rontott szövegek kikapcsolása a hagyományos dekódolás mechanizmusaiból egy új nyelvi-esztétikai rendszert eredményezett Csernik minimalista akcióiban. Miško Šuvaković (2009) a duchamp-i tradícióval kapcsolta össze Csernik testet és tárgyat a művészeti intervencióban anyagként hasznosító művészetét, melynek kommunikációs rétegei fotót, filmet, videót, könyvet is felhasználtak az épülő „mikro-múzeum” során.

A balatonboglári kápolna terében bemutatott experimentális költészeti és konceptuális, illetve land art művek leginkább az új médiumok iránt nyitott Iparterv-generáció, illetve a Pécsi Műhely szellemiségével voltak rokoníthatók. Szombathy Bálint az *Új Symposion*-ban megjelent *Négy szöveg* című írásában (1972) beszámolt a balatonboglári kiállításról, és a Bosch+Bosch csoport térintervencióit az egy héttel korábban ugyanott kiállító Pécsi Műhely tagjainak munkáival hasonlította össze. A szövegben arra a következtetésre jutott, hogy a hasonló premisszák ellenére a két megközelítés lényegi különbsége abban rejlik, hogy amíg a vajdaságiak valós térbeavatkozásokat hajtottak végre, a pécsi művészek a beavatkozásokat a környezetről készült fotográfiákon valósították meg. A Bosch+Bosch csoport működése inspiráló lehetett a land arttal ekkoriban ismerkedő Pécsi Műhelyesek számára, mert a közös gondolkodás lehetősége a jugoszláviai és a magyarországi művészek számára is vonzó maradt a későbbiekben.

Egy évvel később, 1973 júliusában a „jugoszláv kollégák” újabb kiállítással vettek részt Boglárán⁹, ahol már a Bosch+Bosch csoport két új tagja, Ladik Katalin és Csernik Attila is szerepelt. Galántai lelkes naplóbejegyzése szerint Csernik és Ladik részvétele Boglárán különösen jó fogadtatásra talált: „Délben 1-kor a padláson levetítettük Csernik, Ladik filmjét, O betűk helyzetei. Hang: Ladik. Utána lent Ladik csinált élményt nekünk. Magnóhanggal és természetes hanggal. Isteni volt. Viszonylag kevés érthető szövegre épül rá az érthetetlen hanganyag.” (Klaniczay–Sasvári, 2003, p. 164) Az említett, *O-pus* (1972) című kísérleti filmet¹⁰ Csernik és Ladik az újvidéki televízió operatőrével, Póth Imrével közösen készítette. Csernik egy A4 formátumú papírlapra az „O” betű különböző formáit nyomtatta ki. Ezután kartonpapírból készített egy nagyobb „O” betűt, melyet különböző helyzetekbe hozott az A4-es papíron, továbbá a saját testére applikált és térbe helyezett „O” betű különböző helyzeteket fényképezte. Miután elkészült a film, megkérte Ladik Katalint, hogy énekelje le, amit lát. Ladik látványt animáló hangjának széles kiterjedése nem illusztrálja az experimentális film képkockáit, hanem együtt mozog vele, néhol pedig túlterjeszkedik a látvány minimalizmusán. A vetítést követően, a filmmel összefüggésben Ladik Katalin leénekelte a balatonboglári közönségnek Csernik ott bemutatott térinstallációját, egy boltívről a térbe belógatott nagy „O” betűt, amelyen jellegzetes, letraszet betűs „labdája” egyensúlyozott.

Ezekben az években Ladik Katalin a jugoszláviai experimentális művészet egyik legtöbbet foglalkoztatott művésze volt Belgrádtól Ljubljánáig, aki a zágrábi ACEZANTEZ avantgárd zenei együttes vokalistájaként a legmeghatározóbb zenei fórumokon lépett fel. Egyéni performanszaiban saját verseit adta elő, amelyek a hatvanas évek avantgárd költészetének radikálisan új nyelviségét sajátos női látásmóddal kombinálták. Ladik „sámánköltészetében” a női létezés mód, a test, az erotika, a szülés-születés élménye, a halál nyelvi-vizuális

⁹ 1973. július 29. – augusztus 4. Jugoszláv kollégák: Ács József, Baráth Ferenc, Csernik Attila, Ifjú Gábor, Ladik Katalin, Markulik József, Slavko Matković, Smidt József, Szombathy Bálint kiállítása.

¹⁰ Csernik Attila – Ladik Katalin – Póth Imre: *O-pus*. 1972; videó, ff, hang: Ladik Katalin; 8', 25"

megjelenítése provokatívan nagy hangsúlyt kapott. A balatonboglári, döntően maszkulin közegben kevés nő tudott alkotói módon megnyilvánulni, inkább segítői vagy társasági szerepbe helyezték őket (amiből Maurer Dóra volt az egyik kivétel, aki viszont műveiben kerülte a női pozícióra adott reflexiókat). Ebből adódóan Ladik Katalin jelenléte azokat a diskurzusokat erősítette, amelyek a kevés számú női alkotó művészetének értelmezésére irányultak, és idővel kikezdték a magyar művészet maszkulin hegemoniáját.

A pozitív fogadtatás ellenére a Bosch+Bosch csoport tagjai érzékelték a politikai felszámolás előtt álló boglári kolónia kiszolgáltatottságát és bizonytalan helyzetét, amely a saját lehetőségeikkel való összevetésben anyagilag, politikailag és a nyilvánossághoz való hozzáférésben is jóval korlátozottabb volt. „A boglári tárlat emlékezetes volt. Nekünk az abszurdum volt. Itt azt csináltál, amit akartál, ott meg féltek, kukucskáltak a kápolna kapuján, hogy nem jönnek-e a rendőrök, és besötétítettek, úgy beszélgettünk. Misztikus volt, és addig elképzelhetetlen volt számunkra, hogy milyen környezetben voltunk két napig. Ők mindentől féltek.”¹¹ – fogalmazott Csernik Attila. Ezeken a hátrányokon valamelyest enyhített a vajdasági művészekkel való együttműködés, amely a kiállításokon túl alkalmi meghívásokkal, információcserével növelte a magyarországi művészek régiós jelenlétét. A boglári ismeretségnek köszönhetően a Pécsi Műhely tagjai többször jártak Újvidéken, egyik tagjuk, Ficzek Ferenc pedig háromszor is megfordult Szabadkán a hetvenes évek elején. Ficzekre hárultak a Bosch+Bosch csoport 1973 októberében megrendezett pécsi kiállításának is a szervezési feladatai. (Doboviczky, 2017. P. 52) De a vajdasági csoporthoz más magyarországi művészek is baráti szálakkal kapcsolódtak: Tóth Gábor és Fenyvesi Tóth Árpád élethosszig tartó barátságot ápolt Szombathy Bálinttal, és számos közös projektet valósítottak meg együtt. Ugyancsak Szombathy közvetítésével hívták meg 1975-ben Tót Endrét a belgrádi Áprilisi Találkozókra (Aprilski susreti) a belgrádi Egyetemi Művelődési

¹¹ Bálint Vera interjúja Csernik Attilával. Kézirat, 2009.

Központba, ahol Tót előadást tartott. Innen együtt utaztak a Zágrábba, és találkoztak az Expanded Cinema Fesztivált szervező Ladislav Galetával, aki aztán Tót Endre kísérleti filmjét (*I'm glad if I can take a step*, 1975) bevette a programjába. A zágrábi Egyetemi Központ Galériájában (Galerija studentskog centra) valósult meg Tót Endre *I am glad if I can type Zeros* című mail art akciója. A helyszínen, közönség előtt gépelt oldalak többségét a művész a mail art hálózat tagjainak küldte szét.

A balatonboglári programban való részvétel folyamányaként 1972-ben Csernik Attila az újvidéki progresszív művészet központ, az Ifjúsági Tribün munkatársaként meghívta a magyar művészek egy csoportját egy újvidéki kiállításra.¹² Budapesti oldalról Csáji Attila vállalta magára a szervezés feladatait, így a művészek névsora is az ő kapcsolati hálóját tükrözte: Csáji Attila, Galántai György, Paizs László, Papp Oszkár, Haraszty István, Baranyay András, Keserü Ilona, Csutoros Sándor, és Molnár V. József kapott meghívást. Az esemény jelentőségét növelte, hogy a legtöbb művész számára ez a meghívás jelentette az első külföldi bemutatkozási lehetőséget, és többen el is utazhattak a megnyitóra. Csernik levelezésének dokumentumaiból kitűnik, hogy gondoskodott az infrastruktúráról és a kiállítás költségvetéséről, typoköltészetének jellegzetes betűivel megtervezte a kiállítás katalógusát, és Mezei Ottó bevezető szövegét is lefordította szerbre. A főként Szürenon-tagokból álló kiállítás anyaga festészeti dominanciájú volt, de szerepeltek benne Haraszty István mobilszobrai és Csutoros Sándor térobjektjei is.¹³ A helyi kontextust figyelembe véve került be a válogatásba Paizs László két háborúellenes, szerb vonatkozású objektje, *A trónörökös párt meggyilkolták* (*Újsághír*, 1914. június 28), illetve a *Hadat üzentünk Szerbiának (1914)* című plexidobozok. A műveket a kiutazó művészek autóiban csempészték át a

¹² A kiállítással kapcsolatos információk forrása Csernik Attila magyarországi művészekkel folytatott publikálatlan levelezése a művész archívumából.

¹³ Galántai György felvételei a Szépművészeti Múzeum – Artpool Művészetkutató Központ gyűjteményében.

határon, de néhánynak a Magyar Nemzeti Galéria által kiadott kiviteli engedélye is volt. (Bálint, 2020)

A projekt folytatását ambicionálva, röviddel a kiállítás után Csernik megkereste Beke Lászlót egy újabb kiállítás ötletével, ezúttal a konceptuális művészetre helyezve a hangsúlyt. Ha megvalósul, a kiállítás a magyarországi konceptuális művészet első összefoglaló eseménye lehetett volna Jugoszláviában. Az elképzelés és a meghívás a korábbi helyszínre és léptékre szólt. A Bekével folytatott levelezésében Csernik elküldte a helyiség alaprajzát, megadva a méreteket és vázolva elképzelését tíz művész 2-3 művével tervezve, továbbá „vetítéssel egybekötött előadást” és filmvetítést is tervezett a programba. Költségvetési oldalról elmagyarázta, hogy a korábbi kiállításához képest szűkösebbek a lehetőségeik, ezért a nyolc meghívottal ellentétben ezúttal csak két résztvevő utazását és szállását tudják biztosítani, akik közül az egyik meghívott maga Beke László. A megnyitót követő beszélgetés után a tervek szerint Beke fölvezette volna a konceptuális művészetet és magyarországi képviselőit egy illusztrált előadásban. Habár válaszelevele szerint Beke nyitottnak és együttműködőnek mutatkozott, és a tárgyalások előrehaladott fázisban voltak, a kiállítás végül mégsem valósult meg, és a fennmaradt levelezésből nem derül ki a lemondás oka. Mindenesetre Beke László váratlanul kihátrált a szervezésből, majd a levelezés feladatát is Bak Imrének delegálta, aki diplomatikusan csak annyit írt Cserniknek, hogy a kiállítás a magyar underground belső feszültségei miatt nem tud megvalósulni.¹⁴

Ugyan a megghiúsult újvidéki kiállítás nem jelentett komoly törést a jugoszláv-magyar kapcsolatokban, mégis próbára tette a meghívó fél kapacitásait, a kiállítások körüli szervezkedés pedig a hatóságok figyelmét is felkeltette. Csernik intenzív magyarországi és nemzetközi levelezésére felfigyelt a rendőrség, és kihallgatta az ügyben, de végül retorziók nem érték. Másrészt, ahogy Csernik fogalmazott, a kapcsolatok nehézkessége és egyes

¹⁴ Bak Imre levele Csernik Attilának, 1972 november 25.

magyarországi kollégák túlzott elvárásai miatt egy idő után úgy döntött, hogy elhatárolódik bizonyos művészekről.¹⁵ Az egyenlőtlen társadalmi-politikai körülmények tehát próbára tették és megterhelték a művészek közötti kapcsolatokat, ami még nyilvánvalóbbá tette a közöttük meglévő érdekkülönbségeket. Erre a problematikára utal Szerbhorváth György is 2021-es publikációjában, amely a vajdasági magyar kisebbségi kultúra szocializmus alatti ambivalens viszonyaival és reprezentációjával foglalkozik. Állítása szerint (és elismerve, hogy erre kevés írásos bizonyíték van), a viszonylag magas életszínvonal egyfajta jóléti sovinizmust is kialakított Jugoszláviában. (p. 66) A mindennapi életben a jelenségnek sajátos diskurzusa alakult ki, és a nosztalgikus visszaemlékezésekben ma is gyakran elhangzik, hogy a jugoszláviai magyarok felsőbbrendűek voltak a magyarországi magyarokhoz képest, és egyre inkább hangsúlyozták ez irányú státuszukat. Másrészt, a magyarországi értelmiség kulturális emlékezetében a vajdasági magyar kisebbség jóléti helyzetéről és idealizált körülményeiről szóló diskurzusok szilárdan meggyökereztek, és még mindig uralják a kortárs narratívákat.

Konklúzió

A jugoszláv művészek sok szempontból kiváltságos helyzetben voltak a magyarországi undergroundhoz képest, amely nem rendelkezett saját intézményrendszerrel, és gyakran volt kitéve a marginalizációnak, vagy a szürke zónában működött. Ugyanakkor ez a körülmény felértékelte a transzregionális kapcsolatokat, amelyek – a nyugat-európai kulturális cserékkel ellentétben – a személyes ismeretségek és hosszú távú barátságok tapasztalatát, másrészt a szereplők közötti feszültségek lehetőségét is hordozták. Magyarország számára Jugoszlávia sok tekintetben a „Nyugat” behelyettesítését jelentette, de ebben a viszonyban az sem elhanyagolható, hogy a két színtér közötti kulturális transzfert a közös nyelvi-történelmi háttér alapozta meg.

¹⁵ Bálint Vera interjúja Csernik Attilával. Kézirat, 2009.

Kezdetben kimutatható volt az etnikai indíttatás is: a kapcsolatfelvétel elsősorban a határon túli magyarokkal való megismerkedést szolgálta. Amint lehetőség adódott rá, a magyarországi művészek meg akarták ismerni a határon túli magyarok működését, és fordítva, a jugoszláviai magyarok első külföldi útja Budapestre vezetett. A „nemzeti” szempontokat azonban hamarosan átírták az esztétikai, konceptuális választások, és olyan törésvonalak is megjelentek, amelyek az eltérő gazdasági és politikai körülmények miatt negatívan befolyásolták a barátinak tekinthető kapcsolatokat.

Az együttműködések és kiállítások során az etnikai alapú közeledés azért sem válhatott döntő tényezővé, mert a jugoszláv művészek nem etnikai paradigmákban gondolkodtak, hanem a jugoszláv internacionalizmust és (korabeli kifejezéssel) baloldali „angazsáltságot” képviselték, amelyet a történelmi avantgárd konklúzióival és a kortárs esztétikával kapcsoltak össze. Bár a szerb társadalomban kisebbségi nyelvet és kultúrát képviseltek, nem egy marginalizált közösség tudatával működtek, hanem a jugoszláv többség kultúrájához, politikai és gazdasági viszonyaihoz alkalmazkodtak. Ebből adódóan az *Új Symposion* és a Bosch+Bosch csoport a kortárs kultúra és társadalom számos motívumát közvetítette a magyarországi undergroundba: a történelmi avantgárd hagyománya mellett az újbaloldali teóriákat és magatartást, az új nyelviséghez kapcsolódó vizuális megoldásokat, a kortárs tipográfiát és assemblageket, valamint a női pozíciók szubverzióját. Olyan szerepet vállaltak a Jugoszlávia és Magyarország közötti kulturális térben, amely a multietnikus kulturális közeg előnyeinek és komplexitásának tapasztalatát nyitotta meg. A Bosch+Bosch működésének egyik eredménye, hogy a kisebbség „mint másik egész”¹⁶ be tudott avatkozni a centrum és a periféria hagyományos viszonyába,

¹⁶ „Azaz a kisebbség bármelyik többséggel szemben nem reális, hanem potenciális egészet, de egy másik egészet képez. Éppen ebben a potencialításban (azaz a reális modernitás-deficitben), nem pedig bármilyen fennálló rendhez, többséghez vagy túlerőhöz való igazodásban, nivellálódásban, integrációban rejlik felszabadító, ha tetszik forradalmian szeparatista energiája. Hisz a modernitás mindaddig befejezetlen, amíg a kisebbségek emancipációja még hátra van. Ebben rejlik a kisebbségi politizálás transzcendens többlete.” (Borbély, 2020)

és váratlanul helyzetbe tudott hozni egy marginálisnak tekintett közeget a fővárosi undergrounddal szemben. A jugoszláv kulturális-politikai konstelláció emancipatorikus jellege olyan lehetőségeket biztosított a kisebbség számára, amely egy meghatározott történelmi időszakban megváltoztatta a régió belüli hatalmi pozíciókat. A kisebbségi magyarok emancipációja és aktív jelenléte a magyar neoavantgárdban tehát nem választható el a jugoszláv kultúra és politika történetétől, amelynek sajátosan összetett és olykor önellentmondásos fejezetét képviseli.

Irodalom:

- Bálint, V. (2020). Szerb és magyar avantgárd művészek kapcsolatai a hetvenes években. 5. rész. Csáji Attila vallomása. *Magyar Műhely*, 58(193), 42–51.
- Borbély, A. (2020. június 14.). Kisebbség és emancipáció. *Új Szem*. URL: <https://ujszem.org/2020/06/14/kisebbseg-es-emancipacio/> (Utolsó letöltés: 2025. november 20.)
- Bori, I., & Körner, É. (1967). *Kassák irodalma és festészete*. Magvető Kiadó.
- Bozóki, A. (2010). A magyar demokratikus ellenzék: önreflexió, identitás és politikai diskurzus. *Politikatudományi Szemle*, 19(2), 7–45. URL: <https://poltudszemle.hu/articles/a-magyar-demokratikus-ellenzek-onre%EF%AC%82exio-identitas-es-politikai-diskurzus/> (Utolsó letöltés: 2025. november 20.)
- Doboviczky T. A. (2017). Árral szemben. A Pécsi Műhelyről mikrotörténeti perspektívában. In *Párhuzamos avantgárd* (pp. 40–65). Ludwig Múzeum.
- Erić, Z. (2017). The New Art Practice in Yugoslavia and Its Aftermath. In A. Gregorič & S. Milevska (Eds.), *Inside out, critical discourses concerning institutions* (pp. 100–111). Museum and Galleries of Ljubljana, City Art Gallery.
- Gion N. (2012). *Véres patkányirtás idomított görényekkel. Naplók, interjúk és más írások*. Noran Libro.
- Klaniczay, J., & Sasvári, E. (Szerk.). (2003). *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973*. Artpool–Balassi.
- Kürti, E. (2020). Underground Realism: György Galántai's Institutional Strategies. In D. Grúň (Ed.), *Subjective histories: Self-historicization as artistic practice in Central-East Europe* (pp. 38–80). VEDA.

- Ladányi I. (2019). Modernizációs narratívák az Új Symposionban: elméletek és gyakorlatok. *Híd*, (7), 129–141.
- Losoncz, A. (2018). *A hatalom(nélküliség) horizontja. Hommage à Új Symposion*. Forum.
- New Media Center_kuda.org (Ed.). (2005). *Omitted history*. New Media Center_kuda.org.
- Sasvári, E. (2000). Törvénytelen avantgárd. Balatonboglári kápolnatárlatok 1970–1973. *Beszélő*, 5(9–10). URL: <http://beszelo.c3.hu/cikkek/torvenytelen-avantgard> (Utolsó letöltés: 2025. november 20.)
- Šuvaković, M., & Černik, A. (2009). *Muzej savremene umetnosti Vojvodine*. Vujičić kolekcija.
- Szerbhórváth, Gy. (2021). *Nem tudták, hogy tudják – Vajdasági magyar valóságirodalom (1945-1990)*. Kalligram.
- Szerbhórváth, Gy. (2005). *Vajdasági lakoma. Az Új Symposion történetéről*. Kalligram.
- Szombathy, B. (2016). Kassák aktivizmusa és a délvidéki modernisták. *Magyar Műhely*, 54(178), 20–28.
- Szombathy, B. (1972). Négy szöveg. *Új Symposion*, (9), 409.
- Várady, T. (1997). Minorities, majorities, law, and ethnicity: Reflections of the Yugoslav case. *Human Rights Quarterly*, 19(1), 9–54. DOI: 10.1353/hrq.1997.0009

Árvai Mária

• Diplomataák gyűjteményei

*„A közös érdekek néha megteremtenek helyzeteket,
amelyek hasonlítanak a barátságra.”*

Márai Sándor¹

A második világháború és a nyomában bekövetkező társadalmi átalakulások komoly cezúrát jelentettek a magyar műgyűjtés történetében. A kommunista majd államszocialista Magyarországon nem létezett műkereskedelem, sem kereskedelmi galériák, sem független piaci értéktételek nem működött. A magángyűjtők közvetlenül a művészekről vásároltak. A múzeumok vásárlási és kiállítási tevékenységét a politikai ideológia alakította, a kánonok torzultak, múzeum és műgyűjtés természetes kapcsolata megszakadt. Az 1960-as évekre kialakuló magángyűjtemények kisebb léptékűek voltak. A külföldi piacokon nem lehetett vásárolni, magyar művekre szűkülő gyűjtemények jöttek létre, melyek jellemzően a hivatalos szférából kiszoruló modern művészetet preferálták. (Sinkó, 2004, p. 39)

A korszak jelentős kollekciói (pl. Dévényi-, Rácz-, Kolozsváry-gyűjtemény) mellett az elzártságból adódóan a szokványostól eltérő, nem feltétlenül, vagy nem kizárólagosan a tudatos gyűjtői tevékenység, gyűjtői választások mentén szerveződő, másfajta érdekviszonyokra alapozott gyűjtemények formálódtak. Ilyenek például az orvosoknak, művészettörténészeknek vagy diplomataknak ajándékozott, vagy általuk vásárolt tárgyak. Ezeket a kapcsolatokat, a segítő szándék mellett ráutaltság, kölcsönös szívességek, nem tiszta határok és alkuk aszimmetriái jellemezték.

Különös szerepet tölthettek be ezekben az évtizedekben a nyugati országok Magyarországon szolgálatot teljesítő diplomatái, különösen a

¹ Márai, 2001, p. 65.

kultúrdiplomata, akiknek feladata volt a képzőművészeti közeg megismerése. Ők ablakot jelentettek a nyugati világra, információhoz, egy-egy külföldi kiállításához, kizárólag külföldön kapható anyagokhoz való hozzájutás lehetőségét. Ugyanakkor nekik is elemi érdekük volt a tájékozódás, a magyar kulturális szférára vonatkozó, nem hivatalos értesülések gyűjtése, a kulturális tőkéhez való hozzáférés. Alább néhány esettanulmányon keresztül – François Gachot, Guy Pierre Turbet-Delof, Hans és Hilde Müller – nyerünk betekintést a nyugati kultúrdiplomata 1945 utáni magyarországi gyűjtői tevékenységébe.

François Gachot (1901–1986)

Gachot itt tartózkodása első sorban a két háború közötti francia magyar kapcsolatokat formálta, vizsgált korszakunkon javarészt kívül esik, de összeköttetései, példája megalapozó erejű volt a francia kultúrdiplomácia következő évtizedeire nézve. 1924 novemberében mint „a külföldi francia intézmények igazgatósága”, vagyis a francia Külügyminisztérium, a francia kormány által kiküldött francia nyelvtanár érkezett Budapestre. (Gachot, 1971, p. 910) 1924-től az Eötvös Kollégiumban és a Kemény Zsigmond Gimnáziumban tanított franciát. 1926-ban feleségül vette Laborc Ferenc szobrász húgát, Laborc Irént. 1927-től francia nyelvi lektorként működött a Képzőművészeti Főiskolán.

Előzőleg Párizsban irodalmárként a Nouvelle Revue Française és André Gide köréhez tartozott. A magyar irodalmi körökbe, a Nyugatosok közé hamar beilleszkedett.² Megtanult magyarul, műfordító teljesítménye is jelentős. Írói munkásságára terjedelmi okokból nem térek ki, ahogyan amatőr hegedűművész voltából fakadó zenei érdeklődésére sem.³ Huszonöt itt töltött éve alatt a magyar képzőművészeti élet fontos szereplőjévé vált, jelentős műgyűjteményt épített magyar művészek alkotásaiból. Ismerte Petrovics Eleket, Fruchter Lajost, Majovszky Pált, Hatvany Ferencet. Meghatározó volt számára a franciás irányultság, olyan művészekhez kötődött, azoktól vásárolt, akikben ezt

² Gachot kapcsolatrendszerének formálódásáról és műkritikai tevékenységéről lásd: Földi, 2002.

³ Ezekről részletesen ír visszaemlékezései második részében: Gachot, 1972.

felfedezhette. Ide sorolta Berény Róbertet, Bernáth Aurélt, Czóbel Bélát, Kmetty Jánost, Márffy Ödönt, Diener-Dénes Rudolfot, Farkas Istvánt, Ferenczy Bénit és Ferenczy Noémit, Rippl-Rónai Józsefet, Vaszary Jánost. Ezek a művészek nem tartoztak a Horthy-korszakban a kultúrpolitika által pártolt, nemzeti értékeket zászlajukra tűző, konzervatív képzőművészeti táborba. Az olasz neoklasszicizmussal szemben a modernizmust képviselő francia orientáció nem volt támogatott. Modern és konzervatív – vagy a korabeli szóhasználatnál nacionális és internacionális – világnézet és ízlés összeclapása csúcsosodott ki többek között a Képzőművészeti Főiskolán tanító művészek által indított „művészerben”,⁴ illetve Csók Istvánnak és Vaszary Jánosnak a főiskoláról való távozásában, 1932-ben. Gachot vásárlásaival és írásaival a modern művészet legitimációját, érvényességét védte.

A nyugati, azon belül is erős francia orientációjú Gresham-kör számos tagjával közvetlen kapcsolatba került, noha nem járt a heti rendszerességgel tartott kávéházi összejövetelekre. Barátain keresztül ismerhette Wertheimer Klára gyűjtőt, Wertheimer Adolf műgyűjtő lányát, aki a kör aktív tagja volt (Wertheimer, 2022), és később a Francia Intézet könyvtárosaként dolgozott. Wertheimer Klára volt az egyik szervezője a Bajor Gizi féle műteremlátogatásoknak és tomboláknak, amelyeken talán Gachot is részt vett. Ezeken az eseményeken egy-egy műteremben gyűltek össze a Bajor Gizi színésznő széles baráti társaságához tartozó művészek és gyűjtők, műpártolók; a művészetbarátok befizetéseiből tombolát rendeztek, amelyen kisorsolták néhány művész munkáit, szervezett módon segítve ezzel a művészek pénzhez jutását.

⁴ Réti István, Csók István, Vaszary János, Glatz Oszkár, Rudnay Gyula és Benkhardt Ágost feltűnően durva becsületsértésért feljelentette Karlovsky Bertalant és Bosznay Istvánt. *Az Est*, 1932, május 1. 2.



1. kép Anna Margit (1913–1991): *Pihenő nő* (Hölgy korsóval / Vízparton / Papucsos nő), 1935. tempera, papír; 70,5x100 cm; j.j.l.: Anna Margit

Gachot 1945-től diplomáciai státuszban, a francia követség sajtóattaséjaként dolgozott. Az újrainduló művészeti életben figyelme az egyértelműen – kiállítási programjukban és kiadványaikban egyaránt – franciás vonalat képviselő Európai Iskolára és művészeire irányult. Anna Margittal már a háború előtt személyes kapcsolatban volt, számos művet vásárolt tőle és Ámos Imrétől gyűjteménye számára. (Gachot, 1971, p. 924) A csoport számos tagjáról írt,⁵ ő rendezte és nyitotta meg az Európai Iskola XVIII. kiállítását (*Corneille festményei*), amelyen a holland festő, Corneille művei szerepeltek.⁶ A fordulat éveit megelőző átmeneti időszakban a francia diplomata fontos kapcsolatot jelentett a nyugat-európai kortárs művészettel párbeszédet kezdeményező Európai Iskola számára. A *Francia-magyar kiállítás*hoz saját gyűjteményéből kölcsönzött tárgyakat, hogy a kortárs francia művészet minél méltóbban jelenhessen meg. (Bodonyi, 2024, p. 74)

Meghatározó egyéniségének lenyomataként tartjuk számon, hogy a főiskolán általa nevelt generációból többen, a tőle kapott erős nyugati és francia

⁵ Vajda Lajosról, Martyn Ferencről, Gadányi Jenőről.

⁶ Gachot és az Európai Iskola kapcsolatáról lásd: György & Pataki, 1990.

orientációnak, műveltségnek köszönhetően 1945 után Párizsban telepedtek le, és Franciaországban váltak világhírűvé, köztük: Vera Molnár,⁷ Pán Márta, Reigl Judit, Hantai Simon, Fiedler Ferenc. (Maklár, 2014, p. 22)

1949-ben Gachot neve szerepelt a Rajk per vádiratában, Justus Pál, költő, író, szociáldemokrata pártfunkcionárius egyik külföldi megbízójaként. Kémkedéssel vádolták, azzal, hogy a francia titkosszolgálatnak szerzett információkat Justus Páltól.⁸ Egy héttel az ítélet kihirdetése után, 1949. október 1-jén a magyar hatóságok 24 órán belüli távozásra szólították fel. Titkárnojt, Tauszki Mártát már a per tárgyalása előtt letartóztatták, 15 év börtönre ítélték. (Kecskés, 2013, pp. 26, 193–198, 769) A magyar kormány tudatosan támadta Gachot-t, akinek magyar nyelvtudása és összeköttetései révén kulcsfontosságú pozíciója volt a francia kultúrdiplomáciában.

Távozásakor ingóságainak külföldre juttatását a követség szervezte. A Franciaországba küldött ládákról készített listán képzőművészeti tárgyak nem szerepelnek, csak bútorok, keleti szőnyegek, porcelánok.⁹ Képei mégis eljutottak Franciaországba, nyugdíjba vonulása után nizzai lakásának falán függtek, majd néhány évtizeddel halála után visszatértek Magyarországra és árveréseken találtak új gazdára. Gyűjteménye a visszaemlékezésekben említett képeken túl az árverések alapján részben rekonstruálható, többek között Anna Margit, Ámos Imre, Czóbel Béla, Farkas István, Kmetty János, Márffy Ödön és Rippl-Rónai József képei lógtak egykor Gachot falain.¹⁰

⁷ Lásd erről Róka Enikő és Cserba Júlia beszélgetését Vera Molnárral 2023. márciusában. Ezúton is köszönöm nekik, hogy a beszélgetést hanganyagát megmutatták nekem.

⁸ A vádak teljesen alaptalanok voltak, mind Gachot, mind Justus Pál cáfolta ezeket. Lásd: Kecskés, 2013, p. 197, 11. jegyzet.

⁹ Centre des Archives diplomatiques de Nantes (CADN), Institut français Personnel, 130-PO-1-166, M. François Gachot, Dossier 1.

¹⁰ Virág Judit Galéria 6. aukció, 2000. 147. tétel (2025). *Ámos Imre: Szentendrei tér festővel, 1937–1938 körül*. URL: <https://viragjuditgaleria.hu/hu/termek/szentendrei-ter-festovel-1937-1938-korul/>; Kieselbach Galéria és Aukciósház 15. aukció, 2001. 105. tétel (2025). *Ámos Imre: Kályhánál (Melegedő), 1933*. URL: https://www.kieselbach.hu/alkotas/kalyhanal-melegedo_4765; Virág Judit Galéria 13. aukció, 2003, 21. tétel (2025). *Kmetty János: Csendélet kancsóval és almával*. URL: <https://viragjuditgaleria.hu/hu/termek/csendelet-kancsoval-es-almaval>; Virág Judit Galéria 39. aukció, 2011. 122. tétel (2025). *Anna Margit: Pihenő nő, 1935 (Hölgy korsóval, Vízparton, Papucsos nő)*. URL: <https://viragjuditgaleria.hu/hu/termek/piheno-no->

Guy Pierre Turbet-Delof (1922–2008)

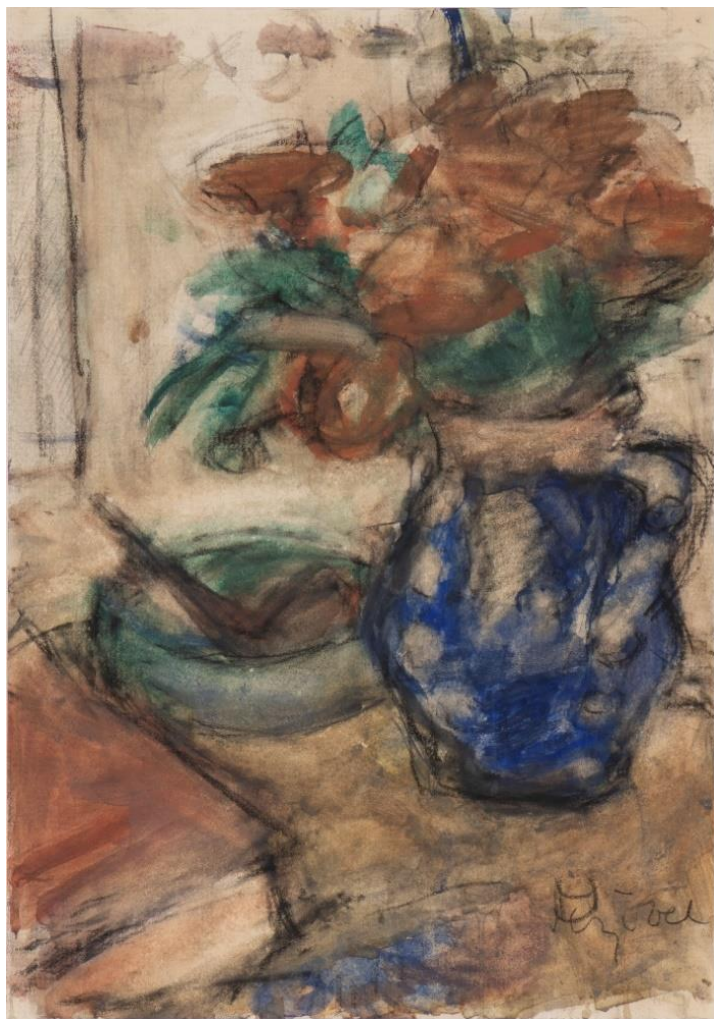
A Rajk-pertől kezdve Franciaország is a magyar sztálinista propaganda támadásainak nyílt célpontjává vált. A kultúrpolitika a szocialista realizmust jelölte ki kötelező igazodási pontként, a nyugati orientáció a bezárkózó, elszigetelődő országban ismét ellehetetlenült. A francia politika az óvatosságot és az alkalmazkodást választotta, a budapesti volt a zágrábi mellett az egyetlen francia intézet, amely a vasfüggöny mögött fennmaradhatott. Ebben az időszakban volt a francia kultúrdiplomácia meghatározó egyénisége az 1947-től Magyarországon tartózkodó Guy Pierre Turbet-Delof. Kezdetben az Eötvös Collegiumban tanított, majd 1948-tól a Francia Intézet titkára volt. 1950-ben igazgatóvá nevezték ki, egyúttal diplomáciai státuszba is vették mint a Francia Követség kultúrattaséját. Akárcsak Gachot, számos magyar tudóssal, képzőművésszel, íróval, zenésszel, zeneszerzővel, színésszel, színházi rendezővel tartott kapcsolatot, kiválóan megtanult magyarul, integrálódott a nyugati orientációval rendelkező értelmiségi körökbe. Turbet-Delof is irodalmár volt eredetileg, magyar-francia műfordítói te-



2. kép Várkonyi Stúdió: Guy Turbet-Delof portréfotója. 1950-es évek, Christine Turbet-Delof albumából

[1935-holgy-korsoval-vizparton-papucsos-no/](https://www.kieselbach.hu/alkotas/mutermi-csendelet-2); Kmetty János: Műtermi csendélet, 1930 körül. (Kieselbach, 2011, p. 130, 2025. URL: <https://www.kieselbach.hu/alkotas/mutermi-csendelet-2>); Molnos, 2013; Grafikai hagyatékából 2003-ban kiállítást rendeztek a Ráday Galériában: *François Gachot (1901-1986) grafikai hagyaték*, Ráday Galéria – Faur Zsófia, Budapest, 2003. január 9. – február 4. Megnyitotta: Horváth György. (Utolsó letöltések: 2025. november 20.)

vékenysége szintén jelentős, 1954-ben franciára fordította Petőfi Sándor *János vitézét*. Az 1956-os forradalom idején folyamatosan figyelemmel kísérte a magyarországi eseményeket, naplót vezetett. (Turbet-Delof, 1996; Litván, 1996) 1956-tól nemkívánatos személylé vált, 1958-ban kikényszerítették a távozását. Az ő magyar munkatársait (segédkönyvtárost, nyelvtanárt, titkárnőt) is bebörtönözték a magyar hatóságok.



3. kép Czóbel Béla (1883–1976): *Csendélet pipával és kék korsóval*. 1950-es évek. Pasztell, papír; 498 x 348 mm, j.j.l.: Czóbel BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, ltsz.: KM.2022.175.1.

Képzőművészeti kapcsolatairól átfogó képet kapunk bebörtönzött titkárnőjének, Halkó Mariannak 1958 februári vallomásából.¹¹ A jegyzőkönyv szerint a kultúrattasé személyes kapcsolatot tartott fent több képzőművésszel, akikkel a Francia Intézet könyvtárosa, Wertheimer Klára ismertette össze. Ugyanaz a Wertheimer Klára, akivel Gachot is bizonyára kapcsolatban volt. Turbet-Delof rajta keresztül ismerhette meg Czóbel Bélát, Vilt Tibort és Bernáth Aurélt is. Czóbel Bélával szorosabb volt a kapcsolata, az állambiztonsági iratok alapján feltehetőleg Turbet-Delof segíthetett

¹¹ Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára (továbbiakban: ÁBTL) BM Vizsgálati dosszié Halkó Marianne ügyében, V-144-221. Jegyzőkönyv Halkó Marianne kihallgatásáról, Budapest, 1958. 02. 25. (fol.116–118.)

Czóbelnek elhagyni az országot a forradalom után.¹² A festő minden hazajöveletekor járt a Francia Intézetben, Turbet-Delof és Wertheimer Klára pedig évente meglátogatták őt Szentendrén. Turbet-Delof hagyatékában három, Czóbel Bélától ajándékba kapott pasztell rajz maradt fenn. Czóbelt a Magyar Népköztársaság Kossuth-díjjal tüntette ki, a festő a magyarországi rendszerhez is idomult alkalmanként, igyekezett lavírozni és megfelelni mind a nyugati, mind az itthoni elvárásoknak. Ezzel, és a festő testvérének Czóbel Ernőnek a marxista-leninista klasszikus művek fordítójának, Révai miniszter kegyeltjének, a kommunista párthoz kötődő Szikra Könyvkiadó igazgatójának pozíciójával a kultúrattasé tökéletesen tisztában volt, feljegyzéseiben a háttéralkukat, a helyezkedést árnyaltan látta és ítélte meg.¹³

A Halkó Mariann kihallgatásán készült jegyzőkönyv említi még Bornemisza Géza festőt, Gorka Géza és Kovács Margit keramikusokat, Huszár Imre, Ferenczy Béni, Bokros Bierman Dezső és Medgyessy Ferenc szobrászokat. Korniss Dezsőről megtudjuk, hogy 1957-ben, a Fészekben rendezett kiállításon Turbet már ismerősként üdvözölte. A kultúrattasé igyekezett a hiány-gazdaságban nem hozzáférhető anyagok beszerzésével is a művészek kedvében járni: a festőknek ecsetet hozatott nyugatról, a zenészeknek partitúrákat. (Diener, 1990, p. 49)

¹² ÁBTL, O-11207, fol. 50., Operatív jelentés 1957. február 15. Turbet-Delof operatív feldolgozása.

¹³ CADN, Relations culturelles, peinture, scientifiques, 130-PO-1-61-ben, „A.S. du peintre Béla Czóbel”, 1953. november 24. illetve hasonló árnyalt véálemény olvasható a szintén kettős arcú Kodály Zoltánról: CADN, Notes de Turbet-Delof, 130-PO-1-173, „Les deux visages de Zoltán Kodály”, 1956. január 19.

Egy 1951-es, a francia követ számára készült összeírásban, amely felsorolja a magyar kultúra meghatározó személyiségeit, a képzőművészek, akikkel kapcsolatba került, néhány kivétellel már szerepeltek.¹⁴ Hiányzott Barta Lajos és Rozsda Endre, akikkel csak 1956 után ismerkedett meg. Barta és Rozsda együtt éltek Budapesten 1943 és 1957 között. Rozsda 1957 elején Franciaországba disszidált. Barta is szeretett volna Franciaországba kivándorolni,¹⁵ de paradox módon éppen Turbet-vel ápoltság jó kapcsolata akadályozta meg ebben, nem kapott útlevelet. A kultúrattasé ismerőseit, „kémgyanús kapcsolatait” megfigyelték és végzárták a magyar hatóságok. Barta és Rozsda rendszeresen jártak fel Turbet lakására. Barta portrébüszttöket mintázott Turbet-ről és kislányáról, Christine-ről. A portrékészítés nem volt idegen Bartától, megélhetési tevékenységként űzte. Feltehetőleg ezúttal a segítség ellentételezéseként készítette a büszttöket, a kultúrattasé szervezte meg Rozsdának és műveinek kijuttatását az országból.



4. kép Barta Lajos: Christine Turbet-Delof portrébüszttje 7 éves korában, 1957. Gipsz, fa talapzat, magassága: 19 cm. Jelezve a hátoldalon, BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, ltsz.: KM.2022.177.1.

¹⁴ CADN, Notes de Turbet-Delof, 130-PO-1-173, „Répertoire des institutions et des personnalités culturelles”, 1951. november

¹⁵ ÁBTL, BM Vizsgálati dosszié, V-10-51991/57 – Halkó Marianne ügyében, Jegyzőkönyv Halkó Marianne kihallgatásáról, Budapest, 1958. február 25., fol. 116–118.

Turbet-Delof tehát nemcsak a legális keretek között segítette barátait, magyar emberek és művek kicsempészásában való közreműködése a francia diplomáciának is nehézségeket jelenthetett. Rozsda szökését követően Turbet leveleket írt francia kapcsolatainak (többek között a *Preuves* folyóirat szerkesztőinek, a Nemzetközi Menekültügyi Bizottságnak, a bécsi francia követségre), kérve, hogy könnyítsék meg a festő boldogulását Párizsban. Ennek köszönhetően Rozsda anyagi segítséghez és kiállítási lehetőséghez jutott. A Galérie Fürstenbergben 1957. februárjában rendezett kiállítás meghívóján Rozsda mint magyarországi menekült szerepel, és egy felhívás olvasható: a művészet és a magyar forradalom minden barátjára számítanak. A kiállításhoz Breton írt rövid bevezetőt.¹⁶ Az erkölcsi siker nem jelentett érvényesülést anyagi értelemben. Turbet, ameddig módjában állt, mozgatta kapcsolatait. 1958 után, miután visszatért Franciaországba, elbocsátották a külügyi szolgálatból, irodalmat tanított, megszűnt a kapcsolata a magyar értelmiséggel, de Rozsda Endrétől rendszeresen kapott festett újévi üdvözlőlapokat. Turbet-Delof nem vált professzionális gyűjtővé, nem volt jelentős gyűjteménye, a képzőművész barátaitól vásárolt vagy ajándékba kapott néhány tárgy azonban fontos lenyomata Magyarországon töltött tíz évének. Talán, ha nem kényszerül idejekorán távozni, a magyar szcénába kiválóan integrálódott magyarul beszélő értelmiségiként képzőművészeti tárgyainak köre is jelentősen bővíthetett volna. A hozzá került művek döntő többségét lánya, Christine a Fővárosi Képtárnak ajándékozta. A képtár gyűjteménye három Barta Lajos gipsszel, egy Vedres Márk kisbronzsal, egy Vilt Tibor bronzplakettal, három Czóbel pasztellel és két Gorka Géza kerámiával gyarapodott.

Gachot-t és Turbet-Delofot követően korszakunkban a francia kultúrdiplomata nem tartózkodtak néhány évnél tovább Magyarországon.¹⁷

¹⁶ Nyomtatásban megjelent: Breton, 1965.

¹⁷ A Francia Intézet igazgatói posztját Turbet-Delofot követően 1959-től 1962-ig Jean Neurohr, majd 1962 és 1965 között Bródy Vera későbbi férje, a filozófiaprofesszor Armand Beyer, 1965 és 1968 között pedig André Michel töltötte be. (Diener, 1990, p. 106)

Legtöbbjük mégis támogatta a kortárs magyar művészeket, volt, aki főként kapcsolataival, és volt, aki vásárolt is néhány művet, talán kevésbé a gyűjteményépítés szándékával, mint inkább dotáció jelleggel. Armand Beyer, Bródy Vera későbbi férje, 1962 és 1965 között, szolgálati ideje alatt segített Ország Lilinek izraeli kiállítási lehetőséghez jutni, dolgozott a francia-magyar kulturális egyezmény előkészítésén, de nem vásárolt tudatosan kortárs műveket. Jellemzően néhány évvel később kerültek hozzájuk magyar művészek alkotásai, feleségének barátaitól, ajándékként. André Padoux (1920–2017), aki diplomata családba született, irodalmat és politikatudományt tanult, diplomáciai karrierjének utolsó állomásaként érkezett Magyarországra, ahol 1969–1972 között dolgozott a Francia Intézet igazgatójaként és kultúrattaséként. A művészeknek és értelmiségieknek a követség sajtóattaséja mutatta be, megismerkedett szentendrei festőkkel, Schaár Erzsébet szobrásszal, valamint Pilinszky Jánossal, Mészöly Miklóssal, Illyés Gyulával. Az itt töltött négy év alatt Bálint Endrétől és Ország Lilitől is vett képeket. Nem épített jelentős kortárs gyűjteményt, indológus kutatóként a hinduizmus művészete állt érdeklődésének homlokterében. Évtizedekkel később, visszaemlékezve úgy ítélte meg, hogy a művészek, akiktől Magyarországon vásárolt, nem kaptak kellő elismerést hazájukban, tudatában volt marginalizált pozíciójuknak.¹⁸

¹⁸ André Padoux-val 2015 nyarán beszélgettem Párizsban. A beszélgetés szerkesztett változata olvasható itt: Árvai 2019, II. kötet, 101.

Hans Müller (1921–2001)

A tudatos gyűjtői tevékenység jellemezte azonban Hilde és Hans Müllert, akik 1960 és 1963 között éltek Budapesten. Hans Müller a svájci követség ügyvivője volt, Hilde a felesége.¹⁹ Hans társadalomtudományokat tanult korábban, de amatőr festőként élénken érdeklődött a képzőművészet iránt, járt műtermekbe. A svájci származású Ungváry Rudolf mutatta be a házaspárt Papp Oszkárnak és körének, így ismerkedtek meg Ország Lilivel is, aki a baráti társasághoz tartozott. (Barna, 2017) Vásároltak a magyar művészekről, Ország Lilitől, Barta Lajostól és Papp Oszkártól. (Stutzer, 1990) Müllerék számos országban teljesítettek diplomáciai szolgálatot, első állomáshelyük Nagy-Britannia volt, a második Magyarország, ezután dolgoztak még Németországban, az Egyesült Államokban, Vietnámban (Laosz), Finnországban és Kínában (Észak-Korea, Demokratikus Kampucsea). A megbízások között és nyaranta Svájcban is töltöttek időt. A hosszabb kiküldetések során az adott ország művészeti szcénájába mélyebb bepillantást nyertek, megismerkedtek az adott helyen dolgozó kortárs művészekkel. Az évek során professzionális gyűjtőkké váltak, elsősorban vásároltak, de ajándékba is kaptak képeket.²⁰ Gyűjtési tevékenységüket a művészet élvezete motiválta, korlátot szűkös anyagi lehetőségeik és a gyakori költözés jelentettek. Gyűjteményükből ajándékoztak a churi múzeumnak, ahol 1990-ben ennek



5. kép Ismeretlen fotós: Hilde, Hans és Reto Müller az 1960-as évek elején Budapesten. Reto Müller gyűjteménye

¹⁹ Hans és Hilde Müllerről részletesen lásd: Kőnz et al., 2003.

²⁰ Reto Müller e-mailje a szerzőnek, 2017. május 7.

apropóján kiállítást rendeztek a Müller-gyűjteményből, ezáltal a magyar anyagot is nemzetközi kontextusban megmutatva. A *Kunstgepäck eines Diplomaten* című kiállítás katalógusából kiderül (Stutzer, 1990), hogy az adományt a gyűjtők nagyvonalúan a muzeológusokra bízták, így a donáció tárgyát egy szűkebb válogatás képezte. A múzeumba nemzetközi elismerést szerzett, főként svájci származású kortárs művészek munkái kerültek (többek között Daniel Spoerri, Pierre Haubensak, Louis Soutter, Alfonso Hüppi, Jean Arp, Jean Tinguely). A kiállításon azonban a gyűjteményről bővebb áttekintést igyekeztek adni. A katalógus bevezetőjében Hans Müller a gyűjtés fókuszaként a kortárs művészetet nevezte meg, a fő hangsúly a nonfiguratív irányzatokra került. A kortárs jelenségeket maguk fedezték fel, a művészek próbálkozásaival együtt éltek. Egy-egy művésztől csak egy-egy adott alkotói periódus munkái kerültek be a gyűjteménybe,



6. kép Ország Lili (1926–1978): Hilde Müller portréja, 1962–63 körül. Olaj, karton; méret nincs, j.n.; Reto Müller gyűjteménye

abból a néhány évből, amíg személyes kapcsolatban lehettek. Hans Müller 1990-ben kiemelte, akkorra a művészek többsége már komoly megbecsülésnek örvendett, noha korábban, amikor műveiket megvásárolták, saját hazájukban még elutasították művészetüket.

Magyarországot a kiállításon Ország Lili (hat festménnyel) Papp Oszkár (egy kollázssal) és Barta Lajos (hat kisplasztikával és tíz rajzi vázlattal) képviselték. A

gyűjtemény egyes darabjait, így az Ország Lili képeket is, Hans halála után felesége, Hilde értékesítette.²¹ Ország Lilivel, akit egyik első magyar ismeretségüknek neveztek (Stutzer, 1990), a házaspár kapcsolata szoros, baráti volt, ezt tanúsítják 1964 és 1971 közötti levélváltásaik, Ország Lili náluk tett látogatása a '60-as években, és azok a különleges művek, amelyek a diplomata házaspár kérésére születtek.²² Egy 1970 adventjén kelt levél említi, hogy új lakhelyükön „Ország Lili szobát” rendeztek be, ahol egy Hilde Müllerről festett portré is felkerült a falra. Ez az egyetlen ismert portré (a főiskolai tanulmányokat és a férjével közös önarcképeket leszámítva) a művész oeuvre-jében. A portréfestés semmi esetre sem tartozott Ország repertoárjába, minden bizonnyal szívességből, megrendelésre festett képről van szó.

Szintén Müllerekhez kötődik egy másik, az életműben páratlan tárgyegyüttes, az *Imitációk* sorozat, amely szórakoztatás céljával készült. 1962 elején a Müller házaspár budapesti, rózsadombi (Szeréna út 7.) rezidenciáján tematikus mulatságot rendeztek. Az esemény témájának megjelölésére az „Art through the ages” címet, vagyis a művészet történetét választották. Az alkalomra Ország Lili és a laikus festőként tevékenykedő Hans Müller akvarelleket és egyéb díszeket készítettek.²³ A művész 1962-es zsebnaptára szerint a január 8. és 25. között készült sorozat témái: Mondrian, Tobey, Miró, Pollock, Chagall, Dalí, Klee, de Chirico, Dürer, Max Ernst, Rousseau, Arcimboldo, Mathieu, Bosch, Leonardo, Rubens, Piero della Francesca, Fragonard, Giacometti, egyiptomi és afrikai falfestmények, egyiptomi maszk, totem, willendorfi Vénusz, falfestmények – barlangrajzok.

A minőségüket tekintve egyáltalán nem kiemelkedő képekről van szó, hanem olcsó hordozóra, nagyvonalúan odavetett képzőművészeti idézetekről, amelyek képrejtvényként szolgálhattak a rendezvény során. Az egyetemes

²¹ Hans és Hilde Müller Amerikában élő fia, Reto Müller e-mailje a szerzőnek, 2017. május 7.

²² Ország Lili és a Müller házaspár kapcsolatáról bővebben lásd: Árvai, 2019.

²³ Éppen a dekoráció elnevezés miatt eddig inkább színházi, bábszínházi munkát lehetett sejteni a bejegyzések (január 8-25.) mögött. Ország Lili 1962-es zsebnaptárja megtalálható a KEMKI Adattárában, 21300/1981.

művészetből vett példák nyilvánvalóan az esemény közönségéhez, a diplomata vendégekhez igazodtak.

Akárcsak Turbet-Delof, Müllerék szintén igyekeztek segíteni művész barátaiknak Magyarországról való távozásuk után is. Amikor 1965 tavaszán Barta Lajos a Németországba való kivándorlás mellett döntött, egyik első dolga volt, hogy Kölnben, a svájci követségen felkeresse Mülleréket.²⁴ Egy ideig náluk lakott, majd Hans Müller bemutatta a műkereskedő Johannes Wasmuthnak, aki a *Rolandsecki Művészpályaudvar* projekt megvalósításán dolgozott. Így jutott Barta az átalakított pályaudvar-épületben műteremhez, és láthatott újra munkához korát meghazudtoló alkotó energiával.²⁵

A magyarországi politikai berendezkedés visszasságai közt szükség volt a nyugati diplomaták segítségére. A pártfogás formáját minden esetben befolyásolta az aktuális politikai helyzet, az elzárttság mértéke, a diplomaták lehetőségei. Volt, hogy anyagokat hozattak a képzőművészeknek, máskor külföldre jutásukat egyengették, vagy magángyűjtőkként vásároltak tőlük. Felfedezték és támogatták a politikai és ideológiai elvárásokhoz nem igazodó kortárs tehetségeket. Magyarországról minden itt említett diplomata műtárgyakkal tért haza, függetlenül attól, hogy karrierjük elején vagy végén érkeztek ide. Amellett, hogy ez bizonyára segítette a művészeket, nem lehet elhessegetni a gondolatot, hogy a diplomaták számára könnyen hozzáférhetőek voltak ezek a művek, a nemlétező műtárgypiac és hiányzó kiállítási lehetőségek mellett viszonylag olcsón juthattak hozzájuk. A műtárgyak mennyisége persze függött az itt töltött időtől, az integrálódás szintjétől, a nyelvtudástól, és a képzőművészeti elköteleződés mértékétől, de az egyértelmű, hogy az elzártágban a művészek és a diplomaták hamar utat találtak egymáshoz kölcsönös érdekeik mentén. Néhányan, mint Czóbel, Barta, vagy Ország Lili

²⁴ Az első németországi találkozásról és Müllerék közbenjárásáról olvasható a svájci követség egykori munkatársa, Hedwig Schöning visszaemlékezése a 2013-as rolandsecki kiállítás katalógusában. (Kornhoff, 2013, p. 107)

²⁵ Hilde Müller levele Ország Lilinek, 1967. június 28-án. KEMKI Adattár 21300/1981, 139. sz. levél.

kifejezetten keresték a diplomata társaságát, rendszeresen vettek részt követségi fogadásokon.²⁶

A második nyilvánosságban a művészek egymást ajánlva segítették a tájékozódást. Egymás kölcsönös elismerésével, elfogadásával kulcsszerepet játszottak a hivatalos fórumokról kiszorult kortárs művészet kanonizációjában. Mindazok, akik a rezidenciákon megfordultak, később külföldön is, láthatták a diplomata tulajdonába került műveket. A potenciális közönség miatt kiváltságot jelentett bekerülni ezekbe a körökbe.

Az ötvenes-hatvanas években diplomatakhöz került művek általában kisméretűek, nem reprezentatívak. Az állomáshelyüket gyakran váltogató tisztviselőknek számított a szállíthatóság (például Mülleréknél), aki viszont nem tervezett távozni (például Gachot), nagyméretű képeket vásárolt. A barátihoz közeli viszonyokban, a kölcsönös szívességek rendszerében olyan művek is megszülettek, amelyek az adott művész életművére egyébként nem jellemzőek, például portrék, dekorációnak szánt képek.

A diplomata feladata volt a kulturális transzfer, saját kultúrájuk terjesztése, ezért az arra fogékony, ahhoz kapcsolódni tudó művészeket nagyra értékelték, kölcsönös képzőművészeti, irodalmi értékközvetítést végezve állomáshelyeik és hazájuk között.

²⁶ Ennek szertartásosságát elevenítette fel Ország Lili bábszínházi kolléganője, Román Katalin egy Barna Róbert festőművésszel folytatott beszélgetésben: „...egyszer azt kértem tőle karácsonyra, hogy... mert ő járt ilyen fogadásokra, olasz követségre, meg görög követségre, mit tudom én, milyen követségre, és egyszer azt kértem tőle, hogy egyszer ott szeretnék lenni nála. Már egy nagy kegy volt, ha valaki fölmehetett a lakására, és szeretném látni, ahogy egy ilyen követségi fogadásra fölkészül. Hát ne tudd meg, hogy magára húzott egy indiai szarít, és egy ugyanolyan parókát, mint amilyen a saját haja volt, csak sokkal hosszabbat. Hát álomszép volt, gyönyörű szép volt tényleg, és ezek után, nem tudom melyik követségre elbillegtünk...” Barna, 2017.

Irodalom:

- Árvai, M. Zs. (2019). *Történelem és emlékezet között: Ország Lili művészete* [Doktori disszertáció, Eötvös Loránd Tudományegyetem].
- Barna, R. (2017, január). Beszélgetés Pap Oszkárral, Ország Liliről. *Barna Róbert blogja*. URL: <http://barnarobert.blogspot.hu/2017/01/beszelgetes-pap-oszkarral-orszag-liliorol.html?spref=bl> (Utolsó letöltés: 2025. november 20.)
- Bodonyi, E. (2024). Az Európai Iskola kiállításai. In B. Emőke & P. Gábor (Szerk.), *Európai Iskola – Veszélyes csillagzat alatt (1945-1948)* (pp. 64–77). Ferenczy Múzeumi Centrum.
- Breton, A. (1965). *Le Surréalisme et la Peinture*. Gallimard.
- Diener, G. (1990). *A Francia Intézet Magyarországon 1947–1989: Francia-magyar kulturális kapcsolatok*. Magvető – L'Harmattan.
- Földi, E. (2002). François Gachot Műkritikusi tevékenysége Magyarországon (1924–1949). In G. Andrási et al. (Szerk.), *AICA Füzetek I. Fejezetek a magyar műkritikából* (pp. 28–38). Műkritikusok Nemzetközi Szövetsége Magyar Tagozat.
- Gachot, F. (1971). Egy elmúlt ország emlékei I. *Irodalomtörténet*, 53, 910–925.
- Gachot, F. (1972). Egy elmúlt ország emlékei II. *Irodalomtörténet*, 54, 86–102.
- György, P., & Pataki, G. (1990). *Az Európai Iskola és az Elvont Művészek Csoportja*. Corvina Kiadó.
- Kecskés D., G. (2013). *Magyar-francia kapcsolatok 1945–1990: Források*. (F. Pál, Sorozatszerk.) MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Történettudományi Intézet.
- Kieselbach, A. (Szerk.). (2011). *Kieselbach téli képaukció* [Kiállítási katalógus]. Kieselbach Galéria.
- Könz, C., Zanoni-Pola, A. G. E., & Stutzer, B. (2003). Botschafter der Kunst und Kultur: Blätter der Erinnerung an Hans Müller. *Bündner Jahrbuch: Zeitschrift für Kunst, Kultur und Geschichte Graubündens*, 45, 54–60. <https://doi.org/10.5169/seals-550360>
- Kornhoff, O. (Szerk.). (2013). *Lajos Barta: Wahlheimat am Rhein: Der Bildhauer und Zeichner* [Kiállítási katalógus]. Salon Verlag.
- Litván, Gy. (Szerk.). (1996). *Egy francia diplomata a forradalomban: Guy Turbet-Delof 1956-os naplója*. 1956-os Intézet – Francia Intézet.

- Maklár, K. (2014). Aki dudás akar lenni... Reigl Judit művészete az ötvenes években. In R. Kopeczky et al. (Szerk.), *Úr és extázis: Reigl Judit* (pp. 22–37). Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum.
- Márai, S. (2001). *A gyertyák csonkig égnek*. Helikon Kiadó. (Eredeti kiadás éve 1942)
- Molnos, P. (2013) Válogatás Francois Gachot gyűjteményéből. In A. Kieselbach (Szerk.), *Kieselbach téli képek kiadványa* (pp. 160–177). Kieselbach Galéria.
- Sinkó, K. (2004). Gyűjtemények változó világa. In *A magyar festészet rejtőzködő csodái – Válogatás magyar magángyűjteményekből I: 1853–1919* (pp. 9–40). Mű-Terem Galéria.
- Stutzer, B. (1990). *Kunst-gepäck eines Diplomaten: Die Sammlung Hans und Hildi Müller und die Schenkung an das Bündner Kunstmuseum* [Kiállítási katalógus]. Bündner Kunstmuseum.
- Turbet-Delof, G. (1996). *La Révolution hongroise de 1956: Journal d'un témoin*. Editions Ibolya Virág.
- Wertheimer, K. (2022). Emlékezések a Gresham körre 2. Wertheimer Klára a Gresham köréről. *Enigma*, 28(106), 107–109.

Révész Emese:

• „Mint kapargáló kölyökkoromban” A gyermekrajz hatása a 20. század második felének magyar művészetében

Noha a gyerekek rajzaiért csak a szomszéd szobába kellett átsétálni, mondhatni, mindvégig az „orrunk előtt volt”, beemelése az alkotói gyakorlatba mégsem volt kézenfekvőbb, mint a földrajzilag vagy időben távoli kultúrák megismerése. Felfedezése teljes attitűdbeli változást feltételezett, amelyben két körülmény párhuzamos változása játszotta a főszerepet: részint a gyermekkorhoz való viszony átalakulása, másrészt a művészeti normák megváltozása. (Leeds, 1989)

A gyermekrajz felfedezése tudományos és művészeti területen egyaránt a századfordulóra esett. Az intézményesítésnek – a tudományos vizsgálatától a muzealizálásig – ugyanazon fokozatain kellett átesnie, mint a nem akadémikus, primitív művészet címszó alatt tárgyalt egyéb tárgyalkotói formáknak. A gyermekpszichológia és a rajzpedagógia megélénkülő figyelme számos olyan szaktudományos megállapítást eredményezett, amelyek a művészi alkalmazásra is hatással voltak, és fordítva: az alkotók új érzékenysége visszahatott a téma tudományos vizsgálatára. Az ezredfordulón – különösen Johathan Fineberg munkásságának (1994, 1995) köszönhetően – több kiállítás és kötet született a téma kapcsán.

A kutatások nemzetközi fókusza különösen a korai modernizmus példáira irányul, köztük elsősorban az expresszionizmus, szürrealizmus és *art brut* irányzataira. A 20. század folyamán a gyermekrajz három hullámban hatott a modern művészeti törekvésekre. Elsőként az expresszionista művészek ismerték fel a gyermekrajz azon vonásait, amelyek saját képi törekvéseikhez hasonlítottak. Az 1910-es években egymással párhuzamosan léptek színre olyan művészeti csoportok, amelyek – a primitív művészet más formái mellett – a gyermekrajzból is merítettek. A Blaue Reiter mozgalom körében Vaszilij

Kandinszkij és Gabriele Münter már tudatosan másolták és gyűjtötték a gyermekek rajzait (Wörwag, 1998). Velük párhuzamosan az orosz avantgárd művészei, köztük Larionov és Goncsarova használta tudatos inspirációs forrásként a gyerekrajzokat (Pospelov, 1998). A két világháború között a szürrealizmus ismerte fel előképét a tudatalattit feltáró, a valóság és képzelet világát összemosó gyerekrajzban. Paul Klee és Joan Miró azok közé tartozott, akiknek művészetében hosszantartó és programszerű volt a gyermekművészet hatása (Franciscono 1998, Vallier 1998). Az expresszionizmus és a szürrealizmus után a gyerekrajz képzőművészeti hatásának harmadik hulláma Jean Dubuffet-hez és az *art brut* mozgalomhoz kötődött, akik az *outsider art* egyik formájaként használták annak kifejező, nyersnek ható eszköztárát (Minturn, 2019).

A törzsi művészettel, népművészettel és őskori művészettel együtt a gyerekrajz is egyike volt azon képi forrásoknak, amelyekből az akadémikus-historizáló kánontól elforduló századforduló modernizmusa inspirációs forrásként merített (Rhodes, 1995). Közös vonásaik közé tartozott az alkotói anonimitás és a tudatos művészi intenció hiánya. 1948-ban – az Európai Iskola kibontakozása idején – Hevesy Iván szoros párhuzamot vont a gyerekrajz és a törzsi művészet között.¹ A századelőn elterjedt biogenetikus elméletekhez csatlakozva, ő is úgy vélte, hogy azok az ember fejlődésének korai szakaszát képezik le. Legfőbb közös jellemzőnek az ideovizualitást tartotta, vagyis a tárgyi világ megfigyelése helyett annak fogalmi, emlékezeti megközelítését. Ez a „nem-szemléleti, nem-érzéki” látásmód magyarázza az olyan közös képi technikákat, mint a legjellemzőbb nézőpontok keverése.

A magyar művészet vonatkozásában ezidáig még nem került feldolgozásra a gyerekrajz hatása, noha a népművészet és a naiv művészet mellett talán a legfontosabb képi forrása a primitív formákat kereső alkotóknak.

¹ Hevesy korábbi, a primitív művészetről szóló kötetében a gyerekrajz még nem került szóba: Hevesy, 1929.

E tanulmány ezt a hiányt igyekszik pótolni, különösen az 1945 utáni művészetre, az Európai Iskola és az 1960–1970-es évek néhány művészeti jelenségére koncentrálva. Az időhatárok kijelölését az indokolja, hogy ebben az időszakban itthon feltűnően megsaporodtak azon alkotói attitűdök, amelyeknek nyilvánvaló, nyíltan vállalt inspirációja volt a gyermekrajz.

A gyermekrajz esztétikuma: lélektani kutatások

A gyermekrajz jellemzően anonim, azonosítása hagyományosan a készítő keresztnévvel és életkorával történik, ami jól szemlélteti, hogy azokat nem individuális, hanem életkori megnyilvánulásként értékelik. Definíciójának legfőbb kritériuma az életkor, eszerint olyan nyomhagyást és tárgyalást tekinthetünk gyermekművészetnek, amely a kamaszkor előtt készült. Az ezt követően születő képek már az autodidakta, naiv művek vagy a juveníliák körébe esnek.² Biológiai, motorikus meghatározottsága révén a gyerekrájz főbb jellemzői történeti időtől és kulturális közegtől független, konstans vonások. Amint Rudolf Arnheim (1998) is hangsúlyozza, ebben az értelemben a gyerekrájz történelem nélküli, saját fejlődéstörténettel bíró képi forma. Ami történetileg megragadható, az hatásmechanizmusa, tudományos kutatásának, teoretikus megközelítésének változása.

A gyermekrajz hazai tudományos kutatása a századforduló lendülete (Nagy, 1905) után megtorpant, majd a hatvanas években vett új lendületet. Ezek a kutatási eredmények a művészek számára sem voltak ismeretlenek, amint a kutatók is tájékozottnak bizonyultak saját koruk kortárs művészeti tendenciáiban. Az 1945 utáni képzőművészet vonatkozásában különösen két pszichológus, Mérei Ferenc és Gerő Zsuzsa megállapításai bizonyulnak figyelemreméltónak. Mérei a francia fejlődéslélektani iskola, Piaget és Wallon követőjeként azt az álláspontot képviselte, hogy a gyermek személyiségét környezetével való folyamatos interakciója formálja, ilyen értelemben karaktere, képességei nem

² Részben ide kapcsolódnak a később kibontakozó professzionális művészpályák előkészítő szakaszaként értékelt ifjúkori művek: Kárpáti & Köves, 1999.

biológiaiailag determináltak, hanem a nevelés révén alakíthatók. K. Horváth Zsolt (2017, pp. 330–335; 2021) hangsúlyozza, hogy Mérei álláspontjának gerincét az a meggyőződés alkotta, hogy a gyermek társadalmi lény, akinek megfelelő nevelése révén biztosítani lehet a jövő társadalmának demokratikus alapértékeit. Ez a megközelítés felértékelte a gyermek kreatív tevékenységét, mint olyan kifejezési formát, amely a felnőtt világ felől betekintést enged az autonóm gyermeki világba. Mérei 1967-ben Henri Wallon munkásságát méltató tanulmányában a gyermekrajz modern művészetre gyakorolt hatását hangsúlyozta: „A modernizmus úgy hangolta át az ízlést, hogy a gyermeki egyik forrása lett az esztétikumnak. A gyermek szemével látni, ez nemcsak egy további szempontból gazdagítja ismereteinket, hanem egyben olyan indulati sűrűséget, drámaiságot visz az átélésbe, olyan esetlegességekben láttatja meg a lényegest, amelyet a gyermekek játékaiban észlelünk. A többszempontúság, az átlátszóság, a jelzés az ábrázolásban Braque-tól és Picassótól nyert művészi jogot, de ősforrása a gyermekrajz, s így hatásának magyarázatát is ott kell keresnünk.” (Mérei, 1967, p. 12)³

Mérei munkásságának eredményeit összegző, nagy számú kiadást és több tízezres példányszámot elért, Binét Ágnessel közösen írt, első alkalommal 1970-ben kiadott *Gyermeklélektan* című kötetében Mérei külön fejezetet szentelt a gyermekrajznak.⁴ Ebben egyrészt



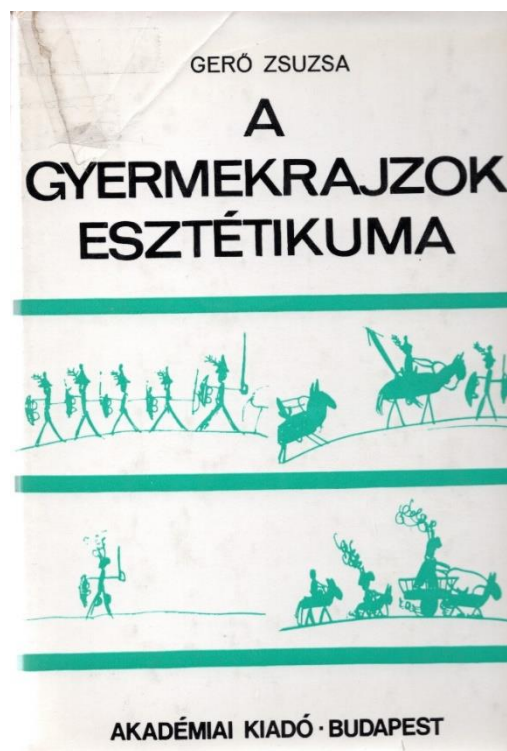
1. kép Mérei & Binét, 1970, címlap

³ Henri Wallon *Les origines de la pensée chez l'enfant* 1947-es kötete 1958-ban jelent meg magyarul *A gyermek lelki fejlődése* címmel, Binét Ágnes fordításában.

⁴ Mérei & Binét, 1970, pp. 186–193. További kiadások: 1972, 1975, 1978. 1981, 1985. Az ebben kifejtett gondolatok már részben megjelentek 1948-as *Gyermektanulmány* kötetében, amiben külön fejezetet szánt a témának. Mérei, 1948, pp. 56–65.

számba vette az egyes életkori szakaszok jellemzőit: 2-5 év között az aránytalanságot és juxtapozicionálást emeli ki, az 5-10 év közötti időszakot (Luquet nyomán) az *intellektuális realizmus* korszakának nevezi, az átlátszóság, több párhuzamos nézőpont, szalagszerű komponálás és az emocionális okokból fakadó aránytalanság vonásaival jellemzi, míg 10 éves kor felett, a *szemléleti realizmus* korszakában a sajátos térábrázolási megoldásokat emeli ki. (Az egyes rajzi jellemzőket a könyvben gazdag, kommentárokkal kísért illusztrációk szemléltetik.) Könyvükben Mérei és Binét külön fejezetet szán a gyermekrajzok esztétikumának, megállapítva: „Az ideovizuális ábrázolás időszakában, az 5-8. életévben készült gyermekrajzok gyakran keltik bennünk az esztétikum élményét. Ezt a hatást elsősorban az ábrázolás spontaneitása váltja ki. Azokat a rajzokat éljük meg esztétikusnak, amelyekben a gyerek úgy fejezi ki a dolgokról való tudását, benyomásait, hogy begyakorolt sablonok nem korlátozzák, a valóság külső mintája nem kényszeríti tapadásra, nem béklyózza meg képzeletét.” (Mérei & Binét, 1970, p. 190) Az esztétikai benyomást keltő elemeknél kiemeli a színek szokatlan használatát, az aránytalanságot, túldíszítettséget, zsúfoltságot és metaforikus sűrítést – de legfőbb magyarázatnak az emocionális telítettséget tekinti. A képzelet és valóság határának áttörése, a furcsa és csodálatos természetes jelenléte, valamint a szabad képzettársítások jellemzői Mérei szerint leginkább a szürrealizmus látásmódjával rokonítják a gyermekrajzokat. A gyermekrajzok felértékelődésében kulcsszerepet tulajdonít a modern művészeti mozgalmaknak: „A modern festészet nevelte rá ízlésünket arra, hogy a gyermekrajzokat esztétikusnak lássuk. (...) A modernizmus fölfedezte a gyerekrajzokban azt a spontaneitást, azt az indulati telítettséget, amelyet különféle irányzatai formabontással és új, változatos ábrázolásmódokkal törekszenek elérni.” (Mérei & Binét, 1970, p. 192) Ezek a megállapítások jól mutatták, hogy a gyermekrajz bizonyos típusai a modern művészeti törekvésekkel analóg esztétikai megítélésben részesültek.

Míg a korábbi hazai kutatások a gyermekrajzot elsősorban a személyiség fejlődésének (tökéletesedésének) szemléltetésére használták, a második világháború után előtérbe kerültek esztétikai kvalitásai. Gerő Zsuzsa Mérei Ferenc tanítványaként, az általa felvetett kérdéseken tovább haladva, már kifejezetten a gyermekrajzok esztétikai karakterét vizsgálta. A hatvanas évek végén végzett kutatásaiban kifejezetten jól rajzoló gyerekek munkáit egy általa felkért szakértői (művészekből, művészettörténészekből, értelmiségiekből) álló csapat véleményezte. (Gerő, 1970) Első eredményeit már 1970-ben közzé tette a *Rajztanítás* című folyóiratban, majd a kutatásának teljes anyagát 1974-ben önálló kötetben publikálta. Gerő a rajzoló gyerekekkel való közös beszélgetés alapján betekintést nyert a képek keletkezésének élmény háttérébe, míg a szakértői csapat véleménye alapján körvonalazódott az esztétikai kvalitást nyújtó stiláris jellemzők köre. A felnőttek megítélése szerint elsősorban az expresszív, ornamentális és metaforikus képi megoldások értékelték fel az alkotásokat. A gyerekekkel folytatott interjúk alapján világossá vált, hogy ezek többnyire olyan képek voltak, amelyek erős, személyes élmények nyomán készültek. Gerő összegzése szerint a gyermekrajzok esztétikumának forrása az *elaboráció*, az indulatilag telített, személyes élmények alapján való megformálás, ahol a rajz a produktív élményfeldolgozó játék egyik formájaként jelenik meg.⁵ Herbert Read (1943) nyomán megállapítja, hogy ez a képi eszköztár (torzítások, aránybeli túlzások,



2. kép Gerő, 1974, címlap

⁵ „Nagyítás, színezés, kivágás esetében egyaránt grafikus hangsúlyadás történt. Az elemzés szerint a sűrítés feszültsége hozta létre a hangsúlyos elemeket: formamódosítás, átszínezés, illetve a téri arány változása egyaránt emocionális csomópontok expresszív megjelenése. A sűrítés formamódosító átfordítását, a grafikus elem expresszív erejét éli át a szemléltető esztétikumnak.” Gerő, 1974, p. 97.

intenzív színezés) az expresszionizmus látásmódjával rokon.⁶ Kiemeli a sűrítés (*analogon*) grafikai eszközét, amikor ugyanazon rajzi motívum több tárgyi elem összevonása révén jön létre (pl. börtön-iskola-kórház, nap-kerék, udvar-arc stb.), ezáltal adva érzéki formát tudatalatti jelenségeknek. Párhuzamként Chagall, Miró és Bálint Endre festészetéből hoz példákat (Gerő, 1974, pp. 103, 121).

Az újabb szakirodalom kulcsműve, Feuer Mária fejlődéslélektani szempontú munkája (2000) a gyermekrajz három nagy korszakát különíti el: a 2-3 éves kori firkákat követi 4-10 éves kor között a „képzetszerű rajzolás”, majd 10-15 év között a „jelenségszerű ábrázolás”. A képzetszerű rajz időszakának legfőbb jellemzői közé tartozik a *szinkretikus* szemlélet (különböző élmények szubjektív összegzése) és az *intellektuális realizmus* (nem az optikai látvány, hanem az arról szerzett élményszerű tudás visszaadása). Ehhez olyan rajzi megoldások kapcsolódnak, mint az *ideoplasztikus* ábrázolás (a konkrét látvány helyett annak fogalmi képzetének ábrázolása), az *orthoszkopikus* látás (a tárgyak legjellemzőbb nézetének ábrázolása), *juxtapozíció* (összetartozó részek egymás melletti megjelenítése). A méretek jelentőség szerinti elrendezése, valamint a térbeliség jellegzetes, síkban kiterített ábrázolása szintén jellemzője e korszaknak, amint a sűrítés, absztrakció, antropomorfizáció, transzparencia (röntgenképhez) és bennfoglalás is. 8-10 éves kortól megerősödik a díszítő ösztön, ornamentális elemek tobzódása, ami sormintákban, szalagképekben ölt formát. Mindezek a jellemzők együttesen olyan vonások, amelyek a századelő modernizmusa, az avantgárd, és később a neoavantgárd számára is vonzóknak bizonyultak (Supsakova, 2021).

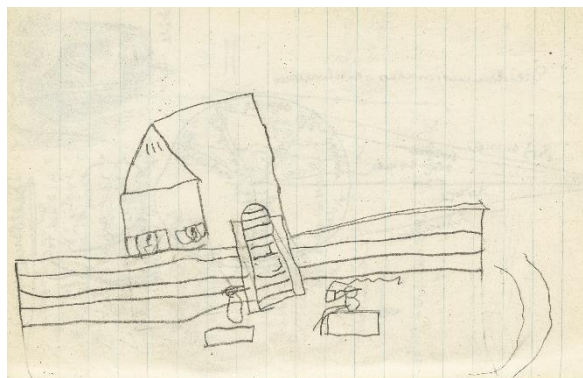
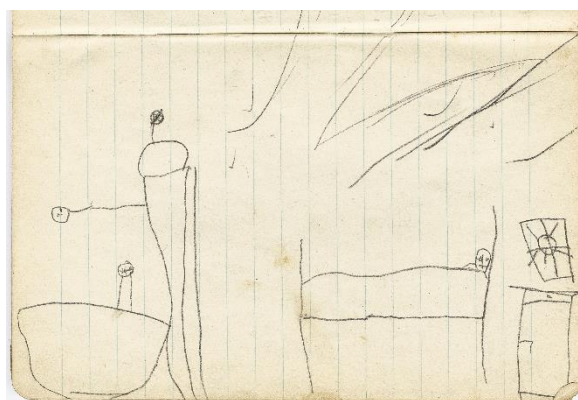
A gyermekrajz fejlődéslélektanát vizsgálva Feuer hangsúlyozza, hogy a kisgyermek számára a rajzolás játéktevékenység, annak esztétikai, művészi minősége kívül esik fogalomrendszerén. Ez viszont nem jelenti azt, hogy a

⁶ Read a gyermekrajzot alapvetően érzelmi meghatározottságúnak tartotta, ami csak a kamasz kor elején formál áll a fogalmi gondolkodás. Nagy hatású könyve sosem jelent meg magyarul. Alaptéziseit Paál Ákos ismertette magyarul a *Rajztanítás* című szakmai folyóiratban, az ISEA budapesti kongresszusa apropójából 1972-ben. Paál, 1972.

felnőtt szemlélő számára ne hordoznának a gyermekrajzok esztétikai minőséget. Feuer elsősorban a ritmikus, szimmetrikus, ornamentális képi elemeket tartja ilyeneknek. Véleménye szerint leginkább a 3-10 éves kor között keletkezett rajzok rendelkeznek olyan jellemzőkkel, amelyek korrelálnak a 20. század első felében kibontakozott modern művészeti elvekkel. (Lange ezt nevezi a „művészi illúzió” korszakának.) Feuer ennek kapcsán hangsúlyozza a mágikus, metaforikus gondolkodás jelenlétét: „Mivel ezek az alkotások híján vannak az előítéleteknek, az evidenciák tudásának, a szükséges ismereteknek és felelősségtudatnak, a legszabadabb kreatív megnyilvánulásoknak tekinthetők. Ez a belső mágikus alkotóerő egyben a személyiség ősi, kreatív energiabázisa.” (Feuer, 2000, p. 121)

A fogalmi képtől a firkáig: Vajda Lajos

Noha a gyermekrajz felfedezése nálunk is lezajlott a századfordulón, stiláris hatása a képzőművészetben sokáig csak közvetett maradt. A két világháború között Miró és Klee gyermekrajzból inspirálódott elementáris formakeresése itthon egyedül Vajda Lajos művészetében talált visszhangra. Vajda a harmincas évek elején Párizsban töltött időszaka alatt mindkettejük műveivel találkozhatott. A gyermekrajznak az a vonása, amely az optikai látvány helyett az anyagi világ fogalmi megragadására törekszik, jól illeszkedett Vajda 1935 után kibontakozó képi programjához. Ez a hatás egyike volt a nem akadémikus jellegű művészet köreiből érkező inspirá-

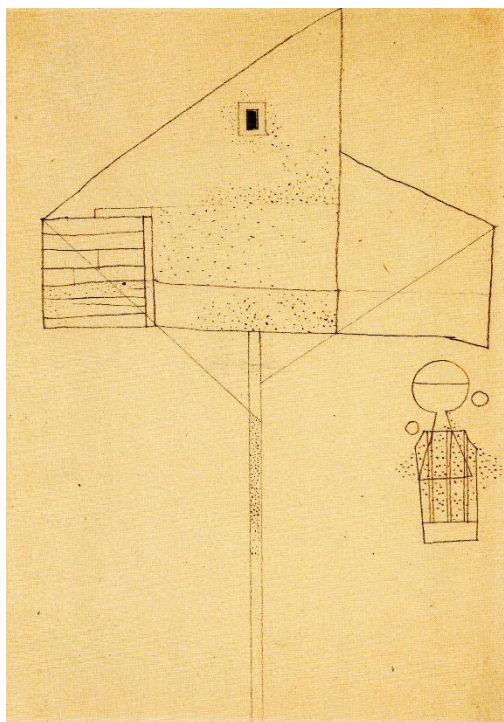


3-4. kép Gyermekrajzok Vajda Lajos pepita füzetéből. 1937. körül KEMKI

cióinak, azokkal keveredve, egymást áthatva érvényesült művészetében: „Vajda formaelményei – a prehisztorikától, a középkori, a keleti, az úgynevezett primitívek művészetén át a jelen mindenféle megnyilvánulásáig — elraktározódtak. A gyermekrajzok és képek, az öntudatlan állapotban festők, a zseniális dilettánsok, az őstehetségek művei izgalomba hozták.” – írta erről 1964-ben Bálint Endre (p. 48). Vajda inspirációs forrása a harmincas években kevésbé eredhetett a hazai művészeti-tudományos közegből.

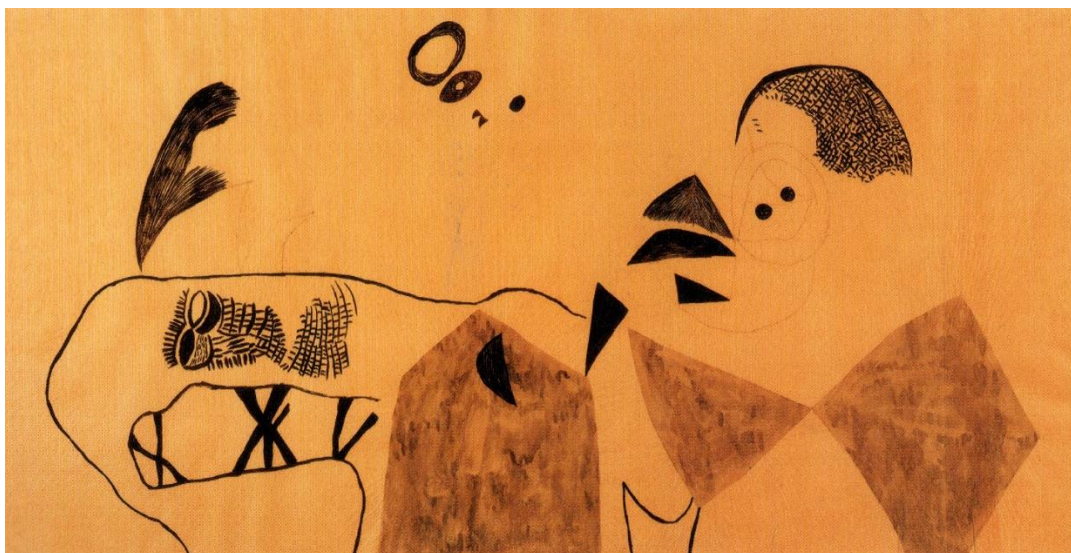
Kérdéses, hogy Mérei Ferenc első tudományos közleménye, amely a gyermekrajzok elemzéséről szólt, eljutott-e hozzá?

Mérei 1934-es tanulmánya Vajdához hasonlóan a gyermekrajz intellektuális karakterét hangsúlyozta, amellet érvelve, hogy jellegzetes életkori változásai nem pusztán a motorikus fejlődésből erednek, hanem a világ megértésének és értelmezésének elvont jelrendszerét alkotják. Vajda feljegyzései szerint könyvtárában az ősi egyiptomi művészetet bemutatót kötetek éppúgy voltak, mint Hans Prinzhorn művészeti körökben is népszerű könyve az elmebetegek képi ábrázolásáról.⁷ (Utóbbi analógiaként gyermekrajzokat is reprodukált.)



5. kép Vajda Lajos: Madárház. 1935.
Papír, ceruza, 315 × 223mm. Ferenczy
Múzeumi Centrum, Szentendre MK
1935/30

⁷ Heinrich Schafer: *Von ägyptischer Kunst besonders der Zeichenkunst : eine Einführung in die Betrachtung ägyptischer Kunstwerke*. Leipzig, Hinrich, 1919; Hans Prinzhorn: *Bildnerei der Geisteskranken: ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*. Berlin, Springer, 1922. Mándy, 1983, p. 187; Radák, 2017.



6. kép Vajda Lajos: *Őshegy*. 1939. Papír, szén, 720 × 1020 mm. J. n. Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, MK 1939/6. (263.)

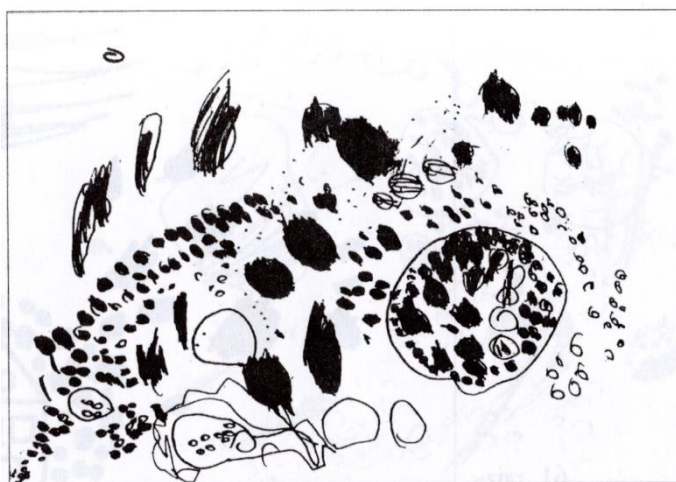
Vajda személyes köréből érkező Mándy Stefánia külön fejezetet szentelt monográfiájában a gyermekrajz hatásának. Meglátása szerint Vajda egész képi programjának egyik közvetlen forrása a gyermekrajz: „A spontán gyermekrajzok inspirációja, a látott formák közvetlen szuggesztíója és a belső tudás sugallta örökös eltérés a szabálytól hármass kútforrásként hat Vajdára.” (1983, p. 48) Ő publikált először Vajda jegyzetei között, a pepita füzetek egyikébe készült gyermekrajzok közül néhányat.⁸ Figyelemreméltó, hogy Vajda saját vázlatait, jegyzeteit tartalmazó füzetét engedte át a rajzoláshoz kedvet kapó gyerek(ek)nek. Kitüntetett helyük kétségtelen bizonyossága annak, hogy Vajda közvetlen inspirációs forrásként használta azokat. A gyermekrajzok gyűjtése, azok másolása általános gyakorlat volt a századelő modern művészei között. A pepita füzetek lapjaira illesztett ceruzarajzok sem készítőik nevét, sem korát, sem származási helyét nem őrizték meg. A négy egész oldalas rajz közül két rajz témája szobaenteriór és ház, két olyan motívum, ami Vajda egész munkásságának alap motívuma. Az egyik, vélhetően 6-8 éves gyerekektől származó kompozíció belső teret ábrázol, ágyban fekvő alakkal, mellette éjjeli

⁸ Reprodukálva: Mándy, 1983, pp. 64–65. kép; Radák, 2017, p. 149.; A KEMKI Adattárában őrzött közepes pepita füzetben (ltsz.: Ad/26143-2021/B727) összesen négy egész oldalas gyerekrajz található: házat, szobabelsőt, fát és alakot állattal ábrázoló kompozíciók. Ezúton köszönöm a rajzok megismerésében Radák Judit által nyújtott segítséget.

szekrénnel, ablakkal, az ablakon besütő nappal, ami kiegészül egy másik, nehezebben meghatározható forma egységgel, ahol talán egy kádban fürdőző alak jelenik meg. A másik rajz alkotója valamivel idősebb lehetett, itt a téri viszonyok már takarásban jelennek meg: a kerítés mögött egy viszonylagos rövidülésben ábrázolt házzal, az ablakban és a kertkapu előtt figurákkal.

Vajda számára 1934–1935 körül a ceruza árnyalás nélküli vonalrajza olyan eszköz, amely segítette az anyagszerű látványtól való elvonatkoztatásban. Ebben a minimalista absztrakciós programban jelentett számára megerősítést és mintát a gyerekrajzok elementárisan egyszerű vonalrajza, amely árnyalás nélkül, egyetlen vonallal, az elvonatkoztatás magas fokán érzékelteti a dolgokat, mint a valóság objektumainak jelszerű, fogalmi absztrakcióját. Ez a hatás olyan erős a harmincas évek derekán, hogy Mándy Stefánia szerint egyes rajzokról nem állapítható meg egyértelműen, hogy gyerekrajzok vagy a felnőtt művész munkái. A gyerekrajz ideovizualitása, fogalmi lényegét kereső elvonatkoztatása Vajda kutatásainak másik fontos területén, a térbeli viszonyok képi újragondolásában is segítségére voltak: csendéleteinek térszemléletében hasznosította az ortoszkopikus látásmódot, valamint a juxtapozíció eljárását, amely egy tárgy összetartozó elemeit nem szervesen összetartozva, hanem egymás mellé sorolva jeleníti meg. A szentendrei ház-képeket jellemző élettelen dolgok antropomorfizálása, az emberi arccal felruházott ház homlokzatok is jól ismertek a gyerekrajzokból. „Gyermekszem, gyermekkéz inspirálta Vajda Lajos számos vonalrajzát, amelyekből később a szimultán kompozíciók hosszú sora született” – írja Mándy. (1983, p. 47) A szakirodalom számos olyan ceruzarajzot tart nyilván, ahol a gyermekrajzok hatása szembeszökő: ilyen a *Kapu bábfigurával* 1936-ból, vagy a bennfoglalás elvét hasznosító *Vásári síp huszármotívummal* – amely mellett Mándy találó párhuzamként egy Klee rajzot reprodukált. (1983, pp. 72, 67–68. kép) A *Hegyi falu* (1936) nyújtott arányai, a hegy és ház motívumának összevonása is jellemző a gyermekrajzra. (73. kép) Az őskori és az egyiptomi művészetben, a törzsi

művészet és a gyerekrajz körében egyaránt ismert a térbeli összefüggések sajátos ábrázolása, a felül- és oldalnézeti nézőpontok keveredése, a tárgyak ornamentális, additív elrendezése. Ezek együttesen megfigyelhetők a *Falak, fák, körök, félkörök* című kompozíción. (173. kép) Másutt egy korábbi, 4-5 éves életkorra jellemző bizonytalan, megszakadó vonalrajz és satírozott, firka-felületek kombinálása tűnik fel (*Kerek forma színes motívumokkal*, 1938; *Hajfonatos*, 1939, 232–233. képek). Feuer Mária ezeket az ábraszerű formszigeteket aggregátumoknak nevezi (2000, pp. 66–68).



7. kép 34 hónapos kislány firkája változatos, amorf alakzatokkal. Közölve: Feuer, 2000, 63. rajz

Az 1938 körül készült Vajda-kompozíciók a gyerekrajz korábbi stádiumába lépnek vissza, amikor a 2-4 éves korban az ösztönös nyomhagyás kaotikus firkaiból zárt alakzatok bontakoznak ki. Ebben az időszakban a különféle rajzi elemek (firkák és formák) még egymás mellett élnek, az ábrázolás mimetikus célját még felülírja a kifejezés vágya és a nyomhagyás ösztönös öröme. Mindez egybe vágott a Vajdára nagy hatást gyakorló szürrealizmus azon törekvésével, hogy a képalkotást kiszabadítsa a tudatos szabálykövetés és a sematikus képi formulák használata alól. A firka mint az automatikus rajz egyik válfaja a francia szürrealizmus alkotóinak körében is fontos vonatkozási pont volt. (Feuer, 2002) Nem ábrázoló, pszichografikus karaktere segített felszabadítani a rajzi tevékenységet a tudat ellenőrzése alól. Ezt a spontaneitást szolgálta a technikai eszköztár redukálása is – a gyerekek által is természetes módon használt –

grafitra és színes ceruzára. Vajda ide kapcsolódó rajzain jellemző az egy vonallal körbe kerített és satírozott alakzatok váltakozása (*Lebegő figura narancs holdsarlóval*, 1938), az ún. kombinátumok, zártfirkák, tömbfirkák és vonalgombolyagok megjelenése. (Mándy, 1983, 233. kép; Feuer, 2000, pp. 28–29) Az 1938-ra datált *Indiáncsónak* kompozícióján a törzsi művészet és a gyerekraajz hatása szintézisbe kerül, megfigyelhető rajta a zártfirkák alkalmazása és az azokat kiegészítő (későbbi életkorra jellemző) ornamentális sorminták kialakítása, valamint a csónak, a víz és az árnyék szétválasztásában a juxtapozíció elvének hasznosítása. A késői szénrajzok vonalstruktúrája szintén rokonságot mutat a kisgyermekek korai nyomhagyási kísérleteinek zárt firkáival.

Traumafeldolgozás és nosztalgia: Európai Iskola

Vajda elementáris formai redukciót kutató látásmódja, és annak egyik ágát alkotó gyerekraajz hatása 1945 után az Európai Iskola művészeinek körében érvényesült. A fordulat évéig eltelt három év alatt a gyerekraajz ismét az érdeklődés homlokterébe került, amit számos kiállítás és azok kapcsán megfogalmazódó írások jeleztek. Az első jelentős szakmai visszhangot kiváltó esemény a párizsi gyerekraajz-világkiállítás volt.⁹ A valaha volt talán legnagyobb tárlat a témában 45 országból küldött 30 ezer rajzból válogatott ki 1500 munkát, amelyeket igen rangos környezetben, a francia főváros modern művészeti központjában, a Luxemburg Palotában állítottak ki. A tárlatot a Francia Művészek Egyesülete rendezte, és amint a befogadó múzeumi tér is jelezte, a rendezők a gyerekek képeinek művészeti rangot kívántak adni. Minthogy Magyarország is képviseltette magát a tárlaton, a hazai sajtó részletesen beszámolt az eseményről. Az ekkor rajztanárként működő A. Tóth Sándor a *Szabad Művészetben* írt beszámolója közvetlen összefüggésbe hozta a gyerekraajzokat a modern művészeti törekvésekkel: „Az a növekvő érdeklődés,

⁹ *Exposition internationale de peintures et dessins d'enfants*. Musée national du Luxembourg, Paris, 1947. május – június. A katalógus szerzői: Vige Langevin, Léon Moussinac, Jean Peyralbe.

amivel művészek és pedagógusok az utóbbi időben a gyermekrajz felé fordulnak, kezd áttérjedni a nagyközönségre is. Felnőtt művészek primitíveskedései s az absztraktok ákombákomjai a lebecsült gyermekrajznak egyszerre más értéket adtak. A gyermekrajznak kétségbevonhatatlan őszinteségét, nem egy művész irigyli.”¹⁰ A monumentális gyermekrajz-kiállításról Bálint Endre is tudósított, aki 1947 nyarán éppen Párizsban volt, mint a Galerie Maeght *Le Surréalisme en 1947* című tárlatának magyar kiállítója. (Pataki, 2024, p. 18) A kiállítás plakátját Joan Miró tervezte, akinek gyerekrájzszerű színes pacái és firkái a tárlat domináns színfoltját alkották.¹¹ Bálint írásának már kezdő mondataiban leszögezte: „mint a modern festészet síkszerű ábrázolásában s a gyermekképeknek ezekhez való hasonlóságában elkerülhetetlen a közös, helyesebben azonosnak látszó eredet elemzése és érintése a lélektani mozzanatoknak.” (1947, p. 475) Rámutatott arra, hogy a francia gyerekrájzok kiemelkedő művészi kvalitása a modern francia művészet nagy múltjából és közvetett befolyásából eredeztethető. Ugyanakkor bírálta a kiállított magyar rajzok szegényes kivitelét és fantáziátlanságát.

1948-ban Budapesten több, képzőművészek között is visszhangot kiváltó gyerekrájz kiállítás nyílt. Az új rajzpedagógiai nézeteket képviselő rajztanárok között többen aktív képzőművészek voltak. Közéjük tartozott Szalai Zoltán is, aki nyergesújfalusi tanítványainak munkáit a Művészgalériában állította ki.¹² Paál Ákos ennek kapcsán üdvözölte a gyermekrajzok iránti növekvő érdeklődést: „Örvendetes, hogy eljutottunk végre a gyermekrajz-kultusznak — a minden

¹⁰ A. Tóth Sándor: [Cím nélkül] *Szabad Művészet*, 1.1947. 9-10. sz. 182.; Ez a nézőpont anekdotikus formában máshol is megjelent: „Nem csodálnám, ha Picasso öngyilkos lenne — mondja valamelyik mögöttem, a kolléga gyönyörűségével hangjában. Ezek itt mindent jobban tudnak! Őszintén csinálják a kivonatolást, az absztrakciót mint a korai középkor művészei — s a Perspektíva nemtudását is! Bár az néha nálunk is őszinte...” - Fedor Ágnes: Negyvenhat ország gyermeke megfesti véleményét a világról. Az UNESCO rendezője a magyar gyermekrajzokról. *Demokrácia*, 6. 1947. 27. sz. július 6. 6.

¹¹ Miro, Joan: Poster for Interbational Exhibition of Surrealism. 1947. Litográfia, MOMA, 75. 7949. URL: <https://www.moma.org/collection/works/61332> (Utolsó letöltés: 2025. május 5.)

¹² A lámpalázás színész, a homályos körtétén és a házunk holdfényben... Gyermekrajzok meglepő furcsaságai. *Kis Újság*, 1948. március 26. 4. A kiállítás általános iskolás, 7-14 éves korosztály képeit mutatta be.

felfedezés kezdetére jellemző — romantikus korához. Ezzel megtört végre a jég.”(1948) Ugyanakkor fenntartását fejezte ki Szalai módszere iránt, amely a gyerekeket közvetlenül a modern művészet alkotásaival inspirálta és célja kifejezetten olyan alkotások létrehozása volt, amelyek a modern művészeti eszmények jegyében fogant, esztétikus alkotások.¹³ A másik gyerekrajz tárlatnak 1948 decemberében a Régi Műcsarnok Andrássy úti épülete adott helyett, amely ekkor a Magyar Képzőművészek Szabad Szervezetének irányítása alatt állt.¹⁴ A kiállítás öt rajzpedagógus gyermekrajz kollekciójából válogatott: Gádor István Galgamácsán és Budapesten, Szalai Zoltán Nyergesújfalun, Vargha Balázs Kunszentmiklóson, Juhász Antal Tokodaltárón, Bene Géza pedig Békásmegyeren összegyűjtött rajzaiból. Az új idők szelét mutatta, hogy a sajtó ezek kapcsán már szót sem ejtett a modern művészet hatásáról, sokkal inkább a jelen társadalmi valóságának leképezését hangsúlyozta.¹⁵

Az Európai Iskola művészei jól ismerték Vajda képeit, de az *autre art*, a kívülállók művészete iránti rajongásuk az 1940-es évek második felének kortársi törekvéseiből is eredt. Amint Jonathan Fineberg (1994) is hangsúlyozza, a gyermekrajz-hatás felerősödése a második világháború után része volt annak az általános képalkotói mentalitásnak, amely a háborús kataklizma megélése után a rációban csalódva az ösztönvilágot, a tárgyilagos megismerés helyett a szubjektum kivetülését helyezte előtérbe. Jean Dubuffet és az általa kidolgozott *art brut* művészete a negyvenes évek közepétől a „dekulturáció” programja mentén szisztematikusan feltárta mindazon művészeti erőtereket, amelyek kívül estek az akadémikus, tanult művészet körén. A gyermekrajz a médiumrajzok, az elmebetegek rajzai és a városi falfirkák mellett egyike volt ezen művészeti

¹³ „Az őszinte, a primitív összekeveredik a modern művészet kulturált szépségeivel. Szalai is büszkén mondta, hogy ezek a gyermekképek olyan szépek, mint egy Utrillo, mint egy Picasso. Amit a modern művészetnek ezek a mesterei raffinált tudatossággal csinálnak, az a gyermekeknél a természetes őszinteség erejével tör elő.” Paál, 1948, p. 313.

¹⁴ Sós: Három kiállítás. *Népszava*, 1948. december 21. 5.

¹⁵ F. A. E. [Fenyő A. Endre]: Négy kiállítás. *Szabad Nép*, 1948. december 28. 6.

formáknak, amely mind közül talán legerősebben érvényesült Dubuffet nyers és érzelmileg telített képi formákat kereső művészetében. (Minturn, 2019) Dubuffet számára a gyermekrajz nem egyszerűen stíluselem volt, hanem a művészi magatartás fő tengelyét jelentette, olyan világlátás képviselőjeként, amely független a társadalmi normáktól és az akadémikus kánontól. Dubuffet 1944-től jelentős gyermekrajz-gyűjteményt hozott létre, amelyeknek képi megoldásait közvetlenül is hasznosította saját műveiben, éppúgy alkalmazva sajátos ideovizuális látásmódjukat, ortoszkopikus téralkotásukat, mint nyers és zabolátlan anyaghasználatukat, a képi felületet egyfajta mentális térként értelmezve. 1946–1947 körül festett szuggesztív fejsorozatát például egy iskolai osztály hasonló témájú képei ihlették. Dubuffet munkássága az 1945 után formálódó Európai Iskola művészei és teoretikusai számára sem volt ismeretlen. Pán Imre 1948-ban az *Alkotásban* írt egyik művészeti glosszájában is beszámolt Dubuffet párizsi sikereiről.¹⁶ Ugyanitt hírt adott arról is, hogy a neves Maeght galériában egy 14 éves autodidakta algíri kislány festményeit állították ki, akinek színpompás alkotásai lenyűgözték a párizsi művészeti elitet.

Az *infantilizmus* mint művészeti program, mint az avantgárd formabontó magatartása Dubuffet mellett a CoBrA művészei körében jelent meg dominánsan és gyakorolt közvetlen hatást az Európai Iskola művészeire. (Fineberg, 1995; Andersen, 1998) „A gyermek nem ismer más törvényt, mint az eredeti életfelfogást, és csak ezt igyekszik kifejezni” – jelentett ki Constant. „Újra akartunk kezdeni mindent, mint a gyerekek” – mondta Karel Appel. (Fineberg, 1995, p. 192) A csoportra nagy hatással volt az 1948 decemberében az amszterdami Stedelijk Múzeumban rendezett nagyszabású gyermekrajz-kiállítás. A tárlat anyagából, saját festményeikkel párosítva többet közölt a CoBrA folyóirata a következő év elején. (Fineberg, 1995, fig. 8.1-3) A művészkör valamennyi képviselője dolgozott gyermekrajzok nyomán: Asgern Jorn 1949

¹⁶ „Sokat beszélnek Jean Dubuffet-ről. Ez a festő a gyermekrajzok és primitívek felfedezéseit értékesíti és újszerű anyagokkal, például kátránnyal próbálkülönleges hatást elérni.” Pán, 1948.

nyarán gyerekekkel közösen festett falképet a művészközösség házában falára, később hat éves fia rajzai alapján festette meg *Levél a fiamnak* című képét. (fig. 8.12) Karel Appel az amszterdami városháza menzájának falára festett megrendítő erejű falképet gyerekrajz stílusában, amely a háborúban éhező gyerekekre emlékezett. (fig. 8.31) A pályája indulásakor Budapesten is időző Corneille már 1947-ben festett képein is alkalmazta a gyerekrajzok nyers és kifejező vonalvezetését, például az újságpapírra festett *A filozófus útja* című képén. (Küssel, 2001, 29. kép)

Az Európai Iskola körében az *outsider art* és a primitív művészet több formája is párhuzamosan érvényesült. Egyes művekben a gyermeki látásmód jelenléte is erőteljes. Ilyen Vilt Tibor pálcika emberkévé absztrahált, bekarcolt galvanoplasztikája (Árvai, M. et. al. 2024). Korniss Dezső *Illuminációk* sorozatának ház és fej alapformáiban is érvényesül a gyerekrajz elementarizmusa. (Hegyi, 1982) A nonfiguráció kifejezési formáit követő alkotók közül különösen Lossonczy Tamás és Marosán Gyula hasznosította a gyermekrajz vonalas, tömbös firkáinak karaktervonásait. A csoporton belül azonban a gyermekrajz legerősebb és leginkább hosszan tartó hatása Anna Margit és Bálint Endre munkásságában volt jelen.



8. kép Anna Margit: Gyermekrajz. 1946. Papír, tus. FMC
ltsz.: 84.254

Anna Margitnál a radikális egyszerűség, az elementáris, nyers formák keresése vezetett a gyermekrajz inspirációjának megjelenéséhez. A háború végén, 1944–1945-ben tűntek fel festészetében a képsík egészét kitöltő, frontálisan beállított gömbfejű figurák. Alakjuk kalimpáló végtagokkal megtoldott bábszerű képződmény, az ember elvont jelszerű leképezése, ahol a fejet jelképező körhöz csak a végtagok nélküli törzs háromszöge csatlakozik. A test elemi részeire koncentráló látásmód a 4-5 éves gyerek fej-törzsre, fej-törzs-végtagokra redukált emberábrázolásaira emlékeztet. (Feuer, 2000) Erős kontúrjaik, élénk színhasználatuk, pasztózus anyagkezelésük a frontális beállítással együtt, azzal a képsorozattal mutat rokonságot, ami Dubuffet fejsorozatát is inspirálta 1945 körül. (Fineberg, 1995) Értelmezésüknek természetesen nem egyetlen kerete a gyermekrajz, hiszen a fejek kapcsán Anna Margit gyerekkori tanyasi emlékeinek csuhé-babáit és a bábszínházi bábukat emlegeti, Markója Csilla újabban pedig a mágikus célú babákkal hozza összefüggésbe a „horrorbábukat”. (Csapó, 1977; Turai, 2002; Markója, 2024) Megformálásukban archaikus művészeti emlékek, ikonok szentábrázolásai és a kubista arckonstrukció bizonyos megoldásai egyaránt fellelhetők. Egyes esetekben azonban a gyermekrajz mint tudatos stíluselem, mint világnézeti alapállás jelenléte meghatározó. Ilyen az 1946-ban készült tusrajz, amely *Gyermekrajz* címen szerepel a szentendrei múzeum leltárában.¹⁷ A narancssárga alapon, fekete árnyék (vagy függöny) takarásából előtűnő, élénk zölddel, néhány lendületes ecsetvonással felvázolt kitárt kezű, ruhát viselő, lebiggyedő szájú gyermekalak sokban különbözik Anna Margit ekkor készült fej-sorozatának figuráitól. Ám mind közül a legközvetlenebb módon utal stílárís kötődésére a gyermekrajzhoz. A másik ide kívánczó példa a *Katona*, amely illeszkedve a szerepjátékot játszó bábok sorába, fegyveres katonát ábrázol.¹⁸

¹⁷ Anna Margit: *Gyermekrajz*, 1946. Papír, tus, Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre, ltsz.: 84.254.

¹⁸ Uő: *Katona*, 1946. Olaj, karton, 22x17,5 cm. Antal-Lusztig gyűjtemény URL: <https://www.wikiart.org/en/anna-margit/anna-margit-katona> (Utolsó letöltés: 2025. november 20.)

Némiképp eltérően a sorozat többi tagjától, a figura profilban jelenik meg, hangsúlyozva répa orrát, vicsorgó száját, és láthatóvá téve arcának sebhelyét. A profilnézet kiemeli alakjának feltűnő féloldalasságát, egyik karjának hiányát. A képalkotó gyermek szemléletéhez kapcsolja a nézőpontok váltakozása, a seprűszerű ujjakban végződő kar, illetve a törzs geometrikus absztrakciója, valamint az a furcsa megoldás, hogy a mellkas előtt tartott fegyverhez nem kapcsolódik tartó kéz.

A fegyveres katona témaválasztása egyúttal azt is bizonyítja, hogy Anna Margit festészetében a bábuk megjelenése a traumafeldolgozás eszköze volt. (Markója, 2024) Ebben a vonatkozásban a gyerekrajz beemelése a képi eszköztárba pszichés válaszként is értelmezhető, amikor az alkotó úgy segíti a trauma feldolgozását, hogy regresszív módon egy jóval korábbi életkor érzelmi állapotába, a gyermeki magatartáshoz tér vissza. A háború utáni expresszív szürrealizmus alkotói között, Dubuffet vagy a CoBrA csoport festészetében gyakran feltűnik ez a problémamegoldó stratégia. Jellegzetes példái közé tartoznak Miró *Fekete-vörös* rézkarcsorozata, a *Barcelona* szvit kőrajzai vagy Picasso néhány előkészítő rajzvázlata a *Guernicá*hoz. Anna Margit megkínzott „horror bábuinak” radikális infantilizmusa ezzel a pszichés megküzdési stratégiával is összekapcsolható. Másrészt viszont fontos kiemelni a személyes tapasztalatokat: a gyerekrajzok hatását mutató bábu-téma 1945 és 1950 között dominál Anna Margit festészetében, olyan időszakban, amikor két fia kisgyermek volt.¹⁹ A fejciklus néhány darabja, mint a *Testvérek* vagy az *Együtt* közvetlen kapcsolatban állhat az anyai-szülői szereppel összefüggő élménnyel.²⁰ Bár a fejciklus képeinek többsége mitológiai szerepbe helyezett figura, egyes művek esetében a személyes élményanyag jelenléte is szerepet játszhatott. A negyvenes évek derekától két kis gyermeket nevelő női alkotó

¹⁹ Péter András 1946 júliusában, Péter Vladimir 1947 júniusában született

²⁰ Anna Margit: *Testvérek*, 1946. Olaj, papír, 60x45 cm. Kolozsvári gyűjtemény, Győr. Uő: *Együtt*, 1948. Olaj, vászon, 43x61 cm. Jáky-gyűjtemény URL: https://www.kieselbach.hu/kiallitas-alkotas/kolozsvary-gyujtemeny_181/testverek_16263 (Utolsó letöltés: 2025. november 20.)

nézőpontja sem hagyható figyelmen kívül, akinek számára a gyermeki lét közvetlen (és olykor nem kevésbé traumatikus) tapasztalat lehetett. Anna Margit festészetében a későbbiekben felerősödött a folklór, a populáris népi kultúra hatása, ám a naiv, gyermeki nézőpont mindvégig alapállása maradt. Ezt igazolja egyik korai program-műve, az 1956-ban készült *Ars Poetica* című festménye, ahol alteregóját ördög-angyalként, egy játéklovon lovagolva, örök gyermekként ábrázolja.²¹

A gyermekkor Bálint Endre számára is a megélt világ értelmezését és elviselését segítő keretmotívum. Jelenhez fűződő viszonyának alapvető attitűdje a nosztalgia, elvágyódás, menekülés élménye. „*Képeim egy elveszett paradicsom utáni nosztalgia kifejezése, gyerekes szimbólumok formájában*” – írta. (Hegyi, 1982, p. 77) A gyerekkori teljesség emlékéhez a felnőtt szorongása, a töredezettség megélésének tragikus belátása társult. Szegi Pál 1947-ben „a gyermekkorba oltott grünewaldi látomásként” aposztrofálta Bálint műveit. A gyerekkori emlékeket összegző *Népligeti álom* kapcsán Hegyi Lóránd (1982) megjegyezte, hogy a ligeti varázsló alakját Bálint egy nyolc éves gyerek rajzáról kölcsönözte. Bálint érdeklődését a gyerekrajz iránti a francia szürrealizmus és az *art brut* egyaránt táplálta. E befolyás nála is keveredik a primitív művészet egyéb hatásaival, a törzsi művészettel, a népművészettel és a koraközépkori formai mintákkal. Amint láttuk, az 1947-es párizsi gyerekrajz-világkiállítás olyan eleven hatást gyakorolt rá, hogy recenziót is írt róla.

Száma a gyerekrajzhoz kapcsolódó képi megoldások az emlékezés, az érzelmi regresszió eszköztárának részei, amelyek sok tekintetben rokonságot mutatnak a szürrealizmus asszociatív, önirikus, szabad képzettársításokon alapuló módszertanával. Mivel kiindulópontja alapvetően élményalapú, érzelmileg átszínezett (Gerő Zsuzsa kifejezését alkalmazva elaboratív), így az optikai, tárgyyszerű látvány leképezése helyett az elvágyódás szorongásos állapotának kifejezésére törekszik, az emlékezés és az álom öntörvényű

²¹ Rep.: Kolozsváry, 2024, p. 416.

képzettársításait alkalmazva. Ez az, ami lényegileg rokonítja a gyerekkrajz alapvetően ideovizuális, fogalmi, elvont, szinkretikus, mágikus karakterével. Bálint képi világának gyerekkrajzhoz kötődő jellemző elemei a Vajda kapcsán már elemzett árnyalás nélküli, egyazon vastagságú vonalrajz használata (*Kiss János lófejes cégére*, 1954), a képi tengely 90 fokos elforgatása (*Hastingsi házak*, 1959), a transzparencia megoldása, ami a valóságban eltakart dolgokat is láthatóvá teszi (*Honvág*, 1959), és az úszó, lebegő formák alkalmazása (*Groteszk temetés*, 1963). Szintén gyakran használt megoldása a különböző tárgyi elemek metaforikus összevonása: így válhat a kerék vagy a labda nappá. (1984, pp. 52–53) Bálint ide kapcsolódó munkássága azonban már javarészt az ötvenes évek végén bontakozott ki, ami újabb fordulatot hozott a gyerekkrajz megítélésében.

A gyerekkrajz képzőművészeti jelenlétének külön elágazását alkotják a gyermekkönyv-illusztrációk. A hatvanas évektől új illusztrációs tendenciaként jelent meg a gyerekkrajz-



XXIII. ábra. Gyerekek kék–zöld mezőben



XXIV. ábra. Léggömbös lány

9. kép Emberi figurákat ábrázoló gyerekkrajzok. Gerő, 2000, XXIII–XXIV. képek

zok stílusának utánzása. Hincz Gyula és Réber László mellett Bálint Endre is azok közé tartozott, akik a kortárs művészeti törekvéseket „átmentették” a gyerekkönyvek illusztrációiba. Bálint Endre a hatvanas évektől számos gyerekkönyvet illusztrált, rajzaiban a gyerekrajkok stílusát imitálva. E könyvek sorát a szentendrei körhöz kapcsolódó Mándy Stefánia *A cinóberpiros madár* című verses kötete nyitotta 1965-ben, ezt követte az óvodásoknak szánt



10. kép Bálint Endre illusztrációja az *Antanténusz* című kötethez. 1968.

mondókákat összegyűjtő *Antanténusz* című kötet 1968-ban, majd a mindmáig igen népszerű *Cini-cini muzsika* versgyűjtemény 1969-ben.²² Bálint Endre színpompás, ügyetlenül elrajzolt kriksz-krakszai igazi vérfrissítést jelentettek a korábbi évek jellemzően realista illusztrációs stílusához képest. Amikor gyermekkönyv-illusztrációs munkásságával kapcsolatban Horgas Béla (1972) interjút készített vele, Bálint elsősorban a gyerekrajk kifejezésbeli szabadságát hangsúlyozta. A gyerekrajk beemelése a gyerekkönyvek illusztrációs világába közvetve lehetővé tette a szürrealizmus látásmódjának becsempészését a gyerekek vizuális világába.

²² Mándy, 1965; *Antanténusz* 1968; *Cini-cini muzsika* 1969. A hetvenes években: Orbán, 1973; Varga, 1975.

Infantilizmus mint lázadás: 1960–1970-es évek

Az ötvenes évek doktrinér módszerei után, a rajzoktatásban bekövetkező szemléleti váltás egyik első jele volt, hogy 1958-ban Mezei Árpád, korábban az Európai Iskola egyik fő teoretikusa, a *Műterem* című folyóiratban önálló tanulmányt közölt a gyermekrajzról. Az írás apropója a Tokióban megrendezett harmadik nemzetközi gyermekrajz-kiállítás volt, melynek katalógusából számos munkát közölt illusztrációként a művészeti folyóirat. Végkövetkeztetése az volt, hogy a modern művészet érzelmi önkifejezésre törekvő alkotásai közvetlen rokonságot mutatnak a gyerekek képi alkotásaival: „Az újabb kutatások ahhoz a meglepő megállapításhoz vezettek, hogy az önálló, alkotó gondolkodásra képes egyénekben általában sokkal több maradt meg a gyermek »prelogikus« gondolkodásából, mint az olyan felnőttekben, akik lehetőleg elzárkóznak a fantázia működése elől és így gondolkodástevékenyséjük rendszerint sablonos.” (1958, p. 31) A felnőtt kellő intenzitású művészi tárgyalkotásához tehát vissza kell térnie a kisgyermekkor szabad önkifejezés impulzusaihoz. Mezei Árpád gondolatmenete azért oly figyelemreméltó, mert feltárja azt a logikai sort, amelynek mentén a hatvanas-hetvenes évek magyar művészetében a gyerekrajz a modernizmus titkos „falova” lehetett, olyan minőségeket csempészve be a kortárs esztétikum kategóriába, mint a szubjektivitás ereje, a gátlástalanság, a spontaneitás és a fogalmi kifejezés – hozzájárulva a „kincstári realizmus” kánonjának erodálásához.

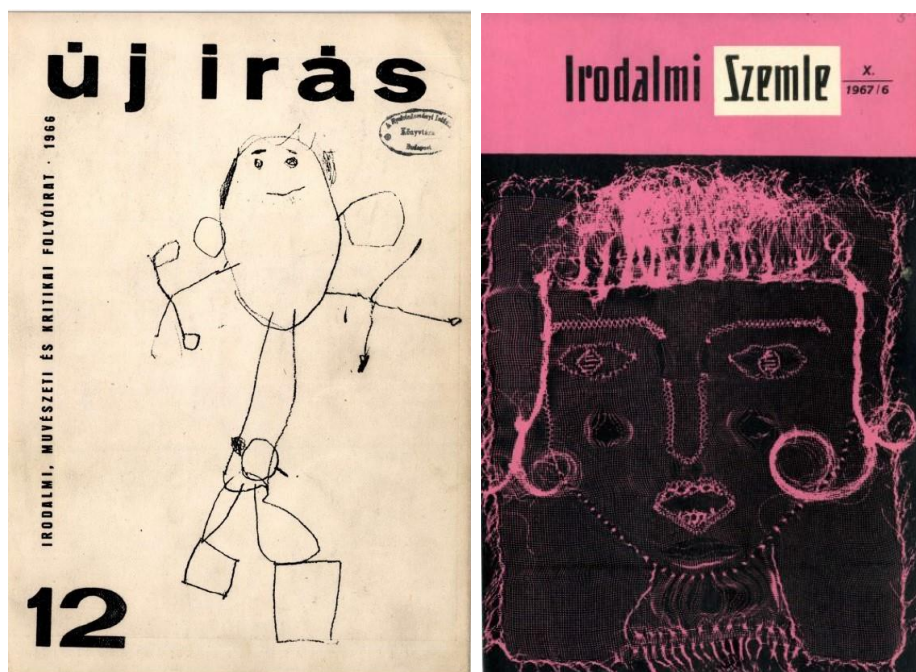
A gyermekrajzról folyó képzőművészeti vonatkozású szakmai vita legfőbb ütköző pontja az volt, hogy vajon a gyermekrajz tekinthető-e művészetnek? A diskurzus téje nem pusztán az volt, hogy a gyermekek alkotásaira miként tekintünk, hanem közvetve mindazon kortárs képzőművészeti alkotásokra is vonatkoztatható volt, amelyek a szándékoltan naiv formanyelv felhasználásával tüntettek.²³ A vitaindító cikket 1966-ban az *Új*

²³ Tóth Dezső (1979) szofisztikáltabb megfogalmazásában: „a mai modernista képzőművészeti divatok szuggesztíója alatt a gyermeki látásmód társadalmon inneniségét ürügyül használja fel a képzőművészeti látásmód társadalmon kívüliségének a reprezentálására.”

Írás decemberi száma közölte, borítójára egy ákombákom gyerekrajzot helyezve. Vargha Balázs *Mániám a gyerekrajz* című glosszájában éles hangon bírálta az Iparművészeti Múzeumban bemutatott, fantáziátlanoknak tartott rajzok tömkelegét, de különösen a tárlat katalógusának Farkas György által megfogalmazott bevezető sorait sérelmezte, amely elvitatta a gyerekrajzoktól a művészi kvalitást.²⁴ Vargha már két évtizeddel korábban is kiállt a gyermekrajzok „felszabadítása” mellett, most pedig hangsúlyozta, hogy azok kvalitásait mi sem jelzi jobban, mint hatásuk a modern művészetre (1948a, 1948b, 1966). Válaszaikban Heitler László (1967) és Zentai Mária (1967) egyaránt amellett érveltek, hogy a gyermekrajznak nincs felnőtt értelemben vett művészi szándéka, amint a rajzoktatásnak sem lehet célja az elvont esztétikai értelemben vett esztétikai nevelés. Hasonló álláspontot képviselt László Gyula, aki ugyanakkor azt is kiemelte, hogy a kortárs művészetben sok alkotó számára nyújt követendő mintát a gyerekek képalkotása: „Akadnak is nagy számmal felnőtt művészek, akik csaknem olyan áhítattal szemlélik a gyermekképeket, mint a festészet nagy mestereiét. Szeretnék maguk számára gyümölcsöztetni a kötetlen, romlatlan, meseszerű világot, amely a képekről szól a nézőkhöz. Olyan felszabadultan, gátlástalanul kívánnak alkotni, mint a gyermek, őszintén megcsodálják bátorságát és képeinek kifejező erejét. Kapcsolatot vélnek felfedezni a művészeti expresszionizmus szándékai és a gyermekábrázolások expresszív tulajdonságai között.” (1967, p. 372) A rajzpedagógusok távolságtartása ellenére, a kortárs művészet fokozott érdeklődéssel fordult a gyerekrajzok felé. 1967-ben az *Irodalmi Szemle* nyári számát kizárólag gyerekrajzokkal illusztrálták. „Így vált a gyermekrajz a modern művészet egyik ösztönzőjévé, s szerepe korunk új művészetének a kialakításában nem kisebb, mint a néger plasztikáé volt a kubizmus keletkezése idején.” – szögezte le a

²⁴ „Primitív vagy expresszionista művészetre utaló formajegyei fejletlenségéből és technikai felkészületlenségéből erednek. A gyermekrajzok olykor meglepő, különös egyéniséget sejtető megoldása fejlődéslélektani okokra vezethető vissza. Művészi hatásuk személyes jegyeik spontán közlésével magyarázható.” Újra közölve: Farkas, 1967. p. 20.

tematikus szám rövid szerkesztői bevezetőjében Tózsér Árpád. 1973 tavaszán az *Élet és Irodalom* illusztrálta egyik számát gyerekrajzokkal, válogatva abból a mintegy ötezer rajzból, amit a Petőfi verseire kiírt gyermekrajz-pályázatra küldtek.²⁵



11-12. kép Az Új Írás (1966) és az Irodalmi Szemle (1967) gyerekrajzokkal illusztrált számainak címlapjai.

A múzeumi környezet nagyban hozzájárult a gyerekrajzok művészeti felértékelődéséhez. A hetvenes években új szinten, művészetelméleti kérdések mentén bontakozott ki a gyerekrajzokról szóló esztétikai gondolkodás. Vitányi Iván a *Valóságban* 1970-ben közölt tanulmányában a gyermek képalkotó tevékenységét jellemzően *generatív*, azaz a rendelkezésre álló elemekből dolgozó, összegző tevékenységként értelmezte, amely demokratikus módon mindenki előtt nyitva áll: „a generativitás a művészi alkotó tevékenységnek viszonylag legszélesebb rétegek által elérhető foka, amelyben a művész és a közönség funkciója még nem válik radikálisan szét.” (p. 26) 1974-ben Kaposi Endre (képzőművész, a rajztanítást oktató tanár) egy minden eddiginél részletesebb tanulmányban, marxista eszmei alapon elemezte a gyerekrajzok

²⁵ *Petőfi gyermekrajz-kiállítás*. Petőfi Irodalmi Múzeum, 1973. március 18-tól. Rendező: Bánszky Pálné. Szabados, 1973.

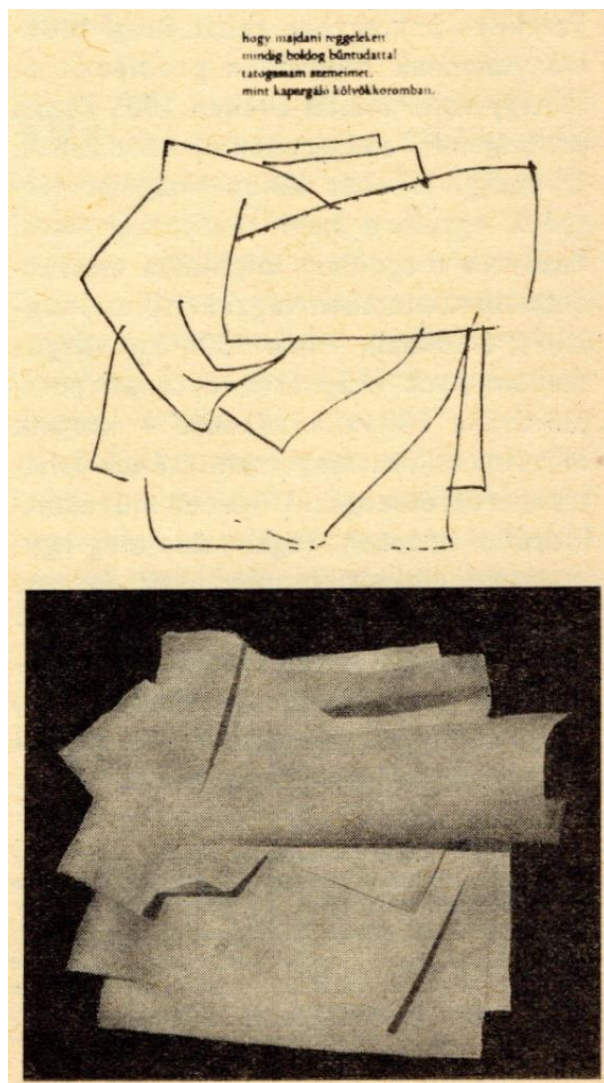
megjelenésének esztétikai kategóriáit. Meglátása szerint a műtárgyhoz kötődő esztétikai minőségek spektrumából a gyermekrajzra csupán néhány vonatkozik, „a szépség, a báj és komikum, valamint az ezek keverékéből származtatható részleges groteszk – azaz a pozitív és a játékos tartalmú mezők metszete – jelenik meg”. (p. 3) Kiemelte továbbá a szabadságérzet kategóriáját, amit szintén a felnőtt kapcsol a kisgyerekek rajzaihoz, felértékelve annak függetlenségét a külső elvárásoktól. Hasonlóan ehhez a *groteszk* is olyan minőség, amely nem a kisgyermek szándékából, hanem a befogadó felnőtt látásmódjából fakad, aki világosan érzékeli a valóság és annak rajza közötti eltéréseket. A groteszk esztétikai kategóriájának kiemelése témánk szempontjából különösen fontos, hiszen a gyerekrajz stílusát alkalmazó képzőművészek egyik fő stiláris összetevője volt.

Ugyanebben az évben egy másik képzőművész, Melocco Miklós közölt hosszabb tanulmányt a *Művészetben*, amelyben kifejezetten a gyermekrajzok képzőművészeti vonatkozását firtatta. Gondolatmenetében a *hiba* kategóriáját emelte ki, mint olyan minőséget, amely szándékoltan sosem része a gyerekrajznak, ám az azt imitáló képzőművészeti alkotás alapvető magatartása, tudatos célja a forma rontása. Egy évtizeddel később Perneczky Géza (1988) az egész modern művészeti attitűd lényegi elemeként hivatkozott a hibára, vagyis a tudatos eltérésre az akadémikus kánontól. Melocco ugyanakkor azt is hangsúlyozza, hogy a professzionális képzőművész torzítása, hibázása mögött mindig ott van az a stabil ismeretanyag és szabályrend, amit szándékosan felszámol ahhoz, hogy elérje a gyerekrajz (vagy a naiv, törzsi művészet) szabadságát. Példaként Kondor Bélát hozta, összegyűrt papírlapokat ábrázoló vonalrajzát, amely a nem sokkal korábban megjelent verseskötete, a *Boldogságtöredék* egyik illusztrációja volt. A kötet elnagyolt, akadozó, remegő kezű, balkezesnek ható rajzai jellegzetes példái a „tudatos hibának”, mint művészi programnak. Kondor késői rajzai, különösen a saját verseihez mellékelte rajzok némelyike kifejezetten emlékeztet az óvodás korú gyerekek bizonytalan

vonalvezetésű rajzaira. Melocco azonban amellet érvel, hogy elnagyoltsága ellenére, a rajz magában foglalja a drapéria gyűrődésének természetére vonatkozó akadémikus tudást – ezt bizonyítva mellé helyezte a Kondor-rajz maga által készített plasztikus mását, így igazolva hogy a hiba csak szerep, a mű maga lényegét tekintve hibátlan.²⁶ Írása zárásaként közölte Kondor azon néhány verssorát, amely az idézett rajzhoz kapcsolódóan művészi programként fogalmazta meg a pre-logikus gyermeki állapothoz való visszatérés szándékát:

*„hogy majdani reggeleken
mindig boldog büntudattal
tátogassam szemeimet,
mint kapargáló kölyökkoromban.”²⁷*

Azokban a művekben, ahol – a rokon hatásoktól jól elkülöníthető módon – egyértelműen a gyermekrajz hatása érvényesül, a befolyás több féle árnyalata és típusa különíthető el. Az 1960–1970-es évek magyar művészetének vonatkozásában a gyermekrajz hatásának alapvetően négy képzőművészeti válfaja rajzolódik ki:



13. kép Melocco Miklós illusztrációja Kondor Béla rajzával és maga készítette modelljével.
Melocco, 1975, p. 5.

²⁶ „A rajz papírokat ábrázol. De nem látható rajta egyetlenegy paralelepipedon sem, egyetlen szabályos négyszög sem, sem vetülete, a vonalak végig sincsenek húzva, szóval csak gusztusosnak tűnik, de komolytalannak. Mégis el lehetett készíteni papírból a modelljét, ami azt igazolja, hogy a gyerekrajz szabadságával (hasonlít is a gyerekrajzokra, nincs »stílusa«), pontosan készült.” Melocco, 1975, p. 5.

²⁷ Kondor Béla: *Pillanatnyi akadozás, nagyon hosszú ideig* című verse. Kondor, 1971, pp. 99–102. A rajz: p. 102.

1. Idézet: amikor a kompozíció belül, elszigetelt és lehatárolt módon jelenik meg a gyerekrajz mint stílári citátum (Mácsai István: *Jani tanul*, 1965)
2. Stíluselem: amikor az alkotás egész látásmódját a gyerekrajzok valamely életkori sajátosságához köthető jellemzői határozzák meg (pl. Ujházi Péter, Banga Ferenc)
3. Kooperatív alkotás: amikor a gyermek és felnőtt alkotó egy közös művészeti térben (képtérben), egymást kölcsönösen inspirálva működnek együtt (Bernáth Aurél, Szabados Árpád)
4. Funkcionális: olyan alkotások (gyerekkönyv-illusztrációk, épületdíszítő munkák, pl. óvodákhoz), amelyek esetében a mű stílusa összefüggésben van funkciójával (pl. Kondor Béla, Bálint Endre, Berki Viola)

A hatvanas évek végétől mind több művész használta tudatosan és szisztematikusan a gyermekek képi látásmódját. Schéner Mihály párizsi tapasztalatai nyomán, az *art brut* és a CoBrA anyagiséga (*matiere*) hatására készített nyers anyaghasználattal tündető, gyerekrajzokat idéző kompozíciókat (*Három figura, Folt és struktúra*, 1965; *Ákom-bákom*, 1968)²⁸. (Mezei, 1999, pp. 26–27; Mazányi, 2024, pp. 88–90) Juhász Ferenc egyik írásában (1968) ezt a naiv és nosztalgikus infantilizmust a felnőtt túlélési stratégiájaként, világértelmező magatartásaként aposztrofálta. Ujházi Péter infantilizmusa jellemzően urbánus karakterű, amit áthat a csínytevés izgalma, a tiltott falfirkák szókimondó lázadása, a vásott kölykök nyelvöltögető dacossága. Schénerhez hasonlóan az ő esetében is meghatározó volt párizsi utazása, csak ő pár évvel később, 1968-ban (a diáklázadások évében) járt a francia fővárosban, ahol a falfirkák, múzeumokban látott gyerekrajzok, ősi barlangrajzok, keleti textilek hatottak rá. (Kovalovszky, 2019) Kovács Péter 1974-ben úgy vélte, az a minőség, ami Ujházi műveit megkülönböztetik a gyerekrajzoktól, a groteszk ironia, ami tárgyával szemben külső nézőpontot képvisel. Az ironikus, groteszk hangvétel sem a naiv művészetre, sem az outsider art, primitív művészet vagy az ősművészet formáira nem jellemző. Egyedül a szándékoltan kritikus utcai művészet (street art, graffiti) és a kamasz-

²⁸ Schéner Mihály: *Ákom-bákom*, 1968. Farost, olaj, valkid, 74x123 cm. MNG, ltsz.: MM 91.12 URL: <https://mng.hu/mutargyak/37132/> (Utolsó letöltés: 2025. november 20.)

rajzok firkáinak sajátja. A firka elementárisan hatalomkritikus gesztus, mert tün-
tetően kilép a szabályozott társadalmi keretek közül. (Feuer, 2002; Bódi, 2015)



14. kép Ujházi Péter: *Fehérvár ostroma es Wathay elhurcolása*. 1971. Akril, porfesték, plextol, farost. Szabadművelődés Háza, Székesfehérvár

Képzőművészek és gyerekek kollaborációjára Mirótól Keith Harring-ig számos példát ismerünk. A gyerekrajz „forró kontaktzónában” van az alkotókkal, amennyiben időben és térben párhuzamos vele. Míg az ún. „primitív” művészet más formái, a törzsi művészet vagy a népművészet esetében, a mintaképként szolgáló másik kultúrával való személyes találkozást fizikai akadályok nehezítették, a rajzoló gyermek természetes jelenléte lehetővé tette az alkotófolyamat közvetlen megfigyelését, az abban való személyes részvételt. Kollaboratív művek alatt olyan alkotásokat értünk, ahol a felnőtt művész és gyermek rajzoló egy közös képtérben dolgozik. A háború utáni magyar művészetben ennek egyik példája Bernáth Aurél, aki unokájával közösen készített rajzait önálló kötetben is publikálta (1973). Számos példát találunk kollaboratív művekre Szabados Árpád munkásságában, aki a hetvenes évek elejétől a gyerekkultúra számos területén volt aktív (feleségével, Várnagy Ildikóval együtt a GYIK-műhely alapítói voltak). (Révész, 2020) Több grafikáját Réka lányával együtt rajzolta (*Átváltozás*, 1973; *Csak játék* sorozat, 1975).²⁹ A

²⁹ Szabados Árpád: *Játék*. 1974–1976. Papír, ceruza, 510 × 655 mm. MNG MM81.98. URL: <https://mng.hu/mutargyak/39081/> (Utolsó letöltés: 2025. november 20.)

Hasonlítsuk össze című rajz négyzethálóiiban a realista tárgyi részleteket ugyanazon dolgok gyerekrajzos átiratával írta felül. Az 1976-ben készült *Réka lányom rajziskolájában* sorozatán az 5-6 évesek rajz stílusának számos vonása tetten érhető. Alkotói módszerét ő maga „tudatos spontaneitásnak” nevezte, hangsúlyozva, hogy a felnőtt és képzett művész részéről a gyerekrajz imitációja nem lehet más, mint szerep. (Jacobs, 2003)

A gyerekrajz felértékelődésében nagy szerepet játszott a konszolidálódó szocializmus gyerekközpontú értékrendje. A Kádár-kor derekán gazdag gyerek kultúra bontakozott ki, amely már nem állt direkt módon a politika szolgálatában, de működését még nem a piaci-üzleti szempontok határozták meg. (Trencsényi, 2013) Ez a gyermekközpontú szemlélet a fesztiválok, kulturális hetek, szakkörök, tárlatok, a tévé és film területén egyaránt érvényesült. A kiteljesedő Kádár-kori gyerek kultúra csúcspontja az 1979-ben ünnepelt Nemzetközi Gyermekév volt. Ez alkalomból a Tihanyban megrendezett Balatoni Kisgrafikai Biennálé egyik pályázati témája a gyermekév volt. A kiállított művek között szerepelt Kalmár István *A vásott kölyök igazmondásra tanítja apját* című három részes színes rézkarc sorozata, amely közvetlenül gyerekrajzok felhasználásával készült.³⁰ A gazdag gyermekévi programkínálat egyik legfontosabb képzőművészeti vonatkozású eseménye a Műcsarnok két párhuzamos tárlata volt. *Láthatóvá tett világ* címen szeptember elején a Zánkai Úttörőváros és a Képző- és Iparművészek Szövetsége közös szervezésében egy nagyszabású nemzetközi gyermekrajz-kiállítás nyílt meg.³¹ A katalógus bevezetőjében Vekerdy Tamás (1979) a rajzolás, festést a gyermek szabad játéktevékenységének körébe sorolta és annak elemi igényét hangsúlyozta. Az installáció ezt lehetővé is tette, a fa állványokra fehér

³⁰ VI. Balatoni Kisgrafikai Biennálé. Tihany, 1979, kat. sz. n.; Kalmár István: *A vásott kölyök igazmondásra tanítja apját* II. Papír, színes rézkarc, 200x160 mm. MNG, ltsz.: MM28.402. URL: <https://mng.hu/mutargyak/41410/> (Utolsó letöltés: 2025. november 20.); Kalmár István: *A vásott kölyök igazmondásra tanítja apját* III. Papír, színes rézkarc, 200x160 mm. MNG, ltsz.: MM28.403 <https://mng.hu/mutargyak/41411/>

³¹ A kiállítás a zánkai Balatoni Úttörőváros 37 országból vendégének mintegy 200 rajzát mutatta be: *Láthatóvá tett világ* 1979.

papírokkal, vödrökben filctollakkal hívták rajzolásra a látogató gyerekeket. (Vadas, 1979) Deme Tamás a *Népművelésben* a két tárlat kapcsán fontos gondolatokat fogalmazott meg a gyerekrajz új népszerűsége kapcsán. Úgy vélte, hogy az elmúlt évtizedben kialakult gyermekrajz-kiállítások dömpingje a közönség részéről a kortárs művészet kritikája: „A képzőművészet értő hívei, akiknek kétségkívül elégük volt a Képcsarnok Vállalat tucatképeiből és sok időszakos kiállítás középszint alatti minőségéből, egyre inkább a gyermekalkotásokat tekintették a vizualitás, a kifejezés »tisztá forrásának«. A képzőművészet kevésbé értő, de érdeklődő hívei pedig eligazítást véltek találni a gyerekrajzok közérthető, bár sajátosan irracionális és néha absztrakt világában.” A gyerekrajzok tehát egy közérthető és tetszetős modernizmus képviselőiként váltak divatossá, megkérdőjelezve a művészeti intézményrendszer kánonját, felülemelkedve a piaci érdekeken.³² „A gyerekrajzok a művészet és a kultúra demokratizálódásának katalizálói lettek” – állapította meg a szerző. (1979, p. 31)

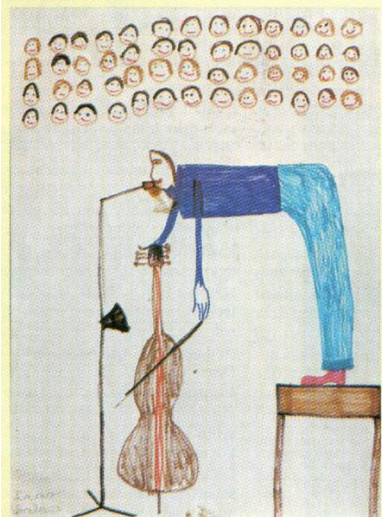
Témánk szempontjából a legfontosabb egy ezzel párhuzamosan megnyílt másik kiállítás, amely *A gyermek világa* címen szintén a Magyar Képző- és Iparművészek Szövetségének szervezésében valósult meg.³³ Ezúttal a kortárs képzőművészeket szólította meg a Szövetség, nyílt pályázatban arra kérve őket, hogy gyerekrajzok után készítsenek saját munkákat. A közös játékra vállalkozó közel hatvan alkotó mintegy 900 gyerekrajzból választotta ki azokat,

³² „Másképp viszont azért is ennyire népszerű a gyerekrajz. mert évtizedekig nagyon kevés becsülete volt. És abban a pillanatban, amikor a haladó szellemű tanárok és festők divatot kezdtek csinálni belőle, egyszerre kipattant egy mélyben meghúzódó kulturális ellentmondás. Mitől művészi egy kép? Mitől alkotás egy szobor? A művészeti főiskolai diplomától? Az aláírással megnövelt értékétől?” Deme, 1979, p. 31.

³³ *A gyermek világa*. Budapest, Múcsarnok 1979. szeptember 15-30. A kiállítást a Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége és a Kiállítási Intézmények rendezte. Rendezte: Baranyi Judit. A tárlatnak nem volt katalógusa. Dokumentációja a Múcsarnok archívumában található. Mivel műtárgyjegyzéke sem maradt fenn, az egykorú sajtó reprodukcióin kívül az OSA Archívumában található két diafilm képeiből alkothatunk fogalmat a kiállított művekről: URL: <http://dia.osaarchivum.org/public/index.php?fs=4042&search=2&page> URL: <http://dia.osaarchivum.org/public/index.php?fs=4043&search=2&page> (Utolsó letöltések: 2025. május 5.)

amelyekre reflektálni kívántak. Bár e kivételes együttműködés apropója egy intézményesen szervezett emlékévi volt, létrejöttében nagy szerepet játszott az a gyermekrajz iránti általános érdeklődés, ami ekkor már több mint egy évtizede jelen volt a kortárs magyar művészetben. Rozgonyi Ivánnak a tárlatot kísérő szövege (1979) szerint világviszonylatban is egyedülálló kortárs művészeti vállalkozásra került sor a Múcsarnokban. Noha katalógus és műtárgyjegyzék híján, csak a sajtó egykorú reprodukcióiból rekonstruálható a kiállítás anyag, annyi a töredékes forrásokból is kiolvasható, hogy technikailag, műfajilag igen változatos bemutató jött létre, amiben a gyerekek rajzai, festményei és gyurma, plasztikai nyomán nem csak festmények és grafikák, hanem textil művek, kerámiák, installációk jöttek létre. Kozma Vera kötött ruhákat készített gyerekrajzok nyomán, Háger Rita egy cirkuszi sátrat épített, amibe bele lehetett bújni, Schéner Mihály pedig egy egész vásári árudát állított fel, gyerekrajzok nyomán készült mézeskalács figurákkal. Voltak akik közvetlenül felhasználták egy-egy gyerekrajzot, mint például Payer Emília textilterve vagy Mikó Sándor munkája, aki egy öt éves kislány rajza alapján hozott létre egy térbeli formát. Legtöbben a saját, felnőtt stílusukhoz igazították a gyerekek rajzait, így például Somos Miklós egy tíz éves gyerek tájképét, vagy El Kazovszkij egy hét éves kislány rajzát a Diótörő és az Egérkirály harcáról. Mások inkább tovább gondolták a gyerekrajzok motívumait, mint Dallos Jenő labirintus karikatúra-sorozata. A sajtóban azonban legtöbbször mégis Váli Dezső festményét idézték, amire – az eredeti műre utalva – az alkotó azt írta: „Megadom magam, Lacika, a te vonatos rajzod jobb.”

Laúr Balázs (9 éves) rajza,
fíltoll, 30×21 cm



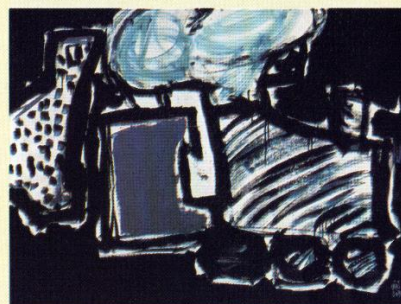
Háger Ritta textiltervező: Cirkusz,
kerek sátor, textil, betonvas, 51 textilfej, Ø 250 cm, M: 310 cm



Szrbik Lucika (4 és fél éves) rajza,
akvarell, 21×29 cm



Váli Dezső festőművész:
Kék vonat, olaj, farost lemez, 130×170 cm



15-16. kép Háger Rita textilmunkája és Váli Dezső festménye és gyermekrajz mintaképeik.
Rozgonyi, 1979, pp. 7, 5.

A gyerekrajz különböző életkori sajátosságait eltérő intenzitással és módszerrel számos alkotó használta az 1970–1980-as években is. Szabadossal párhuzamosan indult Banga Ferenc, aki a gyerekrajz fírka-karaktere mentén dolgozta ki saját grafikai stílusát. Földi Péter rajztanári gyakorlatából is táplálkozott, amikor gyerekrajzok által inspirált különös, mesebeli lényeit megalkotta. A neodadaista, neoprimitív, új hullámos alkotók elsősorban a kamaszrajzok lázadó, szókimondó karakterét követték (Böröcz András, Roskó Gábor, Révész László, Wahorn András). Hasonló hatások érvényesültek az irodalmi és filmnyelvben is, így Esterházy Péter *Fancsikó és Pintájában* (1976) vagy Jeles András filmjeiben. (Gergely, 1980, p. 57) A gyerekrajz hatása napjaink kortárs művészetében ismét felerősödött, jellemzően a női, anyai szerephez kötődő kollaboratív munkákban érhető tetten (Dorsánszky Adrienn, Fajgerné Dudás Andrea, Kusnyár Evelin stb.).

Irodalom:

- Andersen, T. (1998). Magig figures: Jorn, Cobra and children's drawings. In J. Fineberg (Ed.), *Discovering child art: Essays on childhood, primitivism and modernism* (pp. 235–241). Princeton University Press.
- Antanténusz: Mondókák és tréfás versek. (1968). (L. Gereblyés, Ed.). Móra.
- Arnheim, R. (1998). Beginning with the child. In J. Fineberg (Ed.), *Discovering child art: Essays on childhood, primitivism and modernism* (pp. 15–27). Princeton University Press.
- Árvai, M. et al. (Eds.). (2024). *Európai Iskola: Veszélyes csillagzat alatt, 1945–1948*. Ferenczy Múzeumi Centrum.
- Bálint, E. (1947, October 1). Nemzetközi gyermek-képkiallítás Párisban (Luxembourg-múzeum). *Embernevelés*, 3(10), 475–476.
- Bálint, E. (1964). Vajda Lajos. *Valóság*, 7(6), 40–50.
- Bálint, E. (1984). *Életrajzi törmelékek* (Tények és tanúk). Magvető.
- Bernáth, A. (1973). *Lássuk, mire megyünk ketten*. Móra.
- Bódi, K. (2015). Írás az írás után, kép a kép előtt. In *Képbe zárt írások* (pp. 27–41). Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria.
- Cini-cini muzsika. (1969). (É. T. Aszódi, Ed.). Móra.
- Csapó, G. (1977). Anna Margit (1973). In *Művészek, műhelyek: Harmincnégy beszélgetés képzőművészetről* (pp. 9–12). Népművelési Propaganda Iroda.
- Deme, T. (1979). A láthatóvá és lakhatóvá tett világ. *Népművelés*, 26(11), 30–33.
- Farkas, Gy. (1967). Gondolatok a gyermekrajzok értékeléséről. *Rajztanítás*, 9(1), 19–20.
- Feuer, M. (2000). *A gyermekrajzok fejlődéslélektana*. Akadémiai Kiadó.
- Feuer, M. (2002). *A firka lélektana*. Akadémiai Kiadó.
- Fineberg, J. (1994). *The innocent eye: Children's art and the modern artist*. Princeton University Press.
- Fineberg, J. (1995). *Mit dem augen des Kindes: Kinderzeichnung und moderne Kunst*. (H. Friedel & J. Helfenstein, Eds.). Verlag Gerd Hatje.
- Franciscono, M. (1998). Paul Klee and children's art. In J. Fineberg (Ed.), *Discovering child art: Essays on childhood, primitivism and modernism* (pp. 95–121). Princeton University Press.

- Gergely, A. (1980). A történelem ideje: A történelmi hagyomány és folytonosság kortársaink prózájában. *Mozgó Világ*, 6(2), 54–58.
- Gerő, Zs. (1970). Gyermekrajzok formanyelvének vizsgálata. *Rajztanítás*, 12(5), 1–5.
- Gerő, Zs. (1974). *A gyermekrajzok esztétikuma*. Akadémiai.
- Hegyi, L. (1982). *Korniss Dezső*. Képzőművészek Kiadó.
- Heitler, L. (1967). Munkám a rajztanítás. *Új Írás*, 7(2), 81–84.
- Hevesy, I. (1929). *Primitív művészet*. Alfa.
- Hevesy, I. (1948). Gyermekrajz, gyermekkönyv. *Új Építészet*, 3(2), 80–86.
- Horgas, B. (1972). Beszélgetés Bálint Endre festőművésszel. *Gyermekünk*, 23(10), 24–25.
- Jacobs, M. (2003). *Kérdések Árpádnak: Interjú Szabados Árpáddal*. Budapest Galéria.
- Juhász, F. (1968). A burkolatról és a burkolat alattiról. *Új Írás*, 8(4), 115–116.
- K. Horváth, Zs. (2017). A devianciától a prevencióig: A gyermeki világ társas szempontú értelmezése a magyar pszichológiában: Mérei Ferenc. *Sic Itur ad Astra*, 66, 309–346.
- K. Horváth, Zs. (2021). „Én is egy pici hópata vagyok?” A gyermeki mint stílusdimenzió és önismereti imperatívusz Mérei Ferencnél. *Artmagazin*, 19(6), 36–43.
- Kaposi, E. (1974). A gyermekrajzok esztétikai értékének forrásai. *Rajztanítás*, 16(2), 2–5.
- Kárpáti, A., & Köves, S. (Eds.). (1999). *Juveníliák: XIX. századi magyar képzőművészek gyermek- és ifjúkori munkái*. Magyar Iparművészeti Egyetem.
- Kolozsváry, M. (Ed.). (2024). *A bábu megszólal: Anna Margit művészete*. Magyar Nemzeti Galéria.
- Kondor, B. (1971). *Boldogságtöredék: Versek és rajzok*. Szépirodalmi Kiadó.
- Kovács, P. (1974). Újházi Péter képei előtt. *Művészet*, 15(7), 23–25.
- Kovalovszky, M. (2019). „Világszönyeg részletek” – Újházi Péter művészetéről. In K. Izinger & J. Újházi (Eds.), *A különutazás terei: Tanulmányok Újházi Péter művészetéről, Művek 2010–2019* (pp. 8–47). Szent István Király Múzeum.
- Küssel, C. (2001). *Corneille: A magyar kaland 1947*. Szenzus KHT.

- László, Gy. (1967). Gyermekrajzok kiállítása. *Látóhatár*, 17(3-4), 371–374.
- Leeds, J. A. (1989). The history of attitudes toward children's art. *Studies in Art Education*, 30(2), 93–103.
- Mándy, S. (1965). *A cinóberpiros madár*. Móra Kiadó.
- Mándy, S. (1983). *Vajda Lajos*. Corvina.
- Markója, C. (2024). A szorongás megszelídítése: A horrorbábu. Anna Margit Feje-sorozata. In M. Kolozsváry (Ed.), *A bábu megszólal: Anna Margit művészete* (pp. 67–76). Magyar Nemzeti Galéria.
- Mazányi, J. (2024). *Schéner Mihály: „Az öröm a gyötrellem jegyes”*. Magyar Művészeti Akadémia.
- Melocco, M. (1975). Gyermekrajzok és a képzőművészet: Adalékok a minőség mint esztétikai kategória értelmezéséhez. *Művészet*, 16(5), 4–5.
- Mérei, F., & Binét, Á. (1970). *Gyermeklélektan*. Gondolat.
- Mérei, F. (1934). A gyermekrajzok elemzése. *A Jövő Útjain*, 6, 165–168.
- Mérei, F. (1967). A gyermek lelki fejlődése – világképünkben: Henri Wallon, 1879–1962. *Valóság*, 10(9), 10–18.
- Mezei, Á. (1958). A gyermekrajzokról. *Műterem*, 1(4), 30–34.
- Mezei, O. (1999). *Schéner Mihály művészete a hatvanas években*. Körmendi Galéria.
- Minturn, K. M. (2019). Dubuffet, l'Art brut et le « primitivisme ». *Critique d'Art*, 53, 164–172. URL: <https://journals.openedition.org/critiquedart/53898> (Utolsó letöltés 2025. április 5.)
- Nagy, L. (1905). *Fejezetek e gyermekrajzok lélektanából*. Singer és Wolfner Kiadó.
- Orbán, O. (1973). *Kati-patika*. Móra.
- Paál, Á. (1948, July 1). Általános iskolai tanulók képkiállítása. *Köznevelés*, 4(13), 312–313.
- Paál, Á. (1972). Herbert Read a művészeti nevelésről. *Rajztanítás*, 14(6), 6–11.
- Pán, I. (1948). Emberi híradó. *Kortárs*, 1(15), 458.
- Pataki, G. (2024). Az Európai Iskola – Európában. In M. Árvai, et al. (Eds.), *Európai Iskola: Veszélyes csillagzat alatt, 1945–1948* (pp. 16–27). Ferenczy Múzeumi Centrum.
- Perneczky, G. (1988). Csipkebokor-gyűjtogatók (Új hiba-tan). In *A korszak mint műalkotás* (pp. 5–17). Corvina.

- Pospelov, G. G. (1998). Larionov and Childrens's drawings. In J. Fineberg (Ed.), *Discovering child art: Essays on childhood, primitivism and modernism* (pp. 40-54). Princeton University Press.
- Radák, J. (2017). Vajda Lajos pepita füzetei. *Enigma*, 24(90), 145–153.
- Read, H. (1943). *Education through art*. Pantheon Books.
- Révész, E. (2020). Visszatérés a kezdetekhez: Szabados Árpád rajzművészete. In I. Sinkó (Ed.), *Szabados Árpád* (pp. 9–30). Reök Palota.
- Rhodes, C. (1995). *Primitivism and modern art* (World of Art). Thames and Hudson.
- Rozgonyi, I. (1979b). Néző, művész, nyelv és nyelvek: Egy kiállítás tanulságai - a jövőre. *Művészet*, 20(12), 4–9.
- Supsakova, B. (2021). Children's drawing as an art scheme for modern art. In *INTCESS 2021- 8th International Conference on Education and Education of Social Sciences*. International Organization Center of Academic Research. URL: <http://dx.doi.org/10.51508/intcess.202160>
- Szabados, Á. (1973). Bemutatunk húsz gyerekrajzot. *Élet és Irodalom*, 17(3), 2.
- Szegi, P. (1947). Bálint Endre. *Tér és forma*, 20(1), 23.
- Tóth, D. (1979, szeptember 22). A gyermek világa – képeken. *Élet és Irodalom*, 23(38), 6.
- Tózsér, Á. [T] (1967). A gyermekrajz. *Irodalmi Szemle*, 10(6), o. n.
- Trencsényi, L. (2013). A gyermekkultúra eredeti felhalmozása a hetvenes-nyolcvanas években. In B. Bús (Ed.), *Tanulmányok a gyermekkultúráról* (pp. 69–81). PTE Illyés Gyula Kar Gyermekkultúra munkacsoport.
- Turai, H. (2002). *Anna Margit*. Szemimpex.
- Vadas, J. (1979, szeptember 29). Tanuljunk a gyerekeinktől. *Élet és Irodalom*, 23(39), 12.
- Vallier, D. (1998). Miró and children's drawings. In J. Fineberg (Ed.), *Discovering child art: Essays on childhood, primitivism and modernism* (pp. 201–209). Princeton University Press.
- Varga, F. (1975). *Szó, fon, nem takács: Mi az? Móra*.
- Vargha, B. (1948a). Gyerekek rajzai. *Válasz*, 8(1), 37–47.
- Vargha, B. (1948b, március 1). A rajztanítás szabadsága. *Szabad Művészet*, 2(3), 107–112.
- Vargha, B. (1966). Mániam a gyerekrajz. *Új Írás*, 6(12), 98–102.

- Vekerdy, T. (1979). Bevezető. In *Láthatóvá tett világ: Nemzetközi Gyermekrajz Kiállítás* (o. n.). Műcsarnok.
- Vitányi, I. (1970). Hogyan él az esztétikum a társadalomban? *Valóság*, 13(5), 21–29.
- Wörwag, B. (1998). „There is an unconscious, vast power in the child.” Notes on Kandinsky, Münter and children’s drawings. In J. Fineberg (Ed.), *Discovering child art: Essays on childhood, primitivism and modernism* (pp. 68–94). Princeton University Press.
- Zentai, M. (1967). Gondolatok az Új írás VI. évf. Mániám a gyermekrajz c. cikkével kapcsolatban. *Rajztanítás*, 9(3), 21.

Peternák Miklós:

• Privát adás. A televízió és a videóművészet kezdetei Magyarországon.*

Döntés kérdése, mikor és mivel kezdjük a videóművészet magyarországi történetének rövid áttekintését. A budapesti Vákuum TV formáció¹ egykori tagja Gróf Ferenc 2000-ben felvetette, hogy a videóművészet kezdeteinek ismert meghatározása legalábbis problematikus.² A videó nem érthető a televízió nélkül és a (lényegében eltűnt) televíziózás magyarázat nélkül még kevésbé érthető, mint a videó. Így a televízió lokális történetével és a videózás kezdeteivel egyaránt foglalkozunk, közbe ékelve a meglepő módon e kontextusban legkevésbé ezoterikus elemet, a kortárs művészet motívumát. A három, egymást sok szálon átszövő részelem szétválasztva-összekapcsolását³ indokolja, hogy bár a televíziózás kezdeteinél még *semmi művészet* nincs, ma már látható, hogy a tévézés relikviái is a (mindenkori) kortárs művészet közegében találhatják meg végső nyughelyüket.

Kezdhetnénk a rövid, lokális televízió-archeológiát a (tömeg)kommunikáció sajátos esetével, az egy központból történő műsorszórás első

* A tanulmány az európai videóművészet kezdeteivel foglalkozó nemzetközi kutatási projekt keretében készült, és azt itt közzétettől némileg eltérő, rövidebb változata angol nyelven jelenik meg várhatóan 2025-ben. Időhatárait e kutatás keretei határozták meg: *emergence of video art in europe (1960s–1980s)* <https://videoarteurope.com/>

¹ „A Vákuum Tv nem egy hagyományos értelemben vett televíziós csatornát jelent, hanem egy élő showműsort, amely 1994 és 1995 között a kilencvenes évek legnépszerűbb szubkulturális szórakozóhelyén, a Tilos az Á-ban működött.” URL: http://vakuumtv.c3.hu/info/vtv_info.html

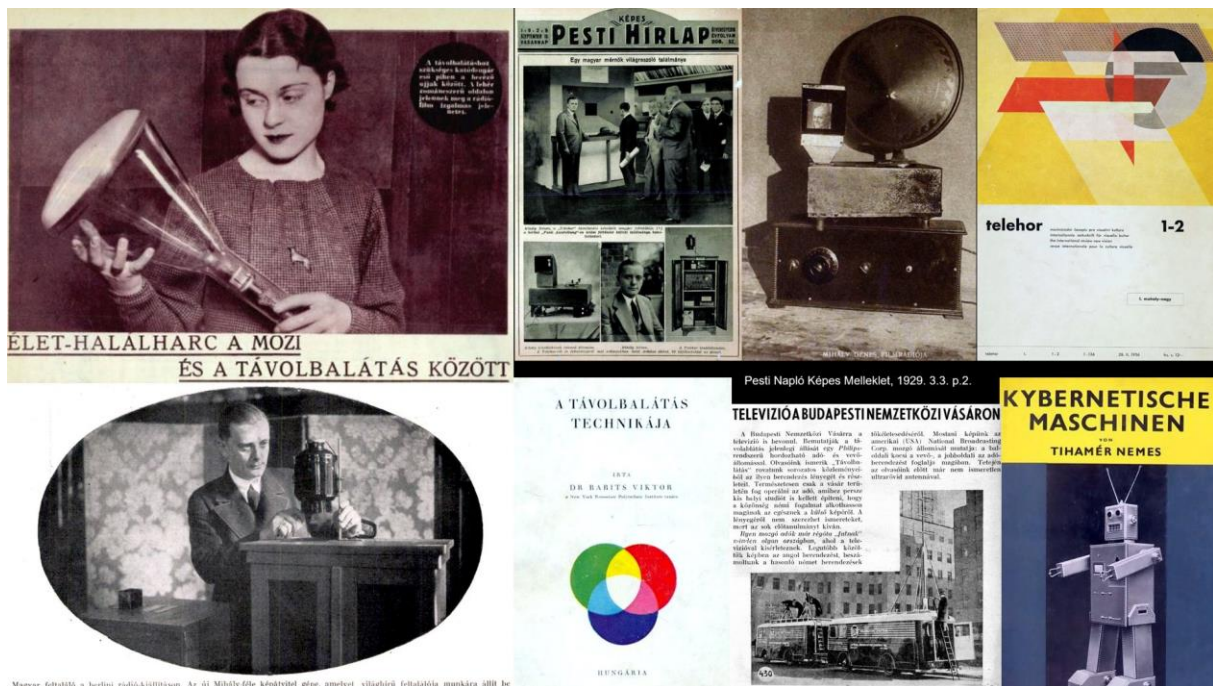
² „A művészettörténeti konvenció a videóművészet kezdeteit a hordozható videokamera piacra dobásával és Nam June Paik első videómunkáival azonosítja. Holott az első mechanikus adások, elsősorban a Baird Studio adásai, az adott technológia legvégső határait feszegették (...) definiálhatjuk-e az első televízió drámák megszületését a videóművészet kezdetének? Az utókor szemében a mechanikus televíziók, ezek az ódon, low-tech, barkács-konstrukciók, már önmagukban is műtárgyként hatnak.” URL: <http://www.telehor.c3.hu/bevezeto/index.html> (Utolsó letöltések: 2025. november 20.)

³ „A médiatörténet e töréspontján, amely egyszersmind a kulturális folyamat egészen belüli töréspontot is jelez, szokás szerint szükséges és célszerű tevékenység a rekonstrukció.” Zielinski, 2009, p. 16.

megjelenésével, melynek a színhelye épp Budapest, 1893. február. Ez a *Telefon Hirmondó* (Marvin, 1988, pp. 223–224), a világ első „beszélő ujságja”, melytől éppúgy el kell tekintenünk, mint ahogy a nemzetközi televíziózás magyar úttörőivel kapcsolatosan is egyéb szakirodalomhoz utaljuk az érdeklődő olvasót.⁴ A tények ismeretében talán meglepő, miért is alakult ki a biztatónak látszó kezdetek után úgy a magyarországi tévézés mind a videózás történetében a nemzetközi fejleményekhez képest jól érzékelhető késés vagy „lemaradás”. Bár a „történelem” kínálja a választ a második világháború és az ezt követő bolsevik hatalomátvétel, majd az ún. „népi demokrácia” (1948–1989) formájában, de ha arra gondolunk, hogy a tudományos-technikai szféra legfontosabb szereplői és az „elődökként” említhető művészek, filmesek, teoretikusok mind a két világháború között, mind a szocializmus idején nagyrészt külföldön működtek, a helyzet nyilván összetettebb. Eleinte volt némi átjárás, például Mihály Dénes mechanikus távolbalátó találmányáról, a Telehorról⁵ 1917-ben Magyarországon jelentek meg az első közlemények, de a fejlesztés Németországban történt. Ugyanott élt egy ideig Moholy-Nagy László is (2011), aki a *telehor* szót ajánlja František Kalivoda új művészeti magazinja elnevezéséül, s az első szám történetesen róla szól. A „technikai avantgárd” ismertebb szereplői közül Nemes Tihamér dolgozik folyamatosan Magyarországon, többek közt a televíziózás megvalósításán. (Nemes, 1949, 1962)

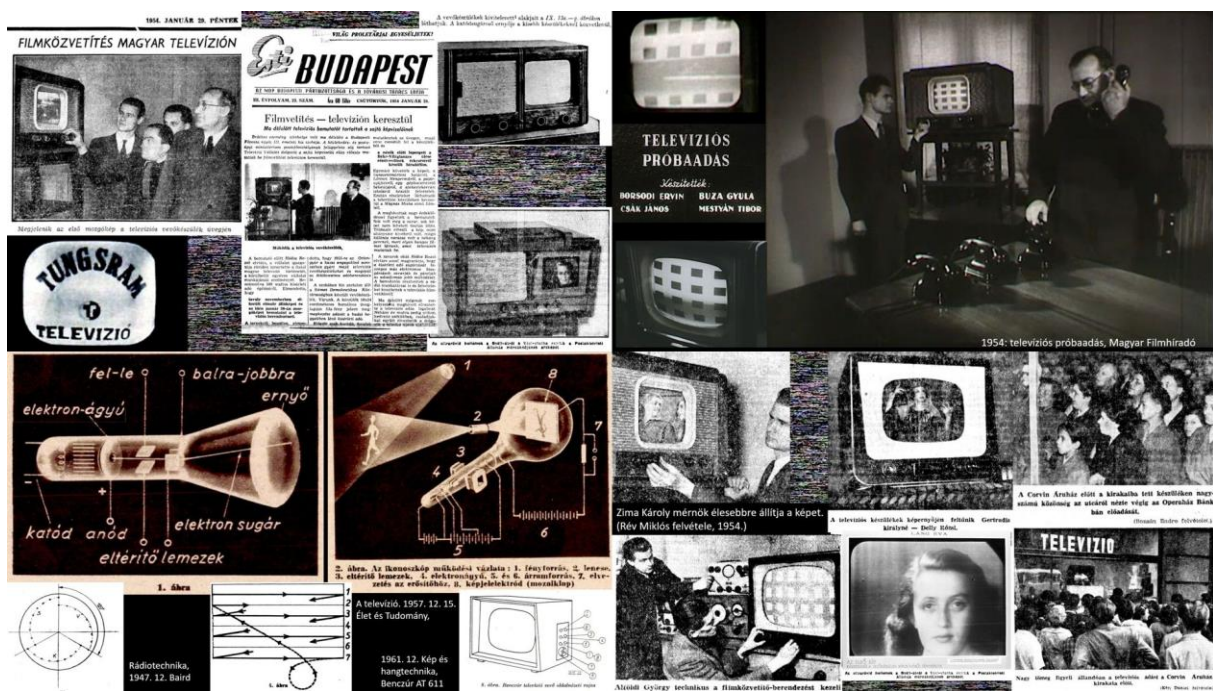
⁴ Mihály Dénes első német nyelvű könyve 1923-as, és Mihály számos bemutatót tartott az 1930-as évek elejéig Magyarországon. Tihanyi Kálmán a katódsugárcsőre alapuló fejlesztések terén nyújtott be 1924-ben és 1926-ban szabadalmat, Okolicsányi Ferenc a Telehor A.G. (Mihály Dénes német cége) mérnökeként fejlesztette ki tükröcsavaros képbontóját, amit ma – ha ránézünk a képre – inkább mint kinetikus szobrot értékelünk. Peter C. Goldmark az RCA színes tv rendszerének fejlesztője. Babits, 1947.

⁵ „Telehor annyit tesz görögül, mint távolbafigyelés, távolbanzés, németül Fernsehen vagy Fernsehau. Helyesebben »Telescop« volna ez a név, azonban az optikában már régebben használatos a távcső megjelölésére. Az angolok és amerikaiak által használt »Televisio« tulajdonképpen hamis szavak, mert első részük görög, a második pedig latin nyelven van.” Mihály, 1929.



Magyar felfedezés a berlini rádió-konferencián. Az új Mihály-féle képrádió gép, amelyet világhírű feltalálójának munkája állít be

1. kép Telehor, 1929 / 1936, Mihály Dénes, Babits Viktor, 1949, Televízió a BNV-n, 1938, Nemes Tihamér, 1962.



2. kép Televíziós próbaadás, 1954. Ikonoszkóp. Zima Károly. Láng Éva. Sakktábla. Benczúr AT 611.

Televízió és film

A televíziós adás az elektronikus kép- és hangrögzítés megjelenése és alkalmazása⁶ előtt, ami Magyarországon az 1960-as, 1970-es évek fordulója, két forrásból meríthetett. Az alternatíva az analóg álló vagy mozgó kép elektronikus jellé alakítása, illetve valamely „élő” történés, jelenet, sugárzása alkalmas helyszínről (stúdió, színház, focipálya), ami közvetítés rögzítés nélkül.

1954-ben, amikor Adorno arról ír, hogyan nézzünk televíziót (1954), a budapesti Mezőgazdasági Kiállításon a látogatók többségének először⁷ nyílik valós alkalma arra, hogy egyáltalán *megnézze*, milyen is a televízió. Az 1953. december 16-án sugárzott első kísérleti adás állóképeket közvetít, amiről képes újságcikkek⁸ számolnak be. Az 1954. január 28-i televíziós próbaadásról viszont már szerkesztett riportfilmet forgat a Magyar Filmhíradó.⁹

⁶ A Siegfried Zielinski könyvében található táblázat az Ampex első 1040 videorögzítőjének eladási adatait közli országok szerint 1962 elejéig. Indiába, Nigériába, Peruba, Ausztriába jutott 1-1 ilyen készülék, de az ún. szovjet blokk országaiba egy sem. Zielinski, 1986, 126.

⁷ Nem tudhatjuk, korábban ki láthatott már ilyet külföldön. Budapesten Mihály Dénes bemutatói szűk kört érintettek. Az 1938-as budapesti vásáron a Philips mutatott be televíziót. Az 1954-es bemutatóról a Mezőgazdasági Vásáron (Budapest, 1954. szeptember 11-26.) Kékesdi, Gy.: Televízió az Országos Mezőgazdasági Kiállításon. *Szabad Nép*, 1954, szeptember 14. 1.

⁸ Például: „Ezekben a percekben először szállnak el a budapesti házak felett a televízió ultrarövid hullámai. És íme: a vevőkészülék opálosan tündöklő ernyőjén hirtelen fényjelek tűnnek fel. Már is halványkék vonalkák, sorok peregnek az ernyőn. (Ha valakinek türelme és rendkívül éles szeme volna, megszámlálhatná: pontosan 625 sor. Ennyi sorra bontja a világ legjobban bevált, szovjet rendszerű televízióberendezése az éteren át sugárzott képeket.) A vevőkészülék ernyőjét szántó fényjelek csoportosulnak, tömörülnek és sakktáblaszerű ráccsá alakulnak. (A sakktábla kockáinak éles körvonalai mutatják, hogy az adóberendezés és a vevőkészülék beállítása jó.) De már is villan a sakktábla. Eltűnik. Helyét női arckép foglalja el. A felvétel jó, világos. Körvonalai elég tiszták. Ezen az első próbaadáson állóképeket továbbít a gyáliúti kísérleti állomás a Váci-utcába. Egymást váltják a felvételek. Az adás kielégítő. Kiki felismeri ismerősét is. — Nini, a Láng Éva! — mondja valaki a szobában. Valóban az ernyőről a gyáliúti állomás fiatal vegyész-mérnökje mosolyog. (...) A próbaadások továbbfolynak. Nemes Tihamér elvtárs, a műszaki tudományok kandidátusa és a kísérleti állomáson vele együtt dolgozó munkatársai mindent elkövetnek, hogy tökéletessé tegyék a képminőséget.” Képaláírás: „Az ultrarövid hullámok a Gyáli-útról a Váci-utcába repítik a Postakísérleti Állomás mérnökjének arcképét.” Loránt: A magyar televízió első próbaadásán. *Népszava*, 1953. december 12. 2.

⁹ A hetente készülő Magyar Filmhíradók voltak a propaganda legfőbb eszközei a televízió előtt és a rádió mellett, melyeket a „főműsor”, a játékfilmek előtt vetítettek a mozik. 1954. február, *Magyar Filmhíradó 5. Televíziós próbaadás*. Azonosító: mvh-54-05-01

Már 1953-ban ígérték, hogy az 1955. május elsejét közvetítik, de erre akkor nem került sor. A rendszeres magyar tv-adások szimbolikus kezdő dátuma az 1956-os magyar forradalom leverését követő első, 1957-es május elseji tömeggyűlés. De hogy az 1956-os forradalom megtorlásának legitimációs bázisán épülő hatalom használhassa az új médiumot – mely a lakosság nagy részét munka után majd otthonukban tartja – katalizálnia kell a lassan, akadozva induló fejlesztéseket. Az élő közvetítés melletti döntés utólag azért is nevezhető szimbolikusnak, mert e tévétörténet¹⁰ hosszabb távon és alapvető módon meghatározza a kádárizmus arculatát. (Peternák, 1991)



3. kép Futballmeccs a szobában, 1957. Aréna, 1969. Halász Károly, 1973.

Az 1957-es közvetítést televízión igen kevesen, s kizárólag Budapesten nézhették, a vidék bekapcsolása azonban néhány év alatt megtörtént.¹¹ A

¹⁰ Erről a – mondhatni: második – kezdeti szakaszcól: Rajcsányi, 2021.

¹¹ „Mit mutatott Orosházán a televízió? Május 23-án délután a Keravill üzletben húszan nézték a magyar gyártmányú televíziós készülék ernyőjét. Négy óra 50 perckor különös foltok jelentek meg az ernyőn. Majd megjelent »Television« felírással Svájc emblémája. Később egy kerékpárversenyt, majd egy labdarúgó mérkőzést lehetett látni. Folyt a mérkőzés, hang nélkül, egyszercsak sípjel hallatszott, tizenegyes, hálába repült a labda. Hat óra körül sötét lett a képernyő, mert kiégett az egyenirányító cső, melynek beszerzése után a kísérlet tovább folyik.” *Orosházi Hírlap*, 1957. 5. 30. 2.

székesfehérvári Vadásztölténygyár (a későbbi VIDEOTON), az 1920-as évektől rádiógyárként ismert Orion mellett, mintegy profilt váltva, szintén megkezdte a televíziós készülékek nagyüzemi termelését, s az új médium egyedülállóan sikeres terjedésének statisztikailag is mérhető a hatása.¹²



4. kép Vadásztölténygyár, 1958. Iskolatvévő, 1964. „Beszélő fejek” 1947 / 1962.

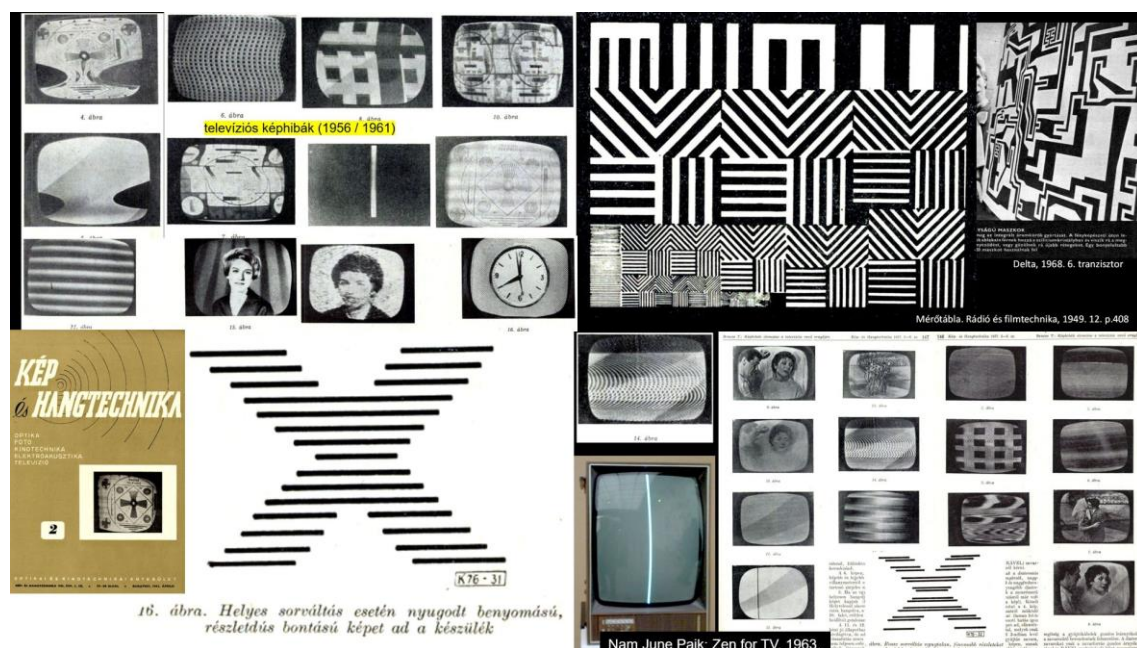
Amikor Nam June Paik Wuppertalban különbözőképp eltorzított képernyőjű tévéket állított ki,¹³ a magyar lakásokban hasonló képménnyel találkozhattak a vevőkészülékek tulajdonosai, bár feltehetőleg ezt nem művészeti kontextusban értelmezték. A tévé helyes beállításáról, a hibaelhárításról cikkek¹⁴ és könyvek jelentek meg, mert 1963-ban a tévénezők már sokan voltak. A televízió mint új képfajta ambivalens befogadói helyzetet teremtett, ami a technikai médiumok sajátja: kezdetben mindenki szidta és mindenki nézte.

¹² „1963 végén a televízióknak több, mint 470.000 előfizetője volt, és további két hónap múlva elérte a félmilliót.” Erdész & Varga, 1964, p. 976.

¹³ Nam June Paik, *Exposition of Music, Electronic Television, Revisited*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, 2009. Galerie Parnass, 1963. március 11-20. URL: <http://www.medienkunstnetz.de/works/exposition-of-music/video/1/> (Utolsó letöltés: 2025. november 20.)

¹⁴ Például Bencze Tibor több részes, illusztrált cikksorozata, a „Képhibák elemzése a televízió képernyőjén” a *Kép és Hangtechnika* 1961–1962-es évfolyamaiban.

A diskurzusok, sajtócikkek, karikatúrák, hirdetések, riportok és kritikák tömegéből kiemelkedik Erdély Miklós felvetése: „A televízió minden eddigit fölülmúló méretű és jelentőségű gyors elterjedése különösen követelő igényt támaszt új, sajátos és változatos közlési formák megjelenése tekintetében. Elképzelhetetlen, hogy az igaz művészetet a képernyőn unalmas és nagyképű múzeumlátogatások vagy elmosódó komor háttér előtt ünneplőbe öltöztetett szavalatok, vagy a semmiképpen nem televíziószerű koncertek képviselhetik. A televízió egy-egy félórás adásban megkezdhetné a montázs nyelvezetének kimunkálását.” (1966, p. 101) A korai ötletnek majd csak egy évtizeddel később lesz némi visszhangja, ha a *Filmiskola* című oktatófilm¹⁵ elkészültét és sugárzását kis jóindulattal így értelmezzük.

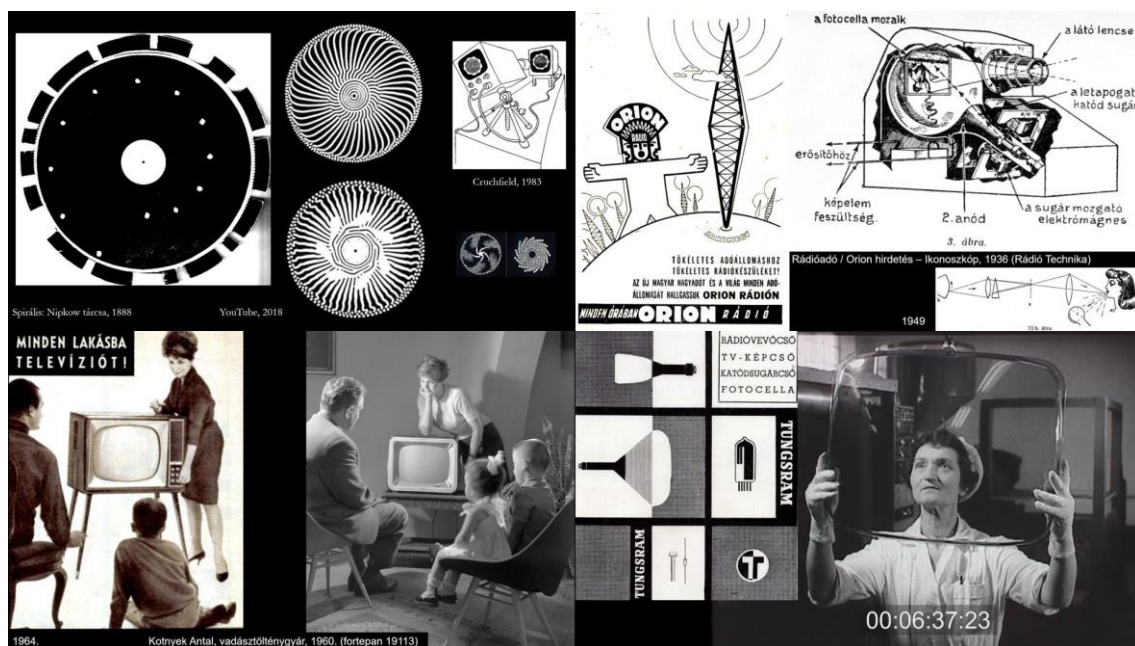


5. kép Mérőtábla, 1949. Képhiba, 1956 / 1962. Nam June Paik, 1963.

A budapesti Színház- és Filmművészeti Főiskola helyzetét Bódy Gábor – feltehetőleg még hallgatóként így írja le: „A televíziós mesterség tanításának

¹⁵ A Filmiskola sorozat elkészült részeit Bódy Gábor 16mm-es, fekete-fehér, fordítós filmre forgatta az Iskolatelevízió, az MTV 1964-ben alakult speciális részlege produkciójában, és ebből adódóan az „iskolai” adás-sávban sugározták néhány alkalommal, a korabeli műsorújságok alapján legfőljebb egy hónapon át 1976 végén. A teljes forgatókönyv megjelent, kiegészítve Bódy későbbi, berlini szemináriumának anyagaival: Bódy, 1998.

jelenlegi szisztémája egy gyakorló stúdió működésén alapul, amelyet 1968-ban szereltek fel a főiskolán. Az azóta indult filmrendező évfolyamok képzésében lényegében egyenlő súlyt kap a filmes és televíziós mesterség elsajátítása. (...) Amíg azonban a filmcsinálás alapvető technikai szabályaival könnyű tisztába kerülni (sokan a felvettek közül eleve rendelkeznek vele), a tévé technikai apparátusának gyakorlati használata meglehetősen bonyolult mesterség. (...) A filmet beállításokként veszik fel, a tévéjátékot folyamatosan. A film helyszíne az esetek többségében megválasztható, tágítható és elhagyható, a tévéjáték helyszíne egy szcenikailag berendezett, zárt stúdió. A film felvételei utólag korrigálhatók, a tévéjáték változtathatatlan. Ha a filmkamera egy aktatáska, az elektronikus kamera egy ruhásszekrény, amiből több kilós kábelek lógnak ki. (...) A mi körülményeink emellett jóval szigorúbbak, mint egy működő televízió-rendezőé.¹⁶ Stúdióink alapterülete 6×9 m. 4 kamerával rendelkezünk (ebből általában 3-at használunk).” (Peternák, 1996, pp. 273–277)



6. kép Orion. Ikonoszkóp. Visszacsatolás. Tungsrám képcső. Minden lakásba televíziót! (1960.)

¹⁶ A Magyar Televízió rendezője 1972-ben saját tapasztalatairól: „Utómunka (ami nincs). Gyakran és jogosan visszatérő vád tévéjátékaink ellen, hogy hosszadalmasak, tempótlanok, unalmasak. Ez a képmagnóval rögzített tévéjátékok esetében törvényszerű. (Ma és nálunk.) Miért? A válasz igen egyszerű. Azért, mert a képmagnó nem vágható. (Ma és nálunk.)” Esztergályos, 1972.

Videó/művészet

Beke László írja a „videó előtti” korszakról: „[Az] 1970 körüli filmtrükkök legnagyobb részét videótechnikával lehetett és kellett volna megvalósítani. Más kérdés, hogy Magyarországon csak az évtized végén jelentek meg a művészek számára is hozzáférhető, kezdetleges videókészülékek. Ezért is történelmi jelentőségű, hogy Pap Gábor, a Magyar Televízió képzőművészeti műsorainak akkori szerkesztője, 1971-ben elkezdte bátorítani a képzőművészeket, hogy írjanak kísérleti műveket a tévé számára. E tervek közül ugyan semmi sem valósult meg, de Pauer [Gyula] munkái a médium lehetőségének azonnali megértéséről tanúskodnak. *Pszeudo tükör* című forgatókönyve azonos szinten áll azokkal a nemzetközi videómunkákkal, melyeket utóbb a »videótükör« műfajába szoktunk sorolni. Felveti a nagy számú videóönarcképek és kamera-monitor visszacsatolások egymáshoz kapcsolásának lehetőségét, mindezt úgy, hogy a tévé néző mindvégig kétségben maradjon a saját interaktivitását illetően. Az *Adáshiba* aztán három perc alatt olyan baki- és hibasorozatot helyezett volna kilátásba, mely valószínűleg a nézők ezreinek tiltakozását váltotta volna ki. Pedig csak az elektromágneses absztrakt és kompjúteres animáció lehetőségeinek érzékeny megsejtése az egész. Végül a *Strandidill* meglepő szerepcseréje – a fürdőzők vízzé válnak, a medence vize fürdőzőkké – ma már nem lenne más, mint egy egyszerű blue box-effektus bemutatása. Akkor viszont a *Pszeudo* elv mindenhatóságát bizonyította.” (2005, pp. 63–66., a tervek: 104–105)

Halász Károly 1971-ben vette észre, hogy a tévét nem csak nézni lehet. Az autodidakta, élete nagy részét Pécsen és szülővárosában, Pakson, a magyar atomerőműről ismert Duna menti kisvárosban töltő, 1979-ig a Pécsi Műhely tagjaként alkotó művész dekoratőrként dolgozott az uránbányában és a munkásszálló alkalmi lakójaként valósította meg ötletét.¹⁷ A szigorú kronológia

¹⁷ „Eszembe jutott, hogy kihasználom a tévé nézést – a geometrikus és a televízióban megjelenő tájat és egyéb dolgokat próbáltam rögzíteni. Így kezdődött a *Modulált televízió* című kísérleti sorozat. Közben jöttek az információk a videóművészetről. (...) Egy ezermesterboltban egyszer

szerint először a „LOVE” felirat került a tévé monitorjára, majd elkészült a *Privátadás 1.*, ahol egy üres tv-keretbe égő gyertyát helyezett (mit sem tudva Nam June Paikról). De 1972. február 8-án, tehát még mielőtt turistaként elindul, hogy megtekintse az 1972-es kasseli *documenta 5*-öt, a szokásos műsorát sugárzó tévékészülék elé plexiüvegen változó geometrikus mintákat helyez, ezt fényképeken dokumentálja és a *Modulált televízió* sorozat első darabja elkészült. A konceptuális sorozatok közös eleme egy-egy alkalmi televíziós adás kiválasztása és szisztematikus fotózása, miközben a monitor elé helyezett alakzatok cserélődnek.¹⁸ Az adás idejét, címét és a fotózás percét feljegyzi. A bővülő sorozatok (Halász, 1995) megjelennek a Pécsi Műhely kiállításain itthon és külföldön, kiadványokban és katalógusokban.¹⁹

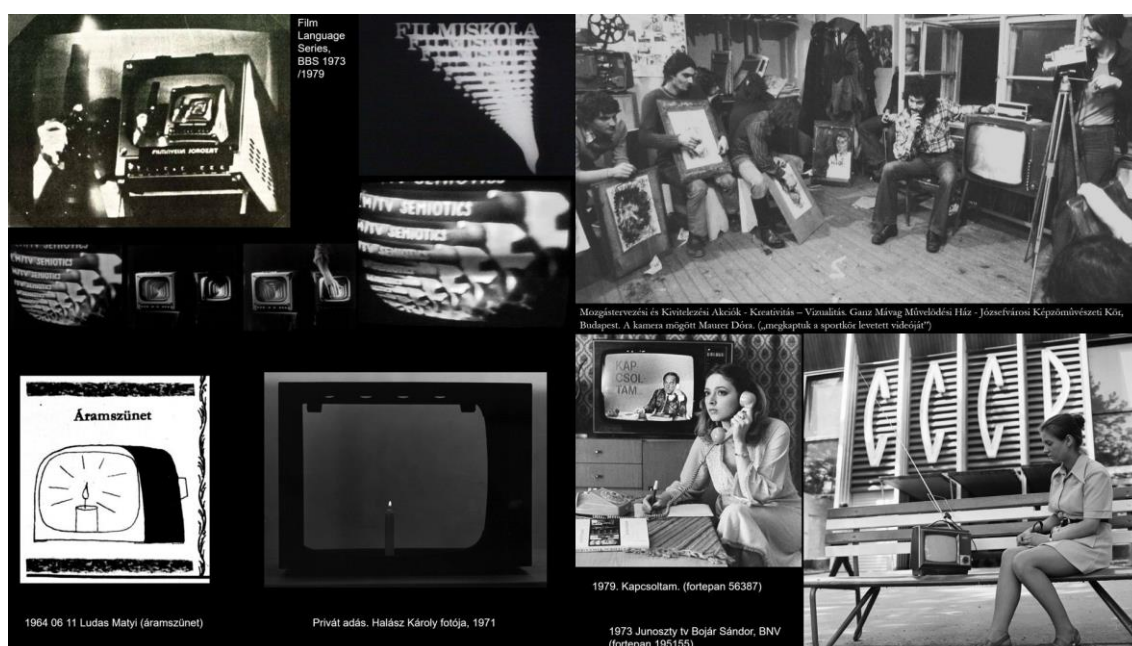
Halász Károlyt meghívja az 1977-es *documenta* videó-szekciójába Wulf Herzogenrath, de nem kap útlevelet s nem tud elutazni, így részt venni sem. A *documenta 6*-ról már számos cikk jelenik meg, ám az első jelentős európai művészeti esemény, melyen a videóművészet jelen van és magyar nyelven is olvasni lehet róla, a kölni *Projekt '74* kiállítás. A képekkel illusztrált beszámolót a részben Bécsben élő Maurer Dóra (1975) írta, több videóművet is röviden elemezve. Magyarországon videóműveket ekkor még nem lehetett látni, nemcsak a szándék, hanem a hozzáférhető technika is hiányzott ehhez. Maurer későbbi meghívására a Budapestre érkező Peter Weibelnek a bemutatandó

megláttam egy üres tévédobozt, amit felkaptam és megvettem. Azzal kezdtem el csinálni olyan dolgokat, hogy gyertyát vagy egyebeket tettem bele. 1974-75 körül beleültem, vagy pedig tükröt tettem bele különböző síkokban és magamat fotóztam.” Drozdik, 2023, p. 316.

¹⁸ *Modulált Televízió I. Bizánc*, (zselatinos ezüst fotópapíron, vászon, 36 db 13×18 cm-es fotó). „A tévékísérletekből az első a bizánci építészet, ahol elsősorban a táj volt a fontos. Talán az volt a legkidolgozottabb, mert ott a három elemnek az egymáshoz való viszonyából hoztam létre egy folyamatsort, és azt ötpercenként megváltoztattam. (Elosztottam a műsoridőt: ez adta ki, hogy hány percenként fotóztam). Ez a kísérlet volt a legmunkásabb és a legkigondoltabb. Utána, a következő filmeknél próbáltunk az *Odüsszeia* című olasz tévéfilmből kiindulni, ott inkább az emberek arcát, fejét és a testrészeket figyeltem. (...) Aztán az NSZK–Brazília focimeccs 1973-ban.” Drozdik, 2023, p. 317.

¹⁹ Pécsi Műhely 1972. november 10-26, kiállítási katalógus, pp. 30–33; *Important business. No. 2. Information from east to west*. Halász Károly: *Modulated Television*, 1972. „Hungarian programm, 8th February 1972.” Perneczky Géza kiadványa, 1973. szeptember, Köln

videóművek mellett az eszközöket is hoznia kellett. A videóról az 1970-es évek közepéig csak műszaki, illetve oktatástechnikai kontextusban lehetett szórványosan olvasni, leszámítva a képes magazinok kis színes híreit. Az eszközellátásban az Országos Oktatástechnikai Központ (OOK) 1973-as létrehozatala jelent változást, mely nyomán iskolákba, művelődési házakba is eljut szórványosan a videótechnika. A szalagos, negyed collos Akai, majd a fél collos Sony eszközökkel fél órányi fekete-fehér felvételt lehetett készíteni, utómunkára nem volt mód.²⁰



7. kép Privát adás. Halász Károly, 1971. Filmnyelvi sorozat. Kreativitás. Fortepan archívum. Kapcsoltam.

Még az OOK megalapítása előtt zajlott a „televíziót minden iskolának” országos akció, és a Magyar Televízióban létrejött az Iskolatelevízió szerkesztősége, külön műsorokat gyártva, melyeket iskolaidőben sugároztak s a tanórák keretében lehetett nézni. Bódy Gábor első televíziós munkája, a már említett a *Filmiskola* karakterében e produkcióktól eltér, s nem csak azért, mert

²⁰ Beke László szerint 1982. februárjában mintegy 3-400 hordozható videófelvevő és lejátszó lehetett az országban, ebből csak 30-40 magánkézben. Beke, 1987, p. 179. Najmányi László megjegyzi, hogy az első szalagok vágásánál „rézollót és cellux ragasztót” használtak, mely nyilván nem segítette a munkák fennmaradását.

megjelennek benne első kompjúterfilmje, a 35 mm-es, fekete fehér celluloid anyagra forgatott, 1976-os *Pszichokozmoszok* motívumai.

A Balázs Béla Stúdió (BBS) (Gelencsér, 2009) produkciója volt Tóth János 1969-es *Aréna* című kísérleti filmje, melyben többször felvillan a futballstadionban működő televíziós kamera és a lokális tv-stúdió.²¹ Az állami finanszírozású, de bizonyos határig²² sajátos autonómiát élvező Balázs Béla Stúdióban professzionális filmes eszközökhöz, költségvetéshez juthattak a Filmnyelvi Sorozat²³ meghirdetése nyomán nemcsak a Főiskolát végzett, diplomás stúdiótagok, de mindazok, akiknek a tervét a Stúdió elfogadta. A K3 csoport²⁴ létrejötte nyomán, s a kísérleti profilból adódóan képzőművészek, írók, zenészek, független filmes alkotók forgatókönyvei kerültek sokszorosításra és stúdió vitára. A profi filmtechnikával az amatőr videó nem vehette fel a versenyt.²⁵

Hordozható (amatőr) videóval Magyarországon készített²⁶ művek az 1976 előtti időszakból nem ismertek, illetve amelyek ezt követően az 1980-as évek elejéig ezzel a fekete-fehér szalagos technikával készültek, nagyrészt tönkrementek vagy elvesztek. Így például az 1976-ban megalakult, főként akkori

²¹ A televízió több filmben megjelenik, gyakran hangsúlyosan (Jeles András: *Montázs*, 1979; Péterffy András: *Képek kettős keretben*, 1980), de a BBS-ben önálló videó produkciók nem készültek mindaddig, amíg a stúdió professzionális videótechnikához nem jutott (1984).

²² A cenzúra a már elkészült produkciók megtekintésekor lépett be, meghatározva a nyilvános bemutatás, forgalmazás feltételeit, adott esetben megtiltva ezt (*Partita*, *Kentaur*). Néhány esetben előfordult, hogy egy-egy produkciót menet közben leállítottak (pl. Bódy: *Kozmikus szem*), de általában a tervekről, a költségvetés felosztásáról történő döntés, a forgatás, gyártás menete, a kész változat elfogadása a stúdió tagjai és két évente újraválasztott vezetősége hatáskörébe tartozott.

²³ A BBS Filmnyelvi sorozat és a K3 csoport bemutatója, Néprajzi Múzeum Pécs, Közművelődési filmhét, 1977. március 21–26.

²⁴ „K/3”: Közművelődési Komplex Kutatások illetve Kinematografikus Kísérleti Központ. Beke–Paternák, 1987, pp. 254, 323.

²⁵ Több, jelen írásban érintett alkotó készített filmet, nyújtott be tervet a BBS-hez, vagy volt kapcsolata a Stúdióval. Hajas Tibor: *Öndivatbemutató* (1976), Najmányi László: *A császár üzenete* (1976), Bódy Gábor, Erdély Miklós, Maurer Dóra több filmje.

²⁶ Az 1972–1973 táján szigorodó cenzúra illetve politikai zaklatások hatására több művész elhagyta az országot, közülük néhányan külföldön készítettek videómunkákat, így Lakner László az NSZK-ban, Urbán János majd később Szentjóbby Tamás Svájcban.

képzőművészeti főiskolás hallgatókból álló *Rózsa-kör* akcióit és videóötleteit rögzítő szalagok, köztük Drozdik Orsolya munkái (aki 1979-es külföldre távozása után realizálhatta terveit),²⁷ vagy itt említhetjük Najmányi László és Molnár Gergely, Hajas Tibor, Károlyi Zsigmond, Bukta Imre, Forgács Péter, a velemi textilművész kör és mások korai műveit, illetve ide érthetjük az amatőrfilmes (független filmes) csoportok²⁸ tagjai által készített videókat is. A Rózsa-kört kutató Fórián Szabó Noémi szerint: „1976-ban Halász András Bódy Gábor révén a Balázs Béla Stúdióból operatőrt, technikust kapott, hogy a videós stábbal két helyszínen, a Népköztársaság (Andrássy) úti Rózsa presszóban és a Visegrádi utcai Rózsa presszóban forgasson. Több videómagnóval forgattak, mert Halász a videóban montázsképeket is felhasznált. A videófilmet újabb Rózsa esemény keretében bemutatták, később azonban letörölték, de Lengyel András és Koncz András, aki Halász Andrást és a stábot kísérte, fényképezett. Drozdik Orshi 1976 novemberében szintén megkapta Bódy Gábor révén a videokamerát és a stábot. A videózásra a negyedik Rózsa akció alkalmával került sor, a Kelemen Károly szervezte Rózsa karácsonyon. A társaságból többen is éltek a lehetőséggel, mert Drozdik Orshi a stábot és a kamerát a rendelkezésükre bocsájtotta. A Rózsa karácsonyon több videó koncepció is fel lett véve, és a presszóba elhelyezett tévé készüléken azonnal le is lett játszva, (...) Drozdik Orshi videójának címe *Szituációk* volt, instrukciója pedig az, hogy a presszóba érkező embereket vegye a kamera, Halász Andrásé, hogy az érkezők lépteit, Koncz Andrásé pedig az, hogy az eseményre készített matricáját (*Megvilágítja az események hátterét*) közvetítsék, miközben a tévé képernyőre ráragasztotta ugyanezt a matricát. Tolvaly Ernő a kamerát berakta a presszó

²⁷ „1977 és 1979 között körülbelül kéttucatnyi írott videotervem született, ebből nyolc videó és hat performansz kivitelezésére volt lehetőségem 1979–1980 között.” Drozdik, 2006, p. 131.

²⁸ Az aktív amatőrmozgalom produkciói az évente rendezett regionális és országos fesztiválokon kerültek nyilvánosságra, s a nagyobb egyetemekhez (mint a budapesti ELTE, BME/Műszaki egyetem, Közgazdasági egyetem) kapcsolódó klubok számára gyakran az egyetemi oktatástechnikai stúdiók révén váltak a videó eszközök is elérhetővé.

hűtőszekrényébe, amely onnan közvetített (*Hibernált kamera*). Kelemen Károly égő gyertya képét közvetítette a tévé képernyőn, a készülék előtt pedig meggyújtott egy gyertyát (*Megjegyzések Platón ideatanához*). A videókat később a Balázs Béla Stúdióban letörölték.”²⁹

Fennmaradt azonban máig néhány szalag, melyek a budapesti Ganz-MÁVAG Művelődési Központban közel két éven át működő képzőművész kör, az Erdély Miklós és Maurer Dóra vezette *Kreativitási Gyakorlatok* (Hornyik-Szőke, 2008) foglalkozásain készültek.³⁰ A szalagokon több gyakorlat követhető, valamint kísérletek az „élő” videókép és a jelenlét szinkronításából, a videó-tükör jelenségéből valamint a visszacsatolásból adódó alapjelenségekkel.³¹ Ide kapcsolható az első videóról szóló magyar nyelvű sokszorosított kiadvány megjelentetése is, melyben Najmányi László és Hajas Tibor írásai mellett Maurer Dóra videógyakorlatait olvashatjuk, valamint Beke László 14 pontját a videóról. Utóbbit Peter Weibel bemutatója alkalmából 1977. március 2-án tervezett felolvasni, de mint Maurer Dóra elmondta, ez alkalommal Weibel egy véletlen baleset miatt nem tudott Budapestre jönni. A következő időponthoz külön plakát készült, mely helyszínként a gm galériát jelöli meg,³² ám végül a Józsefvárosi Galériában valósult meg.³³

²⁹ Publikálatlan kézirat, köszönet Fórián Szabó Noéminek.

³⁰ „A videózás akkor kezdődött, amikor '76-ban a Ganz-MÁVAG-ban a futballistáknak, illetve a sportkörnek a kimustrált AKAI videófelvevőjét behozták a képzőművészeti körbe. És akkor el lehetett kezdeni használni azt is. Meg lehetett tapasztalni a különbséget a 16 mm-es fekete-fehér film és a videó, akár a fekete-fehér, akár a színes videó között. Ezek olyan gondolatébresztő dolgok voltak, amelyek egyből a műfajnak a jellegzetességeire, és az abból származtatható műveknek a lehetőségére [vezettek rá]. Tehát inspiratív volt.” *Interjú Maurer Dórával*, C3 Alapítvány, videó, 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rmgYlxglvKg>

³¹ A szalagokat Murányi Sándor őrizte meg, és helyezte el a C3 Alapítvány archívumában. Digitalizált részletei nyilvános bemutatásra kerültek a 2B Galériában a 2015-ös Off-Biennálé Budapest keretében. URL: <https://2b-org.hu/kreativitas-es-vizualitas/> (Utolsó letöltések: 2025. november 20.)

³² Peter Weibel, video works & international selection, 3 April, 1977. GM Gallery, Budapest, Golgota Street 3. DIN A3 offset print.

³³ „Kiderült, hogy nem engednek minket a Ganz-MÁVAG-ban vetíteni, illetve ott bemutatót tartani. Akkor gyorsan telefonáltam a Nap utcába, a Józsefvárosi Galériába. Nem volt ott semmi, üres volt éppen. Akkor ott megtörtént ez az esemény. A pici kis képernyőt, az első magyar



8. kép Táncdalfesztivál. Falusi este, 1964. Minivisor. Videopress, 1976.

Az elsőség kérdése általában problematikus, ám informatív, hogyan látják az érintettek saját szerepüket a történetben. Najmányi László több alkalommal utal rá, hogy Magyarországon először ő készített önálló videóműveket.³⁴ Folytatásokban közölt önéletrajzában idézi Beke Lászlót: „...a Ganz-MÁVAG Művelődési Központ biztosított kezdetben munkalehetőséget két sokoldalú művésznek, Molnár Gergelynek és Najmányi Lászlónak, akik aztán egész sereg 'home-made videót', installációt, videóval kombinált vetítést és előadást hoztak létre. Munkáik sajátos keverékei voltak a body artnak, performance-nak, burleszk- és a horror-filmnek; olyan szalagjaik, mint például a David Bowie

videóbemutatót, amin részleteket mutatott a Peter csak, és magyarázta, azt legalább 150 ember nézte abban az egy kis teremben.” *Interjú Maurer Dórával*, 2014.

³⁴ „Az 1970-es évek elején, a Molnár Gergellyel alapított G.G. Miller & A.L. Newman Productions alkotócsoporthoz tartoztam, a Balázs Béla Stúdió Filmnyelvi sorozata keretében, a Ganz-MÁVAG Művelődési Központban dolgozó Papp Tamás és mások támogatásával én készítettem Magyarországon először önálló videóműveket. 1978-ban, az akkor érvényes szabályozás miatt nem vihettem magammal munkáimat az emigrációba.” URL: <https://laszlonajmanyi.webs.com/videos.htm> „1976: *Party Time*; *Richard Katz*; *Flammarion Kamill*; *Bing Crosby & Ezra Pound*; *Grieg zenéjére* – 1977: *La Maison de la Peur*; *David Bowie Budapesten*; *Vacsora*; *Az idegen* – videótűdök.” Najmányi László videóművei és filmjei. URL: <https://nlcvhu.webs.com/videofilm.htm> (Utolsó letöltések: 2023. július 10.)

Budapesten, egyszerre előlegezték meg a punkhullámot és a new wave-et, s lettek a videóklip műfajának előzményeivé.”(2011, pp. 23–24; Beke, 1987, p. 178) Majd Najmányi így folytatja: „1978 tavaszán, a SPIONS első és második koncertje között állandó rendőri kíséretet kaptam (...) nyilvánvalóvá vált számunkra, hogy el akarnak bennünket kergetni az országból. A diktatúra abban az időben már végzetesen eladósodott a külföldi bankok felé, és a kispolgári jólétet biztosító »gulyáskommunizmus« fenntartása érdekében folyamatosan újabb kölcsönökre volt szükségük. Nem akartak negatív nyugati sajtóreakciókat, ezért a kellemetlennek tartott figurákat már nem börtönözték be, nem rendeztek ellenük koncepciós pereket, mint korábban, hanem változatos eszközökkel megpróbálták őket eltávolítani az országból. (...) A SPIONS 1978. május 2-án elhagyta Magyarországot.” (2011, p. 24)

A „*Ganz*” mindkét fenti történetben előfordul, de tudható, hogy legtöbb esetben nem az intézményen, hanem egy konkrét személyen múlik minden. Jelen esetben Papp Tamásról van szó, aki azt a fontos antológiát is összegyűjtötte, melyben többek között számos videótervet is publikált (1989), például Hajas Tibor egyik fennmaradt, Udo Kier szereplésével forgatott videojátékának a tervét, valamint a BBS-nek készült *Roberta* című beadványát, melyben e korábbi, elkészült munkára is hivatkozik.³⁵ A munkásságával foglalkozók szerint a performansz magyarországi megteremtőjének tekinthető Hajas Tibornak két ilyen művéről maradt fenn videódokumentáció.³⁶ Az arnheimi *Kihallgatás* címűn egy pódiumon ül félmeztelenül, keze hátra, lábai a székhez kötözve, szeme bekötve, előtte mikrofon, s így válaszol a közönség kérdéseire majd egy órán át.

³⁵ A sötétség ékszerai, videojáték (Zene: Brahms: II., D-dúr szimfónia, I. tétel Főszereplő: Udo Kier; operatőr: Vető János) 1978. január 14; Hajas, Tibor: *The Jewels of the Night* (1978) Papp, 1989, pp. 127–130.

³⁶ Hajas Tibor: *Kihallgatás / Interrogation*, performance, Kunstakademie van Kunst, Arnheim, 1980. március 14. videódokumentáció, fekete-fehér, 57'. Hajas Tibor: *Cím nélkül No. 9. / Untitled No. 9.* performance, Museum van Hedendaagse Kunst, Gent, 1980. március 28. videódokumentáció, színes, 28'

Az akciók, happeningek, performanszok, előadások, színpadi művek dokumentálására a folyamatosan képet és hangot rögzítő videó adekvát médium. Dokumentációnál, mint például Hajas imént említett munkája, a megmaradt szalag az élő jelenlétnek csak halvány lenyomata, reprodukció. Más eset, amikor a mű kifejezetten a kamera előtt, mintegy a kamera számára történik, itt maga a felvétel lép az akció helyébe. Ez lehet a felvételi helyzetet a mű létrejöttébe építő projekt, mint Károlyi Zsigmond *Oszlopok* című, a *Works and Words* program számára tervezett, de teljesen csak később megvalósuló, installatív munkája,³⁷ vagy a felvétel egyediségével, egyszerűségével számoló, de az utómunkát, szerkesztést is megengedő videómű, mint Maurer Dóra *Proportions* című 1979-es darabja.³⁸

A videó önreflektív rendszer, amit a saját monitorjára fordított elektronikus kamera képét nézve lehet megtapasztalni. Vannak, akik jelentés nélküli arabeszknek tekintik ezt és hamar túllépnek rajta, mások mint fizikai jelenséget írják le és elemzik,³⁹ és van, aki filozófiai, kép- vagy kommunikáció-elméleti megállapításokhoz jut e meditáció nyomán. Bódy Gábor filmfőiskolás korában találkozhatott a jelenséggel, és korábbi tanulmányait sem feledve tervezte meg bemutatóját a Magyar Tudományos Akadémia Tihanyban rendezett szemiotikai kongresszusán (1974. május 26-29). A két kísérletre technikai okokból ott nem

³⁷ *Works and Words*, international art manifestation. Foundation De Appel, Amsterdam 20–30 September, 1979. Zsuzsa László, *Works and Words. The Invention and Renunciation of the Concept of East European Art*, *Institute of the Present*, November 2018. Károlyi Zsigmond: *Oszlopok*, performance videóra, Gent, 1980. 15'

³⁸ Maurer Dóra: *Arányok/Proportions*, Hedendaagse Kunst Museum, Utrecht. Felvétel: Theo Droste. Videó, fekete-fehér, 10'

³⁹ „Szigorúan gyakorlati értelemben tekintve, a videó-visszacsatoló rendszer egy téridő-szimulátor. Ezzel kapcsolatosan itt csupán a szimuláció tárgyát kívánom taglalni és fenntartás nélkül azt állítom, hogy a videó-visszacsatolás egy analóg téridő számítógép.” Crutchfield, 2011, p. 131.

került sor,⁴⁰ de a látvány és a narráció megismerhető Bódy *Négy bagatell* című filmjének utolsó részéből.⁴¹



9. Filmiskola. *Infermental*. Kemény György. Bódy Gábor. E.M.A.N. 1985

Bódy Gábor főiskolás vizsgamunkái után rendezett két színes tévéjátékot (*J.M.R. Lenz: Katonák*, 1977; *L. Hszing-Tao: Krétakör*, 1978.), míg az első videószalagra készült műve az 1978-as: *Beszélgetés Kelet és Nyugat között*, Marcel Odenbachkal.⁴² Ez szerepel az *Infermental* első kiadásában, s a világ első

⁴⁰ Az előadás kézírata említi ezt a tényt. *Kép és tükröz* (*Ismeretelméleti kérdések egy szemiotikai kísérlet kapcsán*). A rövid szöveg az 1978-ban publikált *Végtelen kép és tükröz* című esszé előzménye. A kísérlet leírása kisebb változtatásokkal elhangzik a *Négy bagatell* narrációjában: „Ha egy elektronikus tévékamera azt a monitort fényképezi, amely saját képét mutatja, a végtelen ismétlődésnek csak a rendszer képfelbontó képessége szab határt. A látványt az elektronikus tükrözről, a monitorról lefényképezhetjük. Ha két rendszert egymásra kapcsolunk: úgy, hogy az első kamerája a második monitorját, a második kamerája az első monitorját lássa, ugyanaz a világ két térmodellben reprodukálva váltakozik végtelenül. Ha három rendszert fordítunk egymásra, a végtelen ismétlődés hármas ciklusokra tagolódik és így tovább. Bármelyik térrészletben jelenik meg egy tárgy képe, azt valamennyiben viszonylítjuk. Ha nem ismerjük a rendszer felépítését, csak a modellek alapján tájékozódunk, nem értjük, miért nincs egyik térből a másikba közlekedés. Melyikük tükröz elsődleges valóságot, melyikük képet és melyik a képek képét.”

⁴¹ *Négy bagatell*, BBS, 1972–1975, 35 mm (1:1,33), fekete-fehér, hangos, 740 méter, 28'

⁴² Bódy Gábor – Marcel Odenbach, *Conversation between East and West*, Cologne-Paris, 1978. Fekete-fehér videó, 3'

videókazettán kiadott nemzetközi magazinjaként⁴³ ismert projekt megvalósulása korszakzárónak tekinthető. Az „alapító dokumentum” egyetlen A4-es gépelt papírlap, melyet a budapesti Lengyel Kultúra Házában szignált hat alkotó⁴⁴ 1981. március 19-én. Bódy Gábor első részletes leírása is erre az időszakra datálható, s a „kinematografikus időszaki kiadvány” tervének⁴⁵ elkészítéséhez nemzetközi tapasztalatain túl hozzájárult a BBS Filmnyelvi sorozat és a K3 története, míg a megvalósuláshoz szükséges forrásokat, technikát, munkatársakat Berlinben találta meg.

Az 1982-es dátummal Nyugat-Berlinben kiadott *Infermental I.* már mutatja az összes későbbi kiadás alapvető struktúráját. A beküldött illetve gyűjtött anyagot egy szerkesztőség rendezi tematikus csoportokba, kötetekbe, melyeknek címet ad. Az *Infermental* szerkesztői nem tettek különbséget a filmre forgatott és a videószalagra készült munkák között, minden mozgóképes formátumot (8mm, super 8mm, 16mm, 35mm) elfogadtak, majd átirták videóra. Az első kiadásnál Astrid Heibach és Bódy Gábor voltak a szerkesztők (Editors), de ez a csapat később minden esetben kiegészült a Supervisorokkal – akiket a megelőző kiadás szerkesztői delegálnak. Itt ennél összetettebb feladatot látott el az 1979-ben Budapestről Berlinbe távozó és az *Infermental* megjelenését támogató DFFB-en tanuló, a kiadás produkcióját is koordináló Hámos Gusztáv. Mindhárman alkotók, munkáik szerepelnek a kazettákon is, így Hámos első, már Berlinben készített videó művének (*Seins fiction*, 1979–1980) egy részlete és Astrid Heibach videója (*Neues Feuer – New Fire*) az első, *The Mirror as a Motif* című kazettán, mely talán a tükör címet annak köszönheti, hogy a BBS-ben készült két, tükörrel foglalkozó kísérleti film részletét is beválogatták a szerkesztők (Birkás Ákos és Szirtes András munkái). A második, *Mass Media*

⁴³ *Infermental. The First International Magazine on Videocassettes*. URL: <http://www.infermental.de> (Utolsó letöltés: 2025. november 20.)

⁴⁴ Maurer Dóra, József Robakowski, Małgorzata Potocka, Paweł Kwiek, Ryszard Waśko, Bódy Gábor.

⁴⁵ A fénymásolt kézirat facsimiléje: Bódy, 2021, pp. 62–63.

Analysis kazettán látható Hámos Christoph Dreherrel készített *Commercials* című videója („ez maga egy kis Infermental” – mondta erről Hámos emlékei szerint Bódy) és Didier Bay műve. A harmadik, *Artists' Statements* kötetben szerepel Marcel Odenbach és Bódy közös, emblematisztikus 1978-as videója valamint Oliver Hirschbiegel (*Simulation und Wirklichkeit*), míg a *New Narrative* kötetben Tabea Blumenschein és Johanna Heer. A *Space- and Time Articulation Through Human Movement* tartalmazza Ulrike Rosenbach videóját (*Wechselfrau im Rosenkranz*), Bódy *Homage to Eadweard Muybridge* című 35mm-es filmjének videó-átiratát és egy Klaus von Bruch részletet. Az utolsó *Vocal Experiments* válogatásban pedig többek közt Mike Henztől láthatunk egy részletet. Ahogy a rendelkezésre álló adatok⁴⁶ mutatják, 8 országból és 37 szerzőtől összesen 4 órányi mozgóképet látható a Magazinban. A network elindult.

(poszt)VIDEÓ

Egy 1991-es újságcikk, mely az első és mindmáig utolsó magyar videóinstallációs kiállításról⁴⁷ tudósított, felveti, hogy a kommunizmust talán a videó buktatta meg. (Stark, 1991) Ennek valószínűleg a fordítottja igaz: a videó bukását Magyarországon a kommunizmus okozhatta. Míg a rezsim felismerte a televízió hatalmi lehetőségeit és ki is használta, addig az alternatív videót kezdettől gyanakvással fogadta, tehát a fejlődést addig gátolta, mire már késő lett. Amikor a videó megjelenhetett, már szinte ki is ment a divatból. 1985–1987 táján kezd a videózás általánossá válni Magyarországon, de ekkor már a kompjúter az új médium.⁴⁸ S a videóművészettel szisztematikusan, „hivatalból”

⁴⁶ URL: http://www.infermental.de/infermental_01.htm (Utolsó letöltés: 2025. november 20.)

⁴⁷ SUB VOCE. *Contemporary Hungarian Video Installation*, SCCA – Múcsarnok, Budapest, 1991. URL: http://catalog.c3.hu/mediatortenet/PDF/SVB_VOCE.pdf (Utolsó letöltés: 2025. november 20.)

⁴⁸ 1986-tól alakul át a linzi Ars Electronica az 1979-es fesztiválból nemzetközi díjat is nyújtó eseménnyé, majd fokozatosan a világ legjelentősebb művészeti intézményévé e területen. URL: <https://ars.electronica.art/archive/en/> (Utolsó letöltés: 2025. november 20.) Ugyanakkor az 1983–1993 közti, World Wide Web előtti időszak a kelet-közép európai videózás „aranykorának” is tekinthető. András, 2009.

(gyűjtés, megőrzés, archíválás, feldolgozás, publikálás) mindmáig semmilyen nemzeti intézmény nem foglalkozik.⁴⁹ A kommunizmus alattomos taktikáját tudatosan vagy öntudatlanul továbbvitték a változó pseudodemokráciák, kizárva a közvetlen pragmatikus, hatalmi érdekeiket szolgáló gazdasági-szociális-politikai halmazokon kívül minden egyebet, tehát mintegy büszkén vállalva a kulturális figyelemhiány és a „megkésetttség” legendás nemzeti tradícióját.

Irodalom:

- Adorno, T. W. (1954). How to look at television. *The Quarterly of Film Radio and Television*, 3, 213–235.
- András, E. (Ed.). (2009). *Transitland. Video art from Central and Eastern Europe 1989–2009*. Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art.
- Babits, V. (1947). *A távolbalátás technikája*. Hungária.
- Beke, L. & Peternák, M. (Eds.). (1987). *Bódy Gábor 1946–1985. Életműbemutató*. [URL: <https://mek.oszk.hu/20800/20889/20889.pdf>]
- Beke, L. (1987). A magyar videóművészet történetének vázlata. *VIDEO-ALFA*. Múzsák Közművelődési Kiadó.
- Beke, L. (2005). Konceptuális művek és szöveghasználat, fotó, film, videó az 1970-es években. In A. Szőke & L. Beke (Eds.), *Pauer* (pp. 63–66, tervek: 104–105). MTA Művészettörténeti Kutatóintézet.
- Bódy, G. (1998). *Filmiskola*. Palatinus Kiadó – Intermédia.
- Bódy, G. (2021). *Egybegyűjtött filmművészeti írások 3*. MMA Kiadó.

⁴⁹ A magyar videótörténet képes tablókön. URL: http://catalog.c3.hu/mediatortenet/PDF/magyar_videotortenet_kepekben.pdf A C3 Alapítvány videógyűjteményének bemutatása kiállítás keretében: *VIDEO: akkor és most. A C3 videó gyűjtemény*. MAGMA, Sepsiszentgyörgy, 2017. URL: <http://magma.maybe.ro/archive.php?id=252> A gyűjtemény internet elérhetősége: <http://catalog.c3.hu/> (Utolsó letöltések: 2025. november 20.)

- Crutchfield, J. P. (2011). Téridő dinamika a videó-visszacsatolásban. In *Médiatörténeti szöveggyűjtemény* (pp. 131–145). Magyar Képzőművészeti Egyetem, Intermédia Tanszék. (Forrás: Steina & Woody Vasulka (Eds.), *Eigenwelt der Apparate Welt. Pioneers of Electronic Art*, Ars Electronica, 1992, Linz)
- Drozdik, O. (2006). *Individuális mitológia. A konceptuálistól a posztmodernig*. Gondolat Kiadó.
- Drozdik, O. (2023). *Radikális művészet Magyarországon 1975–1980. – 19 interjú*. Magyar Műhely.
- Erdély, M. (1966). Montázs-éhség. *Valóság*, 4, 100–106.
- Erdész, T. & Varga, A. (1964). A televízló elterjedése és hatása. *Statisztikai Szemle*, 10. 975–989.
- Esztergályos, K. (1972). Elektronika? *Rádió és Televízió Szemle*, 3, 34.
- Gelencsér, G (Ed.). (2009). *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Műcsarnok – Balázs Béla Stúdió.
- Halász, K. (1995). *Privát adás 1967–1993*. Balassi Kiadó.
- Hornyik, S. & Szőke, A. (Eds.). (2008). *Kreativitási Gyakorlatok, Fafej, Indigo. Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975–1986*. MTA – Gondolat – 2B – EMA.
- Marvin, C. (1988). *When old technologies were new*. Oxford University Press.
- Maurer, D. (1975). Projekt '74 'A MŰVÉSZET MŰVÉSZET MARAD'. *Művészet*, 1, 40–43.
- Mihály, D. (1929). *A távolbalátás és készüléke*. Technikai Újdonságok Kiadása.
- Moholy-Nagy, L. (2011). *Telehor*. Lars Müller. (Reprint. Eredeti megjelenés: 1936, Brno)
- Najmányi, L. (2011). SPIONS. Huszadik rész. *Balkon*, 10, 22–26.
- Nemes, T. (1949). *A távolbalátás haladásáról*. Műegyetemi Nyomda.
- Nemes, T. (1962). *Kibernetikai gépek*. Akadémiai Kiadó.

- Papp, T. (Ed.). (1989). *Szógettó. Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból*. Jelenlét, 1-2 (különszám).
- Peternák, M. (1991). A „vizuális valami”. Médiahelyzet Magyarországon 1957–1971. In *Hatvanas évek* (pp. 59–63). Magyar Nemzeti Galéria.
- Peternák, M. (Ed.). (1996). *Végtelen kép. Bódy Gábor írásai*. Pesti Szalon.
- Rajcsányi, P. (2021). The Process of Establishing the Hungarian Television: Resolution, Failure, New Resolution. *VIEW Journal of European Television History and Culture*, 10(19), 73–88. DOI:10.18146/view.273
- Stark R. L. (1991. 9. 3). Addig nézed, amíg beleőrülsz... A kommunizmust a videó buktatta meg? *Magyar Hírlap*, 11.
- Zielinski, S. (1986). *Zur Geschichte des Videorecorders*. Wissenschaftsverlag Volker Spiess.
- Zielinski, S. (2009). *Audiovíziók, : a mozi és a televízió mint a történelem közjátékai*. C3 Alapítvány – Gondolat – Ráció.

2025.



