

Magyar Képzőművészeti Egyetem

Doktori Iskola

Lépések a mezőben

A magyar Y-generációs képzőművészek művészetszemléletét és
pályastratégiáit formáló folyamatok

DLA Értekezés

Molnár Judit Lilla

Budapest

2026

Témavezető: Dr. habil. **Szegedy-Maszák Zoltán** DLA

Köszönetnyilvánítás

Köszönettel tartozom témavezetőmnek, Szegedy-Maszák Zoltánnak szakmai támogatásáért, végtelen türelméért és optimizmusáért, de mindenekelőtt a belém vetett hitéért, amely mindig reményt adott, amikor elbizonytalanodtam magamban.

Köszönöm az *Új Művészet* szerkesztőségének, hogy lehetőséget biztosított a kutatásomat előkészítő *Thirtysomethings* című tanulmányom és a hozzá kapcsolódó interjúsorozat publikálására. Köszönettel tartozom az Esterházy Magyarország Alapítványnak is, amiért az *Esterházy Art Dating* pályázat keretében támogatta mestermunkám létrejöttét, valamint a The Space Contemporary Art Gallery csapatának, hogy helyszínt biztosított annak kiállításához. Külön köszönöm Török Krisztián Gábor inspiratív kuratori munkáját.

Disszertációm nem jöhetett volna létre két számomra meghatározó munka nélkül. Huth Júliusz doktori értekezése fontos kapaszkodót nyújtott a magyar képzőművészeti szcénára Pierre Bourdieu mezőelméletének keretében történő értelmezéséhez, hiánypótló kutatásából írásom során sokat merítettem. Szintén alapvető szellemi iránytűt jelentett számomra Éber Márk Áron *A csepp* című kötete, amely új perspektívát nyitott a világrend-szer-szemlélet felé. Nemcsak az Y-generáció tágabb történeti és társadalmi kontextusának megértéséhez segített hozzá, hanem osztályérzékeny társadalmi modellje a *Kígyók és létrák* című mestermunkám egyik fő kiindulópontjává is vált. Köszönöm Márknak az azóta nyújtott szellemi és baráti támogatását is.

Köszönöm Zemlényi-Kovács Barnabásnak, hogy beszélgetéseink révén rávilágított az elmúlt évek művészeti változásainak paradigmaváltó jellegére, valamint hogy inspiráló gondolataival és támogatásával hozzájárult disszertációm végső formájához. Ugyanígy köszönöm Kortmann-Járay Katalinnak baráti támaszt és meglátásait, amelyek tágitották a művészeti közeg működésére való rálátásomat.

Köszönöm Gulyás Dávidnak a disszertáció szerkesztésében és mestermunkám kivitelezésében nyújtott segítségét, valamint az összes közeli barátomnak, hogy a legnehezebb pillanatokban is tartották bennem a lelket.

Végül, de nem utolsósorban hálás vagyok a családomnak: húgomnak, aki befogadott maga mellé és gondoskodott rólam ebben a kihívásokkal teli időszakban; bátyámnak, aki családomban elsőként doktorálva példát mutatott számomra; de legfőképpen szüleimnek, akik végtelen szeretetükkel és erejükön felüli támogatásukkal lehetővé tették, hogy teljesen a művészet világán kívülről, egy nyírségi kisváros munkásosztálybeli családjából idáig eljussak.

Tartalomjegyzék

1	Bevezető	1
2	A disszertáció elméleti sarokkövei	4
2.1	A mező	4
2.1.1	Bourdieu alapfogalmai.....	4
2.1.2	A művészeti mező.....	6
2.2	Generációelmélet.....	10
2.2.1	A generációk fogalmának kérdése	10
2.2.2	A nemzedékek problémája.....	11
2.2.3	A szocializáció kérdése.....	13
2.2.4	A generációváltás okai.....	16
2.2.5	A generáció körbehatárolása.....	19
3	Kronológiai láncolat	25
3.1	Az államszocializmus éveinek társadalmi és kulturális kontextusa.....	25
3.1.1	A képzőművészeti mező kérdése Magyarországon	25
3.1.2	Magyarország elhelyezkedése a kapitalista világrendszerben.....	25
3.1.3	Kultúrpolitika az államszocializmus alatt.....	27
3.1.4	Kultúrafinanszírozás az államszocializmus alatt	29
3.1.5	A művészeti mező kialakulása a rendszerváltás környékén	32
3.2	Korábbi művészeti generációk.....	35
3.2.1	A művészeti generációk kérdése.....	35
3.2.2	„Új szenzibilitás”	36
3.2.3	Neokonceptualizmus.....	38
3.3	A rendszerváltás utáni két évtized társadalmi és kulturális kontextusa	42
3.3.1	A rendszerváltás utáni társadalmi kontextus	42
3.3.2	Kultúrafinanszírozás a rendszerváltás után.....	43
3.3.3	Kultúrpolitikai törésvonal a kilencvenes-kétezres években.....	45
3.3.4	Az X-generáció pályaszocializációja.....	48
3.3.5	Neoliberális művészettámogatási formák a kétezres években.....	51
3.3.6	Szociális művészeti fordulat	57
4	Y-generáció	68
4.1	Y-generáció mint globális generáció	68
4.1.1	Digitális bennszülöttek	68
4.1.2	Kiégett millenniálok	71
4.2	A Magyar Y-generáció szocializációs környezete.....	73
4.2.1	Aspirációs pályák és közoktatási környezet	74
4.2.2	Felsőoktatási környezet.....	80

4.3	A magyar Y-generációs művészek pályaszocializációja	83
4.3.1	Kultúrpolitikai kontextus	83
4.3.2	Elitcsere	87
4.3.3	Finanszírozási források legitimitása	93
4.4	A magyar Y-generációs képzőművészek pályastratégiái.....	103
4.4.1	Aktuálpolitikai művészet	103
4.4.2	A pályakezdés szűkös lehetőségei	108
4.4.3	Kereskedelmi galériák	109
4.4.4	Művészetmenedzsment	111
4.4.5	Paradigmaváltás	113
4.4.6	Felolvasás a hosszú távú projektekben.....	116
4.4.7	Felolvasás a sötét anyagban	119
4.4.8	Posztinternet működésmód	121
4.4.9	Felolvasás a hangulatban.....	124
4.4.10	Absztrakció mint képzőművészeti taktika	125
4.4.11	A kánon és a piacképesség stratégiája	129
4.4.12	Thirtysomethings	129
5	Képmelléklet.....	138
6	A mestermunka bemutatása.....	157
6.1	Kígyók és létrák – A társadalmi mobilitás és az életutak metaforái	157
6.2	Leporello – játékszabály	161
6.3	Táblaképek – fogalmak	162
6.4	Dokumentáció	165
7	Bibliográfia.....	167
8	Képjegyzék	178
9	Függelék	181
9.1	Bagi Attila	181
9.2	Felsmann István	186
9.3	Mézes Tünde	190
9.4	Ámmer Gergő.....	195
9.5	Hajdu Levente	200
9.6	Trapp Dominika	207
9.7	Gosztola Kitty	215
9.8	Kocsi Olga.....	220
9.9	Biró Dávid.....	226
9.10	Kortmann-Járay Katalin	234

Tézisek

1. A magyar képzőművészeti mezőben a 2010-es évek közepe óta megfigyelhető paradigmaváltás egybeesett az X- és Y-generációk közötti váltással. A korábbi erős konceptuális szemlélettől való elmozdulás ugyanis párhuzamosan zajlott egy új művésznemzedék pályára lépésével, amely művészetszemléletét és pályastratégiáit már a korábbi generációtól eltérő irányok mentén alakította ki. Éppen ezért egy generációs közhelyeken túllépő, komplex művészetszociológiai megközelítés alkalmas keretet kínál a szemléletváltás mögött húzódó folyamatok feltárására.
2. A paradigmaváltás a mező tágabb, kronologikus vizsgálatán keresztül érthető meg, egy generációs láncolat mentén végigkövetve a magyar Y-generációs képzőművészek pályaszocializációs környezetét megalapozó történeti, társadalmi és kultúrpolitikai folyamatok, illetve a művészeti mező ezekkel kölcsönhatásban lévő belső mozgásainak alakulását. Utóbbit ugyanis jelentősen formálta a mező autonómiájának mindenkori foka, az elérhető erőforrások köre, valamint az adott időszakban érvényes szimbolikus tőkék és az egyes generációk ezekhez való viszonya.
3. Az Y-generáció pályaszocializációja egybeesett egy jelentős társadalmi, kultúrpolitikai és intézményi átrendeződéssel, amely megrengette a mező viszonylagos autonómiáját. A hegemoniára törekvő kultúrpolitika beavatkozásai felerősítették az előző generációktól átörökölt „rendszerellenzékiség” szimbolikus tőkéjét. A mező átalakulása így egyszerre mutatott hasonlóságokat az államszocializmus centralizált kulturális irányításával, és hordozott neoliberális működési módokat, részben az erre válaszul kialakuló bojkottstratégia következményeként.
4. Ez a válság alapjaiban meghatározta az Y-generáció pályaszocializációját. A generáció erre fogékony tagjai átvették az X-generáció bojkottstratégiáját és a művészetet társadalmi funkcióval felruházó szemléletét, tovább erősítve az aktivista, aktuálpolitikai és társadalmilag reflexív praxisok dominanciáját. A válság egyben kettős szelekciót idézett elő, a domináns művészetszemlélethez való igazodás és a pályán maradás lehetősége mentén.

5. A generáció pályaszocializációját meghatározó neokonceptuális paradigmával szemben két domináns válasz alakult ki. A művészeti stratégiák egyik pólusán a koncepció koncentrációja, jellemzően egy-egy témában elmélyedő, hosszú távú, kutatásalapú alkotói projektekbe olvasztása történt. A másik oldalon pedig a jelentés feloldódása, átalakulása és saját mélyrétegeibe való visszahúzódása ment végbe, vizualításra és érzékiségre építő, atmoszférikus praxisokat létrehozva.

6. A piac, a művészetmenedzsment és a közösségi média megerősödésével új heteronóm hatások jelentek meg a mezőben, amelyek tovább polarizálták annak működését. Az alkotók számára egyre nehezebb feladatot jelentett egyensúlyozni a kultúrpolitikai távolságtartás, a piaci érvényesülés és az autonóm szakmai szempontok között. Az Y-generáció ezekhez a körülményekhez alkalmazkodva közvetítő szerepet játszott a neokonceptuális-kritikai paradigma és a 2020-as évekre kialakuló formaorientáltabb, platformizáltabb és piacorientáltabb művészeti működésmód között.

7. A generáció sajátossága, hogy viszonylag korán, még pályájának aktív alakulási szakaszában több, autonóm és heteronóm szempontokat egyaránt követő kanonizációs kísérlet irányult rá, melyek legitimitása konfliktusokat szült a mezőn belül. Hogy végül melyek bizonyulnak relevánsnak és tartósnak, egyáltalán ezek mentén kanonizálódnak-e az Y-generáció alkotói, egyelőre nyitott kérdés, melyre leghamarabb a következő generáció fénytörésén keresztül kaphatunk választ. Egy generáció végleges körvonalait ugyanis mindig az utókor rajzolja meg.

Theses

1. The paradigm shift observable in the Hungarian art field since the mid-2010s coincided with the generational transition from Generation X to Generation Y. The turn away from the previously dominant conceptual orientation unfolded in parallel with the entry of a new generation of artists into the field, whose conception of art and career strategies developed along trajectories distinct from those of the preceding generation. For this reason, a complex art-sociological approach that moves beyond generational clichés provides an appropriate framework for examining the processes underlying this shift.
2. The paradigm shift can be understood through a broader chronological analysis of the field, tracing, along a generational continuum, the historical, social, and cultural-political processes that shaped the environment of professional socialisation for Hungarian Generation Y artists, as well as the internal dynamics of the art field that evolved in interaction with these processes. These dynamics were significantly shaped by the degree of autonomy and the range of resources within the field in a given period, the changing forms of symbolic capital, and the ways in which successive generations related to them.
3. The professional socialisation of Generation Y coincided with a major social, cultural-political, and institutional restructuring that destabilised the relative autonomy of the field. Interventions by a cultural policy seeking hegemony reinforced the symbolic capital attached to a position of “system opposition” inherited from previous generations. The resulting transformation of the field thus simultaneously displayed similarities to the centralised cultural governance of state socialism and incorporated neoliberal modes of operation, partly as a consequence of the boycott strategy that emerged in response.
4. This crisis fundamentally shaped the professional socialisation of Generation Y. Those members of the generation who were receptive to it adopted both the boycott strategy of Generation X and its conception of art as endowed with a social function, thereby further reinforcing the dominance of activist, politically engaged, and socially reflexive practices. At the same time, the crisis produced a dual process of selection, operating both through conformity to the dominant conception of art and through the ability to remain professionally active within the field.

5. Two dominant responses emerged to the neo-conceptual paradigm that had shaped the generation's professional socialisation. At one pole of artistic strategies, the conceptual dimension became increasingly concentrated, typically being absorbed into long-term, research-based artistic projects involving sustained engagement with a particular subject. At the other, meaning underwent a process of dissolution and transformation, retreating into deeper layers of the work and giving rise to atmospheric practices grounded in visibility and sensory experience.

6. The growing influence of the market, art management, and social media introduced new heteronomous forces into the field, further polarising its modes of operation. For artists, this increasingly became a difficult balancing act between maintaining a critical distance from cultural politics and pursuing market success without fully subordinating autonomous artistic criteria to it. In adapting to these conditions, Generation Y assumed a mediating role between the neo-conceptual-critical paradigm and the more form-oriented, platformised, and market-oriented modes of artistic operation that had emerged by the 2020s.

7. A distinctive feature of this generation is that, relatively early in its trajectory, while its position within the field was still actively taking shape, it became the object of multiple attempts at canonisation informed by both autonomous and heteronomous criteria. The legitimacy of these attempts generated conflicts within the field. Which of them will ultimately prove relevant and enduring—and whether Generation Y artists will be canonised along these lines at all—remains an open question, one that may only become clearer through the refractive perspective of the subsequent generation. The definitive contours of a generation are, after all, always drawn by posterity.

Absztrakt

Doktori kutatásom középpontjában a 2010-es évek közepe óta a magyar képzőművészeti mezőben kitapintható művészetszemléleti paradigmaváltás és az Y-generáció pályára lépése közötti összefüggések, illetve a fordulat háttérében álló tágabb folyamatok feltérképezése áll. Egy generációs közhelyeken túllépő, komplex művészetszociológiai értelmezési keret kialakítására törekedtem, amelyből kiindulva érthetőbbé válhat, milyen faktorok formálták ennek a nemzedéknek a művészetszemléletét és pályastratégiáit. E keretrendszer kiépítéséhez elsősorban Pierre Bourdieu mezőelméletére és Mannheim Károly nemzedékekkel kapcsolatos megközelítésére, valamint az ezekhez kapcsolódó releváns szociológiai és generációelméleti kutatásokra támaszkodtam. Az Y-generációt egy hosszabb történeti láncolatba helyezve vizsgálom a mező tágabb társadalmi kontextusát, belső átalakulásait, a korábbi generációk által továbbörökített működésmódokat, valamint a nemzedék közvetlen pályaszocializációs környezetét. Ez utóbbi egybeesett a művészeti mező autonómiáját megrengető kultúrpolitikai, gazdasági és intézményi átalakításokkal, a neokonceptuális-kritikai paradigma utolsó nagy felvirágzásával, majd kifulladásával, a pálya fokozódó prekarizálódásával, a piaci működésmódok térnyerésével és a közösségi média megjelenésével. E művészeti mezőt érintő változások generációképző erővel bírtak, és együttesen alakították az Y-generáció pályastratégiáit és művészetszemléletét.

Summary

My doctoral research focuses on the relationship between the paradigm shift in the conception of art that has become discernible in the Hungarian art field since the mid-2010s and the entry of Generation Y into the field, as well as on mapping the broader processes underlying this shift. I sought to develop a complex art-sociological framework of interpretation that moves beyond generational clichés and makes it possible to better understand the factors that have shaped this generation's approaches to art and career strategies. In constructing this framework, I draw primarily on Pierre Bourdieu's field theory and Karl Mannheim's conception of generations, as well as on relevant sociological research and theories of generations related to these perspectives.

By situating Generation Y within a longer historical trajectory, I examine the broader social context of the field, its internal transformations, the modes of operation inherited from previous generations, and the immediate environment in which this generation underwent its professional socialisation. The latter coincided with cultural-political, economic, and institutional transformations that unsettled the autonomy of the art field; the final major flourishing and subsequent exhaustion of the critical neo-conceptual paradigm; the increasing precarisation of artistic careers; the growing prominence of market-oriented modes of operation; and the emergence of social media. These changes affecting the art field had a generation-forming force and, taken together, shaped the career strategies and approaches to art of Generation Y.

1 Bevezető

A magyar művészeti mező látképét a 2010-es évek elején még konceptuális terheltség, ugyanakkor gondolati és formai letisztultság jellemezte. Ezt azonban az évtized második felétől fokozatosan felváltották a kevésbé explicit gondolatiságra építő, érzékibb és formaorientáltabb, színes és harsány vagy épp komor és nyugtalanító, formailag és szemantikailag is nyitott, akár egész tereket betöltő, atmoszférikus alkotások. A változás egybeesett egy új nemzedék – korántsem könnyű – pályára lépését követő időszakkal, amely nemcsak új nyelvet, de új szemléletet is hozott a szcénába. Az egymást váltó generációk művészetszemlélete közötti kontraszt látványos példái a 2010-es és a 2020-as évek eleji Velencei Biennálék magyar kiállításai. Az X-generációs Németh Hajnal 2011-es *Összeomlás – Passzív interjú*¹ című installációja vagy Asztalos Zsolt 2013-as *Kilőtték, de nem robbant fel*² című projektje tökéletesen leképezik azt a művészeti nyelvet és gondolkodást, amit 2010 körül a mező követendőnek tartott. Ezzel szemben a magyar pavilon immár Y-generációs alkotók – Keresztes Zsófia, majd Nemes Márton – által prezentált 2022-es és 2024-es anyaga egy teljesen más paradigmát tükrözött.

Doktori kutatásom középpontjában e művészetszemléleti paradigmaváltás és az Y-generáció pályára lépése közötti összefüggések, illetve a fordulat háttérben álló folyamatok feltérképezése áll, nem „belső”, művészetelméleti és esztétikai, hanem elsősorban „külső”, társadalmi, politikai és történeti összefüggések mentén. Egy generációs közhelyeken túllépő, komplex művészetszociológiai értelmezési keret kialakítására törekedtem, amelyből kiindulva érthetőbbé válhat, milyen faktorok formálták ennek a nemzedéknek a művészetszemléletét és pályastratégiáit.

Disszertációmban e keretrendszer kiépítéséhez elsősorban Pierre Bourdieu mezőelméletére és Mannheim Károly nemzedékekkel kapcsolatos megközelítésére, valamint az ezekhez kapcsolódó releváns szociológiai és generációelméleti kutatásokra támaszkodtam. Az így kialakított keretrendszer alapján az Y-generációt egy hosszabb történeti és generációs láncolatba helyeztem, amelyen keresztül kirajzolódik a művészeti mező tágabb kontextusa és belső változásai, valamint a megelőző generációk ezekre adott válaszai, amelyek kialakították a mezőben továbböröklődő működésmódokat. E történeti

¹ Németh Hajnal: *Összeomlás – Passzív interjú*. 54. Velencei Képzőművészeti Biennále, Magyar Pavilon, Velence, 2011. 06. 04. – 11. 27. Kurátor: Peternák Miklós.

² Asztalos Zsolt: *Kilőtték, de nem robbant fel*. 55. Velencei Nemzetközi Képzőművészeti Biennále, Magyar Pavilon, Velence, 2013. 06. 01. – 11. 24. Kurátor: Uhl Gabriella.

előzmények feltárása mellett külön figyelmet fordítottam az Y-generáció közvetlen pályaszocializációs környezetét alakító folyamatokra.

Az Y-generáció pályaszocializációja egybeesett a 2010-es években a mező belső autonómiáját megrengető társadalmi, kultúrpolitikai és intézményi átalakításokkal, valamint a neokonceptuális paradigma utolsó nagy, társadalomkritikai felvirágzásával. A kultúrpolitikai beavatkozások jelentősen átrendezték a művészeti mező erőviszonyait, és állásfoglalásra készítették nemcsak a már beágyazódott, hanem a mezőbe frissen belépő szereplőket is. Ebben a polarizált helyzetben az előző generációktól átörökölt „rendszerellenzékeség” szimbolikus tőkéje ismét a mező egyik strukturáló elvévé vált, a kritikai művészetet és a bojkott stratégiáját a mező domináns működésmódjai közé emelve. Az intézményrendszer centralizálásával együtt járó forráshiány miatt nagyobb szerep hárult a nonprofit szervezetekre, és a kereskedelmi galériák jelentősége is felértékelődött, a mezőben nagyobb teret engedve a heteronóm piaci működésmódoknak. Miközben a pályán maradás feltételei egyre szűkültek, a művészek helyzete pedig fokozatosan prekarizálódott, a közösségi média megjelenésével az önreprezentáció új lehetőségei – és új elvárásai – nyíltak meg a generáció előtt. A vizualitásra épülő internetes platformok működési logikája pedig tovább erősítette a generáció eltávolodását az ellenállással együtt kifulladás neokonceptuális-kritikai paradigmától. Hipotézisem szerint ezek a művészeti mezőben végbemenő változások generációképző erővel bírtak a művészeti felsőoktatásba ekkor belépő, pályakezdő vagy pályájuk elején járó művészek számára, és meghatározó szerepet játszottak művészi praxisuk formálódásában is.

Az elmúlt évek során több olyan kiállítás és katalógus is született, amely az egyre népszerűbbé váló generációs megközelítések mentén igyekezett meghatározni és részben kanonizálni ezt a korosztályt. Bár ezek a nemzedéki metszetek valóban felvillantottak bizonyos releváns nézőpontokat és összefüggéseket, az Y-generáció tagjaként mégsem éreztem úgy, hogy kellően kritikai és komplex értelmezési keretet nyújtanának a generáció mélyebb megértéséhez. E hiány felismerése ösztönzött arra, hogy hozzájáruljak egy teljesebb kép kialakításához mind a mezőben bekövetkező fordulatról, mind pedig az abban közvetítő szerepet játszó generációról.

A saját generációmra való reflektálás alkotói praxisomban is régóta tetten érhető. Munkáimban gyakran foglalkoztam a nemzedékemet érintő társadalmi problémákkal, mint a közoktatás helyzete vagy a lakhatási krízis, valamint a saját generációs tapasztalataimból építkező létélményekkel, köztük a pályakezdés kihívásaival és a kelet-közép-európai identitás generációs élményével. Emellett az ezekhez kapcsolódó pszichés nehézségek,

így a kiégés, az életnegyedi válság, a gyökértelenség és az instabilitás érzése is munkáim visszatérő témái. Míg pályám elején elsősorban a – nagyrészt a pályakezdő létből fakadó – pszichológiai aspektusok foglalkoztattak, idővel a hangsúly egyre inkább azokra az átfogóbb társadalmi folyamatokra került, amelyek strukturális szinten határozzák meg életlehetőségeinket, és ezáltal formálják megküzdési stratégiáinkat. Ezzel párhuzamosan alkotói praxisomban is igyekszem reagálni a művészeti mezőben aktuálisan bejárható utakra. Ennek részeként tudatosan kísérletezem konceptuális szemléletem határainak feloldásával és alkotói eszköztáram kitágításával. Ehhez a játék koncepciója nyújt kapaszkodót, mely képes komplex folyamatokat elemi módon ábrázolni. Általa az adott mű tervezett gondolati és fizikai határai kibővíthetők, maga a mű pedig egy folyamatosan bővülő játékkészlet újrapozicionálható elemévé tehető.

Alkotásaimban törekszem a rajtam átszűrődő társadalmi tapasztalatok és személyes pszichés megéléseim tágabb értelmezési keretbe szervezésére, ez az attitűd pedig disszertációm megközelítésében és felépítésében is visszaköszön. A cím egyszerre utal erre a szemléletre, valamint köti össze a kutatást a *Kígyók és létrák* című mestermunkámmal, amely tágabb kontextusban vizsgálja a magyar társadalom mobilitási lehetőségeit. A kettő között a „mező” metaforája képez hidat, amely disszertációmban egy olyan társadalomtudományi keretrendszer jelöl, amelyen belül egy – lényegében több – generáció pályája értelmezhető, míg mestermunkámban játékmezővé válik, a *Kígyók és létrák* társasjáték szimbólumrendszerén keresztül mutatva be, milyen mobilitási pályákat kínál a félperifériás helyzetű magyar társadalom számára a kapitalista világrendszer.

2 A disszertáció elméleti sarokkövei

2.1 A mező

2.1.1 Bourdieu alapfogalmai

A Pierre Bourdieu francia szociológus által kidolgozott társadalomelmélet sorvezetőt kínál a művészeti mező általam is vizsgált változásainak tágabb perspektívából történő megértéséhez. Mezőelmélete egy olyan keretrendszert biztosít számomra, amely segít átlátni és egybefogni mindazokat a külső és belső tényezőket, amelyek hatással lehetnek saját generációm művészeti attitűdjének alakulására.

Bourdieu elképzelése szerint a társadalmi tér különböző *mezőkre* tagolódik, amelyek viszonylag autonóm társadalmi szférákként saját szabályok, értékek és működési logikák szerint szerveződnek. Ezeket – Fáber Ágoston szociológus javaslatára³ – a könnyebb érthetőség kedvéért mágneses mezőkként képzelhetjük el, amelyekben az *ágensek*, csakúgy, mint a töltött részecskék a mágneses mezőben, vonzzák és taszítják egymást. Az ágensek azonban csak részben tudatos cselekvők, egyszerre vannak kitéve a mező működési logikájának, valamint saját belsővé tett késztetéseiknek, *habitusuknak*. A *habitus* fogalma Bourdieu elméletében az elsődleges mintaadó szocializációs környezet által kialakított diszpozíciók rendszerét jelöli, amely meghatározza az ágens világgépét, valamint orientálja „gyakorlatait.” A „gyakorlati tudás” alatt pedig azt a szocializáció során elsajátított képességet érti, amely lehetővé teszi az ágens számára, hogy egy adott társadalmi környezetben annak szabályaihoz igazodva cselekedjen. Az elsajátított késztetések és diszpozíciók egyúttal azok felé a közegek és társadalmi pozíciók felé is terelik, amelyek szabályait jól ismeri, és amelyekben habitusának kibillenése nélkül, rutinosan mozog.⁴ A mezőben való eligazodáshoz tehát az adott mező logikájához illeszkedő „gyakorlati érzékre” vagy játékérzékre van szükség.

Minden mező strukturálisan homológ elvek mentén szerveződik: uralkodó és alávetett pozíciók, a különböző tőkékért folytatott küzdelmek, valamint az ezekhez kapcsolódó

³ Fáber Ágoston: *Pierre Bourdieu: Elmélet és politika*. 2., jav. kiad. Napvilág, Budapest, 2024, 174.

⁴ Bourdieu elméletét emiatt gyakran érte a determinizmus vádja, és maga is úgy látta, hogy ezek a mechanizmusok folyamatosan újratermelik a már meglévő társadalmi struktúrákat. Fontos azonban hangsúlyozni, hogy a habitushoz nemcsak konzerváló és korlátozó, hanem újító és facilitáló szerepet is társított. A habitus ugyanis kettős természetű, miközben hajlamosít az elsajátított cselekvésminták követésére, lehetővé tesz egyéni újításokat is, különösen akkor, ha az ágensnek kihívást jelentő helyzetben vagy ismeretlen közegben kell helytállnia.

stratégiák és téték jellemzik. Bár az egyes mezők eltérő logika szerint működnek, szerkezetük minden esetben a pozícióharcra és a hatalom újratermelésére épül. A domináns pozíciók megszerzésének feltétele pedig a mező által elismert tőkék birtoklása, amely egyrészt új tőkék felhalmozása, másrészt a különböző tőkefajták egymáshoz viszonyított értékének átrendezése révén is megvalósulhat. Ennek megértéséhez először azt szükséges tisztázni, hogy Bourdieu mit ért tőke alatt, illetve milyen fajtáit különbözteti meg.

Bourdieu a hagyományos marxi megközelítéssel szemben a tőke fogalmát nem korlátozza kizárólag a pénztőkére. Elméletében három plusz egy tőkefajtát különböztet meg: a *gazdaságit*, a *kulturális* és a *társadalmi*, valamint az ezeket mintegy „keresztbe metsző” *szimbolikus tőkét*.⁵ A gazdasági tőke a befektethető pénzt és vagyont jelenti, a társadalmi tőke pedig egy csoporthoz való tartozást mint erőforrást, amely kapcsolatokon keresztül biztosít különböző lehetőségeket és előnyöket az egyén számára. Ahogy Fáber fogalmaz,⁶ a társadalmi tőke egyfajta meghosszabbított karként működik, amely lehetővé teszi, hogy az egyén a csoport megbecsült tagjaként olyan erőforrásokat is mozgósítson, amelyekhez önmagában nem férne hozzá. A kulturális tőke három formában jelenhet meg: bensővé tett, tárgyasult és intézményesült formában, amelyek közül az első mintegy előfeltétele a másik kettőnek. A bensővé tett kulturális tőke az életünk során elsajátított tudásokat, képzettségeket és inkorporált képességeket jelenti, míg ezek államilag elismert igazolásai alkotják az intézményesült kulturális tőkét. A tárgyasult kulturális tőke a kulturális jelentéssel felruházott tárgyakat jelenti, amelyek használatához vagy befogadásához szintén szükség van bizonyos fokú inkorporált kulturális tőkére. Esetünkben erre a legkézenfekvőbb példa maga a műtárgy, amelynek értelmezése Bourdieu szerint előzetes kulturális tudást feltételez. Amennyiben ez a tudás azonban hiányzik, a tárgyasult kulturális tőke a piac szabályai szerint egyszerűen gazdasági tőkévé konvertálható. A különböző tőkék ugyanis – bizonyos feltételek mellett – egymásba átválthatók, ugyanakkor akkor tudnak a leghatékonyabban működni, amikor valódi természetük rejtve marad, vagyis nem tőkeként ismerik fel őket. A tőkék felismerésének szempontjából különösen fontos a szimbolikus tőke, amelynek legfőbb sajátossága, hogy bár tőkeként működik, az érintettek mégsem ekként azonosítják.⁷ A művészeti mezőben kiemelt jelentősége van ennek a tőkefajtának, hiszen ettől függ a mező önállósági foka, illetve ez biztosítja belső

⁵ Fáber Ágoston: Bourdieu tőkeelmélete: pénz, kapcsolatok, még több pénz. *Új Egyenlőség*, 2017. 01. 08.: <https://ujegyenloseg.hu/bourdieu-es-a-toke-nem-csak-penzzel-lehet-boldogulni/>

⁶ Fáber uo.

⁷ Fáber: *Bourdieu tőkeelmélete*

legitimációját is. Minél inkább a mező saját szimbolikus tőkéje határozza meg, hogy mit ismer el művészetként, annál autonómbabnak tekinthető a működése.

2.1.2 A művészeti mező

A kulturális termelési mező⁸ csak részben független, elhelyezkedését tekintve a társadalmi térben uralmi pozíciót elfoglaló hatalmi mező részét képezi, de azon belül alávetten, a hatalmi mező más – gazdasági, politikai – mezőinek kitett pozícióban. Ugyan törekszik a külső kényszerektől való megszabadulásra, nem létezhet teljes elszigeteltségben, nem tudja kivonni magát a gazdasági és politikai érdekek alól. A benne létrejövő harc egyik tengelye éppen ezért a hierarchizálás két alapelve, a heteronómia és az autonómia között feszül.

Bourdieu elmélete szerint a művészeti mező akkor vált a társadalmi téren belül önálló mezővé, amikor sikerült kivívnia viszonylagos autonómiáját. A francia irodalmi mező genezisét vizsgálva,⁹ megállapította, hogy a 19. század elején az még erősen alárendelt pozícióban volt: a szerzők megélhetése gyakran az állami cenzúrától, udvari kapcsolatoktól, politikai pártfogóktól, valamint a közönség ízlésétől függött. A váltás a 19. század közepétől kezdődően a „polgárral” (a polgári ízléssel, a közönség elvárásaival) való szakítás révén következett be, amely hatására megszületett a „bohém” művész ethosza. A szegény, bizonytalan egzisztenciájú, a polgári értékrendet tagadó alkotó alakja, melynek Baudelaire a kulcsfigurája, Bourdieu szerint az autonóm művész pozíciójának előképeként értelmezhető. Ekkor születik meg a l’art pour l’art szemlélet, mely egyfajta szembe fordulás a kapitalista piaccal, és alakul át lassan a mező belső legitimációs logikája. Egy mű értékét egyre inkább az határozta meg, hogy a művészeti mező legitim pozíciókat elfoglaló szereplői és intézményei milyennek tartják, a közönség ízlésével szemben, ami egy *fordított gazdasági logikát* hívott életre. Az új, formálódó irodalmi-művészeti mezőn a piaci logika ellentéte alakult ki, a piacon való értéktelenség, a közönség általi elutasítottság sokszor csak növelte a szakmai körökön belüli elismertséget. Az idő múlásával ez a fordított logika újfajta, szimbolikus hierarchiát hozott létre, amely később (a klasszicizálás révén) akár piaci értékke is alakulhat.

⁸ A kulturális termelési mező Bourdieu hivatalos megfogalmazása a művészeti mezőre. Disszertáciomban mindkét verziót használom.

⁹ Bourdieu, Pierre: *A művészet szabályai. Az irodalmi mező genezise és struktúrája*. Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Budapest, 2013, 67–196.

A 19. század végére megszilárdult a mező viszonylagos autonómiája, a művészet a külső mércék helyett egyre inkább a mező belső kritériumai és szabályrendszere szerint értékelte önmagát. Ez a teljes autonómiát elérni nem tudó pozíció – ahogy fentebb is említettem – egy kvázi „szakadást” idézett elő a mező belső szerkezetében. Két ellentétes pólus alakult ki, az egyik az újonnan formálódó autonóm közeg, ahol az alkotók a Bourdieu által „tisztá művészetként” aposztrofált értékek mellett köteleződtek el, a másik pedig a piaci orientációjú művészek köre. Bourdieu e két pólus mentén két almezőre osztotta a kulturális termelés mezőjét, a *korlátozott termelés* és a *nagytermelés* almezejére.

E két almező között alakul ki az elsődleges hierarchizálási elv, amely a közönségtől, a sikertől és a gazdaságtól való valós vagy feltételezett függés mértéke mentén szerveződik. Az alaphierarchiát tovább tagolja a mezőspecifikus szimbolikus tőke, valamint az azt értékelő közönség társadalmi és „kulturális” minősége alapján kialakuló elismertség mértéke az egyes almezőkön belül. A nagytermelés almezejében az alkotók megbecsültsége nagymértékben a közönség elismerésén és a kereskedelmi sikerén múlik. Ezzel szemben a korlátozott termelés almezeje elhatárolódik mind a gazdasági értéktől, mind a nagyközönség ízlésétől, ahogyan Bourdieu megjegyzi, itt a termelők gyakorlatilag önmaguk, vagyis a mező számára termelnek. Ennek megfelelően az tekinthető „sikeresnek”, illetve „felszenteltnek”, akit a magukfajta – az almező tagjai – tartósan elismerésükben részesítenek, egyben birtokolják a mezőspecifikus szimbolikus tőkét. Azonban fontos megjegyezni, hogy a siker-sikertelenség mindkét almezőn belül kétértelmű, relativizálható fogalmak. A kommersz oldalon, bár a piac logikája szerint a popularitás közvetlen gazdasági nyereséget hozhat, a tartós státusz itt is a szimbolikus tőke mentén történő „felszentelés” révén érhető el. Ugyanúgy annak az alkotónak a reputációja tud tartósan fennmaradni, akit a közönség szimbolikus többlettel ruház fel (szemben az eredendően populáris/kommersz alkotókkal), akárcsak a korlátozott termelés mezején belül a szakmai konszenzus által.

A mezőben zajló harcok elsősorban a mező határainak meghúzásáért folynak, vagyis annak meghatározásáért, hogy mit tekintünk művészetnek, szűkebben értelmezve pedig, hogy kik alkotják a kánont. Pierre Bourdieu elmélete szerint a mezőkön belüli definíciós harcok intenzitását és jellegét meghatározza az adott mező kodifikáltságának foka, a művészeti mező pedig a tudományos mezőhöz képest alacsonyabb mértékben kodifikált. Kevésbé meghatározóak benne a hagyományos, intézményesült kulturális tőkék – mint a diploma vagy az akadémiai fokozatok –, a belépés feltételei kevésbé explicitek, a mező határai pedig könnyebben átjárhatók. Ez ugyanakkor nem jelenti azt, hogy a mező ne

törekedne saját szabályainak és érdekeinek érvényesítésére más társadalmi mezőkben is. Ezt a jelenséget Bourdieu „*fénytörő hatásnak*” nevezi, és a mező önállósági fokának egyik mérőszámaként értelmezi. „A mező önállósági foka mérhető a visszaverő vagy fénytörő hatás mértékével, amit a mező saját logikája fejt ki a külső hatásokra és követkeésekre, vagyis azzal az átalakítással, amelyet a vallási vagy politikai képzeteknek és az átmeneti hatalmi kényszereknek kell elszenvedniük.”¹⁰

Bár a művészeti pálya sokban eltér a többi mező által kínáltaktól és kevésbé megragadhatók az állomásai, ez nem jelenti azt, hogy ne lennének meg saját legitimáló tényezői. Ezek lehetnek formális díjak, informális elismerések, vagy szakmai mérföldkövek, jelentőségük és kanonizáló erejük abban rejlik, hogy a mező meghatározónak fogadja el őket. Az, hogy aktuálisan melyek ezek a tényezők, nagymértékben függ a mezőben elfoglalt domináns pozícióktól, melyekért permanens küzdelem zajlik. A mezőn belüli harcok, konfliktusok, viták és versengések nem csupán pozíciókat rendeznek újra, hanem újratermelik a hitet a művészet értelmében, jelentőségében és tétjeiben. A játékszabályok alakításáért folytatott küzdelem maga is a játék része, a játékba vetett hit adja meg annak tétjét, és egyben a mező létezésének nélkülözhetetlen feltétele. Bourdieu az *illusio* fogalmával jelöli ezt a mezőspecifikus hitet és elköteleződést, amelynek révén az ágensek a mező tétjeit értékesnek, a benne zajló küzdelmeket pedig értelmesnek és komolyan vehetőnek fogadják el, ezáltal hozzájárulnak azok folyamatos újratermeléséhez. Az *illusio* hozza létre a műalkotásba mint specifikus értékkel felruházott szimbolikus produktumba vetett meggyőződést is.

Összegezve tehát, Bourdieu szerint „a permanens forradalom lett intézményesítve a kulturális termelési mezők legitim alakulásmódjaként.”¹¹ A művészeti mező működését alapvetően a dominanciáért folytatott küzdelem szervezi, amely egyszerre zajlik a mező autonómiájának megőrzéséért, valamint a mezőn belüli legitim pozíciók és szimbolikus tőkék birtoklásáért. A mező elsődleges hierarchiáját az autonómia és heteronómia közötti feszültség alakítja, amely a korlátozott termelés és a nagytermelés almezejére osztja a kulturális termelés mezőjét. Ezzel párhuzamosan a mezőn belül folyamatos küzdelem zajlik a siker, az elismertség és a legitimáció meghatározásáért is, amelynek tétje végső soron annak eldöntése, hogy kik és milyen alkotások válhatnak a mező meghatározó részévé.

¹⁰ Bourdieu 2013, i. m., 242.

¹¹ Bourdieu 2013, i. m., 241.

A domináns és alávetett pozíciók közötti konfliktus nem pusztán az erőforrások újraelosztásáról szól, hanem a mező szabályainak és értékeinek folyamatos újratárgyalásáról is. Bourdieu ezt a dinamikát az „ortodoxok” és az „eretnekek”, illetve a már „felszentelt” és az új „avantgárd” közötti konfliktusként írja le, amely generációs nézőpontból a „régiek” és az „újak” küzdelmeként is értelmezhető. Ahogy fogalmaz: „Szoros korreláció van pozíció és életkor között, a (szimbolikusan) uralkodók és alávetettek, ortodoxok és eretnekek ellentéte olyan permanens forradalom formáját ölti, amelyet a „fiatalok” vívnak az „öregekkel”, az „újak” a „divatjamúltakkal” szemben.”¹²

Mielőtt azonban rátérnék a disszertációm elméleti hátterét adó következő nagy témakörre, a generációelméletre, fontos megemlíteni, hogy Bourdieu szerint minden mező specifikus *belépti díjat* fizetett tagjaival. Ez kutatásom szempontjából kiemelt jelentőségű, mivel a vizsgált időszakban az Y-generáció jelentős része a pályakezdő kategóriába tartozott, így pont a belépti díj sikeres megfizetése volt a pályára lépésük első feltétele.

A belépés kritériuma a mező fent említett szabályainak elfogadása és elsajátítása, mindekelőtt az illúzióé, vagyis a mező tétjeinek értékébe vetett specifikus hité, amely motivációt biztosít a játékban maradáshoz. A mező játékszabályai ezenkívül megkövetelik bizonyos tőkék meglétét. A mező történetének ismeretén kívül elvár – különösen a korlátozott termelési mezőben – egyéb, az iskolában megszerezhető tudáson túlmutató mezőspecifikus inkorporált kulturális tőkét. Ide tartozik a „műveltség” elvárt foka, de bizonyos mezőspecifikus képességek, érzékek, az úgynevezett „tehetség” megléte, és a Bourdieu által használt „gyakorlati érzék” is, amely segíti az ágens eligazodását a mezőben. Ezenkívül a fordított gazdasági logika elfogadása megkövetel bizonyos szintű gazdasági tőkét, amely biztosítja az ágensok pályán maradását amíg, jó esetben, a szimbolikus tőkéjük gazdasági tőkére váltható nem lesz. A korlátozott termelési mezőben – ahogy Huth Július is megállapítja doktori disszertációjában¹³ – leginkább azok válhatnak sikeressé, akik megfelelő mennyiségű és minőségű tőkéket birtokolnak. Az, hogy az újonnan pályára lépő generációnak milyen lehetőségei vannak e tőkék megszerzésére, hipotézisem szerint alapvetően befolyásolja a mező erőviszonyainak és működésének alakulását. A művészeti mező által kínált lehetőségek tere ugyanis hatással van a benne kialakítható

¹² Bourdieu, Pierre: Alapelvek a kulturális alkotások szociológiájához. Ford. Babarczy Eszter. In: Wessely Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*. Osiris, Budapest, 2003, 182.

¹³ Huth Július: *Magyar Szalon – A képzőművészeti intézményrendszer átalakulása a rendszerváltás folyamatában és a mező főbb konfliktusai az 1990-es években*. Doktori disszertáció, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Budapest, 2023.

gyakorlatokra és stratégiákra, amelyeket tovább árnyal a mezőbe belépő ágensek habitusa. Mezőspecifikus habitusukat pedig az elsődleges szocializációból hozott diszpozíciók, valamint a mezőt érő külső hatások és a benne érvényesülő belső szabályok kölcsönhatása alakítja.

2.2 Generációelmélet

2.2.1 A generációk fogalmának kérdése

Disszertációm ágenseinek az Y-generációnak nevezett nemzedék képzőművészeit választottam. Az Y-generáció kifejezést az utóbbi évtizedekben populárisra váló generációelméletek névhasználatából emeltem át az általam elemzett képzőművészeti csoport vizsgálatára. Ez az elnevezésrendszer – és a hozzákötődő generációelméleti trend – használata több hazai kiállításkonceptióban is markánsan megjelent az elmúlt években. Ezek közül a legnagyobb szakmai figyelmet a 2022-es *Youhu katalógushoz* készült, azonos című kiállítás kapott. A projekthez való reflexív, kritikai viszonyulásom meghatározó pontja a disszertációmnak, ezért is tartottam fontosnak az elnevezés átvételét a korosztály jelölésére.

Az amerikai trendekre rákapcsolódó, elsősorban a marketing világából érkező kategorizálások sokszor leegyszerűsítő állítások és szempontok szerint próbálják meg közös jellemzők alá sorolni a hasonló születési évjáráttal rendelkező embereket. A mai besorolások, bár az átélt történelmi tapasztalatok révén valóban meg tudnak ragadni bizonyos jellemzőket, de nagyjából olyan szinten tekinthetők átfogóan érvényesnek és megalapozottnak, mint a népszerű személyiség-típus-tesztek eredményei, vagy a horoszkóp. Egyszerre éljük meg benne az egyediség és a kategorizálhatóság élményét, ami a szelektív azonosulás révén nyújt kapaszkodókat identitásunk kialakításához. Fekete Mariann és Nagy Ádám szociológusok egy 2020-ban megjelent vitaindító tanulmányukban¹⁴ a generációs elméletek népszerűségét a fejlett társadalmakban lezajlott individualizációs folyamat és a modernizáció következtében eljelentéktelenedő kollektív identitások problémájához köti. Az életkor, a generációhoz tartozás egyfajta klasszifikációs markerként, az új konfliktusok és társadalmi különbségek jelölőjeként jelent meg.

¹⁴ Fekete Mariann – Nagy Ádám: Vitaindító: Megszólal-e az új csendes generáció? Avagy mit várhatunk az Ifjúság 2020 adatfelvétel eredményeképp. *Szociológiai Szemle*, 2020/1., 98–106.

2.2.2 A nemzedékek problémája

A generációk problémaköre első ízben filozófiai kérdésként merült fel, a történelem ritmusának általános törvényszerűségeit kutató elméletek keretében, a korlátozott emberi élettartam és az életkori szakaszok biológiai meghatározottságából kiindulva. Ezek a megközelítések azonban nem jutottak el a nemzedékek társadalmi működésének empirikusan is értelmezhető modelljéig; ilyen átfogó, a mai napig releváns elméletet először Mannheim Károly magyar származású szociológus 1928-as írása kínált.¹⁵

Mannheim a nemzedékek szociológiai problémáját – amelyet az egyik nélkülözhetetlen vezérfonalnak tekintett a társadalmi és szellemi mozgalmak felépítésének megismerésében – három szinten ragadja meg, a *nemzedéki elhelyezkedés*, a *nemzedéki összefüggés* és a *nemzedéki egység* fogalma mentén. A legtágabb szintet a *nemzedéki elhelyezkedés* jelenti, amely azt a történelmi-társadalmi pozíciót írja le, amelyben egy korosztály egy adott történelmi időszakban elhelyezkedik, és amely – az osztályhelyezethez hasonlóan – egy sajátos játéktérre korlátozza a lehetséges tapasztalatokat, cselekvési lehetőségeket és megnyilvánulásokat.

Ezt követi a *nemzedéki összefüggés* szintje, amely az azonos nemzedéki elhelyezkedésben lévő egyének közös történelmi érintettségét jelöli, azt a sorshelyzetet, amelyben ugyanazon történelmi pillanat társadalmi és szellemi áramlataival kerülnek kapcsolatba, és amelynek hatásait – eltérő módon, aktívan vagy passzívan – egyaránt megélik. A legutolsó, egyben legszűkebb szint az ezen belül elhelyezkedő *nemzedéki egység*, amely az azonos történelmi-társadalmi hatásokat megélő, azokat különböző módokon feldolgozó csoportokat jelöli. Nemzedéki egységet tehát azok az egyének alkotnak, akik tapasztalataikat hasonló szellemi, társadalmi vagy politikai irányok mentén értelmezik.

Leegyszerűsítve e három egymásra rétegződő szint úgy fogalmazható meg, hogy a nemzedéki elhelyezkedés az időben és társadalmi térben meghatározott helyzet; a nemzedéki összefüggés az e helyzetben megélt konkrét történelmi és társadalmi tapasztalatok kölcsönhatása, a nemzedéki egység pedig az ezekre adott sajátos stratégiák mentén létrejövő csoportosulás egy generáción belül.

A nemzedék fogalma eredetileg nem csoportképzésre törekvő társadalmi összetartozást jelöl, még ha bizonyos esetekben – például ifjúsági mozgalmak formájában – konkrét

¹⁵ Mannheim Károly: A nemzedékek problémája. Ford. Bendl Júlia. In: *Tudásszociológiai tanulmányok*. Osiris, Budapest, 2000, 201–253.

csoportképződések tudatos, egységet teremtő alapjává is válhat. „Míg [...] a „konkrét csoportban” az egyéneket spontán kialakult vagy szándékosan létrehozott kötődések egyesítik csoporttá, a nemzedéki összefüggés az egyének olyan együttléte, amelyben a résztvevőket ugyan összekapcsolja valami, ám ebből az összekapcsoltságból még nem jön létre semmilyen konkrét csoport.”¹⁶ Egységgé alakulásához olyan, átfogó, csoporttá formáló erővel rendelkező „tartalom” kialakulására van szükség, ami mentén a társadalmi térben elszórtan elhelyezkedő egyének összekapcsolódhatnak.

Mannheim erős analógiát lát a nemzedéki elhelyezkedés és az osztályhelyzet fogalma között. Értelmezésében a nemzedéki elhelyezkedés által kijelölt lehetőségek és korlátok hasonló módon strukturálják az egyének mozgásterét, mint az osztályhelyzetből fakadó meghatározottságok. A nemzedéki összefüggés ezzel analóg módon ahhoz hasonlítható, ahogyan az azonos osztályhelyzetben lévő egyének hasonló élethelyzetekkel és kihívásokkal szembesülnek. Ugyanakkor, ahogyan az osztályhelyzet önmagában nem hoz létre osztálytudatot, úgy a nemzedéki összefüggésben lévő egyének sem alkotnak szükségszerűen nemzedéki egységet.

Mannheim a generációváltás folyamatát is az osztályváltás folyamatához hasonlítja. A felhalmozott kulturális javak folyamatos továbbadására, átörökítésére van szükség. Megfigyelése szerint, amikor a kultúrafelhalmozás és -termelés folyamatába egyre „újabb évjáratok”, új kultúrahordozók lépnek be, azok a társadalmi térhez és a már benne felhalmozott kulturális javakhoz új szemszögből közelítenek. Ezek az „újszerű megközelítések” – ahogy Mannheim mondja – az egyén életében például akkor jelennek meg, amikor „a sors arra kényszeríti, hogy eredeti csoportját elhagyva másik csoporthoz csatlakozzék: az ifjú elhagyja családját, a városba költöző paraszt a falut, az emigráns a hazáját, a fel-törekvő társadalmi réteget vagy osztályt vált.”¹⁷

Az életkor kronológiai egyidejűsége önmagában nem teremt közös nemzedéki elhelyezkedést, pusztán lehetőséget kínál arra, hogy érintettjei egymással párhuzamosan legyenek részt a kollektív társadalmi történések egy azonos a szakaszában. Az adott történelmi idő történéseit azonban nem csak egy nemzedék éli át, egyszerre több generáció van jelen, az élmények rétegződnek, nem azonos módon hat rájuk, nem válik mindegyik számára nemzedékformáló eseménnyé. A tudat formálódásának szempontjából ugyanis döntő jelentőségű, hogy milyen élményeket élünk át fiatalon, milyen világkép rögzül

¹⁶ Mannheim i. m., 215.

¹⁷ Mannheim i. m., 221.

természetes beállítódási pontként. Minden későbbi tapasztalat ehhez az élménycsomaghoz igazodik, legyen az tézis vagy antitézis, megerősítés vagy tagadás. Az új generáció elsődleges tájékozódása mindig máshol kezdődik, mint az őt megelőzőeké, ezért két egymást követő generációnak mindig más az ellensége mind a világban, mind önmagában. Az átörökítés folyamata során az új nemzedék belenő azokba az örökölt életfelfogásokba, érzelmi tartalmakba, beállítódásokba, amelyek az új élethelyzetben továbbra is problémamentesen hatnak, ezek tudattalanul és akaratlanul is átadódnak. Azok a mennyiségében és jelentőségében is jelentősen kisebb tartalmak, amelyek tudatos tanítás, ránevelés tárgyává válnak, a történelem során már valamikor, valahol problematikusá, reflexívvá váltak. A gyermek még jórészt „problémamentesen” fogadja be ezeket a reflexív tartalmakat is, a lelki-szellemi ébredés időpontja, amikor megszületik a kétségbevonás lehetősége, Mannheim szerint ez nagyjából a 17. életév körül kezdődik.

2.2.3 A szocializáció kérdése

A szocializáció szerepével és hatásával kapcsolatban eltérő álláspontok elméletek, alakultak ki, Kent Jennings és Richard Niemi¹⁸ amerikai politológusok 1981-es tanulmányukban a politikai viselkedés tartósságának vizsgálata kapcsán például négy különbözőt ismertetnek. Az első a *lifelong persistence*, amely szerint a családi minták és a gyermekkorban szerzett élmények és beállítódások élethosszig maradandóak. A második, az ennek az ellenkezőjét kifejező *lifelong openness*, mely a viselkedést egy élethosszig fennálló permanens képlékenységnek, nyitottságnak látja. E két álláspont között foglal helyet az *életciklus* felfogás és a *generációs modell*, amely leginkább hasonlít Mannheim Károly elképzelésére. Előbbi elfogadja a korai beidegződések szerepét, de nagy jelentőséget tulajdonít az életút során szerzett későbbi tapasztalatoknak. Utóbbi pedig a korai életszakaszban szerzett benyomások jelentősége mellé a *korszellemet* emeli a befolyásoló tényezők közé.

Mannheim a *korszellemet* a romantikus felfogással szemben nem egy differenciálatlanul egységes szellemi esszenciának tekinti, hanem az adott időpontban különös jelentőséget nyerő társadalmi rétegben lakozó strukturáló hatásnak, amely rányomja a többi,

¹⁸ Jennings, M. Kent – Niemi, Richard G.: *Generations and Politics – A Panel Study of Young Adults and Their Parents*. Princeton University Press, Princeton, 1981, 19–22. Idézi: Szabó Andrea – Kiss Balázs: Konfliktus és generáció – A generációs konfliktusok kutatásának fogalmi kiindulópontjai. *Politikatudományi Szemle*, 2013/4., 105.

párhuzamosan jelen lévő áramlatra is a maga bélyegét, anélkül, hogy megsemmisítené vagy magába olvasztaná őket. Nála a „korszellem” nem más, mint az egymást követő „nemzedéki összefüggések” folytonos, dinamikus összekapcsolódása.

Mannheim hangsúlyozza, hogy az egyént nem a korszellem egésze érinti, hanem kizárólag a kornak az ő közvetlen környezetében hagyományosan vagy aktuálisan érvényesülő áramlatai, vagyis a „korszellem egészének” egy meghatározott polaritása, amelybe szociológiailag beilleszthető. Ezzel összefüggésben az írók rétegét – tágabb értelemben a művészeket és értelmiségieket – tartja alkalmasnak arra, hogy egyik vagy másik áramlat-hoz csapódva „szabadon lebegjenek”. Ugyanakkor hangsúlyozza, hogy nem belőlük fakadnak a döntő, irányt szabó akarások, hanem a mögöttük álló, polárisan szembenálló és társadalmilag jóval egységesebb csoportokból, amelyek folyamatosan jelen vannak a társadalmi térben. Mannheim megfogalmazásában a társadalomban szilárdan gyökerező embernek elsősorban saját élete körében uralkodó áramlattal kell megküzdenie, míg a szabadon lebegő írónak kora uralkodó áramlatával.

Láthatjuk tehát, hogy Mannheimnél a korszellem nem önmagában ható elv, hanem annak a domináns élmény- és tapasztalati kontextusnak a része, amelybe az egyének szocializációjuk során belenőnek. Érdekes azonban azt is megvizsgálni, hogy mit értenek pontosabban a társadalomtudományok szocializáció alatt. A szocializáció fogalmát mai értelmében először Émile Durkheim francia szociológus és filozófus definiálta és használta jelentését a XX. század elején. Manapság – Nagy Ádám és Trencsényi László szociológusok megfogalmazását átemelve – „szocializációnak azt a folyamatot tekintjük, amelyben az egyén tudásra, képességekre tesz szert, megerősödik attitűdjeiben – más szóval tudatosítja-kialakítja kompetenciáit –, és amely folyamat alkalmassá teszi arra, hogy a társadalom tagjaként gyakorolja élettevékenységeit.”¹⁹ Ennek részeként pedig az egyén nemcsak önmagát és környezetét ismeri meg, hanem elsajátítja az együttélés szabályait, a környezetében lehetséges és elvárt viselkedésmódokat. Ez összecseng Bourdieu habitus elméletével, mely szerint e folyamat révén alakulnak ki az ágens alapvető diszpozíciói és késztetései, amelyek majd bizonyos cselekvések felé terelik őket.

A diszpozíciók kialakulásában több közeg és szintér is szerepet játszhat, melyek jelentőségét figyelembe véve a társadalomtudósok különböző modelleket dolgoztak ki. Találkozunk két-, három-, négy-, illetve többelemű modellekkel, melyek közös tulajdonsága,

¹⁹ Nagy Ádám – Trencsényi László: *Szocializációs közegek a változó társadalomban. A nevelés esélyei: család, iskola, szabadidő, média*. ISZT Alapítvány, Budapest, 2012, 13.

hogy mindegyikben az elsődleges szintér a gyermekkor, a gyermekkori család. Erre rakódnak rá a továbbiak, attól függően, hogy az adott modell hogyan differenciál; mint az iskola – egyben, illetve alap-, közép- és felsőfokú tanulmányokra is bontva –, a munkavállalás aktív évei – egyes modellekben egybeolvasztva a szakmára, hivatásra való felkészüléssel – a munkahellyel mint szocializációs szintérrel összekapcsolva. A négyelemű modellek közül érdemes Anthony Giddens brit szociológus modelljét külön is megemlíteni, aki nem szinterek, hanem kifejezetten szocializációs ágensek – csoportok vagy társadalmi közegek, amelyekben a szocializációs folyamatok zajlanak – alapján rétegez. Természetesen nála is az első réteg a család, amelyet a kortárs csoportok, az iskolák/munkahelyek, végül pedig a tömegkommunikációs eszközök követnek. Kutatásom szempontjából felosztása külön figyelmet érdemel, mivel úgy vélem, az Y-generációs művészek alkotói attitűdjének kialakulása szempontjából valóban kiemelt szerepe lehet a tömegkommunikációnak mint meghatározó szociális közegnek. A huszonegyedik századra ugyanis az internet elterjedésével a klasszikus tömegkommunikációs eszközök mellé megjelent még egy figyelmen kívül hagyhatatlan platform, amely a kortárs csoportok ízléspreferenciáit, világ- és önképét alakítja, illetve kiterjesztette a kapcsolódás és a kapcsolattartás lehetőségét.

A szocializációs közegek közül a primer család szerepe kiemelkedően fontos, mivel ez teremti meg az alapvető attitűdöket és értékeket, amelyek az egyént majd egész életében végigkísérik, és amelyekhez képest meghatározza magát. A szocializáció szempontjából különös jelentőséggel bír, hogy a primer családban milyen kulturális és nevelési körülmények adóttak, mivel ezek hatással vannak az egyén későbbi lehetőségeire, és a habitusát is alapvetően meghatározzák.²⁰

A második szintér, amely szintén minden szocializációs modellben kiemelt helyet foglal el, az iskola. Az iskola alapvető funkciója tudásátadás, amely a társadalom általános tudás és kompetencia képességeinek növelésén túl még két implicitebb célt hordoz magában. Egyrészt egy esélykiegyenlítő funkciót, a tudás hozzáférhetővé tétele révén az eltérő kulturális háttér kompenzálásával, illetve a meritokráciáét. Az egyenlő követelményrendszer elvileg elő kellene, hogy segítse a teljesítményelvű, érdemek szerinti előrejutás esélyét, ezáltal a szorgalom és a tehetség révén a felemelkedés lehetőségét, ugyanakkor Bourdieu szerint ennek épp az ellenkezőjére alkalmas szintér az iskola, ugyanis az

²⁰ Nagy – Trencsényi i. m., 13.

oktatási rendszer belső struktúrája valójában a már meglévő társadalmi helyzetek fenntartását, és az elit fennmaradását támogatja.²¹

Ugyanakkor tagadhatatlan, hogy az iskola egyéni, közösségi és társadalmi szinten is fontos szocializációs funkciókat tölt be. Bizonyos értékek és normák közvetítésével részt vesz a személyiség formálásában, miközben az oktatási intézményekben találkozunk először intenzíven saját korosztályunk tagjaival, és itt sajátítjuk el a közösségi és társadalmi együttélés alapvető szabályait is. Az iskola emellett más társadalmi intézményekkel együtt a társadalom értelmzett kultúra átadásának és újratermelésének egyik legfontosabb színtere, amelyben az adott társadalmi rendszer viszonyai is leképződnek. Bár esélyki-egyenlítő funkcióját nem képes maradéktalanul betölteni, továbbra is a társadalmi fel-emelkedés megkísérlésének egyik legelérhetőbb és legbevetettebb útja. Az oktatáshoz kapcsolódó aspirációs pályák kérdését disszertációm későbbi szakaszában, az Y-generáció gyermekkori szocializációs környezetének tárgyalásakor bontom ki részletesebben.

2.2.4 A generációváltás okai

A ma népszerű generációelméletek egyik fő meghatározó pontja a technológiai újításokhoz kötött felosztás. Ezek közül a legegyszerűbb felosztást Marc Prensky amerikai író alkotta meg egy 2001-es tanulmányában. Prensky eredetileg a pedagógusok és diákok digitális kompetenciái közötti szakadék kifejezésére alkotta meg a „digitális bevándorló” és a „digitális bennszülött” kategóriákat, amelyeket a két csoport generációs különbségeire – vagyis, hogy életükben mikor találkoztak először ezekkel az eszközökkel – alapozott²². Ezt az életkoron alapuló megközelítést később sokan támadták, mivel szociológiai kutatások alátámasztották, hogy az olyan társadalmi meghatározottságok mint az osztályhelyzet sokkal jobban befolyásolják az egyének digitális kompetenciáit, mint az életkor. Mégsem lehet elvitatni, hogy a radikális technológiai változásokkal való találkozás ne hagyhatna különbözőképpen nyomot az eltérő korosztályokon. Önmagában azonban egy

²¹ Úgy látja, az oktatás jelenlegi formájában elsősorban a társadalmi szelekció eszköze, amelyben egyfajta rejtett tantervként a kulturális tőke átörökítése érvényesül. A rendszer ugyanis olyan készségeket, képességeket és jártasságokat értékel, amelyet a felsőbb osztályok gyermekei már otthon elsajátítottak, az alsóbb osztálybelikkel szemben, akiknek problémát jelent ehhez az elvárásrendszerhez való alkalmazkodás. Azaz az elsődleges szocializációs közegben megszerzett kulturális tőke nyújtotta előnyök vagy annak hiánya valójában nem kompenzálhatók az iskolában, emiatt az a társadalmi egyenlőtlenségek újratermeléséhez járul hozzá.

²² Buda András: Generációk, társadalmi csoportok a 21. században. *Magyar Tudomány*, 2019/1., 120–129.

új technológiai eszköz bevezetése még nem eredményez generációváltást, ez csupán egy tényezője lehet a közös nemzedéki elhelyezkedésnek.

Neil Howe és William Strauss amerikai kutatók 1991-es tanulmányukban²³ Mannheim elméletét továbbgondolva a generációváltásokat a nagy történelmi eseményekhez és krízisekhez kötik. Azokat ciklikusan elképzelve négy archetípus egymás utáni váltakozásként ábrázolják, melyek kialakulása attól függ, hogy az adott korosztály születési ideje a társadalmi krízisek és kulturális megújulások folyamatán belül hol helyezkedik el. A *próféták* a nagy krízisek után, a konszenzuson alapuló új társadalmi rend kialakulásának idején születnek. A *nomádok* a kulturális megújulás, a társadalmi és szellemi eszmék formálódásának idején, amikor az ifjúság (próféták) szembeszáll a fennálló hatalommal. A *hősök* születési ideje a szerzők szerint a „spirituális ébredés” korszakára esik, míg a ciklust lezáró generáció, a *művészek* a krízis idején jönnek a világra, amikor az élet komplexitását kockázatok, veszedelmek fenyegetik. Howe és Strauss szerint egy ilyen ciklus nagyjából 80 évet fed le, egy generáció pedig körülbelül 15–20 évet ölel fel. Ez a generációs modell azonban több kritikát is kapott, mivel a társadalmi elemzők szerint ez a szimmetrikus ciklikusság túl merev a valós történelmi időszakok vizsgálatára, valamint a generációk kialakulása sem ilyen szabályos.

Mindazonáltal Strauss és Howe elmélete fontos felismeréseket is hordoz. A nagy történelmi események (válságok) és a generációk között szoros, szimbiotikus kapcsolatot tételez, és rámutat arra, hogy az egyes generációk viselkedési mintázatait az adott korszak társadalmi és gazdasági berendezkedése mellett, a tudomány és a technika fejlettségi szintje is alakíthatja. Utóbbiak hatása pedig valamilyen formában előbb vagy utóbb mindenhová elér, így a jelentős társadalomformáló erővel bíró változások nagy valószínűséggel egy-egy generáció viselkedési mintázatát alakító tapasztalatává is válnak.

Ezek azonban korántsem biztos, hogy a világ különböző pontjain ugyanazokat a születési évjáratokat érintik. Jó példa erre a nyugati *Baby boom*²⁴ és *X-generáció*²⁵ magyarra átültethetőségének problémája, mivel, ahogy Gábor Kálmánra hivatkozva Fekete

²³ Strauss, William – Howe, Neil: *Generations – The History of America's Future, 1584 to 2069*. William Morrow and Company, New York, 1991. Idézi: Fekete – Nagy i. m., 99–100.

²⁴ A főáramú generációs kategorizálás szerint 1946–1964 között, a második világháború utáni születési dőmpingben jöttek a világra. Strauss és Howe a „próféta” archetípus alá sorolta őket, akik az USA hegemon tökefelhalmozási ciklusának a csúcsideszakában voltak aktívak.

²⁵ Az előbbiektől mintájára, X-generáció alatt az 1965–1980 között születetteket értik. A „nomád” archetípusba tartoznak, mivel kulturális megújulás idején jöttek a világra. Egyesült államokbeli tagjai felnőttként élték át a technológia robbanásszerű fejlődését, de még analóg világba születtek. A korosztály magyar tagjai fiatalfelnőttként élték át a rendszerváltást, de még az államszocialista rendszerben szocializálódtak.

Mariann és Nagy Ádám is jelzi,²⁶ nagyjából 15–20 éves megkésettség figyelhető meg a magyar korosztály és nyugati társaik között. Ugyanis nagyjából ennyivel később érkeztek Magyarországra azok a kulturális és technikai hatások, amelyek a nyugati nemzedékek ízlését és preferenciáit formálták. Ezért a nyugati Baby boom generációval a keleti blokkban inkább az időben őket követő X-generáció tagjait lehet bizonyos szintig megfeleltetni. Az első valóban „globálisnak” tekinthető nemzedék majd csak a 80-as évektől világra jövő Y-generáció lesz, melynek keleti blokkbeli tagjai nyugati társaikhoz hasonlóan már gyerek vagy ifjú korukban találkoztak az internettel, és váltak azon keresztül a globális információs társadalom részévé.

Felmerülhet a kérdés, hogy akkor mégis mikor beszélhetünk egy új generáció „megszületéséről”. Szándékosan használom idézőjelben a „megszületés” szót, ugyanis bár az életkorbeli közelség általában fontos indikátora egy nemzedék létrejöttének, önmagában nem elégséges és nem is kizárólagosan szükséges feltétele annak. A generációvá válás – társadalmi, történeti vagy kulturális értelemben – semmiképpen sem a születés pillanatában történik, annak ugyanis feltétele az, hogy magukat vagy mások őket egy adott változás generációjaként azonosítsák. A történelmi generációk mindig visszamenőleg jönnek létre.

Szabó Andrea és Kiss Balázs²⁷ – Mannheim generációelméletének értelmezésére támaszkodva – a generációvá válás egyik meghatározó momentumának a konfliktusvállalást tartják. Ezek a konfliktusok Mannheim értelmezésében elsősorban az eltérő történeti tapasztalatokból fakadó világlátások ütközésében ragadhatók meg. A szerzők ugyanakkor arra is rámutatnak, hogy a generációs konfliktusok jelentős része az erőforrások – különösen a gazdasági erőforrások – birtoklása körül szerveződik, miközben életmódbeli, értékekhez, hitekhez vagy identitásokhoz kapcsolódó konfliktusformák is megjelennek. Ez a konfliktus alapú gondolkodás párhuzamba állítható Bourdieu „harc” fogalmával, amely a mezőben folyó erőforrások birtoklásáért és a mező határainak meghúzásáért folyik a domináns és az alávetett frakciók között. Bourdieu magát az ifjúság fogalmát vagy a generációk meghatározását társadalmilag konstruálnak tekinti, szerinte a „biológiai és a társadalmi életkor közötti kapcsolat nagyon összetett”.²⁸ A korlátozott kulturális termelési mezőben a másodlagos hierarchizálási elv mentén zajló küzdelmet a „régiek” és az

²⁶ Fekete – Nagy i. m., 101–102.o.

²⁷ Szabó – Kiss i. m., 97–115.

²⁸ Pierre Bourdieu: Az „ifjúság” csak egy szó. *Educatio*, 2010/2., 293–300, hivatkozott oldal: 294.

„újak” közötti harcként írja le, amely sok esetben biológiailag is megfeleltethető a „fiatalok” és „idősek” kategóriáinak, elsősorban azonban a mezőbe újonnan belépő és az ott már pozíciókkal rendelkező ágensek közötti strukturális viszonyt jelöli. A szimbolikus javak birtoklásáért, átörökítésért és érvényre juttatásáért folytatott harc szorosan összefügg a kulturális nemzedékváltás problematikájával.

Összefoglalva tehát elmondható, hogy a generáció összetett és sokrétű fogalma nem biológiai, hanem társadalmi kategória. Az egymáshoz közeli születési évjáratok önmagukban csupán egy korosztályt alkotnak. A generációvá válás további szükséges feltétele az azonos társadalmi-történeti kontextusban – vagyis azonos nemzedéki elhelyezkedésben – közösen átélt, az egész társadalmat érintő, mélyreható változás, legyen az gazdasági, politikai, társadalmi vagy kulturális természetű. A hasonló megélés, a közös élmény- és értelmezési horizont egy belsőleg tagolt nemzedéki összefüggést hoz létre, amely nem alkot homogén egységet. A generáción belül nemzedéki egységek a közös relációs rendszerben tapasztalt társadalmi „konfliktusokra” adott eltérő válaszok és cselekvési stratégiák mentén szerveződnek, így egyazon generáció keretein belül egymással párhuzamos, sőt akár egymással szembenálló pozíciók is létrejöhetnek. Az így kialakuló nemzedéki egységek saját belső formáló erővel rendelkeznek, amely alapvetően meghatározza működésüket. Mannheim szerint az a nemzedéki egység, amelynek belső logikája összhangba kerül az adott korszak korszellemével, történetileg meghatározó szerephez juthat. Ha ezt a gondolatmenetet Bourdieu mezőelméleti keretében értelmezzük tovább, úgy fogalmazhatunk, hogy az a nemzedéki egység (vagy áramlat) képes domináns pozíciót elfoglalni, amely számára kedvezően alakulnak a mezőn belüli hierarchizáló küzdelmek.

2.2.5 A generáció körbehárolása

A hétköznapi nyelvben a *generáció* kifejezés az összes fent említett kategóriára alkalmazható és érvényes jelentéssel bír, disszertációmban azonban törekszem mindig az adott kontextusnak megfelelő, egyértelmű szó- és fogalomhasználattal élni. Írásom egy alegységében megkülönböztető jelleggel használom a *millenniál* kifejezést is a generáció egyesült államokbeli tagjaira. Dolgozatom fő gondolati ívében azonban az Y-generáció tág fogalmán keresztül az egy nemzedéki összefüggéshez tartozó magyar – főként a budapesti művészeti közeghez szervesen kapcsolódó – képzőművészek pályastratégiáinak és alkotói attitűdjeinek alakulásához vezető folyamatokat igyekszem bemutatni. Azt vizsgálom, hogy a közös történelmi időben végbemenő, meghatározó társadalmi, politikai és

intézményi változások milyen közös tapasztalatokat hoztak létre, és ezek miként járultak hozzá a generáción belül kirajzolódó, egymástól eltérő pályastratégiák és alkotói attitűdök kialakulásához. Emellett arra keresem a választ, hogy e stratégiák alakulásában milyen szerepet játszottak a művészeti mező belső konfliktusai és átrendeződései, valamint a mező autonóm és heteronóm pólusa felől érkező hatások. Az Y-generációt egy tágabb generációs láncolatba illesztve helyezem el a magyar művészeti mező történetében. Csoportjuk körülhatárolásához a generáció társadalmi, pontosabban kulturális nemzedékként értelmezett fogalmához nyúlok, emellett bizonyos releváns pontokon a populáris generációelméletek egyes aspektusait is figyelembe veszem.

Mannheim meghatározása szerint a mindenkori nemzedéki összefüggés hordozói a történelmi folyamatnak csak egy időben körülhatárolt szakaszában részesednek, vagyis egy konkrét történelmi időszakhoz kötődnek. Formáló erővé pedig abban az életszakaszban válhatnak, amikor életkoruknál fogva a társadalmi és kulturális változások aktív befogadói és alakítói lehetnek. Kutatásomban, bár az Y-generáció kialakulását egy hosszabb történelmi folyamat részeként értelmezem, pályára lépésük szempontjából kitüntetett jelentőséget tulajdonítok a 2010 utáni időszak kulturális és intézményi átrendeződéseinek. Hipotézisem szerint ugyanakkor az ezt megelőző társadalmi és kulturális folyamatok alapozták meg azt a kontextust, amelyben egy új nemzedéki összefüggés létrejöhetett. A disszertációm tárgyául választott generáció – amelyhez magam is tartozom – tagjainak többsége ebben az időszakban pályakezdő vagy feltörekvő „fiatal művész” volt.

A művészeti pályán léteznek bizonyos az alkotói előrehaladást jelölő kategóriák és megnevezések, amelyek – elsősorban pályázati kontextusban – klasszifikálják a művészeket. Ilyen a „*pályakezdő*”, a magyar nyelvhasználatban kevésbé elterjedt, de nemzetközileg bevett „*feltörekvő*” (*emerging artist*), valamint a korábban a pályában éles határvonalat kijelölő, mára azonban egyre inkább fellazult jelentésű „*fiatal képzőművész*” elnevezés. Ezt követi a pályáján már megszilárdult, „középgenerációs”, „befutott” vagy „aktív” művész kategóriája, amelyet a gyakorlatban többnyire nem is illetnek külön megnevezéssel. E ponton túl jellemzően már csak olyan eufemisztikus kifejezésekkel találkozunk, mint a 19. századi művészetoktatás maradványaként velünk élő „mester”, vagy az idősebb, kanonizált alkotókra illetett „doyen”.²⁹

²⁹ Valójában nem túl gyakori szóhasználat, a Magyar Festészet Napja kiállítások bevett szóhasználataként találkoztam vele.

A *pályakezdő művész* kategóriájának kortárs körülhatárolásáért az elmúlt tíz évben kuratori munkáján keresztül Don Tamás tett kiemelkedően sokat. Don – aki maga is az Y-generációhoz tartozik – 2016-os szakdolgozatában a Nemzeti Foglalkoztatási Szolgálat honlapján korábban közzétett, mára már nem elérhető definíciót gondolta tovább a művészeti pálya szakmai sajátosságainak figyelembevételével, és a diplomaszerzéstől számított öt évet jelölte meg a pályakezdés időszakaként. A másodkézből átvett meghatározás szerint pályakezdőnek minősülnek „az álláskeresők közül a 25. életévüket – felsőfokú végzettséggel rendelkezők esetén 30. életévüket – be nem töltött fiatalok, akik tanulmányaik befejezését követően munkanélküli ellátásra nem szereztek jogosultságot.”³⁰ Az NFSZ korábbi fogalommeghatározása meglehetősen egybecseng a felsőoktatási rendszer struktúráiból fakadó „átlagosnak”, vagy „mintának” tekinthető pályáívvvel, a magyar, mesterdiplomát nyújtó egyetemi képzések jellemzően ötéves képzési idejével. Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy a művészeti egyetemeken esetében gyakori, hogy a jelentkezők csak többszöri felvételi próbálkozás után, vagy későbbi életkorban nyernek felvételt, de átlagosan ezek csak 1–3 éves eltolódást jelentenek a nem művészeti egyetemen végzettekhez képest. Így összességében elmondható, hogy a pályakezdő lét a diplomaszerzést követő mintegy öt évig tart, és jellemzően harmincéves kor körül ér véget.

A következő kategória, a *feltörekvő művész* már egy sokkal szűkebb réteget jelöl. Elsődleges kritériuma, hogy az adott művész még mindig a pályán legyen, tehát a pályakezdő lét ne forduljon pályaelhagyásba. Másrészt a szó már magában foglal valamit, ami a „siker” felé meneteléssel azonosíthatunk. A „nagy jövő előtt álló friss tehetség, aki már bekerült a köztudatba”, ahogy Rieder Gábor írja körül a kifejezést egy a megnevezés fogalmi hiányosságait taglaló 2010-es cikkében.³¹ Ezzel a kifejezéssel főleg olyan nemzetközi pályázatok szövegében találkozhatunk, amelyben már értékelhető szakmai portfólióval rendelkező, de a pályán még lehetőleg nem több mint tíz éve jelenlévő alkotókat keresnek. Ez a kategória, bár nincs életkorhoz kötve, jellemzően mégis körülbelül harmincöt éves korig tart, amely sok pályázat választóvonalá is.

A harmincöt a klasszikus határa a magyar közegben – és pályázati rendszerben – sokkal inkább bevett *fiatal képzőművész* kategóriának is, mely sokszor összemosódik az *emerging artist*-éval, mivel nincs köztük szignifikáns különbség, akár egymás

³⁰ Don Tamás: *A fiatal, pályakezdő képzőművészek integrációs lehetőségei a magyarországi kortárs képzőművészeti intézményrendszerben*. Szakdolgozat, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2016.

³¹ Rieder Gábor: *Fairy Tales II. – Emerging artists*. *Artmagazin*, 2010. 03. 28.: <https://www.artmagazin.hu/archive/712>

szinonimájaként is előfordulnak. A fiatal képzőművész kifejezés a művészeti közbeszédben való szélesebb körű elterjedtsége minden bizonnyal az 1958-ban Fiatal Képzőművészek Stúdiója néven alapított, ma egyesületként működő szervezethez köthető. Az FKSE elődje eredetileg a Főiskoláról kikerülő művészek az államszocialista művészeti teremtésbe és annak intézményeibe való integrálására jött létre. A diplomát szerző fiatal művészek automatikusan tagságot kaptak, az 1970-es évektől kezdve pedig autodidakták számára is lehetővé vált felvételt nyerni, amely tagsági viszony a bűvös 35 éves korig tartott.³² Ezt a korhatárt a rendszerváltás után radikálisan átalakuló, szakszervezeti funkcióit elvesztő, a kortárs „progresszív” művészetet missziójává fogadó, szűrt tagságú egyesületté válva is megtartotta. Mivel az FKSE tagság időközben presztízzsé vált – amelynek a fénye mintha a tagok számára kínált lehetőségek szűkülésével az utóbbi időben kissé megkopott volna – jelenleg a korhatár elérése nem jelent automatikus tagságvesztést. A harmincöt év fölötti művészek a junior lét végével meghívást kapnak a már formálisabbnak tekinthető, korlátozott lehetőségeket nyújtó senior pozícióba. Mára azonban, ahogy a fiatalság társadalmilag konstruált fogalma – és vele határai –, úgy a fiatal képzőművészség is átalakulóban van. Egyre több pályázat emeli meg a záró korhatárt 35-ről 40-re vagy 45-re.³³

Az Y-generáció korosztályi kijelölése szempontjából e három, egymást helytel-közzel át- és lefedő kategórián kívül még két életkori szakasznak van kiemelt jelentősége, a tinédzser és a(z) (művészeti) egyetemista kornak. Mannheim 17 éves kor körülre helyezi a szellemi ébredés fázisát, de más, kortárs társadalomtudósok is nagyjából a 14–16 éves korral számolnak a közéletre való nyitás idejével. Róbert Péter és Valuch Tibor 2013-as tanulmányukban például a generációk politikai attitűdjeinek vizsgálata során a 14. életévet jelölik meg a fiatalkori szocializáció azon pontjaként, amelytől egy-egy történelmi esemény hatására politikai generációvá formálódó kohorsz kezdete számítható.³⁴ Később

³² Nagy Kristóf: Kortárs bizonytalanság – Az FKSE útja a rendszerváltástól a végveszélyig. *tranzitblog*, 2018. 01. 31.:

<http://tranzitblog.hu/kortars-bizonytalansag-az-fkse-utja-a-rendszervaltastol-a-vegveszelyig/>

³³ Legújabbban például a Derkovits Gyula ösztöndíj 2026-os pályázatában módosították negyvenre a korhatárt, feltételezhetően az elmúlt években tisztázatlan okokból elmaradt kiírások kompenzálására. De a pályázati limitek emelkedésére jó példa a hazai közeg másik fontos pályázata az Esterházy Art Award is, amely 2009-es fennállása óta fokozatosan emelte negyvenötöre a korhatárt. De a korábban külön hazai festészeti díjként működő, mára egy nemzetközi díjjá összeolvadt Strabag Art Award, vagy a kérészéletű Aviva Díj is negyven éves kornál húzta meg a pályázati határt.

³⁴ Róbert Péter – Valuch Tibor: Generációk a történelemben és a társadalomban – Generációs politikai attitűdök és részvételi minták történeti-szociológiai megközelítésben. *Politikatudományi Szemle*, 2013/4., 116–139, hivatkozott oldalak: 121, 127.

a modelljüket 2025-ben tovább bővítő Szabó Andrea megjegyzi, hogy bár az összehasonlítás miatt megtartotta ezt az életkort mint meghatározó szocializációs kor használatát, azonban érdemesnek tartaná azt tizenhatra felemelni.³⁵ Míg a tinédzserkor még a másodlagos szocializációs közeghez sorolt közoktatásban történik, addig a másik számításba veendő időszak a legtöbb modellben a harmadlagos szocializációs szintéreként megjelölt felsőoktatásban zajlik. A főiskola-egyetem a választott pálya irányába történő szocializáció helyszíne, mely a pályaszocializáció első fejlődési fázisa. Itt történik az előzetes szakmai szocializáció (rejtett) szereptanulása, ez a pályaismeret megszerzésének és a pályaelvárások kialakításának ideje, melynek találkozása a valósággal majd a pályaszocializáció második fázisában, a tényleges pályára lépéssel történik meg.³⁶ A művészeti pálya természetesen sokkal speciálisabb, mint a legtöbb szakmára való felkészülés. Elmondható azonban, hogy általában az egyetemi időszak az, amikor – Bourdieu zsargonjával élve – a leendő művészeti termelők megismerkednek a mező logikájával, kiismerik és elfogadják annak szabályait, inkorporálják tétjeit, és kialakítják magukban a mezőre irányuló illusió-t, amivel hozzájárulnak annak újratermeléséhez.

Ahogy korábban említettem, a legtöbb társadalomkutató és gondolkodó nagyjából 15–20 évente számol generációváltással, amely időintervallum hozzávetőlegesen megfelel a korszakok közötti elmozdulások idejének is. Seregi Tamás például a modern művészeti irányzatok élettartamát legfeljebb húsz évre becsüli, míg azt az időszakot, amely alatt egy-egy meghatározó irányzat érdemben nyomot hagy, körülbelül 10–15 évre teszi.³⁷ Ezzel szemben egy generáció hatását a 19. századi történet- és életfilozófiák képviselői – például Comte³⁸ – hosszabb időtávon gondolják el, az emberi életciklust lekövetve nagyjából 30 évvel számolnak. Elképzelésük szerint ez első harminc év a tanulás időszaka, míg az ágensek körülbelül hatvanéves korukra vonulnak vissza a közéletből. A két intervallum közti különbség jól ábrázolja azt a rétegződést, amelyről Mannheim is beszél a különböző generációk egyidejűsége kapcsán. Seregi szintén megjegyzi, hogy az ember nem tud és nem is akar élete során három-négyszer ízlést váltani, így különösen

³⁵ Szabó Andrea: *Mintakövetés és/vagy önálló vélemény? – A politikai érdeklődés tendenciái Magyarországon*. Gondolat, Budapest, 2025, 146.

³⁶ Musgrave, Peter William: *The Sociology of Education*. 3. kiad. Routledge, London, 1979. Idézi: Nagy – Trencsényi i. m., 15.

³⁷ Seregi Tamás: *Művészet és Kultúra*. In: *Jövőbe szédülő lendülettel. Avantgárd és kultúra*, Prae, Budapest, 2021, 190.

³⁸ Mannheim i. m., 202.

meghatározó, hogy a fiatal, még rugalmas alkotó pályája korai szakaszában milyen ízlést és milyen stratégiát alakít ki, illetve milyen benyomások érik.

E felvázolt logika alapján disszertációmban a 2010 után a művészeti mezőben végbe-menő változásokat megélő nemzedéki összefüggés tagjait annak mentén határoltam be, hogy életkoruk fedésben legyen ezekkel a pályaszocializációs pontokkal és állomásokkal. Ennek megfelelően a nemzedék legidősebb tagjai 2010-ben pályakezdő vagy feltörekvő fiatal művészek voltak, míg a legfiatalabbak éppen a pályaszocializáció küszöbére érkeztek, és egyetemi éveiket már egy átalakuló művészeti mezőben kezdték meg. Természetesen – ahogy korábban is hangsúlyoztam – ezek az életkori határok jóval rugalmasabbak annál, semhogy kőbe véssett születési évszámokkal pontosan leírhatók lennének. Az általam vizsgált nemzedéki összefüggés ugyanakkor nagyjából az 1980 és 1995 között született magyar képzőművészeket fedi le, vagyis megközelítőleg egybeesik az Y-generációként azonosított korosztállyal.

3 Kronológiai láncolat

3.1 Az államszocializmus éveinek társadalmi és kulturális kontextusa

3.1.1 A képzőművészeti mező kérdése Magyarországon

Ahogy azt korábban kifejtettem, a bourdieu-i értelemben vett mezőnek van néhány alapfeltétele, amelyek teljesülése nélkül nem is beszélhetünk mezőről. Az első és legfontosabb ezek közül a mező bizonyos fokú autonómiája, amely lehetővé teszi, hogy a mező kialakítsa saját szabályait, tehát szükséges egy viszonylagos függetlenség a hatalmi mező többi területétől. Ezenkívül a mező mozgatórugója a pozíciókért folytatott harc, amelyek elsősorban a mező határvonalainak meghúzásáért és a mezőben érvényes tőkékért folyik. Utóbbiból különösen kirajzolódik, hogy Bourdieu elmélete szoros összefüggésbe hozható a kapitalista berendezkedést meghatározó tőke- és versenylogikával. Bár a magyar társadalom is beágyazódik a kapitalizmus globálissá bővülő viszonyrendszerébe,³⁹ történeti formálódása eltér a Bourdieu által példaként hozott francia társadalométól, ahol a művészeti (irodalmi) mező már a 19. század végére kialakította a viszonylagos autonómián alapuló működését. Ezzel szemben Huth Júliusz disszertációjában a magyar művészeti mező kialakulását nagyjából egy évszázaddal későbbre, a rendszerváltás környékére helyezi. Helyesebben megfogalmazva úgy véli, hogy ettől az időszaktól alkalmazható a bourdieu-i mezőelmélet a magyar művészet viszonyrendszereinek vizsgálatára, mivel az államszocializmus ideje alatt a művészeti rendszer nem rendelkezett olyan szintű autonómiával, ami lehetővé tudta volna tenni a mezőként történő működését.

3.1.2 Magyarország elhelyezkedése a kapitalista világrendszerben

A második világháború egész Európát megrengette, a lehanyatló brit hegemoniát az Egyesült Államok vette át, és egy új világfelosztás alakult ki.⁴⁰ A kapitalista világrendszer tőkés centrumállamai és szövetségesei képezték a „nyugati” szemléletű, „szabad

³⁹ A Immanuel Wallerstein által kidolgozott világrendszer-elmélet szerint a kapitalizmus egyetlen történetileg formálódó, globálissá bővülő viszonyrendszer, amely a magántulajdonban lévő tőke felhalmozásának és a tőkéből származó jövedelem, a profit elsajátításának világ szinten történő eloszlását határozza meg. Ez a szerkezet centrum-periféria, illetve e kettő jellemzőit bizonyos szintig egyesítő félperifériás viszonyokat hoz létre, amelyben egyszerre érvényesülnek a centrumra jellemző magas hozzáadott értékű és a perifériára jellemző alacsony hozzáadott értékű munkafolyamatok. Lásd: Éber Márk Áron: *A csepp. A félperifériás magyar társadalom osztályszerkezete*. Napvilág, Budapest, 2020, 45–48.

⁴⁰ Éber 2020, i. m., 70–79.

világnak” is nevezett „első világot”, az elsősorban a Szovjet Unió hatásköre alá vont (fél)perifériás államszocialista államok és szövetségei pedig a „keleti” vagy „kommunista” blokknak hívott „második világot”, amelybe Magyarország is tartozott. Míg a Marshall-segélyből újjáépült Nyugat-Európa Észak-Európával és Észak-Amerikával karöltve a gazdasági és társadalmi prosperitás „három dicsőséges” évtizedét élte meg, addig Kelet- és Közép-Európa szovjet befolyás alá került. A szovjet befolyás ugyanakkor a vasfüggönyön túli nyugat-európai munkásmozgalmakra is hatással volt, amelyek megerősödő szociális érdekérvényesítő törekvései nyomást gyakoroltak a centrumtökére, hozzájárulva egyfajta jóléti alku kikényszerítéséhez. Kelet-Közép-Európában ezzel szemben más típusú helyzet alakult ki, mivel a félperifériás régió hagyományos, centrumtökéből való gazdasági függése a szovjet táborba kerüléssel birodalmi függéssé egészült ki, létrehozva az úgynevezett „kettős függőség” helyzetét.

A központtól való közvetlen függés a sztálinista időszakban volt a legerősebb. Ebben az időszakban az államszocialista tervgazdálkodás az „önerőre támaszkodás” jegyében igyekezett csökkenteni a centrumtól való gazdasági függést, ennek a törekvésnek azonban csak kevésbé tudott eleget tenni. Sztálin 1953-as halála után enyhült a birodalomtól való közvetlen katonai, politikai és gazdasági függés, majd a kettős függőség szerkezetét az 1973-as kőolajválság alapvetően alakította át.⁴¹ Az ennek nyomán kibontakozó stagflációs válság a centrumországokban jelentős társadalmi és gazdasági változásokhoz, majd a hetvenes évektől kibontakozó neoliberális fordulathoz vezetett, amely fokozatosan felbontotta a korábbi jóléti alkut. Az olajválság különösen súlyosan érintette a keleti blokk kevésbé fejlett, korszerűtlen és energiaigényes nehéziparra épülő gazdaságait. A megugró költségeket ezek az országok részben a kőolajexportőrök megnövekedett bevételeiből felduzzadó nyugati banki forrásokból elérhető olcsó hitelekkel finanszírozták, ami végül komoly adósságspirálba sodorta őket. Magyarországon ezek a – végül eladósodáshoz vezető – nyugati hitelek tették lehetővé az 1956-os forradalom után kialakult sajátos társadalmi alku fenntartását is. Az életszínvonal növelését célzó intézkedések a nyugati jóléti alkuhoz hasonlóan a társadalmi feszültségek mérséklését szolgálták, azzal a lényeges különbséggel, hogy Magyarországon elsősorban nem a tőke és a munka közötti

⁴¹ 1973-ban a kőolajexportőr-országok (OPEC) arab tagjai egységesen négyszeresére emelték a kőolaj világpiaci árát, ezzel nyomást gyakorolva az USA-ra és Izraelre. 1979-ben pedig újabb áremelés következett, a korábbi megduplázásával, ami radikálisan megrágtatta a nehézipari termelési költségeket.

konfliktusok, hanem az államszocialista rendszer politikai és társadalmi kontrolljával szembeni elégedetlenség tompítására irányultak.

3.1.3 Kultúrpolitika az államszocializmus alatt

Az állam, vagyis a hatalmi mező, akárcsak a társadalmi mező többi részére, a művészet intézményrendszerére is hatással volt. A háborút követően a szovjet behatás a művészetre is kiterjedt, elindult egy a szocialista propagandát kiszolgáló hivatalos művészet. 1950. augusztus 19-én nyílt meg a Műcsarnokban az *I. Magyar Képzőművészeti Kiállítás*, amely a szovjet mintára átvett új kultúrpolitika szimbolikus nyitányaként a szocialista realizmust hivatalos és egyeduralgó művészeti irányzattá tette Magyarországon.⁴² A Rákosi-korszakban a művészeti élet működését az úgynevezett kézi irányítás határozta meg, míg belső viszonyait a hivatalos, szocialista realista és a nem hivatalos, a művészet intézményes rendszeréből kitiltott, avantgárd művészet között feszülő markáns dichotómia jellemezte.⁴³ Az 1956-os forradalom után létrejövő, konszolidációra törekvő új kultúrpolitika azonban fokozatosan teret engedett a hivatalos intézményrendszerben a szocreáltól eltérő formai irányzatoknak.

A kultúrpolitika új szakaszának egyik emblemikus intézkedése az Aczél György által már 1957-ben⁴⁴ felvetett, majd a hatvanas évek második felétől bevezetett „három T”, azaz a *Tiltott*, *Tűrt*, *Támogatott* kategóriák irányelve volt. A három T – akárcsak a Kádár-korszak egyéb intézkedései – az indulatok mérséklésére és a társadalmi kiegyezésre tett kísérlet volt, benne – a korábbi kultúrpolitikával szemben – kevésbé a tiltás, mint inkább a támogatás és a megtűrés szándéka fedezhető fel. A tűrt kategória ugyanis igen széles volt, beletartozott minden eszmeileg vitatható, de politikailag nem ellenséges, nem anti-humanista vagy a közérkölcstől sértő alkotás.⁴⁵ A tiltott kategóriába tulajdonképpen csak az utóbbiakat kimerítő, expliciten rendszerkritikus alkotások kerültek. Ahogy Huth Július is rámutat, az, hogy mi minősült „politikailag, eszmeileg nem ellenségesnek”

⁴² Huth 2023, i. m., 59.

⁴³ Hornyik Sándor: Konceptió-vázlat a magyar képzőművészet 1945 és 1990 közötti történeteire. In: *A magyar képzőművészet története 1945–1990 – Előtanulmányok a BTK Művészettörténeti Intézet kézikönyv-sorozatának 8. kötetéhez*. HUN-REN BTK Művészettörténeti Intézet, Budapest, 2023, 6–11.

⁴⁴ Huth 2023, i. m., 63

⁴⁵ Bolvári-Takács Gábor: *A művészetpolitika mechanizmusai – Interpretációk és források a Kádár-korszak értelmezéséhez*. Gondolat, Budapest, 2020, 40. Lásd: Huth 2023, i. m., uo.

legtöbbször a bürokráciától és az adott helyzetben döntési pozícióban lévő személyektől függött.⁴⁶

A Kádár-rendszer művészetpolitikáját Sasvári Edit a „kettős beszéd”⁴⁷ kifejezéssel illeti, annak az egész társadalmat jellemző stratégiának a leírására, amely egyszerre akart megfelelni a „nyugati” és a „keleti” elvárásoknak. A hatvanas évekre a magyar politika feladta a társadalom ideológiailag koherens egésszé történő formálásának totalitárius kísérletét. Az 1956 utáni konszolidációt megalapozó viszonylagos társadalmi jólét csak nyugati segítséggel, nyugati tőke és kutatási, termelési és szervezési modellek átvételével tudott megvalósulni, így a kommunista vezetés másképp volt kénytelen kommunikálni az őt rövid pórázon tartani akaró Szovjetunióval és az „ellenséges” nyugattal, ahonnan a segítséget remélte. Ez a két világ közé szorított pozíció és a fejlődés kényszere folyamatos önkorrekcióra kényszerítette a keleti blokk országainak vezetését, amely révén egyre nagyobb mozgástér jutott a rendszerek organikus szereplőinek, így a művészeti színtér alakjainak is. A nyugati értékek sajátos megszűrése, a szovjet érdekszféra értékeihez igazítása, egyre inkább megnyitotta az átjárást a „tiltottból” a „tűrt”, és a „tűrtből” a „támogatott” kategóriák felé. A szocialista realizmustól eltérő, „nyugatiasabb” formai stílusok, mint az absztrakt vagy a szürrealista alkotások már egyáltalán nem szorultak ki az államszocializmus redisztributív gazdasági intézményrendszeréből, amelybe a hetvenes évekre a művész társadalom igen széles köre integrálódott. A nyolcvanas évekre pedig – egyes kritikák szerint⁴⁸ – akár az is megtörténhetett, hogy a korábban, a Kádár-korszak elején még „tiltott” kategóriába tartozó művészet „gyakorlatilag hivatalos művészetté vált”.

Ahogy azt korábban említettem, a mező kialakulásának egyik legfontosabb jellemzője a határvonalainak meghúzásáért és a (binnen érvényes) tőkékért folyó harc, amelyet a mező autonómiája révén a benne szereplő ágensek vívnak egymással. Az államszocializmus alatt azonban az erőforrásokat az állam, vagyis a hatalmi mező szabályozta, az diszponált felettük, így bár egy sok szempontból a művész társadalom jelentős része számára

⁴⁶ Huth 2023, i. m., 63.

⁴⁷ Sasvári Edit: Autonómia és kettős beszéd a hatvanas–hetvenes években. In: Hornyik Sándor – Sasvári Edit – Turai Hedvig (szerk.): *A kettős beszéden innen és túl – Művészet Magyarországon 1956–1980*. Vince, Budapest, 2018, 8–20.

⁴⁸ Huth Július disszertációjában a kilencvenes években a korlátozott termelési mezőben kialakult élénk művészetkritikai viták elemzése során említi Sturcz János 1995-ben a *Vízpróba* kiállítássorozat katalógusában közölt tanulmányát. A szerző főként a Hegyi Lóránd által képviselt „új szenzibilitás” irányzat kapcsán jegyzi meg – az „Iparterv” generáció felé intézve kritikáját –, azt az általa „skizodinak” nevezett viszonyulást az állampárthoz, amelyben a Kádár-korszak elején még tiltottnak minősített alkotók apolitikus művészetük révén a nyolcvanas évekre gyakorlatilag a hivatalos művészet részévé váltak, a Hegyi nevéhez köthető kiállítások révén.

egzisztenciális biztonságot nyújtó rendszer alakult ki, a tényleges pozíciók és a megszerzhető források nem a mező belső autonóm szabályainak működése alapján kerültek elosztásra. Az állam az erőforrásokért és a lehetőségekért cserébe ideológiai kiszolgáltatást várt a művészekről, azokat, akik pedig ebben nem vettek részt – különösen az enyhülés éveitől – igyekezett ellehetetleníteni, kiszorítani a közegből. Ezáltal nemcsak arra volt hatással, hogy kik kerülnek meghatározó pozícióba a közegben, de arra is, hogy mester-ségesen hol kerülnek meghúzásra a határai.

3.1.4 Kultúrafinanszírozás az államszocializmus alatt

Ahogy Huth Július az államszocialista művészeti intézményrendszert feltáró elemzéséből kirajzolódik, a korszak képzőművészet-finanszírozása egy erősen centralizált, redistributív rendszerre épült, amely a művészeti termelést, elosztást és a művészek megélhetését egyaránt állami intézményeken keresztül szervezte.⁴⁹ Az államszocializmus művészeti intézményrendszerének alapját az 1949-ban létrejött Képző- és Iparművészek Szövetsége képezte, melynek alapszabályában rögzített célja volt a magyar szocialista realista képzőművészet megteremtése. Alapításával egyidőben az államhatalom felosztotta a korábban működő művészszerkezeteket. Pár évvel később a művésztársadalom komoly egzisztenciális problémáinak orvoslására létrehozták a Képzőművészeti Alapot,⁵⁰ amely mint „társadalmi szerv” végül a Szövetség irányítása alá került. Az Alap birtokolta a teljes képző- és iparművészeti termelés, illetve elosztás rendszerét, a nyolcvanas évekig meglehetősen nagy szabadsággal gazdálkodva a jövedelmeivel. Bevételeinek – és ezzel a művésztársadalom megélhetésének – alapját a Kiadó Vállalat tevékenysége adta, elsősorban a képes levelezőlapok előállítására, amelyekre a különböző művészeti nyomtatványok mellett szintén monopóliumot kapott. A szervezet a bevételeiből művészeknek járó nyugdíjakat, segélyeket, előlegeket és juttatásokat biztosított, illetve fedezte saját intézményeinek és ingatlanjainak költségeit, valamint a Derkovits-ösztöndíj keretösszegét. Ezenkívül az Alap alá tartozott néhány célzottabb támogatás is, mint az elsősorban táblaképek vásárlására létrejött Képcsarnok Vállalat tevékenysége, vagy a főleg

⁴⁹ Huth 2023, i. m., 67–79.

⁵⁰ 1968-tól a Magyar Népköztársaság Művészeti Alapja néven működött tovább, összevonva az Irodalmi és a Zenei Alappal, melyek egyesítésére a Képzőművészeti Alap képes levelezőlapokból szerzett bevétele miatt volt szükség. Ahogy az kiderül a Huth által hivatkozott Horváth György a Művészeti Alap történetével foglalkozó könyvéből, ez alkalmas volt az egyesített szervezet gazdasági fenntartására is. Huth 2023, i. m., 74.

szobrászokat célzó „kétezrelékes” támogatás, amely törvénybe foglalta azt, hogy az állami építkezések költségének kétezrelékét az épületeket díszítő művészeti alkotásokra kell fordítani. A Képcsarnok Vállalat tulajdonképpen a műkereskedelem államosítására jött létre, eredetileg a felvásárolt műtárgyak továbbértékesítésének céljából, de ahogy Huth is megjegyzi, az 1980-as évek közepére már akkora eladhatatlannak minősített műtárgykészletet halmozott fel, hogy kénytelen volt megvonni több, egyébként jó pozícióban lévő művésztől is a beadás jogát. Emellett 1965-től bevezettek még egy eredetileg⁵¹ táblaképvásárlást célzó intézkedést, amely kifejezetten a nagyméretű alkotások beszerzésére jött létre, az úgynevezett „kétmillió” vásárlásokat. Ennek során az Alap évi kétmillió forintot fordított műtárgyvásárlásra egyfajta állami mecénási tevékenység, illetve közintézmények és közgyűjtemények modern művekkel való gyarapítása céljából, ezek ugyanis az első, 1963-as „főpróbát”⁵² leszámítva, nem kerültek kereskedelmi forgalomba.

Az Alap által működtetett redistributív finanszírozási rendszer azonban nem egyenlő arányban osztotta el a javakat, ugyanis a művésztsadalom különböző szintjein más-más lehetőségek voltak elérhetőek. Hivatalosan minden friss diplomás képzőművész automatikusan bekerült a Fiatal Képzőművészek Stúdiójába, majd harmincötödik életévüket betöltve az Alapba, ahonnan jelentkezhettek a hivatalos művészek elitjét adó Szövetségbe. A felsőfokú végzettséggel nem rendelkező autodidakta alkotók pedig a Népművelési Intézmény alá kerültek, de a rendszer idővel lehetővé tette számukra, hogy felvételüket kérjék a hivatalos művészeket csoportosító szervezetekbe. Professzionális helyeken ugyanis csak hivatalos művészek állíthattak ki. Az egyenlőtlen elosztások és lehetőségek azonban nemcsak a „hivatalos” és a „nem hivatalos” művészet – mely utóbbit az évtizedek során egyre inkább magába olvasztotta az előbbi – között jöttek létre, hanem a művésztsadalom széles rétegei és a hivatalos művészelit között is. A hivatalos művésztsadalom elitje ugyanis jóval magasabb és több állami juttatásban részesült. Ráadásul, bár az 1956-os szerepvállalásának retorziójaként a Szövetséget megfosztották számos jogkörétől, feladatkörét pedig a „szakmai tanácsadás” kategóriájára korlátozták, mégis általában a tagjai

⁵¹ Kácsor Adrienn tanulmányából kiderül, hogy a Magyar Képzőművészek Szövetségének Szobrász Szakosztálynak közbenjárására már 1965-től kisplasztikákat is vásároltak, 1971-től pedig grafikákkal is kiegészültek a beszerzések. Lásd: Kácsor Adrienn: „Kétmillió” vásárlások – Képzőművészet és politika a Kádár-korszakban. *Médiakutató*, 2009/3., 117–128.: https://www.mediakutato.hu/cikk/2009_03_osz/08_kepzomuveszet_politika_kadar
Elérés: 2026. 08. 22.

⁵² Kácsor tanulmányából kiderül, hogy az első 1963-as felhívást valószínűleg afféle főpróbának tekintették a támogatási forma letesztelésére. Itt még csak 1 200 000 forintos kerettel és évi két beadással került kiírásra a felhívás, eltérve az 1965-től tizenöt éven át működő rendszertől, ami majd kétmillió forintos keretösszegeből, évi négy alkalomra leosztva valósult meg.

kerültek meghatározó pozíciókba, mint például a Képző- és Iparművészeti Lektorátus zsűrijébe vagy a jövő generációjának művészeti gondolkodását meghatározó Képzőművészeti Főiskola oktatói székeibe. A forrásokért felelős pártvezetés a hatvanas-hetvenes években a rendszerkomfort művészekről már nem a szocialista realizmus képviselőjét várta el, hanem a párthoz való hűség egyértelmű kifejezését. Ahogy Sasvári Edit fogalmaz, a „rendszerkonform művészek feladata az volt, hogy a párt partnereiként adjanak az éppen aktuális ideológiának esztétikailag vonzó, hiteles arcukat”.⁵³ A politikai vezetés az elképzeléseit kiszolgáló „sztárművészeit” bőségesen megjutalmazta, óriási állami megrendelések révén pedig a nagyközönség számára is jól láthatóvá tette. Az ehhez az elithez nem tartozó, de rendszerellenesnek sem tekinthető művésztársadalom szélesebb rétegei ennél jóval szerényebb állami donációkban részesültek, összességében azonban a rendszer egy nagyfokú szociális létbiztonságot biztosított számukra. A rendszernek azonban több hátulütője is volt: művészeti szempontból az első és legfontosabb probléma a művészeti autonómia hiánya volt, amely elsősorban a hatalmi érdekek kiszolgálása révén jutalmazott vagy büntetett alkotókat. Másodsorban a kialakított struktúra valódi tétek hiányában egy minőségében erősen kifogásolható túltermeléshez vezetett. A rendszer a kapitalista gazdasági modellekhez hasonlóan folyamatos túltermelést produkált⁵⁴ mind a létrejövő alkotások, mind pedig a szövetségi rendszer taglétszáma tekintetében, miközben valódi verseny hiányában se piaci, se szakmai igényeket kielégíteni nem tudó műveket halmozott fel. Az alacsony szakmai kritériumoknak megfelelni szükséges „képcsarnoki festészet”⁵⁵ pedig a rossz minőség szinonimájává vált. Ezek között a körülmények között tehát nem tudott kialakulni a Bourdieu által leírt kettős felosztású művészeti mező, mivel sem a korlátozott termelési mező szimbolikus tőkére épülő sajátos játékszabályai nem tudtak kialakulni és érvényesülni, sem pedig a nagytermelés mezejének piaci alapú logikája. Erre csak a rendszer gazdasági és attól nem független, ideológiai meggyengülése után kerülhetett sor az 1980-as évektől.

⁵³ Sasvári 2018, i. m., 13.

⁵⁴ Huth 2023, i. m., 76.

⁵⁵ Utalás a Huth által idézett Vadas József 1972-ban a *Kritikában* megjelent írására. Idézi: Huth 2023, i. m., 76.

3.1.5 A művészeti mező kialakulása a rendszerváltás környékén

Az 1970-es évektől kezdődően a kultúrpolitika egyre inkább nyitott a korábban ellenségesnek tekintett, a nyugati tendenciákhoz kapcsolódó avantgárdok felé, legelőször az absztrakt és szürrealista alkotók, majd az évtized végére a konceptuális művészek számára is fokozatosan megnyíltak a hivatalos kiállítóterek. A Szövetség tagsága is egyre inkább elkezdte leképezni a magyarországi művésztársadalom pluralitását. Egyre nagyobb számban jelentek meg benne az alternatív irányzatok képviselői, és már a nem hagyományos műfajokban alkotó művészeket is a soraik közé fogadtak, amennyiben azok valamelyik klasszikus műfajban is tevékenykedtek. A kultúrpolitika „kettős beszéd” stratégiája szinte automatikusan hozta magával a progresszív alkotók efféle „kettős élet” stratégiáját, amely Fehér Dávid⁵⁶ megfogalmazása szerint az avantgárd művészek többségére jellemző volt a hatvanas és a hetvenes években.

Az 1980-as évektől a kultúrpolitikai kontroll fokozatosan gyengült és egyre nagyobb teret adott a piaci viszonyok érvényesülésének a művészeti intézményrendszerben. Amellett, hogy lehetővé tette önálló piaci tevékenységet folytató alkotóközösségek létrehozását, magát az Alapot is igyekeztek piacképesebbé tenni. Ennek a racionalizálási folyamatnak a részeként 1982-ben az Alap új vállalatoként létrehozták az elsősorban külföldi vagy tehetősebb hazai vásárlókat célzó *Generalartot*. Ez a vállalat azonban már a kapitalista működési modellnek megfelelően jutalékot vett fel az egyes eladások után, valamint eltérően a Képcsarnok vásárlásaitól, nem vette meg az összes beadott műtárgyat, csak a zsűri által javasoltakat. A piacosodási folyamat részeként elkezdtek megnyílni olyan kereskedelmi galériák is, mint a kifejezetten tehető vagy külföldi vásárlóréteget célzó Qualitas Galéria, amely az Alappal együttműködésben,⁵⁷ de mégis piaci szempontok mentén önálló műkereskedelmi tevékenységet folytatott, vagy a hazai szcénában elsőként kortárs művészetre szakosodott Rabinec Stúdió, amely csupán öt hónapig működött, mégis szimbolikus szerepet töltött be a művészet új minőségének, árujellegének⁵⁸ kialakulásában.

⁵⁶ Huth 2023, i. m., 95.

⁵⁷ Az *Artmagazin* online felületén 2010-ben megjelent, a Qualitas Galéria volt vezetőjével készített interjúban Szekeres Anna beszél arról, hogy a nyereség egy bizonyos részét át kellett adniuk a Művészeti Alapnak. Lásd: Martos Gábor: „Márffy is azt mondta: a képeknek forogniuk kell” – interjú Szekeres Annával, a Qualitas Galéria volt vezetőjével. *Artmagazin*, 2010. 07. 27.: <https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/d74ce1bc0ecf7f2bd3de080a1babc034>

⁵⁸ Nagy Kristóf *Az eladás elég jó poszt-avantgárd eszme? A Rabinec Stúdió és a művészet áruvá válása az 1980-as években* című az *exindexen* olvasható írásában részletesen ír a Simon Zsuzsa által vezetett galéria úttörő szerepléről a hazai művészeti mező piaci irányú átalakításában és az anyagi és szimbolikus megbeccsülés új útjainak kitaposásában, illetve Simon a művészek eladhatóbb irányba terelésére tett

Eközben az állami művészeti intézményrendszerben is jelentős átalakulások történtek. 1983-ban a korábban hivatalosan társadalmi szervezetként működő Művészeti Alap „kölségvetési szerv” státuszt kapott, vagyis elvesztette viszonylagos függetlenségét. A nyolcvanas évek elejétől tendenciózan visszaesett a képes levelezőlapok forgalma, ennek nyomán pedig az Alap bevétele is csökkenni kezdett, mindemellett a Művelődési Minisztérium elvonásai és a Pénzügyminisztérium átcsoportosításai miatt a nyolcvanas évek második felére felélte a tartalékait, ezáltal képtelenné vált a tagjainak járó szociális ellátások és egyéb juttatások finanszírozására.

Az 1989-es rendszerváltással a művészet levetkőzte magáról a hatalmi mező befolyását, ezáltal teret engedve az autonóm művészetnek. Gazdasági szempontból pedig összeomlott a korábbi redistributív művészeti finanszírozási rendszer, és vele együtt az a viszonylagos egzisztenciális biztonság, amely tompította a művészetszadalmon belül zajló harcok tétjeit. Az állami művészeti rendszer átalakulásával megszűnt a műkereskedelem állami monopóliuma, és kialakult a piaci logika szerint működő galériarendszer, illetve a műtárgypiac, megteremtve a mező gazdasági elvek által meghatározott, heteronóm pólusát. A mező létrejöttének egyik leglátványosabb bizonyítékát pedig a változások hatására a művészetszadalom szereplői között kiéleződő konfliktusok adták. A szocialista újraelosztó rendszer működéséhez alkalmazkodó, azt kiszolgáló, abból egzisztenciális megélhetést nyerő vagy egyenesen abban kitüntetett, „támogatott” pozíciót szerző „ortodox” alkotók és az ettől elhatárolódó, a rendszerrel kritikus – vagy legalábbis azt ki nem szolgáló –, valamint az újonnan színre lépő, a nyugati művészetet követő „avantgárd” alkotók között komoly érdekellentétek alakultak ki. Huth disszertációjában⁵⁹ ezeket a konfliktusokat járja körül, melyek – ahogy Octavian Esanu tanulmányára⁶⁰ hivatkozva megjegyzi – az egész posztoszocialista régióban lezajlottak. A rendszerváltással ráadásul egy új szimbolikus tőke is megszületett a művészeti mezőn belül, a „rendszerellenzéki” státusza.

A szépművészeti hagyományokat követő „hivatalos” vagy „képcsarnoki” és kortársnak tekintett művészet közötti ellentét már a nyolcvanas években elkezdett kirajzolódni. A kultúrpolitika korábban említett háttérbe húzódása, és a nyitás a nyugat felé egyre

próbálkozásairól. A Rabinec Stúdió neve azonban leginkább Birkás Ákos 1982-es itt megtartott *Az avantgárd halála* című előadása miatt jelentős, amelyben a művek áru mivoltának elfogadásáról is beszél. Lásd: Nagy Kristóf: Az eladás elég jó poszt-avantgárd eszme? *exindex*, 2024. 02. 21.: <https://exindex.hu/hu/flex/az-eladas-eleg-jo-poszt-avantgard-eszme/>

⁵⁹ Huth 2023, i. m., 15-16.

⁶⁰ Esanu, Octavian: What Was Contemporary Art? *ArtMargins*, 2012/1., 5–28.

inkább egy autonóm művészeti értékek mentén alkotó új elitnek ágyazott meg. Ebben fontos szerepe volt a nyolcvanas évektől a kelet- és közép-európai régióban jelen lévő Soros Alapítványnak is, amely nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a saját liberális értékrendje a művészeti mezőben is meghatározó és kánonformáló szerephez jusson.⁶¹ Az általuk alapított Soros Központok esztétikai progressziót hirdető új modellje ösztöndíjprogramokat, támogatásokat, kiállítási lehetőségeket kínált a közegben, melyek jellemzően a korábbi avantgárd és neoavantgárd művészeket vagy a kortárs, a nyugati művészettel kompatibilis alkotókat részesítettek előnyben. Ilyenek voltak a nyolcvanas évek közepén színre lépő új művészgeneráció, a Hegyi Lóránd nevével fémjelzett „új szenzibilitás” alkotói, akiket az akkoriban a Műcsarnok élére állított, így a Velencei Biennálé magyar pavilonjáért is felelős Néray Katalin is támogatott. Vezetése alatt a Műcsarnok az 1980-as években egyre inkább a nyugat-európai intézményekre kezdett hasonlítani, még ha továbbra is kénytelen volt helyt adni különféle propagandakiállításoknak, és politikai vagy nyíltan rendszerkritikus művészet továbbra sem kerülhetett kiállításra. A rendszerváltást követően azonban a „rendszerellenzékiesség”⁶² mint új szimbolikus tőke jelent meg a mezőben, ugyanis „elsősorban azok a szereplők számíthattak elismertségre, akik hitelesen tudták igazolni korábbi elnyomottságukat, marginalizáltságukat, vagy ellenzéki pozíciójukat”.⁶³ A képzőművészek esetében azonban az igazán rendszerellenes alkotók egy része disszidált, az itthon maradtak közül pedig többen feladták kísérletező, provokatív, felforgató művészeti tevékenységüket. A képzőművészek – szemben az irodalmi élet képviselőivel – nem vettek aktívan részt a rendszerváltásban sem. Az államszocialista időszak művészetének pozicionálása és értékelése mégis részben politikai szempontok szerint történt. Sasvári fogalmazza meg, hogy alapvetően két egymás mellett elbeszélő tendencia alakult ki a rendszerváltás előtti nem hivatalos művészet értékelésére – a politikai és esztétikai.⁶⁴ Előbbi sokszor a jobboldali, nemzeti kurzus kisajátítására, aktuálpolitikai célokra történő felhasználására jött létre, utóbbi pedig a neoavantgárd alkotók hazai műkereskedelemben való bekerülése révén egy rájuk szakosodott szűk gyűjtőréteg által történt. A posztoszocialista országok – politikai érdeklődésen túlmutató – esztétikai értékelése a Nyugaton Sasvári szerint a 2000-es években történt meg, lehetőséget kapva az

⁶¹ Nagy Kristóf: A Soros Alapítvány képzőművészeti támogatásai Magyarországon – A nyolcvanas évek második felének tendenciái. *Fordulat*, 2014/1, 192-215.

⁶² Huth 2023, i. m., 214.

⁶³ Huth 2023, i. m., 105.

⁶⁴ Sasvári 2018, i. m., 18–19.

integrálódásra a múzeumok által képviselt esztétikai kánonrendszerbe. A magyar művészeti mező betagozódása a nemzetközi szférába már a 80-as években megkezdődött, alávetve magát az új liberális, nyugatcentrikus kulturális hegemoniának, amely leváltotta a késő kádár-kori művészeti dominanciát, egy új művészeti elitet képezve. A becsatlakozás azonban, ahogy Nagy Kristóf is megjegyzi tanulmányában,⁶⁵ alárendelt, félperiférikus helyzetben történt, és ennek a pozíciónak megfelelően formálódott az intézményrendszere is.

3.2 Korábbi művészeti generációk

3.2.1 A művészeti generációk kérdése

Művészeti értelemben generáció alatt általában olyan alkotók csoportját értjük, akik egy adott időszak meghatározó művészeti jelenségeihez, irányzataihoz vagy csoportosulásaihoz kapcsolódva praxisukban hasonló szellemi és gyakorlati irányelvek mentén dolgoznak. Alkotói tevékenységük gyakran a korszakra adott meghatározó vagy domináns művészeti válasz, amely közös hatások és értelmezési keretek mentén formálódik. Bár gyakran megfigyelhető bizonyos életkori koncentráció, ez nem kizárólagos tényező, a csoport tagjai életkorilag lazábban is kapcsolódhatnak egymáshoz, lehetnek előfutárai, valamint kései követői is egy-egy generációnak. Bourdieu például különválasztja a biológiai és a művészi életkort, vagyis azt, hogy egy alkotó az adott történeti pillanatban avantgárdnak vagy ortodoxnak számít-e. Ebből következően a művészeti generáció fogalmát sem életkori egységként, hanem a mezőn belül egymást váltó domináns frakciók relációjában értelmezi. Megfogalmazása szerint „[a]z avantgárdot minden egyes pillanatban egy művészi generáció [két művészeti termelés mód közötti eltérést értve alatta] választja el a szentesített avantgárdtól, amelyet magát szintén egy művészi generáció választ el attól az avantgárdtól, amely a mezőbe való belépésekor már szentesítve volt.”⁶⁶

A magyar művészet történetében például ilyen művészeti generációként szokás emlegetni a magyar Vadakat vagy az Iparterv-csoport tagjait és a velük egy művészeti platformra hozható kortársaikat. Mindkét esetben – ahogyan az a generációk természetéből

⁶⁵ Nagy 2014, i. m., 212.o

⁶⁶ Bourdieu 2013, i. m., 181.

is fakad – utólagos „definiálásról”⁶⁷ beszélhetünk, az „Iparterv-generáció” esetében azonban joggal merül fel a kritika az 1968-ban és 1969-ben megrendezett *Iparterv I.* és *Iparterv II.* kiállítások köré szerveződő művészkör generációvá tágításával, illetve az ott ki nem állító alkotók tevékenységének ilyen módon történő – Pataki Gábor kifejezésével élve – „kolonializálásával”⁶⁸ szemben. Generációk helyett éppen ezért sokkal jobban szeret a művészeti diskurzus irányzatokról vagy művészeti áramlatokról beszélni, amelyek köré sokszor egy-egy generáció szerveződik.

3.2.2 „Új szenzibilitás”

A 80-as években a legmarkánsabban megjelenő friss irányzat a korábban említett „új szenzibilitás” volt, amely két életkori generációt is maga köré gyűjtött, a neoavantgárdból áttérő „idősebb”, közepgenerációs művészeket és a hozzájuk csatlakozó, frissen pályára lépő fiatalokat. Az előbbiekhöz tartozó, ekkor negyvenes éveikben járó művészek koruk ellenére mégis „újnak” számítottak, hiszen – ahogy Andrási Gábor megjegyzi⁶⁹ – a kultúrpolitika évtizedeken át a második nyilvánosságba szorította őket, másrészt többségük esetében – mint Bak Imre, Birkás Ákos, Hencze Tamás vagy Nádler István – a nyolcvanas években saját alkotói praxisukon belül is radikális művészi fordulat ment végbe.

Az évtized magyar művészetének egyik intellektuális irányvonalát az európai kultúrához való közeledés vágya adta, ami az irányzat művészetteoretikai kapcsolódáspontjaiban is felfedezhető. Hegyi Lóránd, az „új szenzibilitás” hazai művészetelméleti hátterének kidolgozója – kritikusai szerint ideológusa –, olyan művészek, mint Georg Baselitz és Dieter Krieg munkásságában találta meg a „modernizmus válságára” adott választ, vagyis az új festészeti nyelv mintadó nyugati példáit.⁷⁰ Az ő művészetükön keresztül – az absztrakt expresszionizmussal, Pollock és De Koonig akciófestészetével relációba állítva –

⁶⁷ A „magyar Vadak” kifejezés a Magyar Nemzeti Galéria 2006-os *Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig 1904-1914* című kiállítása és a hozzá készült katalógus révén került be a művészettörténeti diskurzusba. Lásd: Passuth Krisztina – Szücs György – Gosztonyi Ferenc (szerk.): *Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig 1904-1914*. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2006.

⁶⁸ „Az ugyancsak elterjedt „Iparterv-generáció”-val pedig, bár valós művészettörténeti fenomént fed le, az a baj, hogy önkéntelenül is kisajátítja, egy ma gyakran használt kifejezéssel élve kolonializálja az ott éppen valamilyen okból nem szereplők tevékenységét.” – részlet Pataki Gábor az *Iparterv 50+* katalógusbemutatón elhangzott beszédéből. 2019. 11. 11

⁶⁹ Andrási Gábor: Modernizmuson túl – Generáció- és szemléletváltás a kilencvenes évek magyar művészetében. *Európai Füzetek*.
<https://www.e3.hu/~eufuzetek/konyvespolc/8-v-andrasi.html> Elérés: 2026. 08. 03.

⁷⁰ Hegyi Lóránd: *Új szenzibilitás. Egy művészeti szemléletváltás körvonalai*. Magvető, Budapest, 1983.

bontotta ki és helyezte el az új érzéki festészetet az egyetemes művészet rendszerében. Az általa a „festőiség utáni festőiség” művészetének nevezett, intim, szemlélődő, egyben nagyon színes festészet hazai kibontakozásának azonban nemcsak a teoretikus megalkotás, hanem a már említett kultúrpolitikai, strukturális változások is kedveztek. A korlátozott termelési mező prominens szereplőinek elismerése mellett a heteronóm oldalon is sikeresnek bizonyult, az újonnan kiépülő műkereskedelem, valamint a neoliberalizmus exportjában érdekelt Soros Központok is preferálták az irányzatot. A művészeti mezőn belül elfoglalt, kiemelten kedvező pozíciója eredményezte azt a „példátlan mértékű” dokumentáltságát is, amely Andrási Gábort idézve „olyan optikai csalódást okozott, mintha a mozgalom azonos volna nemcsak a hazai új festészettel, (...) hanem a magyarországi posztmodern fordulat egészével is.”⁷¹ Az „új szenzibilitás” tulajdonképpen annak a művészeti felhajtóerőnek a magyar mezőben legsikeresebben pozíciót szerző vonulata volt, amely az egész nemzetközi színteret dominálta a nyolcvanas években. Nyugat-Európában a „klasszikus” konceptuális művészet virágkora után – ahogy Tatai Erzsébet fogalmaz – „a közönség és sok művész is mintha megcsömörlött volna az intellektualizmustól, az avantgárd tettvágytól és a minimálisra redukált tárgyiságtól”,⁷² amire egyfajta immunreakcióként született meg a színes, új festőiség, időlegesen kitakarva minden mást, köztük a konceptuális művészet folytatásait is.

Az „új szenzibilitás”, tágan értelmezve az áramlatot, az egész új festőiséget beleértve, több olyan jegyet is hordoz magán, amely a művészeti generációk működésmódjára jellemző. Nem nehéz belelátni mind Mannheim korszellem fogalmának jelenlétét a nyugati nyitás vágyával, az államszocializmus évtizedeiben megcsömörlött művészek apolitikusságával, a műkereskedelem felélénkülésével és a művészet árujellegének deklarálásával, mind pedig a Bourdieu-féle „újak” színre lépését a frissen kialakuló mező szimbolikus javaiért. Az „új szenzibilitást” azonban helyesebb egy olyan specifikus nemzedéki egységnek tekinteni a rendszerváltás környéki művészgeneráció nemzedéki összefüggésén belül, amely az adott időszakban a többihez képest domináns szerephez jutott.

A nyolcvanas évek közepén a modernizmus hazánkba is begyűrűző válságával, de mindenekelőtt a társadalmi kontextus megváltozásával olyan fordulat következett be, amely nyomán a modernizmus történeti folytonosságában feloldódó nemzedéki átfedések

⁷¹ Idézi: Tatai Erzsébet: *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*. Praesens, Budapest, 2005, 76.

⁷² Tatai 2005, 15.

helyét kitapintható generációs konfliktusok⁷³ vették át. A korábbi művészeti gondolkodás két szélső hagyományát képviselő, a húszas években gyökerező avantgárdot és a befelé forduló, greenbergiánus késő modernizmust a „hivatalos” és nem hivatalos művészet közötti megosztottság konfliktusa közös platformra terelte, ahol a rendszerrel szembeni ellenállás kovácsolta össze az avantgárd hagyományt folytató generációkat. Ezt a generációs szolidaritást repesztette meg az „új szenzibilitás” azzal, hogy – András Edit megfogalmazásában – „szakított a kimondatlan játékszabályokkal, s feladta az ellenállás pozícióját, továbbá hogy kivonult a hazai játéktérről, s nemzetközi összefüggésrendszerben, ráadásul piaci viszonyok közepette kívánt érvényesülni.”⁷⁴ Az új festészet azonban csak megelőlegezte hazai „képzőművészeti rendszerváltást”.

Bár a Hegyi által magyar köntösbe öltöztetett elmélet valóban a nemzetközi szinten válságba került modernizmusra adott esztétikai választ teoretizálta, a hazai hullám pedig ténylegesen a változás motorjaként működött, mégsem tudta beteljesíteni paradigmaváltó „küldetését”, modernizmus-bírálatára hangsúlytalan maradt. Az „új szenzibilitás” így végül nem a modernizmus lebontójaként, hanem a magyar modernizmust a nyugati intézményrendszerhez kapcsoló híd⁷⁵ utolsó tartópillereként kanonizálódott. Gyors sikerei expanzív jellegűvé tették, prominens képviselőit pedig az újonnan kirajzolódó elitművészet főáramába emelték. A fellendülés azonban néhány év után, 1986–88 körül megtorpant, majd kifulladás, a többséget alkotói praxisuk felülvizsgálatára kényszerítve. Hatása azonban így is szignifikáns, egyrészt a magyar kortárs művészet piaci mérőfokának, „árjellegének” első ízben történő tematizálása, másrészt az érzékeny, expresszív, sok esetben absztrakt táblaképfestészet hazai gyakorlati és teoretikai megalapozása szempontjából. Mindkét aspektus bizonyos mértékig visszaköszön az Y-generációs alkotók egyes stratégiáiban is.

3.2.3 Neokonceptualizmus

A politikai rendszerváltás idejére az „újfestészet” hulláma a nemzetközi szintén már lecsengőben volt. Megroppant a modernizmus nyugati hegemoniája, művészeti paradigmaváltás zajlott, ezzel párhuzamosan pedig a keleti blokk utáni érdeklődés is fokozatosan

⁷³ András, *Modernizmuson túl*.

⁷⁴ András Edit: *Kulturális átöltözés – Művészet a szocializmus romjain*. Argumentum, Budapest, 2009, 14.

⁷⁵ András alkotta metafora arra a művészettörténeti és elméleti keretrendszerre, amely a nyolcvanas évek közepére a magyar avantgárd tradíciót annak három aranykorán és a transzavantgárd újfestészetten keresztül a nemzetközi elitművészetéhez kapcsolta.

alábbhagyott. Magyarországon az éppen csak érvényre jutott mainstream logikát – amely a „rendszerellenzékliség” szimbolikus tőkéjén keresztül művészetpolitikai és etikai síkra terelte a diskurzust – a mező frissen pályára lépő szereplői már meghaladottnak tekintették. A korábbi oppozíciós gondolkodással szemben – ahogy Andrási Gábor fogalmaz – egy „új „olvasat” jött létre, amelyben a sokszínű, mozgékony, párhuzamosságokat és ellentmondásokat is megengedő preferenciák többé nem szerveződnek normatív rendszerre, esztétikai kánonná.”⁷⁶ A főárammal szembehelyezkedő fiatal generációhoz – amely bátor tárgyhasználatával, sok esetben intermediális eszköztárával leszámolt a magyar művészet addig megingathatatlan festészet-központúságával – olyan, akkor már harmincas–negyvenes éveikben járó képzőművészek is kapcsolódtak, mint Bukta Imre, Gerber Pál vagy Kicsiny Balázs, akik korábbi munkáikban már megelőlegezték ezt a szemléletet, és kezdettől kívül maradtak a mainstreamen. Ez a posztmodern új generáció – amelynek tagjai zömében az X-generációnak nevezett globális korosztály legidősebbjei közé sorolhatók – művészeti stratégiáiban a reflektív gondolkodás és az ösztönös, spontán érzékliség között helyezkedett el, kifejezési módjaik háttérében pedig egy – Andrási kifejezésével élve – bázisszerű konceptualizmus húzódott.

Az államszocializmus idején az akcióművészet mellett a konceptuális művészet irányába nyitotta ki legkésőbb a kapuit a felpuhult kultúrpolitika intézményrendszere. A nyitás gyakorlatilag csak a hetvenes évek végén kezdődött el, az évtized zömében még az irányzat képviselői számára cenzúra és tiltás jutott osztályrészül. Műveiket titokban, informális kiállításokon – az úgynevezett „második nyilvánosságban” – tudták csak bemutatni, melyre jó példa a fiatal művészettörténész, Beke László saját lakásán megrendezett *Elképzelés*⁷⁷ című projektje. Beke ennek részeként huszonnyolc művésznek küldött felhívást, hogy a „MŰ = az ELKÉPZELÉS DOKUMENTÁCIÓJA” hívószóra készítsenek ötletterveket. Célja egyrészt a hazai szcena látószögének a konceptuális művészet felé való tágítása, másrészt – a kor kiállítási és publikációs nehézségeire reflektálva – az egyébként meg nem valósuló gondolatok, ötletek és tervek összegyűjtése volt. A projektet 2019-ben Beke László 75. születésnapja alkalmából ez utóbbi gondolat relevanciájára és aktualitására reflektálva megismételte két fiatal kurátor, Don Tamás és Kovács Kristóf,

⁷⁶ Andrási: *Modernizmuson túl*.

⁷⁷ Beke László: Az „Elképzelés”-ről. *Artpool*, 2001.:

<https://artpool.hu/lehetetlen/real-kiall/elkepezes/beke.html> Elérés: 2026. 08. 03.

harmincöt Y-generációs képzőművészt⁷⁸ felkérve, hogy tervek és ötletek mentén válaszolják meg, mi az, ami 2019-ben – a NER harmadik ciklusában – nem valósulhatott volna meg. Beke később is a konceptuális művészet támogatója maradt, nevéhez köthető a hivatalos intézményrendszer nyitása utáni, 1980 és 1981 között a Budapest Galériában megrendezésre kerülő, a hetvenes évek művészetét bemutató *Tendenciák* kiállítássorozat a magyar konceptuális művészet törekvéseire koncentráló utolsó állomása is. A nyolcvanas években azonban még nem volt meg az a közeg, amelyben a konceptuális művészet szélesebb körben gyökeret verhetett volna. Erre majd csak 1989 után került sor, amikor nemzetközi és hazai szinten egyaránt ismét az érdeklődés középpontjába került.

Az 1960-as években új avantgárd irányzatként megjelenő konceptuális művészet „klasszikus” periódusa az 1970-es évekre közepére elvesztette lendületét a nyugati világban. A kimerülés elsődleges oka a műtárgy fokozódó elanyagtalanodása, dematerializálódása, illetve elszemélytelendése volt, amelyre egy idő után egyfajta immunválasznak is tekinthető a nyolcvanas években felfutó, forma- és anyagközpontú, ismét az individuumot, annak „magánmitológiáit” középpontba állító „újfestészet”. A hetvenes évek közepétől egészen a nyolcvanas évek végéig háttérbe szorult a művészet konceptuális vonulata, amely látencia a lassú intézményi nyitás miatt Magyarországon még erősebb volt. Tatai Erzsébet az ebben a látens szakaszban formálódó konceptuális művészetet nevezi *posztkonceptuális* művészetnek a *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években* című kötetében. A rendszerváltás környékén megjelenő új generáció megőrizte a konceptualizmus szellemiségének bázisát, a „gondolat” elsődlegességét, de művészetükben a történeti konceptualizmushoz képest látványosan nagyobb szerepet kapott a megformálás és a kivitelezés. Tatai megjegyzi, hogy a posztkonceptuális kifejezés használata a művészeti diskurzusban eltérő, alkalmazása azonban leginkább az egyszerre elhatárolódást és folytonosságot is kifejező „poszt” előtag miatt indokolt, amely az elnevezés szintjén is a kibontakozó posztmodern kultúrához köti. Ez a kapcsolódás jelenik meg az említett *Tendenciák* sorozat Beke által rendezett kiállításának címében is, amely a

⁷⁸ A e-mailes felkérést a következő képzőművészeknek küldtél el 2019. október.9-én: Ádám Anna, Bozzai Dániel, (Demeter Dávid), Dobokay Máté, (Erményi Mátyás), (Hordós Boldizsár), Juhász Tamás, Kazsik Marcell, (Kárándi Mónika), (Keresztesi Botond), Kocsi Olga, Koller Margit, Koltay Szonja, (Kristóf Gábor), Kútvölgyi-Szabó Áron, (Leitner Levente), Magyarai Zsuzsa, Maria Lima Victor, Máté Dániel, Mihályi Barbara, Molnár Judit Lilla, (Murányi Mózes Márton), (Nemes Anna), (Neogrady Kiss Barnabás), Papp Sándor Dávid, (Pálincás Bence György), Pólya Zsombor, Szabó Nóra, (Szabó Ottó), Szécsényi-Nagy Lóránd, (Szimán György), Tóth Balázs Máté, (Trapp Dominika), (Vékony Dorottya), Váczi Lilla. A rendkívül rövid, mindössze hatnapos határidőre húsz művész (nevük zárójel nélkül írva) küldte el a 2010-es évekhez aktualizált „elképzelését”.

korszak megváltozott viszonyaira reflektálva a *Posztkonceptuális tendenciák* címet viselte. Tatai azonban fontosnak tartja bevezetni egy másik kifejezés, a *neokonceptualizmus* használatát, az új szenzibilitás utáni konceptualizmus kilencvenes évektől szárba szökő hullámára, megkülönböztetve azt a hetvenes-nyolcvanas évek konceptuális művészetétől.⁷⁹ Tatai szerint erre azért van szükség, mert bár nyugaton egy alapvető folytonosság áll fenn a nyolcvanas és kilencvenes évek konceptuális művészetében, a hazai művészetben éles a váltás a két évtized között. Disszertációmban a megkülönböztetés átvételére a magyar fókusz mellé újabb két érv is felsorakozik. Az egyik – amire Tatai is felhívja a figyelmet –, hogy a kilencvenes években nemzetközi szinten reflektorfénybe kerülő konceptualizmus az ezredvégre globálissá vált, ezáltal vezető, korszellemformáló irányzattá alakult, ami elkülöníti a nyolcvanas évek látenciában fejlődő szakaszától. A másik érv tulajdonképpen ebből következik, vagyis hogy a kilencvenes években színre lépő új generáció alkotói praxisát annyira meghatározta a konceptualizmusnak ez az új szemlélete, hogy egyértelműen megállapítható az irányzat művészeti értelemben vett nemzedékformáló ereje is. Követői pedig később a magyar művészeti mezőn belül azt a domináns nemzedéki egységet alkották, amelyhez képest pozícionálható a 2010 környékén pályára lépő következő nemzedék, az Y-generáció.

Tatai Erzsébet szerint közös tulajdonságuk, hogy mind a posztkonceptuális, mind a neokonceptuális művészet a posztmodern paradigmába ágyazódik, közös jellemzőjük, a „klasszikus” konceptualizmus redukált tárgyiasságának meghaladása, a gondolat rematerializálódása azonban eltérő módon manifesztálódik bennük. Míg a posztkonceptuális művészet inkább impliciten – amit jól kifejez Andrási Gábor erre a koncepcióra egyfajta bázisként tekintő, szenzuális művészi megformálásokkal és stratégiákkal operáló művészetre alkalmazott „érzéki konceptualitás” kifejezése –, addig a neokonceptualizmus expliciten konceptuális. Már a posztkonceptuális művészetben eltolódik a hangsúly a „klasszikus” konceptualizmus fogalmi és nyelvi bázisáról, olyan sokkal inkább tágabb társadalmi kérdésekkel foglalkozó területek felé, mint a szociológia, az antropológia, a feminista kritika, a művészeti intézmények vagy a szerzőség kérdése, amelyek a „hardcore” konceptualizmus kanonizálódásának idején csaknem észrevétlenek maradtak. A neokonceptuális művészet pedig egyértelműen artikulálta és még inkább kiterjesztette érdeklődését a társadalmilag érzékeny művészet irányába, mint a gender- és queer studies, vagy a posztkolonialista elméletek. Hazai szinten is elmondható, hogy a rendszerváltás után

⁷⁹ Tatai, i. m., 13-20.

induló, a szellemi paradigmaváltást hordozó friss generáció igyekezett kapcsolódni ezekhez a nemzetközi diskurzusban kurrens témákhoz – ugyanazok a szellemi, társadalmi, szociális dilemmák foglalkoztatták.⁸⁰ A rendszerváltás után egyre kevésbé volt relevanciája a nemzeti és a nemzetközi művészet elkülönítésének – legalábbis ami az új generációt illeti –, noha természetesen a különböző mértékben elérhető források és tőkék, valamint a történelmi tapasztalatból átöröklődő mentális korlátok okoztak különbségeket. Az eltérések – amelyeket, ha kritikusak akarunk lenni, minőséginek is tekinthetünk – leginkább a félperifériás, alávetett betagozódásunkból fakadtak. Mérvadó különbséget azonban nem fedezhetünk fel, az „új, aktuális helyzetekre reflektáló témák” és a „művek újbóli materializációja” – amelyek Tatai Erzsébet szerint a neokonceptuális művészet két legfontosabb megkülönböztetőjegye a „klasszikus” konceptualizmushoz képest – egyaránt jellemzők a nemzetközi és a hazai képviselők munkáira.

3.3 A rendszerváltás utáni két évtized társadalmi és kulturális kontextusa

3.3.1 A rendszerváltás utáni társadalmi kontextus

A Szovjetunió összeomlását követően Kelet-Közép-Európa visszatagozódott a tőkés világrendszerbe, véget ért a korábbi kettős függőség, és újra megnyílt az út a nyugati centrumtőkéhez való közvetlen kapcsolódás előtt. A piacosodás folyamata, a külföldi működőtőke beáramlása és a privatizáció spontán formái Magyarországon már a rendszerváltást megelőzően megjelentek, majd 1989 után részben intézményesebb, államilag felügyelt keretek között folytatódtak. Ezzel párhuzamosan megindult egy dezindusztrializációs folyamat, radikálisan visszaesett az egykori államszocialista ipar és a termelészövetkezetek kibocsátása, valamint foglalkoztatotti létszáma. A térség a nyugati kapitalizmussal azonosított neoliberális gazdaságpolitikai mintát követve stabilizálta gazdasági és társadalmi viszonyait, jelentős részben az alsóbb társadalmi csoportok rovására. Az így prekarizálódó rétegek lakhatási és fogyasztási igényeit a frissen felszabaduló nemzetállamok hitelezéssel igyekeztek kielégíteni, ami többek között a tőkefüggés erősödéséhez, az állami vagyon zsugorodásához, az állami szabályozás gyengüléséhez, valamint az állam és a háztartások növekvő eladósodásához, ebből kifolyólag pedig növekvő

⁸⁰ András, i. m., 13–16.

egyenlőtlenségekhez és az osztályszerkezet polarizálódásához vezetett.⁸¹ Az átmenet zavaros, félig szabályozott piacgazdasági környezete, valamint a könnyen hozzáférhető hitelek ráadásul kedveztek a gyors meggazdagodás ígéréteivel kecsegtető, sokszor formálisan legális üzleti konstrukcióknak⁸² is, amelyek végül tömegeket sodortak kilátástalan helyzetbe.

A kilencvenes évek közérzetének megítélése alapvetően kettős, egyszerre volt jelen a rendszerváltást követő „nyugat-optimizmus” és az ismert társadalmi struktúrák felbomlásából fakadó bizonytalanság, talajvesztettség. Mivel a rendszerváltás elsősorban nem belső társadalmi folyamatok eredményeként, hanem külső világgazdasági kényszerek hatására ment végbe, ezért még ha a társadalom egy része reményekkel is tekintett rá, nem váltott ki széles körű eufóriát. A hozzáfűződő, be nem teljesült várakozásokat – a nyugati életszínvonalhoz való felzárkózást – a szélesebb társadalmi rétegek számára a neoliberalizmus által kínált fogyasztói szabadságélmény kompenzálta.

A művészeti mezőn belül is megfigyelhető ez a kevertség. Optimizmus jellemezte azokat a már a nyolcvanas években is a többé-kevésbé piaci alapon működő, főként absztrakt művészeket, akik joggal feltételezhatték, hogy a rendszerváltással „kamatoztatni” tudják a korlátozott termelési mező új hierarchizáló elvét adó szimbolikus tőkéjüket, illetve megnyílhatnak előttük a nemzetközi színtér kapui. Nem voltak érdekelték az államszocialista rendszer művészeti intézményrendszerének fenntartásában, ellenben a művész társadalom nagyobb részét képező, attól jelentős mértékben függő, bevételeit és majdani nyugdíját attól remélő, a „hivatalos” művészetet kiszolgáló, vagy az alá betagozódó alkotókkal, akik a rendszer szétesése után egzisztenciálisan kiszolgáltatott helyzetbe kerültek.⁸³

3.3.2 Kultúrafinanszírozás a rendszerváltás után

Az államszocialista rendszer egyik legfontosabb intézményi pillére, a Művészeti Alap az 1980-as évek végétől fokozatosan elveszítette korábbi gazdasági és intézményi bázisát. Az 1987-ben meginduló spontán privatizáció során alintézményei és vállalatai leváltak

⁸¹ Éber 2020, i. m., 93–95.

⁸² Például a biogilisztá-biznisz, amelyben a családom is érintett volt, és amelynek a történetét a 2025-ös *Tégláról téglára* című installációmban dolgoztam fel. <https://molnarjuditlilla.hu/layer-by-layer/> Elérés: 2026. 08. 28.

⁸³ Huth 2023, i. m., 106.

róla, illetve különböző gazdasági társaságokká alakultak át. 1990-re, a privatizáció lezárulásával az Alap már elveszítette legjelentősebb bevételi forrásait biztosító vállalatait, valamint a Fiatal Képzőművészek Stúdióját is, amely önálló egyesületként működött tovább. A szervezet megszüntetésére végül 1992-ben került sor, helyét pedig funkcionálisan elkülönülő utódszervezetek vették át, az érdekképviselési feladatokat a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete (MAOE), míg a vagyonkezelési és támogatási funkciókat a Magyar Alkotóművészeti Alapítvány (MAA), majd 1994-től a Magyar Alkotóművészeti Közalapítvány (MAK) látta el.⁸⁴ A korábbi redisztributív intézményrendszer felszámolásának következményeként az elsősorban a nagytermelés mezejére gyártó, a rendszertől egzisztenciálisan függő művészek helyzete bizonytalanná vált. Bevételi forrásaik elvesztése vagy beszűkülése mellett pedig a frissen kialakult mező kihívásaival – az alternatív és a „rendszerellenzéki” művészet előretörésével, illetve a pozíciók átrendeződésével – is szembesülniük kellett.

A privatizációs hullám a kultúra területén elsősorban a profitábilisabb ágazatokat érintette, a magaskultúra csúcsintézményei – amelyek nem voltak alkalmasak piaci alapú önfenntartására – állami vagy önkormányzati tulajdonba kerültek. A nyereséget termelő vállalatok leválása, valamint az állami és önkormányzati finanszírozás fokozatos visszaszorulása azonban egyfajta „finanszírozási vákuumot” eredményezett, amelynek kezelésére 1993-ban, a korábbi Kulturális Alap jogutódjaként létrehozták a *Nemzeti Kulturális Alapot*.⁸⁵ Az NKA alapításának az egyik legfőbb célja volt a kultúra finanszírozásának leválasztása a közvetlen politikai döntésekről, valamint a kulturális életben jártas szakemberek döntéshozói pozícióba emelése. E cél megvalósítására és a finanszírozási háttér kidolgozására a rendszerváltás utáni első szabadon megválasztott kormány két művelődéstudományost, Kuti Évát és Marschall Miklóst kérte fel, hogy egy átfogó kutatás⁸⁶ keretében térképezzék fel a második világháború utáni európai kultúrafinanszírozási modelleket, Magyarországon is használható analógiákat keresve. A kutatás során négy modellt különböztettek meg az állam a kultúra finanszírozásában betöltött szerepe szerint, a *rásegítőt*, a *mecénást*, a *menedzsert* és a *művezetőt*. Az államszocialista időszakban Magyarországon a „művezetői” típus volt érvényben, amelyben az állam a kulturális szféra teljes működését közvetlenül irányította, a termeléstől a finanszírozáson át az intézményi

⁸⁴ Huth 2023, i. m., 109.

⁸⁵ Huth 2023, i. m., 35–38.

⁸⁶ Kuti Éva – Marschall Miklós: *Az állam szerepe a kulturális szférában*. Művelődéskutató Intézet, Budapest, 1989. Lásd: Huth 2023, i. m., 35.

struktúrák működéséig. Ezzel szemben a kutatók a német mintájú menedzser és az angol rendszerre jellemző mecénás modell hibrid átvételét és egy a British Council-hoz hasonló neoliberális alapokon nyugvó, versenyelvű kultúrafinanszírozási intézmény létrehozását javasolták, amely végül az NKA formájában valósult meg. Az NKA költségvetése 2009-ig részben központi költségvetési forrásokból, nagyobb arányban pedig a kulturális termékek és szolgáltatások után befizetett 2%-os különadóból állt össze, ezzel közvetett módon a nyereségesebb területek bevételeiből támogatva a kevésbé profitábilisabbakat.

Inkei Péter⁸⁷ az NKA mellett a magyar kultúrafinanszírozás egyik úttörő megoldásaként tartja számon az 1996 decemberében elfogadott törvény nyomán 1997-től bevezetett, társadalmi és civil szervezetek számára felajánlható *személyi jövedelemadó 1%-os rendszerét*. Noha nincsenek pontos adatok arról, hogy a felajánlások mekkora része jutott kulturális és művészeti szervezetekhez, Inkei mégis a civil szféra megerősítésének, valamint a kulturális mező sokszereplőssé válásának fontos eszközeként értelmezi ezt a rendszert, amely a rendszerváltás után megcélzott neoliberálisabb, részben társadalmasított finanszírozási logikába illeszkedik. Ezenkívül a 2004-es európai uniós csatlakozással új forrásokkal egészült ki a hazai kultúrafinanszírozás, amelyek különösen a nemzetközileg beágyazott, független kulturális szervezetek működésében váltak meghatározóvá. Inkei Péter szerint a *Kultúra 2000*, majd *Kultúra* programból elnyert támogatások számos esetben nemcsak egyes projektek megvalósítását, hanem magát a szervezeti működést is biztosították. Megállapítása szerint az Európai Bizottság bizonyos értelemben a fokozatosan kivonuló Soros Alapítvány szerepét vette át a független kulturális szférában, miközben az uniós támogatási rendszer tovább erősítette a pályázati, projektalapú és nemzetközi együttműködésekre épülő finanszírozási logikát.

3.3.3 Kultúrpolitikai törésvonal a kilencvenes-kétezres években

A harmadik Magyar Köztársaság megalakulását követően a hazai politikai és közélet egy társadalmi-kulturális törésvonal mentén két blokkra oszlott, mely megosztottság egészen 2010-ig meghatározó maradt. A politikai erők és a tőke képviselői között kialakuló, kölcsönösen támogató viszony két, egymással versengő szövetségi tömböt hozott létre, egy „baloldalnak” nevezett, részben „baloldali”-liberális értékeket képviselő, a

⁸⁷ Inkei Péter: Állami kultúratámogatás és kulturális politika Magyarországon az elmúlt húsz évben. In: Dér Csaba Dezső – Zachar Balázs (szerk.): *Új utak a művészeti menedzsmentben*. Arts and Business, Budapest, 2011, 282.

transznacionálisan szerveződő centrumtökére támaszkodó, valamint egy „*jobboldalnak*” nevezett, nemzeti–keresztény–konzervatív értékrendet támogató, a nemzeti tőkésekkel stratégiai szövetséget építő blokkot.⁸⁸ Mivel mindkét tömb egyaránt tőkeparti és prokapitalista volt – még ha szövetségi bázisát eltérően is képzelte el –, a köztük húzódó törésvonal nem szerveződhetett gazdasági kérdések mentén, hanem a szimbolikus térben manifesztálódott. Ez a polaritás az aktuálisan hatalomra kerülő blokkok kultúrpolitikai stratégiáiban és a művészet finanszírozásának gyakorlatában is kitapintható. A rendszerváltást követően különösen fontossá vált a művészeti intézmények autonómiájának tiszteletben tartása, valamint irányításuk szakmai testületekre bízása, amit a mindenkori kormányok alapvetően elfogadtak és helytel-közzel betartottak. Elmondható azonban, hogy a „baloldali” tömb általánosságban a kulturális mező minél nagyobb fokú függetlenedését támogatta, az állam fokozatos kivonulását és a szektor piaci irányba terelését tartotta kívánatosnak, míg a „jobboldali” kormányzás több szempontból is centralizálta a támogatási rendszert, és olyan intézkedéseket hozott, amelyek csökkentették a független szervek hatókörét, a kulturális politikát pedig a nemzeti közösségi tudat erősítését szolgáló, stratégiai jelentőségű területként kezelte. Noha a „baloldali” frakciók inkább tiszteletben tartották a kulturális mező autonómiáját, kevesebb állami forrást fordítottak rá, mint a „jobboldaliak”, ami egyrészt neoliberais szemléletükkel, másrészt a kormányzati ciklusaik alatti kedvezőtlenebb gazdasági körülményekkel magyarázható.

Nehéz gazdasági körülmények között, de már az Antall–Boross-kormány ciklusa alatt akadt néhány jelentős kulturális beruházás, mint az 1991-ben a német házaspár, Irene és Peter Ludwig gyűjteményéből létrejövő Ludwig Múzeum megnyitása a Budai Várban (2005-ben költözött át a Müpába), vagy a Múcsarnok 1991–1994 közötti nagyszabású rekonstrukciója. Ebben az időszakban – kormánytól függetlenül – két, a későbbiekben kiemelt jelentőséggel bíró intézmény is megalakult, amelyek egyrészt jól kifejezik a polarizálódó „kultúrharc” „lövészárkait”, másrészt e „harc” egyik „győztese” a 2010 utáni kultúrpolitika meghatározó intézményi szereplőjévé vált. A két intézmény, a kulturális mező eltérő pólusaihoz kapcsolódó Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia (SZIMA) és Magyar Művészeti Akadémia (MMA) – mindössze néhány hónap eltéréssel – 1992-ben alakult meg.⁸⁹ A két intézmény a művészeti mező ekkor formálódó kulturális-

⁸⁸ Éber 2020, i. m., 100–101.

⁸⁹ Nagy Kristóf: A Magyar Művészeti Akadémia köztestületi ambíciói, anyagi és politikai függései 1992 és 2003 között. *Kultúra és Közösség*, 2022/1., 70–71.

ideológiai polarizációjának két eltérő pozícióját jelenítette meg, konfliktusukban pedig elsősorban az érdekképviselői szervként induló MMA állami és kulturális mezőn belüli legitimációért folytatott küzdelme játszott szerepet. Az MMA ugyanis – ahogy Nagy Kristóf fogalmaz a szervezet első tíz évét feldolgozó tanulmányában – „egy állandó állami finanszírozásból működő, de az államapparátustól független köztestületi státuszt szeretett volna elérni, és nemcsak univerzális művészeti értékeket akart termelni, hanem a nemzetállam fenntartásához is hozzá akart járulni.”⁹⁰ Nagy megállapítása szerint ebben az időszakban a civil szervezethez hasonlóan működő, finanszírozását tekintve az állami támogatások változásainak kitett akadémia legfontosabb célja a köztestületi státusz megszerzése volt, amelyre azonban csak 2011-ben, a Nemzeti Együttműködés Rendszerének kiépülésével került sor. Ezzel szemben az MTA-hoz kapcsolódó SZIMA kezdettől erősebb intézményi és szimbolikus pozícióval rendelkezett, és nem törekedett az MMA-hoz hasonló, a művészeti élet egészének képviselőjére és szervezésére irányuló köztestületi szerepre.⁹¹ A 2010-es évekig azonban egyik akadémia sem vált a művészeti mező irányító ágensévé.

A művészeti élet a rendszerváltást követő években elsősorban a „rendszerellenzéki-ség” szimbolikus tőkéje mentén polarizálódott, ami a régi kádárista elitnek az új avantgárdra történő cserélődésében is megmutatkozott. Az új hierarchizálási elvet adó szimbolikus tőke a hatalmi mező relációjában képződött, ezért az autonómia kérdése jellemzően nem a gazdasági mezőhöz, hanem a hatalmi mezőhöz való viszony mentén szerveződött. A rendszerváltás így az avantgárd művészek számára főként a művészet politikai mezőtől való autonómiájának visszaszerzését jelentette, miközben az ezzel párhuzamosan kialakuló piacgazdaságban inkább lehetőséget láttak, nem pedig kitettséget. Bár a nyugat- és piacoptimizmus néhány évvel a rendszerváltás után alábbhagyott, a kilencvenes és a kétezres évek „hegemón” pozícióban lévő művészeti elitjének szellemi és kulturális orientációját döntően a „baloldal”⁹² „nyugatos”, liberális, piacliberalizáló szemlélete határozta meg.

⁹⁰ Nagy 2022, i. m., 70.

⁹¹ Nagy 2022, i. m., 70.

⁹² Abban az értelemben használva, ahogy Éber Márk is utal rá, nem igazi baloldal, csupán „baloldalnak” nevezett, értékeit tekintve inkább liberális.

3.3.4 Az X-generáció pályaszocializációja

A vasfüggöny leomlásával – és már az azt megelőző években is – rövid időre az egykori szovjet országok művészete került a globális művészet reflektorfényébe. A „tizenöt perc hírnév” elmúltával azonban hamar kiderült, hogy a nemzetközi mezőbe való integrálódás korántsem lesz „gyors és fájdalommentes”.⁹³ András Edit szerint a legnagyobb nehézséget az jelentette, hogy a „fal másik oldalán” éppen alapjaiban alakult át a művészeti diskurzus, míg „a világban a francia posztstrukturalista filozófia nyomán a hatalom működésének, legitimációs módszereinek, a tudományon, a médián és a művészen keresztüli reprezentációjának vizsgálata és dekonstrukciója volt napirenden, [addig] nálunk a fogalom még mindig jobbra csak az uralkodó politikai hatalmat jelölte”.⁹⁴ Bár az új „elitet” megképző hierarchizáló elv részben politikai alapon szerveződött, az államszocializmusban szocializálódott alkotók az explicit politikum művészetből való száműzésére kondicionálódtak. Az elfojtások és zsigeri reflexek András szerint belső „szellemi falmaradványokként”⁹⁵ gátolták a nemzetközi tendenciákhoz való kapcsolódást, a „szellemi őrsgváltás” csak az új nemzedék színre lépésével következett be, amely elődeinél kevésbé volt kitéve ezeknek, és ösztönösebben, érzékenyebben tapogatta le a nemzetközi tendenciákat.

Ez az – X-generációnak nevezett globális korosztály részét képező – új nemzedék a kilencvenes években már a megváltozott játékszabályok szerint formálódó művészeti mezőben lépett pályára. Számukra sem a nemzetközi művészeti szcéná, sem a még gyerekcipőben járó hazai művészeti piac nem hordozott akkora illúziókat, mint az egy évtizeddel korábban induló társaik számára. Petrányi Zsolt a 2023-ban, a Magyar Nemzeti Galériában megrendezett, a kilencvenes évek magyar képzőművészetét feldolgozó *TechnoCool*⁹⁶ kiállítás katalógusának bevezető tanulmányában⁹⁷ több ponton is hangsúlyozza, hogy ebben az időszakban a fiatal és középgenerációs művészeket még nem motiválta a művészet piacosodása, egészen az évtized végéig a művészetet és az eladhatóságot

⁹³ András, i. m., 15.

⁹⁴ András, i. m., 16.

⁹⁵ András, i. m., 13.

⁹⁶ *TechnoCool – Új irányok a kilencvenes évek magyar képzőművészetében (1989–2001)*. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2023. 10. 27.–2024. 02. 11., Kurátorok: Harangozó Katalin, Major Sára, Petrányi Zsolt, Tarr Linda Alexandra.

⁹⁷ Petrányi Zsolt: A kilencvenes évek magyar művészete – egy megközelítési kísérlet. In: *TechnoCool – Új irányok a kilencvenes évek magyar képzőművészetében (1989–2001)*. Magyar Nemzeti Galéria kiadványai, 2023/3. 9–17

összeegyeztethetetlen fogalmaknak tekintették. Petrányi egy átmeneti időszakként írja le a kilencvenes éveket, amelyben ez a generáció az „új szenzibilitás” kifulladás – számukra érdektelenné vált – modellje, valamint az ezredforduló után kibontakozó hazai művészeti piac között kialakuló vákuumban formálódott.

A centrumországokból érkező projektfinanszírozások, ösztöndíjpályázatok, és nem utolsósorban a megnyíló határokkal elérhetővé váló külföldi rezidenciaprogramok fokozatosan egyre nagyobb nemzetközi rálátást és kapcsolódást biztosítottak azoknak a kiváltságos – szerencsés és tehetséges – alkotóknak, akik jól rezonáltak a korszellemre. Referenciapontjaikat ugyanakkor az időközben „legendává” vált avantgárd figurákban keresték, a hozzájuk való csatlakozás révén igyekeztek hitelesíteni magukat.⁹⁸ Ezt erősítette a Képzőművészeti Főiskolán végbement, a diákok által kezdeményezett reform is, amely révén a magyar neoavantgárd és az újraformálódott művészeti elit számos prominens alakja kapott meghívást a tanári karba. Rajtuk keresztül került a hetvenes évek egyik legsokoldalúbb konceptuális művésze, Erdély Miklós munkássága is az akkori fiatal alkotók látóterébe, és vált a korszak egyik meghatározó hivatkozási pontjává. Az államszocializmus összeomlásával ugyanis egyszerre vált láthatóvá az addig underground módon működő hazai, valamint a zárt határok miatt korábban hozzáférhetetlen nemzetközi klasszikus konceptuális művészet, megágyazva ezzel a korábban említett, formálódó neokonceptualizmus szellemiségének. Tatai Erzsébet Joseph Kosuth magyarországi recepcióját említi egyik fontos példaként.⁹⁹ Az ő kiállításával nyílt meg 1989-ben az első hazai független kereskedelmi galéria, a Knoll Galéria, amely három évvel később tanulmánykötetet is megjelentetett a művészről, emellett pedig az 1993-as Velencei Biennále magyar pavilonjának kurátora, Keserü Katalin is Kosuth-műveket választott a kiállítás anyagába. A konceptuális gondolkodást támogató művészek és elméleti szakemberek oktatói felkérései mellett a főiskolai reformok részét képezte az Intermédia Szak elindítása is, amely jól reflektál a kor másik nagy tendenciájára az új technikai médiumok művészeti integrációjára. Az Intermédia szak a médiaművészet egyik legfontosabb bölcsőjévé – vagy inkább „bölcsődéjévé”¹⁰⁰ – vált. Ezenkívül pedig a hazai médiaművészet széleskörű bemutatását – ösztöndíjakkal, technikai eszközökkel, kiállításokkal – az 1996-ban megnyílt,

⁹⁸ András, i. m., 19.

⁹⁹ Tatai, i. m., 68-70.

¹⁰⁰ Utalás Szentjóbý Tamás által – oktatói időszaka alatt – sokszor használt „intermédia bölcsőde” kifejezésre, amely áthallásos módon egyszerre utalt a szaknak helyet adó egykori bölcsőde épületére és arra a szabad, korlátok nélküli kísérletező játékosságra, amit az intermédia szak szellemiségének tartott.

majd hároméves pilot időszaka után alapítvánnyá alakult, C3 Kulturális és Kommunikációs Központ segítette.

Az új nemzedékkel egyszerre jelentek meg az első kurátorok is. Pontosabban fogalmazva ekkor kezdték el először nyugati mintára kurátorként definiálni magukat a nemzedék művészettörténészei. „Szemléletükben az volt az új, hogy projektekben és nem feltétlenül intézményekhez kötött kiállításokban gondolkodtak, rendezéseik tartalomalapúvá, társadalmi művészeti kérdésekre fókuszálóvá váltak, amelyeknek előkészítési folyamatában a művészekkel együtt dolgozhattak egy-egy megjelenés alakulásán.”¹⁰¹ Az 1990-ben önállósult FKSE működési módját is egyre inkább meghatározta ez a projekt-szemlélet, fokozatosan visszaszorultak a korábbi rendszerre jellemző, a Stúdió minden tagját alanyi jogon reprezentáló „szalonkiállítások”, helyüket az 1996-os *A legkevesebb*¹⁰² című tárlattól kezdve a kurátori kiállítások vették át. A kurátori fordulatot kezdetben több kritika is érte, mivel – ahogy Nagy Kristóf fogalmaz – „paradox viszonyt eredményezett az egyesület formálisan demokratikus szervezeti struktúrájával”¹⁰³. Azonban az állami struktúráról történő leválás után nemcsak a kurátori kiállításokat jellemezte a szelekció, hanem a tagfelvételt is. Megszűnt a korábbi automatikus bekerülés a művészeti diplomások számára, pályázásos felvételi rendszer alakult ki, amely révén már csak egy sokkal szűkebb és szűrebb, az FKSE mindenkori progresszív szellemiségének megfelelő réteg tudott bekerülni, és ezáltal az egyesület kínálta lehetőségekhez hozzájutni. Lehetőségekből pedig a kilencvenes és a kétezres években nem volt hiány. Az FKSE ugyan az 1990-es évektől egyre kevesebb állami forrásban részesült, így megszűnt az anyagi kiszámíthatósága, de ebben az időszakban számos pályázati forrás és lehetőség volt elérhető. Ahogy a 2025-ben az FKSE fennállásának 35. évfordulója alkalmából szervezett kerekasztalbeszélgetésen a kétezres években vezetőségi tagsági pozíciót betöltő Erőss Nikolett fogalmazott a korszakban nagyon rétegzett és jól működő intézményrendszer volt, amelyben a Stúdió végig tudta segíteni a fiatal művészek pályáját. Többek között éppen az FKSE-ben tevékenykedő kurátorok révén sikerült számos nemzetközi kapcsolatot kiépíteni, mivel azok hazai intézményes képzés híján sokszor önképző módon, külföldi

¹⁰¹ Petrányi 2023, i. m., 10.

¹⁰² *A legkevesebb*, Ernst Múzeum, Budapest, 1996. február 22. – március 17. Kurátorok: Babarczy Eszter, Bencsik Barnabás, Petrányi Zsolt.

¹⁰³ Nagy Kristóf: Kortárs bizonytalanság – Az FKSE útja a rendszerváltástól a végveszélyig. *tranzitblog*, 2018. 01. 31.:

<http://tranzitblog.hu/kortars-bizonytalansag-az-fkse-utja-a-rendszervaltastol-a-vegveszelyig/>

pályázatok és tanulmányok által sajátították el a szakmát. Az ott megszerzett kapcsolati tőkéjüket pedig becsatornázták az FKSE-be, nemzetközi láthatóságot biztosítva a Stúdió-nak. A kétezres évekre azonban világossá vált a pályázati-finanszírozási forma legnagyobb hátulütője, vagyis hogy nem képes garantálni a stabil alapműködést, így más civil szervezetként működő intézményekhez hasonlóan egyre nehezebbé vált a fenntartása.¹⁰⁴

3.3.5 Neoliberális művészettámogatási formák a kétezres években

A kétezres években ugyan az uniós csatlakozás révén új források áramlottak az országba a rendszerváltás idején kitűzött, az állami forrásoktól leginkább mentes „mecénás” és „rásegítő” kultúratámogatási modellek megvalósításához, azonban nem sikerült elegendő megfelelő kulturális és gazdasági tőkével rendelkező társadalmi bázist kiépíteni.

Az ezredfordulóra azonban a nyolcvanas években útjára indult magyar műkereskedelem olyan paradigmaváltáson ment keresztül, amely a művészeti mező egyre fontosabb szereplőjévé tette azt. Ébli Gábor 2010-ben a *Jelenkor*-ban megjelent írásából¹⁰⁵ kiderül, hogy míg a rendszerváltást követően a műgyűjtők célkeresztjében a klasszikus modern művészet állt, különböző okokból – mint a kereslet hatására megemelkedett árak, vagy az egyre inkább elterjedő hamisítás problémája – figyelmük fokozatosan a kortárs művészet felé fordult, amely új és izgalmas felfedezési terepnek bizonyult. Az évtized egyik legfontosabb változása a „kortárs” fogalmának önálló értékkategóriává válása volt, amely innentől kezdve nem egyszerű időbeli meghatározást jelentett, hanem egyfajta progresszív, kísérletező szemléletet is. Ennek szellemében, kimozdulva a korábbi festészetpreferráló attitűdből, a gyűjtők elkezdtek nyitni a kortárs művészeti tendenciák és a nem hagyományos műfajok felé is, mint a médiaművészet és az installáció. A kísérletezőbb gyűjtői hozzáállás térnyerésével párhuzamosan egyre nagyobb elfogadottságot nyertek a művészetelméletileg reflexív, a médium határait feszegető, illetve társadalomkritikus alkotások is, amilyenek a neokonceptuális művek is voltak. Bár a hazai műtárgypiac nemzetközi összehasonlításban továbbra is jellemzően konzervatív maradt, az ezredfordulót követően érzékelhető differenciálódás ment végbe benne. Míg a kilencvenes években még az számított kérdésnek, hogy kialakul-e a kortárs művészet gyűjtésének gyakorlata, a

¹⁰⁴ Nagy: *Kortárs bizonytalanság*.

¹⁰⁵ Ébli Gábor: Múzeumoktól a műtárgypiac felé – és vissza? (Kortárs művészeti gyűjteményezés az ezredforduló Magyarországon). *Jelenkor*, 2010/11., 1219–1235.

kétezres évekre egyre inkább az vált meghatározóvá, hogy a gyűjtők a kortárs művészet mely tendenciái mellett köteleződnek el. A kortárs művészet gyűjtése identitásképző kulturális gyakorlattá vált, melyben egyfajta trendkövetés is megfigyelhető volt, ami hatással volt egyes művészek vagy irányzatok népszerűségének megugrására.

A magángyűjtés expanziójával párhuzamosan több kollekció is az intézményesülés irányába mozdult el. Ennek egyik példája a 2006-ban megnyílt debreceni MODEM létrejötte volt, amely Antal Péter gyűjteményének tartós letétbe helyezésére építve a magángyűjtés és az önkormányzati kulturális infrastruktúra együttműködésének új modelljét képviselte. Az intézmény nemcsak a vidéki kortárs művészeti diskurzus elősegítése – Kelet-Magyarország abba történő integrálása – szempontjából bírt jelentőséggel, hanem jól illeszkedett abba a kétezres évekre jellemző folyamatba is, amelyben egyre nagyobb szerepet kaptak a piaci és magángyűjtői szereplők. Noha a nyolcvanas évektől a múzeumok megszabadultak a Művészeti Alap vásárlásait irányító Képző- és Iparművészeti Lektorátus közvetítő szerepétől, és lehetőséget kaptak a közvetlen műtárgyvásárlásra, valójában azonban – ahogy Gréczi Emőke¹⁰⁶ rámutat – mire a proaktív részvétel szervezeti feltételei kialakultak, már egy új gazdasági és kultúrafinanszírozási környezetben találták magukat. Az állami szerepvállalás visszaszorulásával a múzeumok műtárgygyarapításra fordítható keretei a kilencvenes évek második felére radikálisan lecsökkentek. Az intézmények így lényegében a múzeumi presztízs szimbolikus tőkéjére támaszkodva, nyomott árú vagy kisebb formátumú alkotások megszerzésével tudták gyűjteményeiket gyarapítani. Ennek a problémának az egyik áthidaló megoldását jelentették az olyan letéti együttműködések, amilyenek a MODEM vagy a Ludwig Múzeum esetében is megfigyelhetők. Az eltérő gazdasági kapacitások azonban Ébli meglátása szerint a közszféra súlyának csökkenését, a műtárgypiac szerepének növekedését eredményezték a jelenkori művészet taxonomizálásában.

Magánszemélyek mellett egyre több kereskedelmi cég és bank (Raiffeisen, Ericsson, Hypo Bank, Unicredit, STRABAG) foglalkozott kortárs műalkotások vásárlásával, gyűjtemények kialakításával – amely a mából visszanezve egy prosperáló időszak képét festi fel –, azonban a céges szerepvállalás intenzitásában messze elmaradt a neoliberais kultúrátámogatási modelleket megvalósító nyugati országokhoz képest. Ébli hivatkozott szövegében a bő egy évtizeden át a magyar művészeti mező markáns díjaként jelenlévő

¹⁰⁶ Gréczi Emőke: Lehetőségek kiapadó tárháza. In: Ács Bálint – Don Tamás (szerk.): *El nem mesélt történetek. Válogatás a vidéki múzeumok gyűjteményéből 1989-2024*, MODEM, Debrecen, 2025, 32–44.

STRABAG Festészeti díjat és a 2009-ben a Turner-díj mintájára alapított *Aviva Képzőművészeti Díjat* nevezte meg, mint karakteres programmal rendelkező kezdeményezéseket. Előbbi az eredetileg 1997-ben *Magyar Aszfalt Kft. Festészeti Díjaként* alapított, majd 2001-től *STRABAG* néven működő, negyven év alatti festők számára meghirdetett pályázat volt, amelynek shortlistre került alkotóit a Ludwig Múzeumban mutatták be, jelentős intézményi láthatóságot biztosítva a zsűri¹⁰⁷ által kiválasztott fiatal X-generációs művészek számára. A díj 2009-től átalakult, a korábban kizárólag magyar alkotók számára kiírt kezdeményezés beleolvadt az 1994 óta működő osztrák *STRABAG ART Award*-ba, amely ezt követően az egyes országok között rotációs rendszerben¹⁰⁸ működő nemzetközi díjként folytatta. Az egy nagy nemzetközi pályázattá koncentrálódásnak a háttérében a szélesebb nemzetközi nyitáson túl gazdasági okok is állhattak, a 2008-as nagy gazdasági világválság ugyanis alapjaiban rengette meg a gazdaságot és a piacot, magával rántva a művészet támogatására létrejött kezdeményezéseket is. Így járt a nagy ambíciókkal létrehozott, az *Aviva Életbiztosító* által finanszírozott díj is, ami csupán két alkalmat élt meg mielőtt 2011-ben áldozatul esett a pénzügyi válságnak, és a névadó szponzor vissza nem vonta támogatását, majd egy évre rá teljesen kivonult az országból.

Az efféle, díjakon keresztüli – neoliberális – támogatásokat több kritika is érte a mezőn belül. Az egyik legátfogóbban László Zsuzsa 2010-es *Aviva Képzőművészeti Díj* kapcsán írt, a *Balkon*ban megjelent publicisztikája¹⁰⁹ járja körül a kétezres években egyre szaporodó képzőművészeti díjakkal kapcsolatos kérdéseket és ellenvetéseket. Lábjegyzetben említi többek között Mélyi József kritikáját¹¹⁰ a Demján Sándor által alapított, magas jutalommal és médialáthatósággal járó *Prima Primiissima* díjról, amelynek képzőművészeti kategóriájában – Mélyi megállapítása szerint – a „homályos konzervatív átlag ízlésvilágát” reprezentáló, elsősorban harminc-negyven évvel korábban relevánsnak

¹⁰⁷ A zsűri tagjai Néray Katalin, Hegyi Lóránd, Kovalovszky Márta, Jerger Krisztina, Petrányi Zsolt, 2008-tól Bencsik Barnabás, valamint alkalmanként Bálványos Anna, Készman József voltak.

¹⁰⁸ Magyarországi művészek számára a pályázat eddig két periódusban, 2009–2011, illetve 2021–2023 között volt elérhető. Az ekkor már kétfordulós rendszerben a bővebb shortlistre több magyar alkotó is bekerült, a legjobb öt közé azonban csak 2009-ben (Tibor Zsolt), 2011-ben (Czene Márta, Kim Courbisier) és 2023-ban (Bernáth Dániel, Ezer Ákos) jutott magyarországi művész. Közülük díjat egyedül Czene Márta nyert, aki 2011-ben a szlovákiai Svätopluk Mikytával megosztva részesült az elismerésben.

Lásd: *Két magyar festőművész a Strabag Artaward idei shortlistjén. A mű.* 2022. május 30. <https://amu.hvg.hu/2022/05/30/ket-magyar-festomuvesz-a-strabag-artaward-idei-shortlistjen/>
Elérés: 2026. 08. 24.

¹⁰⁹ László Zsuzsa: Egy díj genealógiája – *Aviva Képzőművészeti Díj 2010. Balkon*, 2011/1., 2–7.

¹¹⁰ Mélyi József: Lebutított emlékezet – A *Prima Primiissima* képzőművészeti díjazottjai. *Mozgó Világ*, 2008/1., 63–70.

számító alkotókat díjaztak. László írása felhívja a figyelmet arra is, hogy aligha tekinthető véletlennek, hogy a díj junior¹¹¹ kategóriája 2008-as első kihirdetése után megszűnt, miután az egyik díjazott, Mécs Miklós 7000 eurós nyereményéből a díjazás gesztusára ironikusan reflektáló művet készített. A fiatal intermédiaművész a kapott 50 eurós bankjegyeket pontosan az 53 százalékuknál¹¹² elvágva egy pörgetős animációt hozott létre *Akhilleusz és a teknős*¹¹³ címen, ezzel Zénón paradoxával párhuzamba állítva a megsemmisítő pénzfelezés¹¹⁴ aktusát. Mécs ezért a munkájáért – némiképp paradox módon – egy másik elismerésre, a műkritikusok által odaítélt *AICA-díjra* jelölték, de nem ez volt az egyetlen a művészet díjakon keresztüli versenyeztetését és hierarchizálását kritizáló akciója. Egy évvel a *Junior Prima Primiissima* odaítélése után, 2009-ben Aviva-díjra jelölték, amelyről az *Enyingi képzőművészek „gyengeség-demonstrációja”* című akciója keretében mondott le. A demonstráció során hét szimpatizáns művész kíséretében vonult végig a Műcsarnok terein egészen addig a teremig, ahol az Aviva-díj bizottsága zártkörű találkozót tartott, hogy ott átnyújtsa az öt jelölő kurátornak, Készman Józsefnek a *Statistikai Szemle* kapcsolatszegénységről szóló cikkére kézzel írt lemondólevelét¹¹⁵. Levelében a következőképpen fogalmazott: „[g]yengeség-demonstrációnkkal arra szeretnénk felhívni a figyelmet, hogy a sztárcsinálás helyett talán a képzőművészek szélesebb körű és folyamatos támogatására lenne szükség”, szavaival rámutatva az akkorra már közel két évtizede formálódó neoliberális szemléletű művészetfinanszírozási modell strukturális kitettségére és kánonképző mechanizmusaira. (A díjrendszerrel kapcsolatos hasonló kortárs kritika később, a kétezrhúszas években Hajdu Levente *Díjspirál* című akcióiban jelenik meg újra, amelyekre a disszertáció későbbi szakaszában még visszatérek.) Ezeknek

¹¹¹ Harminc év alatti művészek voltak a díjazottak.

¹¹² A sérült bankjegyek – amennyiben több mint 50%-uk ép – értékük 100%-án visszaválthatók a bankokban. Így a Mécs által megsemmisített bankok elvileg visszaválthatók.

¹¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=QLQbO7g35yM> Elérés: 2026. 08. 22.

¹¹⁴ „Először irritált kicsit, milliárdosok gesztusának tűnt. Aztán rájöttem, nem nagyon érdekel, kik adják, meg nem akartam hepciáskodni sem. Zavart a saját mohóságom. Tesztelni akartam. Miközben az egész civilizáció a szerzésre épül, nincs olyan kultúra, amelyben a mohóság ne volna bűn. Az intermédiá szakon volt egy előadás a kommunizmus, illetve a ma létező baloldaltörténetéről. Itt hangzott el egy mottó: ha van két dénárod, az egyiket add oda annak, akinek egy sincs. Továbbgondoltam: ha van egy dénárod, a felét add oda annak, akinek egy sincs. És így tovább, ebből jött a pénzfelezés gondolata. Ezrímelt Akhilleusz és a teknős paradoxonára.” Mécs nyilatkozata az alkotásról. Lásd: Nagy Gergely: Mosd a pénzed a művészettemmel. *hvg*, 2008. 11. 28.:

https://hvg.hu/kultura/20081128_sugar_mecs_junior_prima_wam_kogart Elérés: 2026. 08. 24.

¹¹⁵ https://exindex.hu/wp-content/uploads/x/aviva_mecs.pdf Elérés: 2026. 08. 22.

a díjaknak ugyanis nem csupán finánciális, hanem talán még inkább szimbolikus jelentőségük van a művészeti mezőn belül.

A korlátozott termelés mezejében szakmailag relevánsnak tekintett díjakat – minél autonómabb a mező működése – jellemzően annak meghatározó szereplői ítélik oda, így saját társadalmi és szimbolikus tőkéjükön keresztül a díjazottak presztízst is emelik. Éppen ezért kiemelt jelentősége van annak, hogy az ilyen elismerések milyen szelekciós elvek mentén, mennyire autonóm módon kerülnek kiosztásra, hiszen közvetlenül visszahatnak a mező belső működésére és különösen a fiatal, feltörekvő „avantgárd” generációk stratégiáira. A STRABAG-díj például jól kirajzolt – és minden bizonnyal elő is segített – egy, a kétezres években megjelenő, sokszor dekoratívabb, gyűjtőbarát figurális festészeti hullámot, amely az addig domináns neokonceptuális tendenciák mellett kitapintható nemzedéki egységet alkotott a késő X-generációs művészek körében. Mintegy húsz év távlatából azonban jól látható, hogy közülük is elsősorban azok az alkotók tudtak hosszabb távon is stabil pozíciót kialakítani a mezőben, akik festészetükben a kereskedelmi igényeken túlmutató, többségében a neokonceptuális szemlélethez is kapcsolható gondolatíságot képviseltek, vagy képesek voltak praxisuk megújítására. Akadt ugyanakkor olyan, az évtizedben kifejezetten felkapott művész is, aki számos magángyűjteménybe bekerült, mégis szinte teljesen eltűnt a 2010-es évekre a művészeti mező látóteréből.

Igazságtalan lenne azonban a festőiség kétezres évekbeli felvirágzását kizárólag a műkereskedelem – különösen a hazai piac – hatásával magyarázni. Nem a magyar mező volt ugyanis az egyetlen, ahol a festészet újra a figuralitás felé fordult: a posztmodern fordulattal párhuzamosan a képzőművészetben ismét nagyobb igény mutatkozott a történetmesélésre. Ahogy Tony Godfrey megállapítja¹¹⁶, a huszadik század nagy narratív formája a film volt, mely régóta lenyűgözte a képzőművészeket, gyártási költségei azonban sokáig messze meghaladták lehetőségeiket. A narrativitás így ismét az olyan „hagyományos” képzőművészeti médiumokban talált otthonra, mint a festészet. A jelenség látványos példái közé tartozik az ezredfordulón berobbanó *Új Lipcsei Iskola*, vagy a 2011-ben Budapesten is kiállító belga művész, Michaël Borremans gyors nemzetközi felfutása, amelyek a magyar közegben is referenciaponttá váltak. A figurális festészeti tendencia a 2010-es évek első felében újabb lendületet kapott a Kolozsvári Iskola nemzetközi

¹¹⁶ Godfrey, Tony: *Storytelling or Abstraction*. In: *Story of Contemporary Art*. Thames & Hudson, London, 2020, 173.

műkereskedelmi boomjával, amely – ha csak rövid időre is – már a pályára lépő Y-generációs festőkre is hatást gyakorolt.

A STRABAG-díjjal szemben a végül kérészéletűnek bizonyuló Aviva-díj kifejezetten a mező új működésmódjának, szelekciós elvének, a „kurátori fordulatnak” a leképződése volt. A díjra nem lehetett pályázat útján bekerülni, a jelölteket – az előképül szolgáló Turner-díjhoz hasonlóan – egy-egy a Műcsarnok mindenkori igazgatója által meghívott művészeti szakember nevezte meg és kérte fel¹¹⁷, tehát a jelölések már eleve a korlátozott termelési mező meghatározó alakjainak szelekcióján keresztül valósultak meg. A díj működési modellje így nem csupán technikai értelemben különbözött a korábbi „támogatási formáktól”, hanem jól tükrözte azt a kilencvenes évektől meghatározóvá váló kurátori szemléletet is, amelyben a legitimáció és a kanonizáció egyre inkább a nemzetközi kortárs diskurzushoz kapcsolódó kurátorok és szakmai hálózatok közvetítésén keresztül szerveződött. Ugyanakkor a díj szakmaiságáért felelős Petrányi Zsolt, a Műcsarnok akkori igazgatója Mécs Miklós akciója kapcsán fontosnak tartotta hangsúlyozni, hogy a díjjal járó jelentős összeg nem támogatás, hanem elismerés, amelyben az alkotó az addigi életműve alapján részesül, és a művész jövőbeli sikereit kívánja előmozdítani. Petrányi ráadásul kifejezetten annak a kilencvenes években, friss intenzitással a pályára lépő kurátorgenerációnak a tagja, amelyik már a nemzetközi trendeknek megfelelő kortárs művészetben és kurátori gyakorlatban hitt. Petrányi elsődleges célkitűzése¹¹⁸ igazgatóként a kortárs művészet hazai és nemzetközi viszonylatban történő előmozdítása volt, regnálása idején több nemzetközi sztárművész (pl. Luc Tuymans, Wim Delvoye) is kiállított a Műcsarnokban, illetve a nemzetközi tapasztalatok alapján releváns kortárs kiállítások valósultak meg. Egy 2011-es, az Artmagazinnak adott retrospektív interjúból kiderül, hogy az intézmény programja ezekben az években a „neokonceptuális tendenciákat tartotta igazán érvényesnek, és azokra az alkotókra volt fogékony, akik a történelem és a társadalom

¹¹⁷ 2009-ben Somlói Zsolt Benczúr Emesét (1969), Mélyi József Csákány Istvánt (1978), Lázár Eszter Kaszás Tamást (1976), Szoboszlai János a **Kis Varsó** csoportot (Gálik András (1970), Havas Bálint (1971), Sasvári Edit Kokesch Ádámot (1973), Készman József pedig először Mécs Miklóst (1981), majd annak a jelölésről való lemondása után Uglár Csabát (1970) jelölte. 2010-ben Szűcs Attila Batyó Róbertet (1981), Hans Knoll Katarina Šević-t (1979), Hornyik Sándor Németh Hajnalt (1982), Karvalits Ferenc Esteházy Marcellt (1977), Bencsik Barnabás **Société Réaliste** (Gróf Ferenc (1972), Jean-Baptiste Naudy (1982), Páldi Livia pedig a Technica Schweiz művészpárost (László Gergely (1979), Rákosi Péter (1971)) kérte fel. (A díjazottak nevét félkövérrel jelöltem).

¹¹⁸ Szőnyi Tamás: "Újragondolni a nyelvezetet" - Petrányi Zsolt, a Műcsarnok főigazgatója. *magyarnarancs*, 2005. 09. 15.: https://magyarnarancs.hu/belpol/ujragondolni_a_nyelvezetet_-_petranyi_zsolt_a_mucsarnok_foigazgatoja-64532

általános és lokális kérdéseivel foglalkoznak.”¹¹⁹ Az Aviva-díj – jellemzően késő X-generációs, néhány esetben korai Y-generációs – jelöltjeinek kiválasztása is jól tükrözte ezt a szemléletet, műveikben erősen kirajzolódott ez a neokonceptuális, társadalmilag érzékeny és reflexív művészeti attitűd.

3.3.6 Szociális művészeti fordulat

A rendszerváltás kapcsán korábban már utaltam arra, hogy a nemzetközi szintén a kilencvenes évek elején egy erős, reflektív és társadalmilag érzékeny művészeti hullám volt kialakulóban, amelyre a hazai közeg csak mérsékelten, elsősorban a fiatal pályakezdő művészek szárnybontogatásain keresztül tudott reagálni. Erre a jelenségre Claire Bishop 2006-os tanulmányában¹²⁰ egyfajta „szociális fordulatként” hivatkozik, amely nemcsak a művészetet, hanem a műkritikát is radikálisan átalakította. Kritikájában élesen kettéválasztotta a számára szimpatikus¹²¹ kollaboratív művészeti gyakorlatokat azoktól, amelyekben az egyes társadalmi csoportokkal való együttműködés során a művek szinte teljesen feloldódnak a társadalmi aktivizmusban és a politikumban, megítélésükben pedig az etikai megfontolások teljesen felülírják az esztétikai szempontokat.

Bishop ezeknek a kollaboratív gyakorlatoknak az előtérbe kerülését – legyenek azok számára jók vagy épp a művészet kategóriájából már-már kiiratkozók – a kilencvenes évek elejére helyezi, áttételesen a kommunizmus bukásához kötve, amely az egykor a politikai és esztétikai radikalizmust összekötő forradalmi baloldalt is felszámolta és kiüresítette. Lehetségesnek tartja ugyanis, hogy az ennek helyén keletkező vákuum hívta életre a – változatos neveket¹²² és formákat magára öltő – társadalmilag elkötelezett

¹¹⁹ Topor Tünde: Jó napot kívánok, a Műcsarnokból írunk. *artmagazin*, 2011. 06. 20.: <https://www.artmagazin.hu/articles/nyomtatott/c68a5313c944c58bc395713f72fd8baa>

¹²⁰ Claire Bishop: A szociális fordulat: a kollaboráció és elégedetlenségei. *exindex*, 2007. 11. 03.: <https://exindex.hu/hu/nem-tema/a-szocialis-fordulat/>

¹²¹ Olyan társadalmilag elkötelezett kollaboratív alkotások, amelyek alkotói nem mondanak le sem saját szerzői szerepükről a résztvevők javára, sem műveik esztétikai sajátosságairól. Bishop Rancière-re támaszkodva amellet érvel, hogy a művészet nyugati „esztétikai rendszere” a művészet autonómiája és társadalmi heteronómiája közötti termékeny feszültségre épül, mivel az esztétikai dimenzió egyszerre fejezi ki a művészet belső függetlenségébe vetett hitet és azt a történetileg kialakult meggyőződést, hogy a művészet képes hatni a társadalmi változásokra. Éppen ezért a Bishop által kiemelt legerősebb kollaboratív művek nem próbálják feloldani ezt az ellentmondást, kilúgozva belőlük a zavaró (esztétikai) aspektusokat, hanem éppen erre a feszültségre összpontosítanak a mű teljes szerkezetében.

¹²² Bishop írásában a relációs gyakorlatok e kibővült terepére számos megnevezést felsorol: társadalmilag elkötelezett művészet (socially engaged art), közösségen alapuló művészet (community-based art), kísérleti közösségek (experimental communities), párbeszéd művészet (dialogic art), határ-művészet (littoral art),

művészetet. Ezzel szemben Seregi Tamás a szociális fordulat megjelenését inkább a kétezres évek elejére datálja, amely időbeli eltolódás egyrészt a nyugati centrumországok és a keleti posztszocialista régió eltérő társadalmi tapasztalataiból fakadhat – bár érdemes megjegyezni, hogy Bishop is példái zömét a kétezres évek elejéről hozza –, másrészt annak a Seregi által hangsúlyozott körülménynek a következménye lehet, hogy Magyarországon a szociális fordulat nem organikusan alakult ki, hanem külföldről „importáltuk”¹²³.

A térségben a társadalmilag elkötelezett, tágabb értelemben vett politikumot hordozó művészet a kilencvenes években még nem talált értő fülekre, a baloldali szólamokat zászlajára tűző korábbi állam manipulatív működése miatt, ezek az értékek lejáratódtak.¹²⁴ Az efféle törekvések gyanakvást keltettek a rendszert aktívan megélő szereplőkben, de az őket követő, az államszocialista művészetpolitikát csak közvetetten megtapasztaló, fiatal generáció számára is ellentmondás feszült a művészet autonómiájának immanens működés módja és a társadalmi funkció között. Ezt támasztják alá a hazai neokonceptuális művészet egyik legjelentősebb eseményének tekintett *Polifónia*¹²⁵ című kiállítás záró szimpóziumán elhangzottak is.¹²⁶

A tárlat – melynek kurátora Mészöly Suzanne a budapesti Soros Központ (SCCA) igazgatója, segédkurátora pedig a már emlegetett, a kilencvenes években pályára lépő kurátorgenerációhoz tartozó, Bencsik Barnabás volt –, eredetileg a Műcsarnokban került volna megrendezésre, azonban az intézmény akkori igazgatója, Keserü Katalin elutasította megkeresésüket arra hivatkozva, hogy az általuk megfogalmazott célkitűzések túlságosan is közel állnak a letűnt rendszer kommunista ideológiáihoz. Mészölyék programja valóban kapcsolódott a 20. század eleji orosz baloldali hagyományhoz, alapvető céljuk ugyanis – ahogy erre Izabel Galliera¹²⁷ a térség társadalmilag elkötelezett művészetével foglalkozó tanulmányában rámutat – egy olyan társadalmi tudatosságot tükröző

részvételen (participatory), beavatkozáson (interventionist), kutatáson alapuló (research-based) vagy kollaboratív művészet (collaborative art).

¹²³ Seregi, i. m., 203.

¹²⁴ András, i. m., 16.

¹²⁵ *Polifónia – A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben*. Budapest, különböző helyszínek, 1993. 11. 01–11. 30. Kurátor: Mészöly Suzanne. Szervező: Bencsik Barnabás.

¹²⁶ Czeglédy Nina: *Polifónia*, videódokumentáció, 1994, <https://catalog.c3.hu/index.php?page=work&id=584&lang=HU> Elérés: 2026. 08. 24.

¹²⁷ Galliera, Izabel: Socially Engaged Art, Emerging Forms of Civil Society: Early 1990s Exhibitions in Budapest and Bucharest. *Journal of Curatorial Studies*, 2012/3., 329–347.

kiállítás ösztönzése volt, amely a művészet és az élet közötti szakadék áthidalására törekszik. A projekt ugyan tudatosan elhatárolódott a kortárs politikai ideológiáktól, Keserü mégis nehezményezte a pályázati felhívás Szántó András¹²⁸ által írt szövegét, amely alapján a koncepciót marxistának, így korának és a regnáló jobboldali kormány világnézetével szembemenőnek tekintette. A zárókonferencián rögzített megszólalásában pedig kritikával illette azt a törekvést is, hogy a magyar művészet alig néhány évvel az ideológiai kötöttségektől való megszabadulása után „Amerikát” követve ismét a „társadalmi érdekeltsgű, politikai jellegű” művészet irányába forduljon. Mindazonáltal a végül 29 művész bevonásával Budapest különböző pontjain intervencionista, helyspecifikus projekt-ként megvalósuló *Polifónia* kiállítás műveit nem tekintette ilyen típusú művészetnek, mivel meglátása szerint azok nem társadalmi problémákra reflektáltak. Végignézve a megvalósult projekteket valóban megállapítható, hogy *A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben* alcímet viselő kiállításra felkért művészek a társadalmi kontextusban kevésbé konkrét ügyek tematizálásának, mint inkább a város és a társadalom szövetébe behatoló apró neokonceptuális beavatkozások lehetőségét látták. A konferencián több ízben is felmerült annak a kérdése, hogy a művészetnek mennyiben feladata a társadalmi aktivitás, mások képviselete vagy politikai témák artikulálása. Sükösd Miklós, a konferencián részt vevő szociológus például erősebb politikai reflexiókat, olyan témák exponálását várta volna, mint a boszniai háború, az abortusz kérdése vagy kisebbségi csoportok – például a homoszexuálisok és a cigányság – ügyének reprezentálása. A művészek azonban explicit társadalmi üzenetek helyett sokkal inkább a megváltozott társadalmi és kulturális környezetre reagáltak, újraaktiválva a totalitárius rezsim látható ideológiájától felszabadult nyilvános teret.¹²⁹ Intervencionista gyakorlataik a művészet autonóm terén belül maradtak, sokkal inkább neokonceptuális „játszadózásoknak”, a művészet határainak kiterjesztésére tett kísérleteknek tekinthetők, mint heteronóm társadalmi funkcióval felruházott beavatkozásoknak.¹³⁰

¹²⁸ New Yorkban élő, a vizuális művészetek társadalmi és kereskedelmi vonatkozásaival foglalkozó kutató, akit – mint Izabel Galliera szövegéből kiderül – Keserü Katalin proto-marxistának bélyegzett. Lásd: Galliera, i. m., 333.

¹²⁹ Galliera, i. m., 334.

¹³⁰ A konferencián felszólaló művészek egyértelműen megfogalmazták ambivalens érzéseiket a művészetet társadalmi funkcióval való felruházásával kapcsolatban.

Sükösd a projektek társadalmi „csendességét”¹³¹ a művészetnek megalapozó mozgalmak hiányával, valamint a kulturális formáknak a politikai kontextushoz képest lassabb változásával magyarázta. Beszédében azonban azt prognosztizálta, hogy ezek a folyamatok idővel a kelet-európai országokba is megérkeznek, még ha eltérő formában is, mint Nyugaton. A társadalmi érzékenység és a politikum visszatérése a művészet explicit (és implicit) jelentésrétegeibe majd – ahogy Seregi is megállapította – az ezredforduló után erősödik meg. A szerzőséget háttérbe szorító, egalizációra törekvő, participatív gyakorlatok megjelenése pedig még később, meglátásom szerint inkább a kétezres évek végére, a kétezertízes évek elejére tehető, gyökerei azonban a kétezres években keresendők.

A szociálisan érzékeny, valamint alulról építkező művészeti projektek 2010-es évekbeli előtérbe kerülésének a megváltozott kulturális környezetre reakcióként létrejövő *OFF-Biennálé* is kedvezett, mely küldetésében máig erőteljesen kirajzolódik az ezekhez a nemzetközileg kurrens tendenciákhoz történő kapcsolódás szándéka. Aligha lehet ugyanis véletlen, hogy az *OFF*-ot létrehívó stáb pontosan annak a szakmailag a kétezres években szocializálódott kurátori generációnak a része, amely számára a nemzetközi tájékozódás már nem csupán lehetőség, hanem szakmai alapelvárás volt. A korábban hivatkozott Claire Bishop-szöveg 2006-os magyar fordítását például Somogyi Hajnalka, az *OFF-Biennálé* vezetője készítette. Már ebből a korai, a fordításhoz írt bevezetőtanulmányából is kirajzolódik a társadalmilag elkötelezett, participatív gyakorlatok iránti szimpátiája. Somogyi – Bishop álláspontjával egyetértve – hangsúlyozza, hogy a kollaboratív művészeti gyakorlatok megítéléshez komplex esztétikai szempontrendszer kidolgozására lenne szükség, ugyanakkor kritikusan viszonyul a szerző egyes állításaihoz, valamint jóval megengedőbb a bírált működésmódokkal szemben. Felveti például annak a lehetőségét, hogy ezek a gyakorlatok pusztán létükkel is a művészeti intézményrendszer és diskurzus elitizmusának kritikájaként működnek.¹³² A hazai közegben azonban a kollaboratív

¹³¹ Sükösd a konferencián rögzített beszédében úgy fogalmazott, hogy számára a kiállítás a csendet dokumentálta, annak bizonyítékát hordozva, hogy a magyar művészek, tágabb értelemben pedig a magyar és kelet-európai társadalmak csendesek.

¹³² A megvalósuló kollaboratív projektek kapcsán azonban nemcsak az esztétikai és intézményes keretrendszerbe illeszthetőségük kérdése merül fel – és ezzel összefüggésben a Somogyi által felvetett intézménykritikai potenciál lehetősége –, hanem az is, hogy az ilyen törekvések valóban elősegítik-e a hátrányosabb helyzetű csoportok láthatóságát, vagy csupán az őket felhasználó – kihasználó, a legkeményebb kritikák képviselői szerint pedig kizsákmányoló – művészek reputációját növelik azzal, hogy végső soron mégis művészetként hivatkoznak rá. Még fajsúlyosabb kérdés azonban az, hogy az ilyen jellegű invazív művészeti projektek hosszú távon pozitív vagy negatív eredménnyel zárulnak az adott közösség számára. A művészek betüremkedése a szociális munka területére tényleges haszonnal jár-e az adott közösség számára, vagy csak „hozzá nem értő” módon felforgatják az adott körülményekhez igazodó, túlélésre berendezkedett ökoszisztémákat? Fontos kérdés ezért, hogy kellő felelősséggel nyúljanak-e a kollaboratív, részvételi művészettel foglalkozó alkotók a kiválasztott csoportokhoz. Ezért míg Claire Bishop az „esztétikai sivárságot” kéri

munkamódszerek többsége a művészeti mező terepén és a művészet médiumán belül maradt, míg a Bishop által problematizált, a társadalom bizonyos csoportjaival demokratikus együttműködésre törekvő, a művészet autonóm és esztétikai aspektusairól lemondó kezdeményezések¹³³ csak marginálisan jelentek csak meg.

A tágabban értett szociális fordulat Magyarországon – ahogy azt Sükösd is előrevetítette – másképp, más témák mentén és főleg más indíttatásból ment végbe, mint Nyugaton. Seregi Tamás úgy véli, elsősorban divatból, a nyugati művészeti tendenciák követése miatt, és nem pedig valós társadalmi igényekre adott válaszként, másodsorban pedig – bár ezt explicite nem fogalmazza meg, szövegéből mégis több ponton kirajzolódik – a művészek saját (egzisztenciális) érintettsége okán.

Ennek kapcsán egy rövid kitérő erejéig szeretném finoman elkülöníteni egymástól a „*társadalmilag érzékeny*” és a „*társadalmilag elkötelezett*” művészet fogalmát, amely különbségtétellel igyekszem a művészeti funkcióról kulturális funkciót¹³⁴ leválasztani. Seregi szerint a művészet nem szerves része a kultúrának, legalábbis nem úgy, ahogy azt alapvetően feltételezzük, inkább egy állandó kénytelen-kényszeres relációs viszony által összetartva. A kultúra univerzális társadalmi tény, az élet része, tulajdonképpen mindaz, ami annak milyenségét meghatározza és formálja. „A kultúrába az ember nem bebocsátást nyer, hanem beleszületik, a kultúra nem jutalom a fáradozásainkért cserébe, hanem már-mindig-itt-lét, amit már mindig is interiorizáltunk, mégis megtagadhatják tőlünk, vagy mi magunk tagadhatjuk meg saját magunktól, mert mégsem tudunk vele minden esetben és minden belső konfliktus nélkül azonosulni.”¹³⁵ A művészet ezzel szemben egy sokkal autonómbb, önmagába forduló terület, amely – ahogy Bourdieu is utal rá – elsősorban önmagáért és önmaga számára készül. A tiszta greenbergiánus avantgárd elméletet

számon a szociális művészetén, addig például Seregi Tamás ezt a felelősséget, vagyis a művészet hatóképességének valós határainak a felmérését.

¹³³ Ilyen jellegű gyakorlatok közül talán csak a művészeti programmal is rendelkező a 2010-es évek elején nyári táborból egyesületté nőtt BAGázs tevékenysége említhető, de összességében a kezdeményezés megmaradt a civil támogató program kategóriáján belül. Szemléletesebb példa lehet a 2016-ban alapított PAD Alapítvány munkássága, amelynek deklarált céljai közé tartoznak a környezeti kihívások és társadalmi egyenlőtlenségek összefüggéseire fókuszáló művészeti kutatások, valamint azok megértésének és közös megvitatásának „kulturális érdekvégyesítési eszközökkel” történő elősegítése. Azonban az ő működésük is szorosan kötődik autonóm művészeti gyakorlatokhoz, projektjeiket kiállítások keretében, külön azokra létrehozott műtárgy-jellegű installációk kíséretében mutatják be. Művészetük leginkább a kutatásalapú művészet kategóriáját meríti ki.

¹³⁴ Seregi kulturális funkciókon azokat a társadalmi feladatokat érti, amelyeket a művészetnek különböző korszakokban tulajdonítottak – a nemzeti identitás megeremtésétől és az ideológiai neveléstől kezdve a műltfeldolgozáson át egészen az országimázs építéséig. Értelmezésében ezek azonban nem a művészet belső sajátosságai, hanem a kultúra felől ráruházott elvárások. Lásd: Seregi 2021, i. m., 195.

¹³⁵ Seregi, i. m., 156.

követve – mely szerint az „avantgárdság” a magasművészet egyik fő jellemzője – az avantgárd senkié sem, sem az elité, sem pedig a tömegeké, csak a művészet „belügye”. Az „arany köldökszín”,¹³⁶ mely mégis a társadalomhoz köti, létének, fenntarthatóságának elemi kérdése. (Ugyan a művészet köré is épül kultúra, mely tőkét is termel, azonban sosem eleget önmaga eltartásához.) Seregi mindazonáltal megkérdőjelezi, hogy a művészetnek be kell-e töltenie bárminemű kulturális funkciót, véleménye szerint ugyanis nem a művészetnek kell kulturálissá válnia, hanem egy fejlődő kultúrának – amennyiben igénye van rá – szükséges megtalálnia azokat az eszközöket, melyek segítségével önmaga részévé tudja tenni a kulturális funkciótól mentes művészetet. A „társadalmilag érzékeny” művészet azonban meglátásom szerint nem tölt be közvetlen kulturális funkciót – még ha vannak is „jobbító” reményei arra vonatkozóan, hogy képes formálni a nézője látásmódját, vagy a problémák artikulálása révén hozzájárulni bizonyos társadalmi folyamatokhoz – tisztában van a művészet közvetítő szerepének, befogadhatóságának és hozzáférhetőségének korlátaival, de legfőképp saját belterjességével. Nem lép ki a művészet területéről, és nem mond le annak autonómiájáról. Igaz, nem is a legtisztábban „önmagába forduló” művészet, de kétségkívül a legtisztábban „önmagára reflektáló” művész által létrehozott. Ezzel szeretnék is visszatérni ahhoz, hogy mit értek az alatt, hogy a szociális fordulat nem társadalmi igény, hanem a művészek saját érintettsége révén – ha nem is született, de – erősödött meg Magyarországon.

A művészek a legorganikusabban és leghitelesebben akkor fordulnak a társadalmi témák felé, ha maguk is érintettek, ha saját bőrükön érzik, hogy a társadalom (kiszolgáltatott rétegeinek) részei. És talán kölcsönös módon a társadalom is a megszokotthoz képest könnyebben kapcsolódik a művészetéhez, ha saját tapasztalatát véli benne felfedezni. Utóbbit azonban csak zárójelesen vetném fel, mivel megfelelő közvetítés nélkül a magasművészet nyelve képtelen befogadhatatlan, elidegenítő és az elmúlt évtizedekben láthatatlan is volt a széles nyilvánosság számára ahhoz, hogy ne rendelkezzen valós társadalomformáló erővel. Éppen ezért valójában nem a társadalomnak van szüksége az ügyeit felkaroló művészre, hanem a művésznak magának áll „érdekében” a társadalom hangjává válni, általa saját ügyét is képviselni. Gagy Ágnes és Szarvas Márton *Válság, művészet*

¹³⁶ Visszaütalás Seregi által idézett részletre Clement Greenberg *Avantgárd és giccs* című művéből: „Semmilyen kultúra nem fejlődhet társadalmi bázis nélkül, szilárd bevételi forrás nélkül. Az avantgárd esetében pedig ezt a forrást ama társadalom uralkodó osztályának elitje bocsátotta rendelkezésre, amelytől az avantgárd elszakadtnak nyilvánította magát, amelyhez azonban mindig kötve maradt az arany köldökszínörja által.” Idéz: Seregi, i. m., 179.

*és politikai aktivizmus – ma*¹³⁷ című tanulmányában Szelényi Ivánra és Lawrence Kingre, valamint Antonio Gramscira hivatkozva megállapítja, hogy az értelmiségnek – lévén, hogy nem rendelkezik más közvetlenül hasznosítható erőforrásokkal – saját érdekeinek érvényesülését mindig más csoportok érdekeihez kell kötnie. A művész helyzete is hasonló, tőkéje elsősorban szimbolikus, amely – ha meg kíván felelni a mező logikájának – általában csak nehezen és kevéssé, vagy csak hosszabb idő után, az elismerés révén váltható más típusú tőkékre. Ezért a művészek is más társadalmi csoportok támogatására szorulnak, de nem a társadalmi mező alávetett csoportjaitól, hanem sokkal inkább a hatalmi mezőtől és saját értelmiségi közegüktől függenek. A művészek szociális érzékenysége általában saját őszinte társadalmi tapasztalataikból (és abból születő meggyőződéseikből) fakad, előfordulhat azonban az is, hogy ez a szociális hangvétel válik a mezőben érvényes kritériummá/szimbolikus tőkévé, amely révén „érvényesülni” lehet a mezőben, így művészeti stratégiák vagy emellett vagy ezzel szemben szerveződnek. Seregi erre a jelenségre utal 2021-ben megjelent kötetében, amikor a művészek a szociális projektektől való elfordulását prognosztizálja azok szerint hamarosan bekövetkező művészeti kimerülése esetén. Magam is úgy látom, hogy a kétezres évekből átörökölt szociális jelleg legalább annyira kurrens jellemzője volt a művészeti mezőnek a kétezertizedes években, amikor az Y-generáció szárnyait kezdte bontogatni, mint a neokonceptualizmus, sőt a kettő sok szempontból kéz a kézben járt. Az egyik témát a másik pedig minőséget (milyenséget) adva a kor mainstream művészetének. A kettő összefonódását igazolják Tatai Erzsébet a kilencvenes évek neokonceptuális művészetéről szóló kutatásában felsorolt, a neokonceptualizmusra jellemző témaválasztások, problémakörök is, melyeknek többsége a társadalmilag érzékeny művészet kategóriája alá sorolható.

Mielőtt azonban a téma farvizén áteveznék az Y-generáció szakmai szocializációs környezetére, szeretnék még pár szót ejteni a szociális fordulatot előidéző meghatározó külső körülményekről. Bár a rendszerváltás után a privatizációs hullám és az ipar leépítése jelentős munkanélküliséget és fokozódó létbizonytalanságot okozott a társadalom széles rétegei számára, azonban a korábban tárgyalt módon és okokból kifolyólag a kritikai, szociálisan érzékeny témaválasztás csak lassan került fel a magyar művészek horizontjára. Ugyanez igaz a politizálásra is a művészetben, amely hosszú időn keresztül pejoratív minőségben volt jelen, ugyanis – ahogy Tatai Erzsébet megfogalmazta – „a politikai

¹³⁷ Gagy Ágnes – Szarvas Márton: Válság, művészet és politikai aktivizmus – ma: A kortárs kulturális mező újrapolitizálódásának társadalmi környezete. *Eszmélet*, 2016/112., 111–133.

elnyomás lazulásakor a művészek mint szabadságjogok kivívását élték meg, hogy nem kell »politizálni«.”¹³⁸ A kivételek közé tartozott az 1995-ben megalakult *Létminimum Társulás* klasszikus konceptualista és – kiáltvány jellege miatt – avantgárd hagyományokat követő *Program-vázlat* című alkotása, amelyet Szentjóby Tamás 1974-es *Létminimum Standard Projekt 1984 W*-je inspirált. Az 1995–96 fordulóján négy helyszínen is – köztük az *Stúdió '95-n*,¹³⁹ az FKSE 1995-ös éves kiállításán – bemutatott mű tulajdonképpen egy 23–24 (a különböző kiállításokon eltérően strukturált) pontban összeszedett egyoldalas, a társadalom egészére kiterjedő javaslatokat tartalmazó kiáltvány volt. Programadónak is tekinthető nyitópontja – bár mindegyik állítást egyenlően hangsúlyosnak tartották – a következőképpen hangzott: „A LÉTMINIMUM MINDENKIT MEGILLET”, amit úgy egyértelműsítettek tovább, hogy „[a] Létminimumnál nem lehet alacsonyabb a minimálbér, a GYES, a GYED, a nyugdíj, a rokkantnyugdíj és a munkanélküli segély.”¹⁴⁰ Követelésük kevésbé radikális mint Szentjóby Tamás máig képviselt, korát – és a *feltétel nélküli alapjövedelem* koncepcióját – megelőző *Létminimum Járadék* elképzelése, de így is túlmutat a művészeti projektek megszokott dimenzióján. Amit tovább erősít, hogy ezenkívül még egy sor, a művészetet nem érintő, de a társadalom és a politika különböző rétegeibe behatoló javaslatot – mint a progresszív adózás, a bürokrácia leépítése vagy az ingyenes születés és oktatás követelése – fogalmaztak meg a kiáltványban.

A direktebb politizálás azonban olyannyira nem volt jellemző egészen a kétezres évek második feléig, hogy például Nemes Csaba – akinek pályáját markánsan meghatározza a politikai, aktivista és társadalomkritikus, valamint az ezeket radikálisan maga mögött hagyó művészeti attitűdök váltakozása – 2010-es disszertációját annak a feltevésnek a vizsgálatára szervezte, hogy „a kortárs hazai képzőművészet nem, vagy csak alig reflektál politikai, társadalmi problémákra”.¹⁴¹ Nemes tézisének erősíti az a benyomásom is, amit a korábban idézett, a kilencvenes éveket feldolgozó *TechnoCool* kiállításon szereztem, ahonnan mindössze egy erősebben politizáló, egzaktan társadalomkritikus, a művészet

¹³⁸ Tatai, i. m., 81.

¹³⁹ *Stúdió '95 – A Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület éves zsűrimentes kiállítása*. Vigadó Galéria, Budapest, 1995. 12. 21–1996. 01. 07. Rendező: Várnagy Tibor.

¹⁴⁰ Tatai, i. m., 82.

¹⁴¹ Nemes Csaba: *A rendszerváltás utáni magyar művészet társadalmi-politikai szerepvállalása*. DLA-értékelés tézisei, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2010.

autonóm burkából kikacsintgató művet tudok felidézni: Erhardt Miklós és Dominic Hislop *Saját szemmel*¹⁴² című 1997 és 1998 között futó fotóprojektjét.¹⁴³

A kétezres évek második felére azonban a szociálisan érzékeny, társadalomkritikus és politikai témák térnyerése már nem csupán az immár liberális kultúrafelfogásban szocializálódott, nyelveket beszélő és nemzetközi tapasztalatokkal rendelkező kurátorok és művészek belső diskurzusainak volt köszönhető, hanem a fokozódó belpolitikai és gazdasági feszültségek közvetlen társadalmi tapasztalatának is. A rendszerváltást követő privatizációs hullám kifutása után a külföldi működőtőke beáramlására épülő gazdasági fejlődésmodell is kimerült, aminek következtében az ország a kétezres évekre ismét külső hitel felvételre szorult. A 2004-es Európai Unió csatlakozás ugyan a beáramló transzferek révén biztosította a költségvetés egyensúlyban tartását, a magyar gazdaság előnytelen nemzetközi integrációján azonban nem enyhített.¹⁴⁴ A magyar társadalom eladósodása a 2008-as újabb gazdasági világválsággal különösen szembetűnővé vált, a félperifériás elhelyezkedésű, centrumtőkefüggő ország ugyanis nem tudta magát megvédeni a centrumból érkező válsághullámmal szemben.¹⁴⁵ A fokozódó finanszírozási hiányt ráadásul megelőzte egy belpolitikai válság is, amelyet a 2006-ban frissen újraválasztott „baloldali” miniszterelnök „őszödi beszéd”¹⁴⁶ néven elhíresült, kiszivárgott szónoklata indította el. A párt zárt ülésén rögzített felvétel pár hónappal későbbi nyilvánosságra kerülése nyomán ugyanis súlyos bizalmi válság alakult ki a miniszterelnökkel és a kormánnyal szemben. Ennek hatására Budapesten és több vidéki városban is tüntetéssorozat indult el, mely utcai konfliktusok több ízben is a tüntetők és a rendvédelmi erők közötti erőszakos összecsapásokba torkoltak. A belpolitikai események megingatták az addig hegemon helyzetben lévő „liberális-baloldali” frakció helyzetét, és vele együtt a hozzá kapcsolódó liberális és nyugatcentrikus értékvilágot. Ráadásul az amerikai ingatlan- és bankszektorból kiinduló globális pénzügyi válság nyomán – amely láthatóvá tette az amerikai hegemonia „hosszú lejtmenetként” emlegetett hanyatlását – világszinten megrendült a neoliberális

¹⁴² Erhardt Miklós – Dominic Hislop (Big Hope): *Saját szemmel / Inside Out*, 1997–1998. Részvételi fotóprojekt: <https://www.c3.hu/collection/homeless/> Elérés: 2026. 08. 22.

¹⁴³ A fotóprojekt során a művészek eldobható fényképezőgépeket osztottak szét budapesti hajléktalanok között saját élethelyzetük és utcai mindennapjaik dokumentálása céljából.

¹⁴⁴ Gagyí – Szarvas, i. m., 114

¹⁴⁵ Éber 2020, i. m., 93–95.

¹⁴⁶ Gyurcsány Ferenc akkori miniszterelnök 2006. május 26-án, az MSZP balatonőszödi zárt frakcióülésén mondta el záróbeszédét, amelynek 2006. szeptember 17-i kiszivárgása jelentős politikai és társadalmi felháborodást váltott ki.

globalizáció rendszere. Elsősorban a regnáló kormány iránti bizalomvesztés erősítette meg a vezető jobboldali ellenzékipártot, amely a következő 2010-es választáson addig nem látott mértékű, kétharmados felhatalmazással alakíthatott kormányt, de a kettős – belső és globális – pénzügyi válság, illetve a belőle kinövő társadalmi feszültségek is kedveztek a jobboldal térnyerésének (magában foglalva a szélsőséges irányokat is). A felfokozott társadalmi hangulat az alapvetően a „baloldali” kultúrblokkhoz tartozó művészeket – és értelmiségieket – is a politikai véleménynyilvánítás irányába terelte, amely megerősítette az aktuálpolitikai, aktivista attitűdöt köreikben. Ezek az aktuálpolitikai események inspirálták például Nemes Csaba legtársadalomkritikusabb művészeti periódusának az elindulását is, melynek egyik nyitó műve a budapesti zavargások eseményeit feldolgozó 2007-es *Remake I–X.* című animációs filmetűdökből álló sorozat.

Sasvári Edit¹⁴⁷ a társadalomkritikus, szociálisan érzékeny, aktivista, aktuálpolitikai...stb, – tehát mindaz, amit nagyvonalúan a szociális fordulat alá sorolhatunk – témákat felvállaló magyar művészeti attitűdöket három csoportra osztja. Egyrészt megkülönbözteti *a magyar belpolitika különböző irányainak gondolkodását, ízlésvilágát kifejező művészi nézetek* csoportját, amely alá épp úgy besorolja az államszocializmus igényeit kiszolgáló „hivatalosokat” és rendszerváltás utáni kultúrharc bármelyik pólusának világlátását egzaktan képviselő és artikuláló alkotókat. A második csoportba az *újabb nemzetközi, filozófiai és politikai, tehát elméleti impulzusok alapján kibontakozó művészi koncepciókat* helyezi, ami lényegében megfeleltethető annak a Seregi Tamás által külföldi importnak tekintett, az adott időszakban a korlátozott termelési mezőben meghatározó szellemi irányzatnak, amely hazai bázisát véleményem szerint a szakmailag a 2000-es években szocializálódott, késő X-es kurátor- és művészgeneráció teremtette meg. A képzet harmadik kategóriájába pedig az *a kimondottan személyes élményanyagból építkező, társadalmi problémákat célba vevő művészet* tartozik, amely alá Sasvári Nemes Csabát is sorolja, és ez áll legközelebb az általam kifejtett „társadalmilag érzékeny” művészet tipológiájához is. Véleményem szerint ebben a kategóriában egyaránt elférnek az olyan aktuális problémákra reflektáló autonóm alkotások, mint Nemes legtöbb műve, és a Derkovits-i, a művész saját egzisztenciális kihívásaira – arra a társadalmi valóságra, amelyre Seregi is többször utal – reflektáló művészetet. Az első csoport egyértelműen heteronóm művészi pozíciókat feltételez, még ha a születő alkotások végül nem is fejezik azt ki

¹⁴⁷ Sasvári Edit: Szókimondó és vitális – Nemes Csaba újabb munkái. In: *Nemes Csaba: Állj ide! / Stand Here!* Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, Budapest, 2010, 5–6.

expliciten, a második a művészeti mező belső autonóm működésével, a benne versengő elméletekkel kapcsolódik össze, a harmadik pedig egy hibrid, külső benyomások hatására indukált belső művészeti attitűdöt feltételez. Természetesen ezek sem tiszta képletek, egy-egy művészeti stratégián belül egymással elegyednek, elcsúszkálnak egyik vagy másik működésmód irányába.

4 Y-generáció

4.1 Y-generáció mint globális generáció

Ahogy azt a generációelméleti blokkban már megjegyeztem, az Y-generáció tekinthető az első olyan korosztálynak, amelynek tagjai globális léptékben is osztozhatnak közös identitásformáló tapasztalatokon. Hasonló jegyeik azokból a gyermek- és ifjúkorukat, valamint bizonyos mértékig pályakezdésük időszakát is meghatározó történelmi és társadalmi folyamatokból fakadnak, amelyek – ha nem is azonos módon vagy mértékben – világszinten éreztették hatásukat. Az Y-generáció egyik ilyen domináns közös „tapasztalata” az USA világgazdasági hegemoniája és az annak válságából következő neoliberális globalizáció, amely felcseperedésük éveinek társadalmi háttérét adta. A tömegkommunikáció fejlődése ugyan már korábban előidézte a második világháború után hegemon pozícióba kerülő Egyesült Államok kultúrájának és életmódjának globális elterjedését, az azonban csak az offline világ információáramlási sebessége mentén csorgott le a centrumokból a (fél)perifériákra. A kommunista blokk országaiba pedig egészen a hidegháború végéig csak korlátozott mértékben, jelentős késéssel és némiképp erodálódva jutottak el a kapitalista világ termékei. Azonban a Szovjetunió meggyengülésével majd összeomlásával az USA mint elsődleges szuperhatalom a neoliberalizmus és saját fogyasztói kultúrája globális exportőrévé vált. Az Y-generáció már ebben az egypólusú, nyugat-domináns világban szocializálódott, itt szerezve meg a saját nemzedéki elhelyezkedésére jellemző offline gyermekkori tapasztalatait, majd a széles körben elérhetővé váló világhálón keresztül globálisabb online élményeit. A generáció közös globális társadalmi horizontjának kialakulásához ugyanis jelentősen hozzájárult az internet 1990-es évektől kezdődő világszintű térhódítása.

4.1.1 Digitális bennszülöttek

A mainstream generációs kategorizálások is részben a technológiai fejlődéshez és a digitális környezethez való viszonyulás – a „digitális bevándorlók” és a „digitális bennszülöttek” közötti megkülönböztetés – mentén szerveződnek, gyakran az adott korra jellemző technikai és tömegkommunikációs újításokhoz kötve az egyes nemzedékeket. Ezek a technológiai vívmányok valóban jelenthetnek közös életkori élményt egy globális generáció számára, akár csak a divat, a fogyasztói kultúra vagy a média termékei,

önmagukban azonban nem rendelkeznek nemzedékformáló erővel, jelentőségük elsősorban abban rejlik, hogy a szocializációs környezet részét alkotják. A tömegkommunikációt Giddens már 1989-ben önálló szocializációs közegként azonosította, amelynek szerepe az internet, majd különösen a közösségi média térnyerésével még tovább erősödött. A globalizáció és a digitális kommunikáció következtében ugyanis egyre nagyobb átfedések jöhetnek létre a földrajzilag eltérő nemzedéki helyzetű, de hasonló életkorú egyének tapasztalatai között. Az Y-generáció ebből a szempontból átmeneti helyzetet foglal el, tagjai gyermekkoruk egy részét még a digitális hálózatok által kevésbé összekapcsolt világban töltötték, miközben fiatal felnőttkorukra az internet már globális kommunikációs térré vált. A nyomukban érkező korosztályok esetén pedig ezek a különbségek tovább mérséklődtek, fogyasztási szokásaikat, kulturális referenciáikat és médiatapasztalataikat ugyanis egyre inkább a globális digitális platformok homogenizáló közege alakította.

Az utóbbi években a populáris generációelméletek köztudatba kerülésével párhuzamosan a közösségi média felületein is kedvelt témává váltak a generációs megkülönböztetések, különböző online tartalmak – mémek, reels videók stb. – formájában megjelenítve a különböző korosztályok eltérő habitusát. Olyannyira, hogy bizonyos tartalomgyártók kifejezetten a „millennial”¹⁴⁸ életérzés megragadására specializálódtak az elmúlt években, videóikban kidomborítva a korosztály gyermek-, tinédzser- és fiatal felnőttkorának tipikus tárgykultúráját, ízlésvilágát, és „karakterjegyeit”. Gyakran jelenik meg ezért ezekben a tartalmakban a (nyolcvanas-)kilencvenes évekbeli offline élet iránti nosztalgia, vagy az ezredforduló környéki személyi számítógépes aranykor, illetve a kicsit későbbi, „32 bites” játékok világa. A gyermekkorba való regresszálás a generáció egyik tipikusnak tekintett megküzdési stratégiája, menekülés a felnőttlét nehézségei elől, kapaszkodás egy idealizált – sosemvolt – gyermeki világba. Miközben már tinédzser- és fiatal felnőttkorukban is olyan jellemző magatartásjegyeket öltöttek magukra, amelyek a pubertás identitáskereső attitűdjén túl az új neoliberális kapitalizmusra adott válaszreakcióikként is értelmezhetőek. Ahogy Mark Fisher Deleuze elmélete nyomán megjegyzi revelatív erejű *Kapitalista realizmus*¹⁴⁹ című kötetében, a fegyelmező társadalom helyére az ellenőrző lépett, lecserélve a munkás-rab viszonyt az adós-függőre, amely függőség nem csupán

¹⁴⁸ Az angol nyelvben az „ezredforduló” kifejezés terjedt el az Y-generációra. Disszertációmban a nyugati – főleg észak-amerikai – középosztálybeli vagy a középosztálybeli státuszra törekvő Y-generációs korosztály tagjaira használom a kifejezést.

¹⁴⁹ Fisher, Mark: Reflexív impotencia, immobilizáció és liberális kommunizmus. In: *Kapitalista realizmus – Nincs alternatíva?* Ford. Tillmann Ármán, Zemlényi-Kovács Barnabás. Napvilág, Budapest, 2020, 43–56.

gazdasági, hanem a figyelemkapacitás és a mentális kitettség szintjén is megjelenik. „A kibertőke alapja a felhasználók függővé tétele,”¹⁵⁰ amelynek célja a társadalmat 0-24-ben a mátrixon tartani. Bár az igazi rákapcsolódást majd a közösségi média és az okostelefonok elterjedése hozta el a „fantom rezgéstől” mobiljaink „fantomvégtaggá” szervüléseig, az első jelek kétségkívül – a neoliberális önkizsákmányolás jegyében – az Y-generáció szocializációja idején jelentkeztek, amelyekre tinédzserként egyszerre voltak fogékonyak és indítottak meg bennük automatikus immunreakciókat. Fisher a kétezres évek végén az akkori Y-generációról úgy fogalmazott, hogy a „tinédzserlétet [...] lassan a betegségek közé fogják sorolni,”¹⁵¹ utalva az egyre több mentális vagy tanulási nehézséggel küzdő középiskolás és egyetemista tanítványára, akikkel az oktatói munkája során találkozott.

A kilencvenes és a kétezres évekre nagyot ugrott a mentális eredetű betegségek klinikai diagnózisának száma, egyre több kutatás – például a GBD¹⁵² – hozta felszínre a mentális betegségek addig rejtett globális terhét, amivel párhuzamosan a pszichológia társadalmi elfogadottsága és népszerűsége is nőtt. Azonban paradox módon a mentális problémák társadalmi láthatóságának növekedésével azok kezelése és magyarázata egyre inkább privatizálódott. A neoliberalizmus ugyanis nemcsak a reprodukív munka „fizetség nélküli” elvégzését szervezte ki egyre inkább a társadalmi védőháló rendszeréből, de a mentális jóllét kérdését is a szubjektumok személyes felelősségeként keretezte. Kifejezetten ennek a gondolkodásmódnak a terméke a pozitív pszichológia, amelynek alapjait Martin Seligman, a tanult tehetetlenség elméletének egyik kidolgozója rakta le. Az irányzat a tanult tehetetlenség logikáját mintegy megfordítva a jóllét állapotának tudatos elérését tűzte ki célul. Bár képviselői valóban mérhető eredményeket értek el az általuk kidolgozott technikákkal az egyének jóllétének és lelki stabilitásának javításában, kritikusaik szerint a pozitív pszichológia – és tágabb értelemben a mainstream pszichológia is – hajlamos a problémákat túlságosan az egyén szintjén kezelni, miközben figyelmen kívül hagyja a társadalmi struktúrákból fakadó okokat. Ez áll Fisher a tinédzserekről tett

¹⁵⁰ Fisher, i. m., 48.

¹⁵¹ Fisher, i. m., 44.

¹⁵² A WHO *Global Burden of Disease* kutatásai kimutatták, hogy a mentális és idegrendszeri rendellenességek, illetve a szerhasználati zavarok által okozott globális betegségteher jelentősen növekedett, 1990 és 2010 között 41%-kal emelkedett, ezzel e betegségcsoport a világ vezető betegségterhei közé került. Lásd: Kis Nóra: A mentális, idegrendszeri és szerhasználati zavarok okozta betegségteher kezelése: a Megbetegedések elleni küzdelem prioritásainak (Disease Control Priorities) kulcsüzenetei, 3. kiadás – ismertetés. *Egészségfejlesztés*, 2016/4, 25–28.

megállapítása mögött is, úgy látja ugyanis, hogy a mentális problémák patologizálása és minden esetben az egyén biológiai tulajdonságaira, illetve privát körülményeire való visszavezetése elfedi azokat a strukturális sajátosságokat és problémákat, amelyek forrásai lehetnek az olyan társadalmi „népbetegségeknek”, mint a *depresszió* vagy a *kiégés*.

„Mer' a generációmnak a fele már pszicho
Csak a medikáció, semmit meditáció”¹⁵³

4.1.2 Kiégett millenniálok

A Y-generáció korrajzát több olyan mentális probléma vagy társadalmi tünet is jellemzi, amely a korábbi generációk esetében még jóval kevésbé volt jelen. Ilyen szignifikáns jelenség például a fiatalkori kiégés, vagy a pályakezdés időszakára jellemző *kapunyitási pánik*. Mindkét fogalom a társadalomban való helytállás nehézségeire, az egyének előzetes elképzelései és elvárásai, valamint a társadalmi valóság közötti áthidalhatatlannak tűnő szakadékra reflektál. Anne Helen Petersen amerikai újságíró a fiatal felnőttkori kiégést alaposan körüljáró kötetében¹⁵⁴ rendszerszintű okokra vezeti vissza az amerikai Y-generáció mentális kiégését. A folyamatot elsősorban a középosztálybeli státusz megteremtése, megtartása és „továbbadása” mögötti kényszerrel köti össze. Ugyanis ahogy Barbara Ehrenreich¹⁵⁵ hivatkozva megjegyzi, a középosztály sajátossága, hogy minden más osztállyal szemben – ahol az osztályhelyzet egyszerűen továbböröklődik – a középosztálybeliséget minden generációnak újra és újra reprodukálnia kell.

Az amerikai millenniálok szülei többségében a nyugati jóléti alku aranykorában szocializálódott, baby boomer generáció tagjai közé tartoznak, anyagi stabilitásra nevelték őket, pályájukat pedig a neoliberális fordulat utáni, tőkefelhalmozásban gazdag időszakban kezdték, ugyanakkor gyermekeik már a munkavállalói érdekérvényesítés gyengülése és a növekvő gazdasági bizonytalanság által meghatározott világba születtek. Ebben az időszakban a középosztálybeli vagy arra pályázó családok legfőbb stratégiája utódaik jövőbeli munkaerőpiaci sikereinek megteremtése volt, melyre a szerző szerint egy sajátos nevelési stílus, az „összehangolt nevelés” terjedt el. Ennek szellemében az alsóbb

¹⁵³ Beton.Hofi: „Pesti istenek”. *comic sins* album. Universal Music Hungary, 2021.

¹⁵⁴ Petersen, Anne Helen: *Jöttünk, láttunk, elegünk van – A fiatal felnőttek és a kiégés*. Ford. Tóth Enikő Mária. Athenaeum, Budapest, 2021.

¹⁵⁵ Ehrenreich, Barbara: *Fear of Falling – The Inner Life of the Middle Class*. Harper Perennial, New York, 1990.

osztályokra jellemző, a „természetes érést” jobban figyelembe vevő, szabadabb nevelés helyett gyermekeik életének minden részletét optimalizáló nevelési stratégiákat alakítottak ki, bennük a családra és a gyerekekre egyaránt nagy terhet rakó, feszes napirendekbe sűrített, iskola utáni különórákkal és szakkörökkel. Petersen meglátása szerint az Y-generáció gyermekkorára idején a fokozottan óvó és felügyelet alatt tartó „helikopter” szülői attitűd és az összehangolt nevelés vált a középosztálybeli amerikai családok bevett nevelési stílusává. A családok aspirációs törekvéseit alapvetően az amerikai álom meritokratisztikus mítosza táplálta. Ennek érdekében pedig bármi áron igyekeztek megteremteni utódaik számára az előrejutás feltételeit, minél erősebb „portfóliót” építve számukra, hogy a lehető legjobb iskolákba kerülhessenek.

A középosztálybeli ambíciókkal nevelt millennialok pályára lépésük után azonban hamar kénytelenek voltak szembesülni munkaerőpiaci kitettségükkel, valamint azzal, hogy eddigi erőfeszítéseik – a jó eredmények, a patinás egyetemeken szerzett diploma – önma-gukban nem elegendőek. Egyszerre kellett megküzdeniük a beléjük plántált és a velük szemben támasztott irreális elvárásokkal. Az amerikai munkaerőpiacot uraló neoliberális működési stratégia ugyanis olyannyira leépítette a munkavállalók érdekérvényesítési lehetőségeit, hogy azok – mintha csak különálló egyéni vállalkozók lennének – a vágyott középosztálybeli pozícióik elnyerése és megtartása érdekében folyamatos versenyhelyzetbe kényszerültek egymással. Petersen szerint mindehhez ráadásul hozzájárult a millennialok neveltetésében szintén tetten érhető „szenvetélllyel végzett munka” eszménye. A „Csináld, amit szeretsz, és soha életedben egyetlen napot sem fogsz dolgozni” hamis szlogen pedig – ahogy erre a szerző rávilágít – egy olyan csapdahelyzetet teremtett, amely végül könnyen kiégéshez vezethet. Az ilyen mantrákkal átítatott Y-generációsok ugyanis „álommunkájuk” jövőbeli elérése érdekében könnyebben hajlandóvá váltak sokszor csupán szimbolikus tőkét termelő, egzisztenciális stabilitást nem jelentő – gyakran fizetetlen – „reménymunkák” elvállalására, sőt egyenesen versengtek értük. Helyzetüket tovább rontotta az Egyesült Államokban az 1970-es évektől egyre elterjedtebbé váló alkalmi foglalkoztatás, amely kiskaput nyitott a cégek számára arra, hogy a szakszervezetek követeléseit megkerülve, csökkentett munkajogi védelem mellett alkalmazzák munkavállalóikat. Ennek következtében pedig egy olyan Petresen által *haknigazdaságnak* nevezett struktúra alakult ki a millennialok pályára lépésének idejére, amelyben a vágyott pozíciókért zajló versenyben a fizetetlen gyakornoki pozíció csak a jéghegy csúcsa. A stabil munkaviszonnyal nem rendelkező független munkavállalók, szabadúszók, haknimunkások és óraadó egyetemi oktatók, pedig éppúgy a növekvő prekariátus részét képezik, mint

a futárként, nagyáruházi árufeltöltőként, gyorséttermi dolgozóként vagy raktári alkalmazottként dolgozó alkalmi munkavállalók. Ráadásul utóbbi pozíciók egy részét éppen azok – és annak érdekében – vállalják el, akiket reménymunkáik megtartása egyéb jövedelemforrás találására kényszerít, amíg be nem jönnek számításaik, vagy ki nem égnek a teher alatt.

Bár a magyar Y-generáció körülményei nem feleltethetők meg teljes mértékben a nyugati centrumországokban felnövő kortársaikénak, a globalizáció, a kibertőke térnyerése és a neoliberális kapitalizmus a hazai társadalomra is jelentős hatást gyakorolt. A meritokráciába vetett hit és az általa elérhetőnek vélt társadalmi mobilitás ígérete a magyar nemzedék számára is meghatározó létélmény, akárcsak a pályakezdő lét bizonytalansága, különösen az olyan magas szimbolikus tőkével, ugyanakkor alacsony gazdasági megtérüléssel járó szenvedélymunkák területén, mint amelyeket a művészeti mező is „kínál”, ahol a bizonytalan foglalkoztatás, az önkizsákmányolás és a prekariálizálódás egyre inkább a pálya létélménye.

4.2 A Magyar Y-generáció szocializációs környezete

Magyarországon az Y-generációs korosztály szülőttei a rendszerváltás környékén jöttek a világra, idősebb tagjai a már meggyengült Szovjetunió pártállami ideológiáját fokozatosan levetkőző, Nyugat felé forduló nyolcvanas években, fiatalabb tagjai pedig a vasfüggöny leomlása utáni zavaros időszakban. Szocializációjuk legmeghatározóbb éveit az ezredforduló körüli időszakban töltötték, egy technológiai újításokkal teli, a globális világ felé egyre inkább kinyíló, a nyugati kapitalizmus mintájára szerveződő neoliberális gazdasági és társadalmi környezetben. Ők a fogyasztói kultúra első hazai gyermekgenerációja, akik a gyerekkorukat a nyugati rajzfilmek – a Nickelodeon, a Cartoon Network, a Disney-mesék stb. – bővületében töltötték, miközben az sajátosan keveredett az előző korszakból velünk maradt kelet-európai jellegzetességekkel. Ők a digitális boom kiskölykei, tinédzserei, akik sulis után imádtak „számítózni”, de a közösségi média igazi, számottevő térhódítása már fiatal felnőttként érte el őket. És ők azok is, akik behozták a nyugati társaikkal szembeni társadalmi és kommunikációs lemaradásokat, betagozódva a tömegkultúra globális fogyasztói világába.

4.2.1 Aspirációs pályák és közoktatási környezet

A félperifériás elhelyezkedésű Magyarország társadalmi tapasztalata és osztályszerkezetének történelmi alakulása szignifikánsan eltér az Egyesült Államokétól, mégis felfedezhető analógia a Petersen által körüljárt, a középosztályi státusz megszerzésére és megtartására irányuló nevelési stratégia és a hazai Y-generáció szocializációs környezete között.

A szovjet típusú államszocializmus a magántulajdon felszámolásával és a tőke államosításával teljesen felborította a Horthy-korszak társadalmi szerkezetét, a régi elit kiszorítása után az új elitet immár az államosított tőke felett diszponáló pártállami réteg képezte.¹⁵⁶ A Kádár-korszakkal bekövetkező fordulat azonban bizonyos mértékig átrendezte a hatalmi viszonyokat és új felemelkedési lehetőségeket biztosított a társadalom alsóbb osztályai számára. A forradalom leverése utáni, a rendszer széles körű elfogadtatására törekvő, új rezsim az életszínvonal emelkedését, a „fogyasztás általi legitimációt” és az „emberarcú szocializmus” építését tűzte ki céljául, melyet a tudományos és technikai szakértelmiség és az ideológiateremtő humán értelmiség hatalomba emelése révén képzelt el, azonban annak valós osztállyá alakulását még formálódó periódusában megakadályozta az uralkodó pártállami bürokratikus rend. Helyette a közvetlen termelők életkörülményeinek megerősítésére és gyarapítására helyezte át a fókuszát, nagyobb teret engedve az úgynevezett „második gazdaságnak”¹⁵⁷, amelyből – ahogy Kolosi Tamásra hivatkozva Éber is megállapítja – a családok 70–75%-a húzott jövedelmet valamilyen formában.¹⁵⁸ Az értelmiség valóságos osztállyá kovácsolódása majd csak az 1980-as évek második felében történt meg, egy, az államszocializmus eszményéből kiábrándult, a piaci liberalizáló reform iránt elkötelezett, politikailag cselekvőképes osztály képében, mely fontos szerepet vállalt a rendszer lebontásában és a rendszerváltás utáni átmeneti időszak levezénylésében. Ebben a Szelényi Iván által „menedzser kapitalizmusnak”¹⁵⁹ nevezett

¹⁵⁶ Noha az ország társadalmi berendezkedését a hivatalos ideológia szerint az ipari munkásság és a termelőszövetkezeti parasztság, valamint a szocialista értelmiség szövetsége képezte, a valóságban a pártállamhoz szorosan kapcsolódó politikai elit kezében összpontosult a megtermelt többletermék feletti rendelkezési jog. Lásd: Éber 2020, i. m., 77.

¹⁵⁷ A termelés különböző területein eltérő, általában a szűrkezőnaba csúszó másodlagos jövedelemszerzési módok, amelyek lehetőségek biztosítottak a termelők számára plusz – adózatlan – bevételre szert tenni. Ilyennek számított a „háztájizás”, az otthoni állattartás, a „fusizás”, a „maszekolás”, a nyugati árucikkek csempészete, de a borraivaló, a különórak adása, vagy a hálapénz

¹⁵⁸ Éber 2020, i. m., 85.

¹⁵⁹ Szelényi Iván: Menedzser-kapitalizmus. A gazdasági intézményrendszer s a társadalmi struktúra változásai a poszt-kommunista átalakulás során. *Magyar Lettre Internationale*, 1995/19., 21–29.

időszakban a korábbi berendezkedés legfontosabb tőkeformáját adó politikai tőke érvényét veszítette, a tulajdonjog képezte gazdasági elit pedig még nem képződött meg, így egy rövid időre a kulturális tőke vált a domináns osztályszerkezetformáló erővé. Szelényi szerint a posztkommunizmusban a legnagyobb hatalommal az új politokráciával szoros kapcsolatot kiépítő – némileg alávetett helyzetben, a humán értelmiséget is magában foglaló – menedzserelit rendelkezett, amely technikai *know-how*-jára hivatkozva szerzett magának hegemon pozíciót egészen az 1990-es évek második feléig, amikor ez az átmeneti jellegű értelmiségi osztály felbomlott, a helyét pedig fokozatosan az új, tőketulajdonra épülő burzsoázia vette át.

Az értelmiség helyzete kettős megítélés alá esett az államszocializmus alatt, a politikai tőke erősen szelektálta, hogy kik kerülhetettek értelmiségi pozíciókba. Egyrészt a korábbi gazdasági és kulturális elit (kulák, arisztokrata), valamint a rendszerellenzéki szemléletű családok sarjainak a pártállami berendezkedés igencsak megnehezítette a továbbtanulás lehetőségét, másrészt viszont fontosnak tartotta a „meritokratikus” jelleg fenntartását,¹⁶⁰ illetve a közoktatást és a népművelés kiszélesítését. Ahogy arra Zolnay János rámutat a közoktatás-politikai változásokat a társadalmi mobilitás keretrendszerében tárgyaló tanulmányában¹⁶¹, az államszocialista idők alatt számos olyan oktatási reform lezajlott, amelyek növelték a társadalom általános iskolázottsági szintjét és kiszabadították a paraszti és munkás származású diákokat a családi mezőgazdasági, kisipari és kiskereskedelmi gazdaságok korai kötelékéből. Ezek közül a tankötelezettség felső korhatárának 1945-ös, 14 éves korra emelése – majd 1961-től az általános iskola elvégzéséhez vagy a 16. életév betöltéséhez kötése – volt a magyar közoktatás legnagyobb horderejű reformja Zolnay szerint. Bár a közoktatási reform fokozatosan felszabadította az érintett korosztályokat a származásukból következő, képzettséget nem igénylő munkák béklyója alól, ugyanakkor munkaügyi érdekcsoportok lobbijának köszönhetően az egész régióban mesterséges alulképzés alakult ki. A közoktatás és a középfokú szakoktatás alávette magát az érdekcsoportok – idővel elavult – technológiájának és munkaerő-szükségleteinek

¹⁶⁰ Szelényi szerint az államszocializmus klasszikus, „sztálini” korszakában a politikai tőke birtoklása volt a társadalmi érvényesülés elsődleges feltétele, amelyet egyfajta meritokratikus logika egészített ki. A rendszer fontos önigazoló elve volt, hogy az előrejutás elvileg a teljesítmény, különösen az intellektuális teljesítmény révén is lehetséges, ezért a politikai lojalitás mellett az iskolai végzettség és a kulturális tőke is szerepet játszott a kiváltságokhoz való hozzáférésben, bár a politikai tőkének alárendelten.

¹⁶¹ Zolnay János: Esélyteremtés és kirekesztés – A közoktatás-politikai változások mint a társadalmi mobilitás keretrendszere. In: Durst Judit – Nyíró Zsanna – Bereményi Ábel (szerk.): *A társadalmi mobilitás ára – Első generációs diplomások és az osztályváltás következményei*. Gondolat – ELKH Társadalomtudományi Kutatóközpont, Budapest, 2022, 53–89.

kiszolgáltatásának, melynek eredményeként a diákok csupán csekély százaléka tanult tovább érettségig adó középiskolában. Az 1970-es évektől – talán nem függetlenül a nehéziparra épült tervgazdálkodás az olajválság nyomán történő megreccsenésétől és a belőle következő stratégiaváltástól – javulni kezdett az oktatási mobilitás, 1985-ig évente átlagosan 0,8%-kal csökkent az alapfokú vagy alacsonyabb szakképzettség szintjén rekedtek aránya. A nyolcvanas évek közepére ugyanakkor az oktatási intézményrendszer elérte a mobilizációs plafonját (ekkor egy évfázaton belül 23% volt az alacsony végzettségűek aránya), amit egy tízéves stagnálás követett. Zolnay meglátása szerint a stagnálás oka a kulturális tőke korlátjában keresendő, az iskola-rendszer – amely strukturális problémájára Bourdieu is rámutatott – ugyanis nem tudta kompenzálni az alacsonyabb kulturális tőkével rendelkező diákok családi és környezeti hátrányait, hiába indult el többféle támogató és a társadalmi mobilitást célzó oktatási és felsőoktatási program is,¹⁶² néhány éven belül mind megszűnt.¹⁶³

Az Y-generációsok szülei így egy olyan társadalmi környezetben nőttek fel a Kádár-korban, ahol a széles körű általános és közoktatás hatására a legszűkebb – főleg a korábban paraszti vagy cselédsorsba kényszerülő – rétegek már a munkásosztály kiszámíthatóbb életkörülményei közé emelkedtek, ugyanakkor a magasabb oktatást igénylő pályák továbbra is viszonylag zártak voltak számukra. Ezek a zártabb értelmiségi pályák általában magasabb társadalmi presztízzsel bírtak, képviselőik jellemzően több társadalmi és gazdasági tőkét birtokoltak, polgári életkörülmények között éltek, a rendszerváltás után pedig rövid időre a politikai mezőre is hatással lévő, hegemon pozícióba kerültek. Míg a kádári konszolidáció generációjából¹⁶⁴ kinövő szakértelmiségi „menedzserelit” a privatizáció egyik legnagyobb nyertese lett, addig a rosszul működő tervgazdálkodás területeihez kötődő szakmunkások a vesztes oldalra kerültek, és jórészüket foglalkoztathatatlanná

¹⁶² A teljesség igénye nélkül felsorolva, ilyen Zolnay által említett program volt például az 1946-ban indult majd 1949-ben feloszlott Nékosz, az 1948 és 1955 működő szakérettségi intézménye, illetve az 1970-től a munkás és parasztyerekek felzárkóztatására és tehetséggondozásra létrehozott középiskolai kollégiumok, amelyek közül a Hajdú-Bihar Megyei Munkás-Paraszt – 1984-től Györffy István nevét viselő – Kollégium utódintézményébe jártam én is a kétezres évek második felében. Az intézmény addigra elvesztette felzárkóztató jellegét és inkább afféle „presztízis”-kollégiummá alakult, amely – viszonylag – jó tanulmányi átlaghoz kötötte a kollégiumi tagságot, cserébe debreceni viszonylatban kényelmes lakhatást és szabadabb kollégista életet biztosított.

¹⁶³ A szerző szerint a programok korlátozott működőképessége három strukturális problémára, a tehetséggondozás és szociális felzárkóztatás összehangolására, a szelekcióra és az elitképzésre épülő oktatási logikára, valamint a programok egy részének átpolitizáltságára vezethető vissza.

¹⁶⁴ Róbert Péter és Valuch Tibor a kádári konszolidáció generációját megnevezés alá sorolja a magyar társadalom azokat a tagjait, akik 1963–1979 között töltötték be a 14. életévüket, amely kort a politikai szocializáció időpontjának tekintik. Lásd: Róbert – Valuch, i. m., 122.

vált az újonnan kiépülő piacgazdaságban. Könnyen elképzelhető ezért, hogy a permanens rendszerváltságok között szocializálódott, posztszocialista Y-generáció¹⁶⁵ szüleit ugyanúgy a „középosztálybeli” státusz elérése motiválta gyermekeik taníttatásakor, mint a Petersen által említett egyesült államokbeli családokat. A meritokráciába vetett hit már az államszocializmus alatt elültetődött a társadalomban, a rendszerváltás utáni foglalkoztatási válság¹⁶⁶ pedig még inkább megerősítette a továbbtanulás iránti igényt a piacképe-sebb, magasabb kvalifikáltságot igénylő szakmák felé, melyre az oktatáspolitikai is reagált. A külföldi működőtőke behozatala mellett ugyanis a közoktatás és a középfokú szak-oktatás átalakításától várták a krízis enyhülését. Az évtizedes mesterséges alulképzés után kulcskérdéssé vált a munkaerőpiaci felzárkózás, amit az érettségizettek számának gyors növelésével, azaz a jobban foglalkoztatható munkaerő arányának javításával igyekeztek orvosolni.

A Y-generáció tagjai a magyar közoktatási rendszerváltás folyamata (1985–1993)¹⁶⁷ révén kialakuló, 2011-ig domináns „neoliberális” szemléletű közoktatási rendszerben kezdték meg iskolás éveiket. Ahogy Zolnay tanulmányában részletesen kifejti, 1985-től az oktatáspolitikai egyre kevésbé volt kitéve a nagypolitikai változásoknak. A korábbi tartalomszabályozásra épülő oktatásirányítás fokozatosan a kimenetszabályozás irányába mozdult el, vagyis az állam azt jelölte ki az iskolák számára, hogy a diákoknak az adott kimeneti pontokon milyen tudással és kompetenciákkal kell rendelkeznie, de azt nem szabályozta, hogy milyen tantervek, milyen tankönyvek és módszerek mentén jutnak el oda. A tanszabadság egyik fontos intézkedéseként lehetővé tették a szabad iskolaválasztást, illetve ebben az időszakban jöttek létre az első „szerkezetváltó” iskolák: hat- és nyolcosztályos gimnáziumok is. Újból megjelenhettek nem állami – például egyházi vagy alapítványi – fenntartók az oktatási intézmények élén, míg a rendszerváltást követően az állami iskolák az önkormányzatok fenntartásába kerültek, finanszírozásukra pedig

¹⁶⁵ Róbert és Valuch felosztása még külön kezeli az 1990–1995 között tinédzserkorba lépő, általuk *a transzformációs válság generációjának* nevezett korosztályt, valamint a politikailag 1996 után szocializálódott *posztszocialista generációt*. Szabó ezzel szemben már egyetlen generációs tömbként kezeli az 1990 és 2010 között kamaszkori közéleti szocializációjukat megszerző korosztályt, amelyet egyértelműen elkülönít azoktól, akik a 2010 utáni posztdemokratikus hibrid rezsím időszakában kezdték el kialakítani a politikai érdeklődésüket. Lásd: Róbert – Valuch, i. m., 122., Szabó, i. m., 147.

¹⁶⁶ A rendszerváltást követően a képzetlenek foglalkoztatási rátája Magyarországon lett az egyik legalacsonyabb Európában. Zolnay, i. m.

¹⁶⁷ Az 1993-as évi közoktatási törvény foglalta rendszerbe a közoktatási rendszerváltás nyolcéves periódusának reformjait, megteremtve a kimenetszabályozás elvét követő tanszabadság alapvető jogi feltételeit. Zolnay, i. m.

meghonosították a fejkvóta alapú normatív támogatási rendszert.¹⁶⁸ A fejkvótaalapú finanszírozás következményei azonban ellentmondásosnak bizonyultak, mivel felerősítettek a közoktatáson belüli szelekciós folyamatokat és az iskolák közötti társadalmi különbségeket. Ez az intézményi és finanszírozási logika ugyanakkor egy jelentős középiskolai expanziót is elindított, amelyet a tankötelezettség 18 éves korra emelése tovább erősített. Ennek eredményeként pedig olyan fiatalok számára is elérhetővé vált érettségig szerezni, akiket korábban a központi keretszámgazdálkodás és a munkaerő-gazdálkodási szempontok által meghatározott képzési szerkezet szakmunkás képzésbe szorítottak. Éppen ezért Zolnay szerint az időszak megítélése kettős: bár ekkor vált a magyar közoktatás az OECD országok egyik legszelektívebb és legegyenlőtlenebb oktatási rendszerévé, amit a kétezres években zajló PISA-kompetenciamérések is egyértelműen kimutattak, azonban a nagymértékű középiskolai expanzió egyben jelentős esélyteremtő hatással is járt, és új mobilitási utakat nyitott meg a munkaháttérből vagy mélyszegénységből érkező fiatalok előtt.

Azoknak az Y-generációs fiataloknak, akiknek családja a társadalmi felemelkedést, a felfelé történő osztályváltást a család és az utódok közös céljának tekintette, jelentősen megnőttek a továbbtanulási esélyei az új rendszerben. Míg korábban sok család a kemény munkában és a második gazdaságban megszerezhető többletjövedelemben látta a felemelkedés lehetőségét, a rendszerváltást követően egyre inkább megerősödött az oktatáson keresztüli mobilitás eszménye. Ezt támasztja alá, hogy a kétezres évekre szignifikánsan emelkedett a gimnáziumi továbbtanulás és az érettségizés valószínűsége az alacsony iskolai végzettségű szülők gyermekeinek körében is. Az aspirációs tőkének¹⁶⁹ – vagyis a

¹⁶⁸ A rendszer arra az elképzelésre épült, hogy a fejkvótafinanszírozás révén minden iskolahasználó azonos értékű jelképes voucherrel rendelkezik, amelyet szabadon „válthat be” az általa választott intézményben, miközben az iskolák a férőhelyek minél teljesebb kihasználása érdekében – kvázi piaci szereplőkké válva – versengenek a diákokért. A koncepció azonban – ahogy arra Zolnay rávilágít – alaptalanul feltételezte, hogy az iskolahasználók kerülnek választási pozícióba és az oktatási intézmények nem kívánnak majd szelektálni a jelentkezők személye, társadalmi vagy etnikai háttere alapján. A magasabb presztízsű intézmények igyekeztek magukhoz vonzani a kedvezőbb társadalmi helyzetű tanulókat, míg a rosszabb pozícióban lévő, jellemzően falusi „vákuumiskolák” kiüresedtek, a hátrányos helyzetű tanulók koncentráltak bennük. A rendszer így egy olyan közoktatási piacot teremtett, amely utat nyitott a szelekció formális és informális mechanizmusainak, kiélezve az iskolák és általuk a tanulói pályák közötti társadalmi különbségeket.

¹⁶⁹ Az aspirációs tőke kifejezést Durst Judit, Nyíró Zsanna és Bereményi Ábel, az oktatáson keresztül elérhető társadalmi mobilitással foglalkozó tanulmánykötetéből kölcsönöztem. A szerzők az általuk készített interjúk alapján arra a megállapításra jutottak, hogy általában zökkenőmentesebb mobilitási pályát járnak be és kisebb belső konfliktust élnek meg azok az elsőgenerációs diplomások, akiknek a családja pozitívan tekint a társadalmi mobilitásra és fontosnak tartja az azt elősegítő tényezőket, például az oktatás szerepét. Durst Judit – Nyíró Zsanna: Rasszizálás mindenekfelett. Az oktatási mobilitás hatása a habitusra In: Durst Judit – Nyíró Zsanna – Bereményi Ábel (szerk.): *A társadalmi mobilitás ára – Első generációs diplomások és az osztályváltás következményei*. Gondolat – ELKH Társadalomtudományi Kutatóközpont, Budapest, 2022, 113.

család mobilitási ambíciójának – ezzel párhuzamosan egyre nagyobb szerepe lett a továbbtanulási esélyek alakulásában, mivel az újonnan kialakuló közoktatás neoliberális piacjellege és gyenge hátránykompenzációs képessége miatt a tanulók iskolai pályafutását kirívó mértékben a szülők szocioökonómiai háttere határozta meg. Ezért különösen fontossá vált, hogy a családok meglévő tőkéiket mozgósítva – sőt azokon felül is – a lehető legjobb iskolai teljesítményre ösztönözzék gyermekeiket, hogy helyt tudjanak állni a jobb presztízsű középiskolai és gimnáziumi férőhelyekért folytatott versenyben. Bár a magyar társadalom, valamint a köz- és felsőoktatás rendszere eltér az egyesült államokbelitől, a neoliberális szemléletváltás után mégis felfedezhető párhuzam az összehangolt nevelés és a hazai családok aspirációs stratégiái között.

A magyar Y-generáció közoktatásban töltött éveit meghatározó, neoliberális oktatáspolitikát a tanszabadság mellett, a szelekció és az esélyteremtés kettőssége jellemezte. Miután a PISA-kompetencia mérések felszínre hozták a rendszer szelektív hatásait, esélykiegyenlítő oktatáspolitikai korrekciókkal igyekeztek mérsékelni a károkat.¹⁷⁰ 2011-től azonban az újonnan hatalomra jutott kormány radikálisan átalakította a rendszert, lényegében alapjában felszámolva a liberális demokrácia alapértékeit az oktatásban. Megszüntették a tanszabadságot, felszámolták a tankönyvpiacot, visszavették az iskolákat az önkormányzatoktól és eltörölték a fejkvótalapú normatív finanszírozást, lebontva ezzel a középiskolai expanzió rendszerszintű feltételeit. Ezenkívül visszatértek a rendszerváltás előtti központi közép fokú keretszám-gazdálkodáshoz, emellett pedig a tankötelezettséget 16 éves korra, a négyéves szakiskolai képzést pedig háromévesre csökkentették, elvágva ezzel az évközi átjelentkezés lehetőségét az érettségig adó képzésekre. Valamint felszámolták a mobilitást segítő, esélyteremtő intézkedéseket, a közpénzből finanszírozott, de területi ellátási kötelezettség alól mentesülő egyházi iskolák támogatásával pedig kiugró mértékű etnikai szegregációt idéztek elő. Zolnay szerint a 2011-es oktatáspolitikai fordulat nem az esélyteremtést, hanem a társadalmi újrarendeződést tűzte ki céljául, egy társadalmi törésvonalak mentén strukturált, lojalitáselvű rendszer létrehozását.

Ezek az intézkedések azonban már az Y-generációt követő, a 2010 utáni posztdemokratikus hibrid rezsim időszakában¹⁷¹ szocializálódó Z-generációt érintették szignifikánsan. Az Y-generáció nagyobb aspirációs tőkével rendelkező családokból érkező zöme

¹⁷⁰ Bár ezek az intézkedések a versenyszemléletű alapszerkezetet nem érintették, számottevően csökkentették az etnikai szegregációt, valamint kisebb mértékben a korai iskolaelhagyás arányát is, enyhítve ezzel a leginkább hátrányos helyzetű társadalmi csoportok kitettségét.

¹⁷¹ Szabó, i. m., 147.

eddigre már a neoliberális időszakban szintén tömegek számára elérhetővé vált egyetemek padsoraiban ültek, vagy diplomáikkal a kezükben igyekeztek elhelyezkedni a munkaerőpiacon.

4.2.2 Felsőoktatási környezet

A rendszerváltás után a közoktatáshoz hasonlóan a felsőoktatás is jelentősen átalakult, a fejkvóta alapú normatív finanszírozás hatására az egyetemek és főiskolák kapui is szélesebbre tárultak. A hallgatói létszám növelésére egyszerre mutatkozott magas társadalmi igény és – az érettségizettek számának megugrása révén – valós társadalmi indokoltság. A középiskolai expanzió mintegy magától érthetően eredményezte a felsőoktatás expanzióját¹⁷² is, a neoliberális szemléletű oktatáspolitikai legnagyobb változása azonban kétségkívül a 2006-ban bevezetett, az oktatást a ma is ismert többciklusú – alap-, mester- és doktori – képzésre alakító, bolognai rendszer és a felvételi struktúra átalakítása volt. Az eredetileg a hallgatók és oktatók európai mobilitásának elősegítésére létrehozott folyamat valódi lényege – ahogy arra K. Horváth Zsolt a kulturális szcéna finanszírozatlan munkáiról szóló cikkében¹⁷³ rámutat – az úgynevezett „bemenetek” kiszélesítése volt. Ennek eredményeként a korábbi, egy-egy tudományterülethez igazodó, elmélyült tudást nyújtó ötéves képzések helyét fokozatosan – az akkori feltételezések szerint – a munkaerőpiaci igényekhez jobban igazodó, rövidebb képzési idejű szakok vették át, amelyek több diszciplína eredményeit integrálták, többnyire azonban felszínesebb módon. K. Horváth szerint a felsőoktatás neoliberális átalakításának a legfőbb célja a gyakorlati képzés integrálása volt, amely a diploma „piacképességének” növelését szolgálta, ez a törekvés azonban furcsán mutálódott a bölcsész és kulturális területeken indított később életképtelennek bizonyuló szakok esetén, amelyeknek a száma a kétezres években jelentősen megugrott¹⁷⁴. Ez a képzési logika termelte ki magából a Petersen által is emlegetett fizetetlen

¹⁷² Míg 1990-ben közel 46700-an jelentkeztek felsőoktatási intézménybe és 36%-uk jutott be, addig az elkövetkező húsz év során a felvételizők száma nagyjából megduplázódott a felvételt nyerteké pedig meg-négyszereződött. Ez azt jelenti, hogy az oktatási reform következtében néhány év alatt a felsőoktatásban tanulni kívánók 65-77%-ának nyílt arra lehetősége, hogy diplomát szerezzen. Lásd: https://www.ksh.hu/stadat_files/okt/hu/okt0019.html
Elérés: 2026. 08. 22.

¹⁷³ K Horváth Zsolt: Miért dolgozunk ingyen a kulturális szcénában? *merce*, 2026. 07. 07.: <https://merce.hu/2026/07/07/miert-dolgozunk-ingyen-a-kulturalis-szcenaban/>
Elérés: 2026. 08. 22.

¹⁷⁴ A KSH 1989-2009 közötti magyarországi változásokra összpontosító tanulmányából kiderül, hogy a különböző képzési területek hallgatói létszámában jelentős átrendeződések történtek. A bővülő képzési

gyakornoki programokat is, amelyeket a későbbi elhelyezkedés reményében gyakran már az egyetemi képzéssel párhuzamosan elkezdene a hallgatók. A „reménymunkák” elvállalása – ahogy az Petersen sorai közül is kiviláglik – leginkább a humán és kulturális területeken dolgozók számára hordoz magában hosszú távú társadalmi és gazdasági kockázatokat. A kevéssé piacképes szakokon ugyanis olyan kevés a később megélhetést biztosító munkahely és pozíció, hogy a fizetetlen gyakornoki munka elvégzése csak kivételes esetben kecsegtet valós előrelépési lehetőséggel. Sokkal inkább az ingyenes munkavégzés strukturális normává válásához járul hozzá, különösen azokon a területeken, amelyeket a társadalmi képzelet már eleve jobb esetben a közjóért végzett önkéntes tevékenységként, rosszabb esetben pedig hobbiként értelmez, tovább mélyítve ezzel a pályák gazdasági és társadalmi alulértékeltségét. A kulturális, különösen a művészeti világ is az ilyen területek közé tartozik, ahol a folyamat a mező sajátos szabályrendszerével és a benne uralkodó fordított gazdasági logikával összekapcsolódva kifejezetten kedvez az önkizsákmányoló, sokszor kiégéshez vezető stratégiáknak. Ahogy K. Horváth megfogalmazza, korunk elvárásrendszere, mintha „a kulturális munka fogalmában és gyakorlatában két, egymással összeegyeztethetetlen elvárást keresztenne: a két háború közötti munkásmozgalmi kultúra ingyenes, szabadidős, elkötelezett szenvedélyét ötvözi a kései menedzserkapitalizmus célracionális, profitorientált profizmusával.”¹⁷⁵ A prekár, önkizsákmányoló mechanizmusok természetesen nem kizárólag az Y-generációs művészeket érintették és érintik, kétségkívül mégis meghatározó nemzedéki tapasztalatává vált annak a generációnak, amely korai pályaszocializációját az átalakításokban és forráselvonásokban bővelkedő 2010 utáni oktatás- és kultúrpolitikai környezetben szerezte.

Az Y-generáció túlnyomó többsége már az említett bolognai rendszerben, fiatalabb tagjai pedig a kormányváltást követő felsőoktatás-politikai fordulat időszakában kezdte meg felsőfokú tanulmányait. A frissen hatalomra került jobboldali kormány számára a felsőoktatás szerepe érzékelhetően átalakult az előző kormányzatok politikájához képest. Egyik legszimbolikusabb döntésük a korábban önállóan működő Oktatási Minisztérium előbb a Nemzeti Erőforrás Minisztérium (NEFMI), majd az Emberi Erőforrások Minisztériuma (EMMI) alá sorolása volt, ami jól jelezte a terület háttérbeszorulását. Az időszak

kínálat hatására, csökkent a tanár-, műszaki- és mezőgazdasági képzésekben tanulók, míg nőtt a gazdaság és irányítás, a természettudományok, valamint a humán- és társadalomtudományok hallgatóinak aránya. Lásd: Központi Statisztikai Hivatal: *Magyarország 1989–2009 – A változások tükrében*. KSH, Budapest, 2010. 79.

¹⁷⁵ K Horváth: Miért dolgozunk ingyen a kulturális szcénában?

oktatáspolitikáját leginkább az intézményi autonómia szűkítése, az állami irányítás centralizálása és – különösen a kezdeti években¹⁷⁶ – a jelentős forráskivonások jellemezték, miközben központilag átalakították a felvételi keretszámokat és a szakstruktúrát. Ezenkívül a felsőoktatást az új kormány elsősorban a gazdaság és a munkaerőpiac kiszolgálóinak tekintette, intézkedéseiben fokozatosan háttérbe szorította az egyetemek tudományos, valamint kulturális funkcióit.

Változtatásaik¹⁷⁷ jelentős része azonban komoly társadalmi ellenállást váltott ki, mivel azok egyszerre tették bizonytalanná az aktív hallgatók helyzetét és szűkítették be a továbbtanulás előtt álló középiskolások lehetőségeit. Az első igazán jelentős felháborodást a 2012 végén a felvételi keretszámok drasztikus csökkentésének terve váltotta ki, amely országos szintű tiltakozás hullámot robbantott ki. A belőle kinövő hónapokon keresztül zajló diáktüntetés sorozatot alulról szerveződő, idővel országos hálózattá fejlődő diákmozgalmak¹⁷⁸ táplálták, amelyek működési modellje és fórumainak hangulata átlengte a 2010-es évek egyetemi légkörét. Ez alól a Magyar Képzőművészeti Egyetemet sem volt kivétel, mivel a kis hallgatói létszámmal, ugyanakkor magas fajlagos működési költségekkel működő intézményt a kormányzati elvonások különösen érzékenyen érintették. A legnagyobb krízist a 2013-as költségvetési forráskivonás jelentette, amely során mintegy 300 millió forinttal¹⁷⁹ csökkentették az egyetem állami támogatását veszélybe sodorva ezzel az intézmény működőképességét.¹⁸⁰ A kormány ugyan hamar ígéretet tett az elvont

¹⁷⁶ 2010 és 2013 között mintegy 29%-os csökkentés jellemezte a felsőoktatás támogatását. Lásd: Kovács Gergely: Felsőoktatás-politika és intézményi autonómia. *Educatio*, 2014/1., 81–92.

¹⁷⁷ Az Orbán-kormány regnálásának legmeghatározóbb felsőoktatást érintő intézkedései közé tartozott a 2010-es évek első felében bevezetett központi felvételi keretszámrendszer, valamint a hallgatói szerződés, amely az államilag finanszírozott képzést állami ösztöndíjas jogviszonnyá alakította át, a támogatást pedig hazai munkavállalási kötelezettséghez – az úgynevezett röghöz kötéshez – kapcsolta. Ezt követte 2014-től a kancellári rendszer bevezetése, amely az egyetemek gazdasági, üzemeltetési és pénzügyi irányítását kivette a rektorok hatásköréből, és közvetlen állami felügyelet alá helyezte. A szerkezeti átalakítás következő jelentős állomása a 2019-ben elindított modellváltás volt, amelynek eredményeként 2021-re – néhány kivételtől, így például a Magyar Képzőművészeti Egyetemtől eltekintve – az állami egyetemek többsége kikerült a közvetlen állami fenntartásból, fenntartói és alapítói jogait pedig közfeladatot ellátó közérdekű vagyonkezelő alapítványok vették át.

¹⁷⁸ A 2011-ben, eredetileg a Budapesti Corvinus Egyetem átalakítása ellen létrejött Hallgatói Hálózat (HaHa) volt közülük az egyik legjelentősebb, országos szinten szerveződő mozgalom, amely tevékenyen részt vett a tüntetések lebonyolításában.

¹⁷⁹ [hvg.hu: Artportal: fizetésektelen a Képzőművészeti Egyetem. hvg.hu, 2013. 10. 04.: https://hvg.hu/kultura/20131004_Fizeteskeptelen_a_Kepzomuveszeti_Egyetem](https://hvg.hu/kultura/20131004_Fizeteskeptelen_a_Kepzomuveszeti_Egyetem) Elérés: 2026.07.25.

¹⁸⁰ Bár a kormány többször is ígéretet tett az elvont állami támogatás visszaadására, ez hónapok múltán sem történt meg, így októberre az intézmény sem ösztöndíjakat, sem pedig a dolgozók teljes bérét nem tudta már kifizetni. Az egyetem a működési költségek csökkentése érdekében a vizsgaidőszak előtt rendkívüli takarékosági intézkedéseket vezetett be: csak a főépület bizonyos részeit fűtötték, ahová átcsoportosították a vizsgákat, a szakmai műhelyek és műtermek pedig hosszabb időre teljesen fűtetlenek maradtak.

pénzek pótlására, arra mégis csupán akkor került sor, amikor az intézmény kasszája kiürült és radikális lépésekre kényszerült fennmaradása érdekében. Az egyetem gazdasági biztonsága, valamint intézményi autonómiája a következő években sem került stabil alapokra, ez idő során pedig egyszerre kellett szembenéznie az oktatás politika szerkezeti átalakulásával és a művészeti mező hatalmi átrendeződésével.

A kormányzatra azonban csak korlátozott mértékben gyakoroltak hatást a tiltakozások, míg a kezdeti diáktüntetések még képesek voltak bizonyos eredményeket elérni, az évek során megszorodó kormányellenes megmozdulások generálisan egyre kevésbé bizonyultak effektív érdekérvényesítő eszköznek¹⁸¹. Így az oktatáspolitikájában – csakúgy, mint minden más területen – tovább folytatta a kormány saját hatalmának bebetonozását, az eseményeket átélő Y-generációnak pedig elemi tapasztalatává vált a tehetetlenség érzése, valamint a kiábrándultság. A generáció jelentős része ugyanis egy olyan felsőoktatási közegben kezdte meg szakmai szocializációját, amelyet egyszerre jellemzett a folyamatos intézményi átalakulás, a finanszírozási bizonytalanság és az autonómia fokozatos szűkülése, amely kiszámíthatatlan környezet alapjaiban meghatározta a pályakezdéshez való hozzáállásukat és jövőképüket. Különösen igaz ez a generáció művészeire, akik nemcsak a felsőoktatásban, hanem a hasonló kormányzati beavatkozásoknak kitett művészeti mezőben is ugyanazokkal a bizonytalanságokkal szembesültek.

4.3 A magyar Y-generációs művészek pályaszocializációja

4.3.1 Kultúrpolitikai kontextus

A képzőművészeti mezőben a 2010 utáni időszak sok szempontból egy különösen kiszolgáltatott időszaknak tekinthető. Működésében mintha egyszerre érvényesülnének az államszocializmus és a neoliberális korszak egyes elemei és logikái, egy sajátos hibrid, leginkább a kiszámíthatatlanságáról ismert művészeti mezőt eredményezve. Az Orbán-

Hallgatóként magam is közvetlenül megtapasztaltam ezt a kitett időszakot, amelyben nagykabátban és kesztyűben, állig felöltözve dolgoztunk kortársaimmal a műtermekben.

¹⁸¹ A társadalom szélesköreiből érkező tiltakozások ellenére is keresztülvitték a köztudatban csak „lex CEU”-ként elhíresült, 2017-es törvénymódosítást, amely ellehetetlenítette a Budapesten működő Közép-európai Egyetem akkreditációját, ahogy a Színház- és Filmművészeti Egyetem 2020-as modellváltását is. Hiába vállalt szolidaritást az SZFE-vel országsszerte számos egyetem – elsőnek éppen az MKE Doktori Iskolája –, és hiába vált az épület elbarikádolására használt piros-fehér kordonszalag az egyetemi autonómia szimbólumává, mégsem sem sikerült a megmozdulásoknak valós eredményt elérniük és megakadályozni a kormányzati átalakításokat.

kormány második hatalomra kerülésével – miután a kormányzó baloldal társadalmi bizalomvesztésének következtében a jobboldal addig soha nem látott mértékű felhatalmazást kapott a választóktól – immár arra törekedett, hogy végleg a maga javára döntse el a rendszerváltás óta húzódó kultúrharcot. Ennek eszközeként – mint arra több társadalomtudós is rávilágított – Antonio Gramsci baloldali filozófus „kulturális” hegemonia fogalmát, pontosabban fogalmazva annak saját ideológiájukra fordított verzióját, választotta.¹⁸²

A rendszerváltás utáni bő két évtized kultúrharcát egyértelműen a „baloldali” liberális oldal dominálta: a kulturális elit jelentős részét a rendszerváltó liberális értelmiség alkotta, amelynek széles körű támogatását nem sikerült elnyernie az akkor még liberális jobbközép politikát folytató Orbán Vikornak. A kormányváltás után azonban már nem törekedett a hegemon értelmiség maga mellé állítására, helyette inkább Gramsci elméletére támaszkodva a teljes kulturális elit lecserélését tűzte ki céljául. Akárcsak a gazdaságban, ahol egy hozzá lojális helyi „nemzeti” tőkés réteget alakított ki maga körül, a kultúra területén is egy hűséges, jobboldali és hívószavuk szerint „nemzeti” értelmiséget szeretett volna kitermelni. Ennek a stratégiának szellemében pedig nemcsak a domináns pozíciókban lévő szereplőket váltották le saját potentátjaikra, hanem teljes intézményeket foglaltak el, vagy cserélték fel újakkal, amire a művészeti mezőn beül az egyik legekleatásabb példa volt a MMA kiemelt pozícióba emelése.

Ahogy azt a disszertációm a rendszerváltás utáni kultúrpolitikáról szóló fejezetében már említettem, a Magyar Művészeti Akadémia közel egy időben alakult a „riválisnak” tekintett Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémiával, azonban fontos kihangsúlyozni, hogy nem két azonos célú és jelentőségű szervezetként ágyazódtak be a magyar művészeti mező intézményi struktúrájába. Míg a Széchenyi Akadémia a Magyar Tudományos Akadémia társult testületeként egy, a művészeti mezőben önmagában is legitim, nagy presztízsű intézmény részeként jött létre, addig az MMA civil szervezetként kezdte meg működését, stabil intézményi és anyagi háttér nélkül. A SZIMA tekintélyét elsősorban tagjai szakmai munkássága, valamint az MTA-hoz való kapcsolódása biztosította. Bár

¹⁸² A „kulturális” jelzőt azonban érdemes idézőjelbe helyezni, mivel – ahogy arra Éber Márk Áron is rámutat – Gramsci a hegemoniát tágabban: a gazdasági alapot és a társadalmi felépítményt egyaránt magában foglaló egységként értelmezte. Éppen ezért a hegemonia fogalmának pusztán kulturális jelenséggént kezelése egy 1968 után elterjedő leegyszerűsítő olvasat, amelyből az újjobboldal igyekezett kilúgozni Gramsci elvitathatatlan baloldaliságát – marxizmusát, antikapitalizmusát és antifasizmusát – azért, hogy alkalmassá tegye saját eszméi és politikája igazolására. Ezt a lecsupaszított és a jobboldali igényekhez átalakított értelmezést vette át aztán a magyar jobboldali kormányzat ideológiai holdudvara is hatalmának megerősítésének céljából. Lásd: Éber Márk Áron: *Ellenhegemonia-építés – Hogyan politizálnak Antonio Gramsci követői és kisajátítói*. Eszmélet Alapítvány, Budapest, 2025, 46–49.

tagsága nagyrészt lefedte – vagy szoros szellemi szövetségben állt – a liberális politikai elit szemében is meghatározó „rendszerelváltó értelmiséggel”, szimbolikus „politikai” legitimitációját mégsem használta fel a kulturális mező intézményi átalakítására vagy saját befolyásának kiterjesztésére. Ahogy Nagy Kristóf is megjegyzi, „anyagi erőforrásai mindig is szűkösek maradtak: nem biztosított életjáradékot tagjainak, nem bírt komolyabb adminisztrációval és nem épített intézményrendszert maga körül.”¹⁸³ Ezzel szemben az MMA – melynek önmeghatározásában fontos szerepet játszott a SZIMA-val illetve a kulturális baloldallal való szembe helyezkedés, működése pedig szorosan összefonódott a kulturális mezőn belüli legitimitációért és az állami erőforrásokért folytatott harccal – már alapításától kezdve jóval szélesebb intézményi ambíciókat fogalmazott meg. Egy konzervatív kulturális hegemonia intézményének szánta magát, szoros szövetségre lépve a jobboldali politikai-gazdasági blokkal. Az Orbán-kormány végül ezt a törekvését teljesítette be 2011-es köztestületi státuszba helyezésével, amellyel nem csupán fennmaradását és állami legitimitációját garantálta, hanem mesterségesen a művészeti mező hegemon szereplőjévé is emelte, meghatározó szerepet biztosítva számára az erőforrások birtoklása és elosztása terén.¹⁸⁴

Az MMA köztestületi ambíciója azonban inkább kapóra jött a kormányzat számára egy hozzá lojális új elit pozícióba ültetéséhez, és általa a kulturális hegemonia építéséhez, ugyanis – több kritika szerint is¹⁸⁵ – a kormánypártnak nem volt ezen túlmutató

¹⁸³ Nagy 2022, i. m., 74.

¹⁸⁴ Az MMA a kormány kulturális hegemoniájának egyik fő bástyájává vált: 2011-es Alaptörvénybe emelése és köztestületi státuszba helyezése után, 2012-ben önálló költségvetési fejezetet kapott, majd a következő évben három nagyértékű ingatlan – köztük a Múcsarnok épülete – került térítésmentesen a tulajdonába. Az évek során jelentősen növekedett a számára biztosított költségvetési keret, melyből nemcsak saját működését finanszírozta, hanem tagjai számára életjáradékot biztosított, valamint ösztöndíjakat hozott létre, egyre megkerülhetetlenebbé téve a forráshiánnyal küszködő kulturális szereplők számára. Az MMA privilegizált helyzete azonban nem korlátozódott saját költségvetésére. A 2015. évi CCVII. törvény például az NKA Bizottság tagjainak egyharmadát az MMA delegálási körébe utalta, de más állami művészeti ösztöndíjak, mint a Derkovits Gyula, vagy a Pécsi József ösztöndíj döntnöki pozícióiban is egyre magasabb számban kaptak helyett az Akadémia tagjai. Emellett visszatérő kérdéssé vált az is, hogy egyre növekvő hatásköre milyen hatással lehet a művészeti egyetemek autonómiájára. E rendelkezések közvetett módon, de jelentős befolyást biztosítottak az Akadémia számára a teljes magyar kulturális támogatási rendszer felett.

¹⁸⁵ Például Mélyi József fogalmazta meg ezt az álláspontot a kultúrafinanszírozásról és a Magyar Művészeti Akadémiáról szóló, 2017-es művészeti egyetemi fórumon, az *Átlátszó* beszámolója szerint. Hasonló következtetésre jutott a *tranzitblogon* 2018-ban megjelent *Felelőtlenség* című írásában is, amelyben a múzeumi intézményrendszer működését elemezve megállapította, hogy a kulturális intézményrendszerből hiányzik az összehangolt, hosszú távú koncepció, a kirajzolódó irányvonalak pedig „a semmibe vezetnek”, ezért egy felelős kulturális minisztérium létrehozását sürgette. Mélyi véleménye ugyanakkor nem volt egyedülálló: a képzőművészeti mező szereplői is számon kérték a kormány kultúrpolitikáján az ideológiai szempontokon és a hatalom centralizálásán túlmutató, koherens szakmai célok hiányát. Lásd: Szántó Gerzson: Autonóm művészeti oktatás és az MMA – fórumot tartottak a művészeti egyetemek. *Átlátszó Oktatás*, 2017. május 20.: <https://atlatszo.hu/oktatas/2017/05/20/autonom-muveszeti-oktatas-es-az-mma-forumot->

konzisztens víziója a kultúráról és annak intézményrendszeréről. A 2010 utáni kulturális politikát – ahogy arra Gagyi Ágnes és Szarvas Márton rávilágít¹⁸⁶ – egy duális rendszer létrejötte jellemzett, a művészeti mezőt aszerint tagolva, hogy egyes területei elsősorban gazdasági vagy szimbolikus tőke termelésére voltak alkalmasak. Míg az előbbivel kapcsolatban lévő művészeti ágak körül, mint a design vagy a film, egy progresszív, menedzseri szempontok szerint optimalizált, profitmaximalizáló termelés alakult ki, melyek bőséges támogatásban részesültek, és elosztásuk során kevésbé jelentek meg ideológiai elvek. A kevésbé profitábilis területeket ezzel szemben a „nemzeti” középosztály építésének rendelték alá, a források elosztásában pedig gyakran ideológiai szempontok is közrejátszottak. Fontos megjegyezni azonban, hogy – meglátásom szerint – a szerzők által 2016-ban papírra vetett duális kultúrpolitikai rendszer később sokkal jobban összemósódott, és egyre inkább a hatalmi elit gazdasági és politikai érdekeinek kiszolgálása köré szerveződött. Andy Vajna halála után például – aki azon kevés kormányközeli kulturális szereplők egyike volt, aki önálló szakmai reputációval és vízióval rendelkezett – az addig nemzetközi piaci szempontokat érvényesítő filmgyártást is politikai ideológiai céloknak kezdték alávetni. Ugyanígy megfigyelhető néhány esetben, hogy az állami forrásoktól elzárt vagy elidegenített, ezért egyre inkább a piac felé forduló képzőművészetet kormányközeli érdekcsoportok piaci alapon megvalósuló műtárgyvásárlásokkal támogatták.

A kulturális hegemonia ideológiai törekvése idővel azonban mintha veszített volna a lendületéből. Nehéz eldönteni, hogy az értelmiségcseréhez szükséges, politikailag elköteleződni hajlandó szürkeállomány hiánya, vagy a magaskultúra társadalomformáló és legitimáló erejébe vetett hit elpárolgása, esetleg a kettő keveréke okozta a motivációvesztést. Hatalma társadalmi megerősítésében a bekebelezett és kivéreztetett kulturális intézményeknek egyre kevésbé szánt szerepet a kormánypárt, helyette figyelmét egyre hangsúlyosabban a tömegkultúra felé fordította. Saját lojális kulturális elitjét ugyan továbbra is támogatta, de az eltartottak körét olyan „megnyerhető” popzenészekkel, celebritásokkal és influenszerekkel bővítette, akikről azt feltételezte, hogy hatékonyabban meg tudják szólítani a „nép” széles rétegeit. Az így kiépített klientúra bőséges finanszírozására pedig a kultúrára szánt források egy részét használta fel a kormány.¹⁸⁷

tartottak-a-muveszeti-egyetemek Elérés:2026. 08. 28., Mélyi József: Felelőtlenség. *tranzitblog.hu*. <http://tranzitblog.hu/melyi-jozsef-felelotlenseg/> Elérés:2026. 08. 28.

¹⁸⁶ Gagyi – Szarvas, i. m., 117.

¹⁸⁷ A 2026-os kormányváltás után nyilvánosságra került információk alapján az NKA több mint 17 milliárd forintot osztott ki kormányközeli szervezetek, előadók, celebek és cégek számára egy külön erre a célra

4.3.2 Elitcsere

Nehéz lenne felsorolni – és ennek a disszertációnak nem is célja – mindazokat az intézkedéseket, amelyeken keresztül a kormányzat igyekezett megerősíteni hatalmi pozícióját a kulturális, ezen belül a művészeti mezőben.¹⁸⁸ Ezért csupán az Y-generáció pályaszocializációja szempontjából meghatározó jelentőségű folyamatokra és következményekre összpontosítok, olyan közös nemzedéki tapasztalatokra, amelyek a generáció tagjait nemcsak közös történeti horizontba rendezték, hanem meglátásom szerint alkotói attitűdjeik kialakítására is hatással voltak. Értelmezésem szerint e tapasztalatok két, a Fidesz-KDNP kultúrpolitikájából és hegemon törekvéseiből fakadó kulcsfolyamat köré szerveződnek, amelyekből további, az Y-generáció művészi és túlélési stratégiáit befolyásoló következmények fakadnak. A két, tulajdonképpen egymással összefonódó intézkedés az „elitcsere” és a kulturális finanszírozások átalakítása, amelyek a mező legfontosabb problémaköre, a művészeti autonómia ernyője alatt egyesülnek.

A nyolcvanas évek derekán körvonalazódó rendszerváltó elit¹⁸⁹ tagjai döntően az államszocializmus alatt ellenzékinek minősülő idősebb értelmiségiek, valamint a náluk fiatalabb, a rendszerváltás idején domináns pozícióba kerülő politokrácia és technokrácia képviselői közül kerültek ki. Szelényi Iván¹⁹⁰ szerint rövid időre ez az utóbbi csoport emelkedett ki a leginkább, mivel egyszerre rendelkezett kulturális tőkével, a későkommunizmusban megszerzett monetáris tudással, valamint – gyakran korábbi politikai

létrehozott testületen keresztül a 2026-os országgyűlési választást megelőző időszakban. A zárt pályázatok csak egy szűk kör támogatására szolgáltak, amelynek összetételét a kulturális miniszter, Hankó Balázs határozta meg. A pályázatokban benyújtott programok több esetben még közvetetten sem kapcsolódtak kulturális tevékenységhez, csupán a kormánypárt kampánytevékenységét szolgálták ki. Az országos felháborodást kiváltó botrány a művészeti szcéná számára még súlyosabb, tekintve, hogy a Fidesz 16 éves kormányzása alatt az NKA nyilvánosan megpályázható, valós művészeti támogatásainak összege radikálisan lecsökkent. A képzőművészeti mezőn belül például az alkotói támogatások teljesen elinflálódtak, a megítélt ösztöndíjak gyakran meg sem közelítették a vállalt művészeti projektek kivitelezési költségeit. Az intézményi kiállítási programok NKA-s finanszírozása azonban még ennél is problematikusabb volt: esetükben nem ritkán aránytalanság vagy kultúrpolitikai részrehajlás volt tapasztalható, aminek következtében fontos intézmények programjai váltak kivitelezhetetlenné elegendő forrás hiányában. Hasonlóan súlyosan érintette a szűkösre szabott büdzsé a kiszolgáltatott helyzetben lévő képzőművészeti szakfolyóiratokat is, amelyek működése jelentős mértékben az NKA által megítélt támogatásoktól függött.

¹⁸⁸ A kultúrpolitikai közhangulat és a mezőben történő hatalmi átrendeződések érzékeltetésére jó például szolgálhat Huth Július és Sári Vanda *Szerva itt, csere ott* című, a Műértőben megjelent közös írása, amely a 2018-as kultúrpolitikai mozgásokat és intézkedéseket veszi sorra.

Huth Július – Sári Vanda: *Szerva itt, csere ott*. In: *Műértő*. HVG zrt. kiadványa, 2019/2., 1., 8.

¹⁸⁹ Szeretném leszögezni, hogy az elit szót társadalomtudományi értelemben használok, nem fűződik hozzá pejoratív konnotáció. Szóhasználatom a mezőben aktuálisan domináns csoportosulás, vagy kulturális, illetve szellemi blokkra vonatkozik, amelynek tagjai a mezőben értékkel bíró tőkefajta felett diszponálnak.

¹⁹⁰ Szelényi, i. m.

kapcsolatai révén – társadalmi tőkével is. A kilencvenes évek közepén pedig még úgy vélte, hogy a gazdasági tőke is tartósan e csoport kezében összpontosul majd, egy új társadalmi osztályt, az úgynevezett „menedzserelitet” létrehozva. Végül azonban ez nem következett be, helyette a kilencvenes évek végére felzárkózott mellékük a már a neoliborális piacgazdasági környezetben megerősödő új gazdasági elit.

A kulturális szféra más mezőjéhez hasonlóan a képzőművészet területén is közrejátszott az elit újraszerveződésében az új politikai logika szimbolikus tőkéje. A magyar képzőművészek azonban nem vállaltak szignifikáns szerepet a politikai rendszerváltásban, és az államszocializmus alatt sem alakítottak ki tudatos politikus ellenzéki attitűdöket. Ennek ellenére a rendszerváltást követően mégis a „rendszerellenzékiiség” vált a művészeti legitimáció egyik legfontosabb forrásává, már-már az esztétikai szempontokat is felülírva. Ahogy arra Sturcz János 1998-as, nagy visszhangot kiváltó vitáirátában¹⁹¹ is rámutatott, a művészeti mezőben leginkább két művészgeneráció, az „Iparterv-generáció” és az általa „Rabinec”¹⁹² nemzedéknek nevezett „új szenzibilitás” kanonizálódott a rendszerellenzéki hagyomány hordozójaként, és vált a korszak meghatározó elitjévé. Kanonizálásuk annak ellenére is a „rendszerellenzékiiség” mítosza alatt történt, hogy e kör számos tagja a Kádár-rendszer puhább időszakának már főképp haszonélvezője volt, az „új-szenzibilitáshoz” pedig kifejezetten apolitikus művészetszemléletet tartozott. Így ellenzékiiségük inkább a „hivatalos” művészettől való távolmaradásban, a „nyugaton divatos formalizmusban” és a politikai ellenzékkal ápolat kapcsolataikban nyilvánult meg, mintsem műveik radikális kritikai hangvételében vagy a rendszerrel való nyílt konfrontációban. A nyolcvanas években a nyugati nyitással azonban felerősödött az ellenzéki megítélésük, egykori hátrányukból presztízs kovácsolódott, a róluk kialakult ellenálló művész képe pedig a ’89 után pályára lépő X-generáció szemében is jelentősen felértékelődött. Az európeárság, a művészet autonómiájának elsődlegessége, valamint a piac és az állam művészeti szerepéről vallott hasonló elképzeléseik pedig közös értékrendet teremtettek a „mesterek” és a fiatalabb generáció között, amit tovább erősített, hogy az új művészeti elit jó néhány tagja ekkoriban kezdett a Képzőművészeti Főiskolán tanítani.

¹⁹¹ Sturcz János: Üzenet a mestereknek – A kortárs magyar művészet megítélésének és önértékelésének problémáiról az átmenet időszakában. *Új Művészet*, 1998/5., 37–40.

¹⁹² Utalás az irányzat képviselőjéhez köthető Rabinec Stúdió nevére.

Az X-generáció – Sturcz aggodalmait végül nem igazolja¹⁹³ - a nemzetközi tendenciákra érzékenyen rezonálva művészetében ugyan új utakat keresett, a rendszerváltás utáni két évtizedet meghatározó liberális szemlélet- és működésmódok azonban többségüket közös kulturális blokkba szervezte a rendszerváltó elittel.¹⁹⁴ A 2010 utáni elitcsere idejére pedig már ők birtokolták a mező domináns pozícióinak egy részét. Középgenerációs művészekként és értelmiségiekként ők váltották az időközben nyugdíjba ment, vagy elhunyt rendszerváltó elit tagjait a művészeti intézmények különböző pozícióiban, és az addigra megszaporodott művészeti szakok tanári karában. A 2010-es évek értelmiségcseréje éppen ezért őket még súlyosabban érte, mint az addigra már többségében biztos egzisztenciával és a mezőben stabil beágyazódással rendelkező – a kilencvenes években „agyonvásárolt” – „felszentelt” neoavantgárd művészeket. A hatalom ugyanis túlnyomó részt az X-generáció munkahelyeit és lehetőségeit kezdte ki elsőnek, lévén, hogy az Y-generáció zöme még tanuló volt vagy épp csak a szárnyait bontogatta ebben az időben.

A kulturális hegemonia egyik fontos lépése volt az intézmények szimbolikus vagy tényleges bekebelezése, mely első körben bizonyos kiemelt pozíciók megszerzésére irányult. Az első ilyen – a mából visszatekintve még puhább beavatkozásnak tűnő – vezetőváltás Gulyás Gábor, a Múcsarnok akkori igazgatójának a Múcsarnok élére történő kinevezése volt 2011 elején. Gulyást annak ellenére nevezte ki pályáztatás nélkül a kultúráért felelős államtitkár a ciklusát befejező Petrányi Zsolt helyére, hogy a korábban meghirdetett kiírásra Petrányi mellett három másik jelentkezőtől is érkezett anyag. A szaktárca azonban egyiket sem találta a kormányzati kultúrpolitikával összeegyeztethetőnek. Ekkor még senki sem sejthette, hogy a kormányzat további beavatkozásokra készül a Múcsarnok vezetésébe, Gulyás pedig nem tölti ki az ötéves ciklusát. Az igazán invazív behatolás ugyanis 2012 őszén következett be, amikor rendeletileg az MMA felügyelete alá helyezte a Múcsarnokot, mely intézkedés hatására Gulyás lemondott igazgatói posztjáról.¹⁹⁵

¹⁹³ Sturcz ugyanakkor problematikusnak tartotta ezt a szoros generációs folytonosságot. Írásában éles kritikával illette a beágyazódott művészelitét, amely megítélése szerint megfáradt, és már egyáltalán nem tud vagy nem akar a jelen releváns diskurzusaira reflektálni, miközben apátiája túlságosan is rányomja bélyegét a fiatal generációra. Aggodalmát fejezte ki amiatt, hogy így esetlegesen elmarad a várva várt nemzedékváltás, amely egy új, a nemzetközi kortárs művészeti diskurzushoz szorosabban kapcsolódó művészeti szemlélet kialakulását hozhatná a magyar szcénába.

¹⁹⁴ Akárcsak a kultúra más területein, a képzőművészeti mezőn belül is – annak autonóm és heteronóm működéséből egyaránt fakadóan - több platform nyílt a „nyugatos” szemléletű kortárs művészek, mint a konzervatív irányzatok képviselői számára, így az X-generáció zöme automatikusan a hegemon liberális tömbhöz csatlakozott – legalábbis pozícióik lévén ők váltak jobban láthatóvá.

¹⁹⁵ Prae: MMA-ügy: lemondott a Múcsarnok vezetéséről Gulyás Gábor. *prae*, 2012. 11. 26.: <https://www.prae.hu/news/17808-mma-ugy-lemondott-a-mucsarnok-vezeteserol-gulyas-gabor/> Elérés: 2026. 07. 27.

Az eset a kultúrharc legviharosabb, kezdeti időszakában történt, amikor a liberális művészeti blokk még igyekezett minél hatékonyabban megragadni a demokratikus ellenállás eszközeit a jobboldali hegemonia intézményi térnyerésével szemben. Ebben a strukturálisan kikényszerített helyzetben pedig a művészeti élet szereplőinek mindinkább állást kellett foglalniuk: az ellenállás vagy az inkorporálódás és ezzel együtt a rendszer legitimálásának stratégiája választják. Ebben a döntésben pedig különösen fontos szerepet játszott a rendszerváltás idején felértékelődött szimbolikus tőkéhez való viszonyuk. Az X-generációs szakmabeliek, valamint a „felszentelt” neoavantgárd még élő tagjai által dominált közegben konszenzus alakult ki arról, hogy az Műcsarnok MMA általi bekebelezése megköveteli mindkét intézmény bojkottját. Szinte tapintható volt a közegben uralkodó morális nyomás, amely bizonyos mértékig Gulyás döntésében is közrejátszhatott, és ez készítette a Műcsarnokban épp kiállító Bukta Imrét is az igazgató és az intézmény autonómiája mellett kiálló szolidaritási performanszára,¹⁹⁶ majd néhány nappal későbbi kilépésére az MMA-ból.¹⁹⁷ Bukta azonban egy évre rá, mint levelező tag mégis visszalépett az MMA-ba, kiváltva ezzel a szakma egy jelentős részének felháborodását és kritikáját.¹⁹⁸ Az eset jól szemlélteti a kormány mesterséges hegemoniaépítése által életre hívott – a szereplők személyes habitusától és művészeti szocializációjától sem független – működésmódokat. A rendszerváltás előtti generációhoz tartozó Bukta – aki inkább avantgárd művészetszemléletével vívta ki az államszocializmus kultúrpolitikájának rosszallását, mintsem explicit rendszerellenességével vagy politizálásával – végül egy másik autonóm stratégiát követve a művészeti mező diszkurzív terétől való visszavonulást választotta. Ezzel szemben az MMA-s visszalépést elfogadhatatlannak tartó – javarészt az „ellenállás” axiómáján szocializálódott X-generációhoz tartozó – liberális szakmai közeg az ellenállás és a bojkott stratégiáját tekintette az egyetlen legitim válasznak.

A *Dinamikus hatalom*¹⁹⁹ című írás szerzői szerint az inkorporáció legalább annyira részét képezte a 2010 utáni kultúrpolitikának, mint a kezdetben elsődleges iránynak szánt ideológiai kontroll. A rendszer ugyanis kísérletet tett a konzervatív értelmiségi kánon

¹⁹⁶ Ignác Péter: Bukta a Műcsarnokban. *24.hu*, 2012. 12. 23.: <https://24.hu/kultura/2012/12/13/bukta-a-mucsarnokban/> Elérés: 2026. 07. 27.

¹⁹⁷ Bukta Imre lemondó levele az MMA-tagságról. *prae*, 2012. 12. 17.: <https://www.prae.hu/index.php?route=news/news&aid=18083> Elérés: 2026. 07. 27.

¹⁹⁸ Mélyi József: Az életrajz egy pontján. *Élet és Irodalom*, 2014. 02. 07.: <https://www.es.hu/cikk/2014-02-07/melyi-jozsef/az-eletrajz-egy-pontjan.html>

¹⁹⁹ Barna Emília – Madár Mária – Nagy Kristóf – Szarvas Márton: Dinamikus hatalom – Kulturális termelés és politika Magyarországon 2010 után. *Fordulat*, 2019/26., 225–251

újraírása mellett a korábbi kulturális hegemonia egyes szereplőinek a saját intézményrendszerébe integrálására is, így inkorporálva azokat, akik – a szerzők megfogalmazásával élve – „autonómiájuk fenntartásánál fontosabbnak tartják, hogy folytatni tudják karrierjüket”.²⁰⁰ Az inkorporáció ugyanakkor nem egyirányú folyamat. A szerzők szerint egyszerre alakítja a hegemon kultúrát és az azzal szembeni ellenállást is: miközben az inkorporálódó szereplők új erőforrásokhoz, intézményi pozíciókhoz és elismeréshez jutnak, jelenlétük egyúttal lazítja a kiépülő hegemonia határait is.

A művészeti mezőben ennek egyik példaként értelmezhető Fabényi Júlia igazgatói pozíciója a Ludwig Múzeumban, akinek a kinevezését komoly szakmai tiltakozás előzte meg. A felháborodás elsősorban nem Fabényi személyének – még ha a szakma jelentős része kompetensebb vezetőnek is tartotta az előző igazgatót, Bencsik Barnabást –, hanem a pályázatát átláthatatlanságának, az intézményi autonómia megsértésének és a szakmai párbeszéd hiányának, valamint a jelöltek személyét illető politikai alapú részlehajlásnak szólt. Ellenvéleményük kifejezésére a szakma egy része petíciók írása és kritikák megfogalmazása helyett konkrét tiltakozásba kezdett. Ennek mentén 2013 májusában egy occupy akció keretén belül aktivistákkal és egyetemi hallgatókkal közösen tizenkét napra elfoglalták a múzeum lépcsőjét, melyet éjszakára sem hagyták el.²⁰¹ A fórumokkal, sajtótájékoztatókkal és olvasókörkkel kísért akció – az évtized más tüntetéseivel hasonlóan – végül pragmatikus eredmény nélkül ért véget. Ennek ellenére a Ludwig Múzeum Fabényi vezetése alatt nem vált szakmai bojkott célpontjává, szemben az MMA fennhatósága alá került Múcsarnokkal. A szemléletében a hazai avantgárd hagyományt közvetítő Fabényi ugyanis nem tekinthető a konzervatív kánonépítés klasszikus jobboldali szereplőjének, igazgatóságával pedig nem szolgálta ki a kultúrpolitika konzervatív vagy etnonacionalista törekvéseit.²⁰²

A korábbi hegemon kulturális szellemi blokk a jobboldali kormány kultúrpolitikájának következtében azonban nemcsak a kulturális intézményrendszer alakításához való hozzáférést veszítette el, hanem egzisztenciális helyzetét is egyre inkább veszélyeztetve érezte.

²⁰⁰ Barna – Madár – Nagy – Szarvas, i. m., 243.

²⁰¹ A mű: Tíz éve: a Ludwig elfoglalására emlékeztek a múzeum lépcsőjén. *A mű*, 2023. 05. 09.: <https://amu.hvg.hu/2023/05/09/tiz-eve-a-ludwig-elfoglalasara-emlekeztek-a-muzeum-lepcsojen/> Elérés: 2026. 08. 22.

²⁰² Még ha Fabényi később zöld utat adott is olyan, a kormányzati kultúrpolitikához szorosan kapcsolódó és a szakmában vitákat kiváltó kiállításnak, mint a *Vadászati Világkiállítás* kísérőeseményeként megnyílt *Metafizikus áthatolás egy zebrán*, azt a művészeti mező releváns alkotóinak bevonásával valósította meg. Ugyanakkor nem teljesen tisztázott, hogy a felkért művészeket mennyire tájékoztatták a tárlat világkiállításához való kötődéséről.

A hegemon stratégia részét képezte ugyanis a kulturális és az oktatási szektor béreinek folyamatos elinflálása és alacsonyan tartása. Utóbbi törekvést erősítették például a 2012-ben elindított kulturális közfoglalkoztatási programok²⁰³ is, melyek keretében a pályakezdő kulturális munkásokat a közalkalmazotti bérrendszer alacsonyan tartásának eszközeként játszották ki, de a bérek az inkorporáció eszközeként is jól működtek. A független közintézmények alacsony állami bérei mellett ugyanis egyre csábítóbb ajánlatnak tűntek a NER különböző érdekszervezetei által megtámogatott intézmények.

A pozícióikban és egzisztenciális helyzetükben megingatott X-generációs értelmiségiek így egyre inkább a mezőben továbbra is jelentős szimbolikus tőkéjükre és szakmai tekintélyükre támaszkodhattak. Az értelmiség ugyanis nemcsak intézményeken keresztül gyakorol hatást, hanem azzal is, hogy képes meghatározni, mi számít a közegen belül univerzális tudásnak,²⁰⁴ és miként érdemes egy-egy kérdésről gondolkodni. A mezőn belüli vitákban így nemcsak a közös nyelvet alakítja, hanem azt is, hogy mi számít legitim vagy éppen elutasítandó magatartásnak, mely normák a pályakezdő művészek szakmai szocializációját is formálják. A kétezertizedes évek közepgenerációjának tagjai pedig azáltal, hogy a rendszerváltó neoavantgárd mesterek felnagyított „rendszerellenzékeségének” példája mellett szocializálódtak, az ellenállást tekintették morális minimumnak saját pozíciójuk és a mező autonómiájának veszélybe kerülésével. Ezt a stratégiát képviselték és adták tovább a fiatal nemzedéknek is a 2010-es évek elején a jobboldali kulturális hegemonia előretörésével. Ebben az időszakban az ő értelmezéseik és narratíváik jelentették a művészeti közeg meghatározó viszonyítási pontjait. A felsőoktatási tüntetéseken szocializálódó, épp saját érdekérvényesítési stratégiáit kereső egyetemi hallgatóság pedig különösen fogékonyra vált arra, hogy meghallja a szakma jeles képviselőinek hívó szavát. Olyan stratégiákat magukra vállalva a szakma autonómiájának – és némiképp a korábbi kulturális blokk hegemon pozíciójának – védelmében, amelyek akár saját lehetőségeiket is szűkítették.

²⁰³ A kulturális közfoglalkoztatási programok keretében munkanélkülivé vált fehérgalléros munkavállalókat, valamint gyakran pályakezdő fiatalokat foglalkoztattak. A program hivatalosan szakképzettséget nem igénylő munkakörök betöltésére irányult, valójában azonban az előző évi, a kulturális intézményeket átlagosan 20%-os létszámléépítéssel sújtó megszorítások nyomán kialakult munkaerőhiány enyhítését szolgálta. A foglalkoztatottak ugyanis gyakran ugyanazt a munkát végezték, mint az állományban lévő közalkalmazottak, azonban jóval alacsonyabb fizetésért, ezáltal a program közrejátszott a közművelődési intézményeken belüli bérek alacsonyan tartásában, mivel ebben a viszonylatban a közalkalmazotti fizetés kiváltsággént jelent meg. Lásd: Barna – Madár – Nagy – Szarvas, i. m., 237.

²⁰⁴ Gagyai – Szarvas, i. m., 120.

4.3.3 Finanszírozási források legitimitása

A domináns szereplők egyik legfontosabb privilégiuma, hogy meghúzhatják a mező morális határait, kijelölhetik, mi számít elfogadhatónak és mi elfogadhatatlannak,²⁰⁵ legyen szó az állam által bekebelezett intézményekről vagy az általa kínált támogatási lehetőségekről. Melyik kiállítótérben érdemes kiállítani, melyiknek pedig még a küszöbét sem illik átlépni. Mely ösztöndíjra vagy támogatásra szabad pályázni, és melyik az a díj, amelyet, ha felkínálnak, sem helyes elfogadni. Mely intézményben lehet munkát vállalni, és melyiket kell messziről elkerülni. A képzőművész életpályamodell azonban nem igazán intézményi munkával van kikövezve. Így a fiatal pályakezdő művészek lehetőségeit elsősorban az befolyásolja, hogy milyen elérhető források vannak a mezőben.

A következő részben igyekeztem áttekinteni az elmúlt bő másfél évtizedben a fiatal képzőművészek számára elérhető fontosabb támogatásokat és ösztöndíjakat, valamint azt, hogy a korlátozott termelési mező szellemi elitje szemében azok mennyiben minősültek elfogadhatónak vagy bojkottálandónak. Ezzel egyúttal olyan problémákat és kérdéseket is érintek, amelyek nemcsak a kultúrpolitikai átalakulások következményeit tükrözik, hanem a magyar művészeti mező polarizálódását, strukturális sajátosságait és a képzőművészlét fokozódó prekarizálódását is.

A legnagyobb presztízzsel egyértelműen az olyan nemzetközi háttérrel rendelkező ösztöndíjak rendelkeztek és rendelkeznek mind a mai napig, mint a 2009 óta működő, az Esterházy-család művészettámogató hagyományait újraélesztő *Esterházy Art Award* vagy az ír mecénás házaspár által 2011-ben alapított *Leopold Bloom Art Award*. Az új díjak – mind jutalmazásukkal, mind shortlistes kiállításainak színvonalával és intézményi beágyazottságával – képesek voltak felvenni a versenyt az országból kivonuló *Strabag-díjjal* és tiszavirág életűnek bizonyuló *Aviva-díjjal*, így kitöltve az utánuk maradt űrt a hazai képzőművészeti mezőben. Az eredetileg festészeti díjként induló – majd pályázati feltételeinek kitágításával gyakorlatilag bármilyen műtárgyalapú médiumnak teret adó – Esterházy átlagosan 20 főnek lehetőséget biztosító shortlist-kiállításait hagyományosan a Ludwig Múzeumban rendezi. Szintén a Ludwigban kezdte a magyar művészek nemzetközi láthatóságát célzó Leopold Bloom Art Award, majd több helyszínt is megjárva – köztük a rövid életű Új Budapest Galériát a Bálnában, illetve a hongkongi hátterű, gyakran kormányközeli Q-Contemporary-t – végül a Kiscelli Múzeum impozáns

²⁰⁵ Gagyí – Szarvas, i. m., uo.

templomterében lelt otthonra az elmúlt években. Előbbi széles shortlistjéről két-három díjazottat jutalmaz egyenlő mértékben 3000–3000 euróval, utóbbi pedig a jóval szűkebb, nemzetközi zsűri által szelektált, 5–9 fős előválogatásából választja ki 6000 euróval támogatott fődíjasát, akinek egy-két éven belül egy külföldi kiállítást kell rendeznie az elnyert összegből. Külön pozitívként megemlítendő, hogy a Leopold Bloom szervezői az utóbbi években a shortlistre beválogatott, ám végül a díjat el nem nyerő alkotókat is 1000–1000 euróban részesíti, honorálva ezzel a kiállításon való részvételüket és az abba beletett munkájukat.

Hasonlóan egy későbbi kiállítás megvalósításának céljával hívta életre az Esterházy Magyarország Alapítvány az Esterházy Art Award két ciklust (2023, 2024) megélt „kistestvérét”, az *Esterházy Art Dating*-et is, amely a pályázás során létrejövő kurátor–művész együttműködésben kidolgozott kiállítási koncepció megvalósítására másfél millió forintos támogatást biztosított a nyertes duó számára.²⁰⁶

A két nagy presztízssú, külföldi bázisú mellé sorakozik fel szintén két fontos hazai intézmény által lebonyolított díj, a Kassák Múzeum gondozásában a *Kassák kortárs művészeti díj*, és Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet (KEMKI) által szervezett *TÓTalJOY-díj*. A 2022 óta évente kihirdetésre kerülő Kassák-díjra egy a huszadik századi avantgárd művészet jelenségeire, vagy mozgalmai által felvetett társadalmi és művészeti kérdésekre reflektáló kortárs műalkotás és köré szerveződő kiállítás tervével lehet pályázni, amely megvalósítására 1 800 000 forintot és helyszínt biztosít a Kassák Múzeum. A TÓTalJOY-t – ahogy az a nevéből is kiolvasható – Tót Endre nemzetközileg elismert magyar képzőművész alapította, kifejezetten a kutatásalapú művészet hazai támogatásának céljával. Éppen ezért az 10 000 euró összdíjazású díjra művészetkutatásra épülő projekttervekkel pályázhatnak képzőművészek. A 2021 óta működő díj külön érdekessége, hogy a 10 000 euróból 6000-t a művész honoráriumára kell fordítani, ami markáns állásfoglalás a támogatás gondozói részéről a művészeti munka megfizetése mellett, amely a magyar kortárs művészeti élet egyik kurrens problémája. Emellett külön méltánylandó,

²⁰⁶ A pályázat kétfordulós rendszerben zajlott. Az első fordulóban a zsűri húsz művészt választott ki, akik egy „rapid randi” keretében tíz előre felkért kurátornak mutathatták be munkásságukat és kiállítási koncepciójukat 15–15 perces beszélgetések során. A kurátorok ezt követően választották ki, hogy kivel kívánnak együtt dolgozni. A létrejött kurátor–művész párosoknak mintegy két és fél hónap állt rendelkezésükre a pályázati koncepció kidolgozására, amelyet egy prezentáció keretében mutattak be a zsűrinek. A nyertes páros 1,5 millió forintos támogatásban részesült a projekt megvalósítására, amelyet egy éven belül a The Space Galériában kellett megvalósítani. A 2024-es pályázaton a zsűri Török Krisztián Gábor kurátorral közösen kidolgozott koncepciónként választotta nyertesnek, amelynek megvalósításaként jött létre a *Kígyók és létrák* című mestermunka-kiállításom.

hogy a „felszentelt” neoavantgárd nemzedékhez tartozó szimbolikus tőkéjét sikerrel gazdasági tőkére váltó alkotó a kortárs magyar képzőművészeti szcena támogatására forgat vissza saját tőkéjéből. Hasonló szolidaritási formára tett javaslatot Huth Július is a 2020 tavaszán a *Műértő*-ben megjelent írásában,²⁰⁷ amelyben az irodalmi élet példájából inspirálódva²⁰⁸ egy a piacon sikeres művészeti szereplők által szponzorált Kortárs Művészeti Alap létrehozását szorgalmazta. Elképzelése szerint az így létrehozott kortárs művészeti alapítvány fedezetet biztosíthatna egy az államtól független ösztöndíjrendszer kiépítésére, amely enyhíthetne a szakmát érintő forráshiányon.

E négy díj hordozza jelenleg a magyar képzőművészeti mezőben a független szakma legnagyobb megbecsülését, zsűritagjaik között a korlátozott termelési mező elismert szereplői vagy külföldről meghívott művészeti szakemberek foglalnak helyet. Éppen ezért a mező legitimációs mércéjében egyértelműen a szabad és pályázandó kategóriába sorolódnak. A források eloszlása és a művészeti munka folyamatossága szempontjából azonban nem túl szerencsés, hogy a három kétévente meghirdetett díj (TÓTalJOY, Esterházy, Leopold Bloom) közül mindegyik azonos évben – sokszor azonos periódusban – kerül kiírásra, ezzel pályázati turbulenciát előidézve az adott évben. A pályázatalapú támogatási rendszer egyik hátulütője ugyanis, hogy a feltételek diverzitása miatt rengeteg fizetetlen és az alkotásra szánható idő úszik el munkaterv írásával, ezzel is tovább erősítve a művészeti munka neoliberais, önkizsákmányoló jellegét. Külön problémás a két külföldi háttérű pályázat egymásra torlódása, mivel ezeket övezi a legnagyobb figyelem. Nagyszabású shortlist-kiállításai a művészeti élet jelentős társadalmi tőkét termelő eseményei, amelyekkel kritikusai szerint hozzájárulnak a művészeti mező belső szelekciójához és elitképzéséhez. Ugyanakkor a pályázatok nyíltak, a kiválasztott művészek pedig többnyire összhangban állnak a mező belső szabályai által formált értékrenddel.

A problémát valójában – az ilyen jellegű díjak kritikusai szerint – az úgynevezett „díj-spirál” jelensége okozza, vagyis hogy egy díj elnyerése a CV-építő logika mentén már eleve előnyhöz juttatja a díjazottat a következő pályázatok során. Erre a működésmódra reflektált a művészeti ironia eszköztárán keresztül Enyedi Zsolt, Hajdu Levente és Vidra

²⁰⁷ Huth Július: Kortárs Művészeti Alap – Pozícióharc helyett szolidaritás, *Műértő*, 2020/4-5-6., 15-18. újraközölve: <https://amu.hvg.hu/2022/02/22/kortars-muveszeti-alap-pozicioharc-helyett-szolidaritass-2/> 2026.08.01.

²⁰⁸ Kukorelly Endre 2019-ben a Baumgartner-díj visszaállítására egymillió forintot ajánlott fel saját kontójára.

Réka *Díjspirál*²⁰⁹ projektje, mely során a három szervező *Díjspirál-díjjal* tüntetett ki minden olyan alkotót, aki az adott évben már valamilyen más művészeti elismerésben részesült.²¹⁰ A projekt nem tett különbséget a szakma által akceptált díjak és a kevésbé méltányolt állami művészeti kitüntetések és ösztöndíjak között, egyaránt a mező versenylogikáját erősítő, a művészeti közeget polarizáló tényezőknek tekintette őket.

A díjspirál-jelenséget is átítató önéletrajz-építő logika következményei – ahogy arra Fülöp Tímea is rámutat az *Új művészet* hasábjain megjelent írásában²¹¹ – különösen a pályakezdőket érintik hátrányosan, hiszen kimondatlanul is egy olyan követelményrendszer állít eléjük, amelyben nem elég tehetségesnek lenniük, hanem már a pályájuk elején külső eredményeket kell felmutatniuk. A fiatal művésznak így a siker érdekében már a nulladik perctől kezdve – némi túlzással élve, szinte attól a pillanattól fogva, hogy megérkezik a telefonjára a nagy presztízssú egyetemre való felvételtől értesítő SMS – portfóliója építésén kell munkálkodnia. Ezzel párhuzamosan leszűkül a kísérletezésre, a tévelygésre fordítható idő, hiszen a diploma megszerzése után már – örökölt tőkéjük mértékétől függően – komoly egzisztenciális kihívásokkal kell szembenéznük, és kezdetét veszi az „éhezők viadala”.²¹²

A díjak ösztönző funkcióját a kritikus hangok sem vitatják, illetve nem a szakmai elismerések létjogosultságát kérdőjelezi meg, hanem magát a strukturális rendszert, amelyben a díjazás megvalósul. Míg Fülöp a piaci logika és a díjak általi intézményesítés és kanonizáció túlságosan erős összefonódására hívja fel a figyelmet – vagyis, hogy a piac és az intézmények egyaránt biztonsági játékot játszanak: a gyűjtők túl konzervatívak kanonizálatlan művészeketől vásárolni, az intézmények pedig saját gyűjteményeik értékállósága miatt piaci szempontokat is szem előtt tartanak a díjak kiosztásánál –, addig a Díjspirál szervezői inkább a művészeti életpálya megoldatlan helyzetében látják a díjak

²⁰⁹ Tillmann Ármán: Nyerni tudni kell – Interjú a Díjspirál szervezőivel. *Új Művészet*, 2024. 10. 15.: <https://ujmuveszet.hu/kunszt/nyerni-tudni-kell/> Elérés: 2026. 07. 30.

²¹⁰ A 2023-ban és 2024-ben az FKSE kiállítóterében megtartott ünnepélyes – leginkább a TV-s díjkiosztók világát a művészet szerény eszköztárával imitálni kívánó – átadókra minden díjazottat meghívtak, hogy személyesen vehessék át az erre az alkalomra készült „plakettjeiket” és okleveleiket. Az eseményeket a művészeti közeg – főleg az érintett, díjazott része – ambivalensen fogadta, leginkább az elért teljesítményének megkérdőjelezéseként értékelte.

²¹¹ Fülöp Tímea: Sikert csak sikerre lehet halmozni – A díjak tautológiája. *Új Művészet*, 2022/1., 4–6.

²¹² Hajdu Leventét idézem az *Új Művészet* online felületén megjelent, fiatal harmincas képzőművészekkel készített interjúsorozatom vele készült részéből.

Lásd: Molnár Judit Lilla: Örök pályakezdőnek tartom magam – Interjú Hajdu Leventével. *Új Művészet*, 2023. 09. 29.: <https://ujmuveszet.hu/kunszt/orok-palyakezdonek-tartom-magam/>

körüli problémát.²¹³ A művészeti munka fizetetlen világában ugyanis túl nagyra válik a díjakban összpontosuló tét, miközben az elnyerésükhöz szükséges feltételek – leginkább az alkotómunkára fordítható idő és anyagi háttér – nem egyenlően állnak rendelkezésre a művészek számára. Ezeknek a díjaknak az összege azonban messze elmarad attól, hogy jelentős változást hozzon a művészek életébe, inkább – mint ahogy több pályázat eleve ezt is finanszírozza – egy-egy projekt vagy költségesebb műalkotás létrehozásának elősegítésére elegendő, további – gyakran alulfizetett – munka révén pályán tartva a nyertest. Az Esterházyn kívül akad még néhány olyan kisebb – általában médiumspecifikus – díj, amely a már meglévő munkásságot, vagy egy-egy művet értékel, miközben nem vár el új produktumot. Ilyen például a szentendrei bázisú *Barcsay-díj*, vagy az FKSE évente egy junior – és egy senior – tagját elismerésben részesítő *Herczeg Klára-díja*, ezek azonban jóval szerényebb összeggel szolgálnak, és többségében a már viszonylag sikeresnek számító, „emerging” kategóriába tartozó művészek kapják. Velük szemben kifejezetten a pályakezdő művészek támogatására jött létre az eddig háromszor, 2018-ban, 2022-ben és 2024-ben meghirdetésre kerülő Modem-díj, mely egy kisebb pénzüsszeggel, külföldi utazási lehetőséggel és újabban kiállítási lehetőséggel jutalmazta nyertesait. A díj ugyan kiváló motiváció a kezdő művészek számára, de valós segítséget a pályakezdés nehézségeire csak az olyan hosszú távú ösztöndíjak lennének képesek nyújtani, mint az elmúlt 16 év során változó megítélés alá eső és még változóbb körülmények között működő *Derkovits Gyula képzőművészeti és Pécsi József fotóművészeti ösztöndíjak*. A kettő közül most csak a Derkovits-ösztöndíjat emelem ki, mivel az a mező nagyobb részét érinti. Pár évvel korábbi szabályozásaig ugyanis fotóművészek is rendszeresen előfordultak az ösztöndíjasai között, illetve akadt olyan alkotó is, aki idővel mindkét díjban részesült.²¹⁴

Az államszocializmusból megörökölt, eredetileg a Művészeti Alap alá tartozó 1955 óta működő Derkovits-ösztöndíj ugyan sokat veszített az elmúlt évek, évtizedek során egykori fényéből és jelentőségéből, mégis mind a mai napig az egyik legfontosabb és éppen ezért az egyik legtöbbet problematizált²¹⁵ állami ösztöndíj. Mivel a 2010 utáni

²¹³ Hasonló problémákra hívta fel a figyelmet Mécs Miklós is a korábban már említett *Enyingi képzőművészek „gyengeség-demonstrációja”* című akciója során, amikor az AVIVA-díj jelöléséről való lemondónyilatkozatában a verseny helyett a képzőművészet szélesebb körű és folyamatos támogatása mellett foglalt állást.

²¹⁴ Például Fátyol Viola, aki 2016-ban Pécsi József ösztöndíjban részesült, 2017-től kezdve viszont háromszor is elnyerte a Derkovits-ösztöndíjat.

²¹⁵ Rendkívül sok kritika és probléma merült fel az évek során a pályázat lebonyolításának módjával és átláthatóságával. A 2010-es években leginkább az előszűrés nélküli pályáztatás méltánytalan és koordinálatlan körülményei okoztak óriási feszültségeket, a többszáz, a Műcsarnok tereibe beeresztett képzőművész ugyanis ádáz csatákat vívott a talpalatnyi helyért, amelyen a zsűrizéshez felállíthatta műveit. A 2020-as

kulturális hegemonia csak fokozatosan kezdte el bekebelezni a szcénában csak „Derkó-ként” emlegetett ösztöndíjat, ezért valójában sosem vált bojkott tárgyává. Eleinte, az ellenállás aktívabb éveiben a zsűritagok között még túlsúlyban voltak a kormánnyal kritikus liberális kulturális tömb számára is konszenzuális szakmai szereplők, később pedig mire a 2010-es évek második felétől elkezdett növekedni az MMA-hoz köthető bizottsági tagok aránya, majd 2022-ben besorolódott Petőfi Kulturális Ügynökség Nonprofit Zrt. szervezése alá, az ellenállás már kifulladt. Többen eredmények hiányában belefáradtak, vagy az egyre bizonytalanabbá váló pozícióik és állásaik védelmében halkultak el, a korábban állást nem foglalók közül pedig sokan különböző okokból kifolyólag inkorporálódtak a rendszerbe. A fiatalok egy része szintén integrálódott, másik része lehetőségek híján pályaelhagyóvá vált, vagy apolitikus – még inkább balanszírozó – művészeti stratégiákra váltott. Útközben pedig pályára lépett egy új generáció is, aki már a fennálló körülményeket vette adottnak. Többek között ennek a folyamatláncnak is köszönhető, hogy idővel még a mező legelutasítottabb intézménye, az MMA művészeti ösztöndíja is számos művész számára akceptálhatóvá vált. Az MMA-ösztöndíj mind támogatásának mértékében, mind az ösztöndíjas időszakának hosszában nagyon hasonlít a Derkóra és annak „testvér”²¹⁶ ösztöndíjaira.²¹⁷ A legnagyobb eltérés a pályázat életkori határában van – míg a Derkovits korábban 35 éves korig, 2026-tól pedig 40, addig az MMA 50 éves korig pályázható – a fő különbség azonban mégsem a korosztályi limitben, hanem továbbra is a díj a mezőben történő szimbolikus elhelyezkedésében mérhető.

A kulturális hegemonia hatása mind a két ösztöndíj megítélésén nyomott hagyott, csak épp ellentétes előjellel. A 2010-es évek első felében a Derkovits-ösztöndíjat még legalább akkora figyelem övezte, mint az Esterházy vagy Leopold Bloom művészeti díjakat. Az ösztöndíjban részesült művészek nagyszabású kiállításainak a 2000-es években a Műcsarnok alá tartozó, egykori²¹⁸ Ernst Múzeum, 2012-től pedig maga a Műcsarnok adott

években pedig az információhiány, például a zsűritagok anonimitása és a pályázató részéről a határidők be nem tartása jelentettek komoly problémákat.

²¹⁶ Kozma Lajos kézműves iparművészeti ösztöndíj, Pécsi József fotóművészeti ösztöndíj, Lakatos Ablakos Dezső jazz előadóművészeti ösztöndíj, Kodály Zoltán zenei alkotói ösztöndíj, Fischer Annie zenei előadóművészeti ösztöndíj, Fülöp Viktor táncművészeti ösztöndíj, Kállai Ernő művészettörténeti és műkritikai ösztöndíj, Szegedi Kis István kutatói ösztöndíj.

²¹⁷ Mindkét ösztöndíj havi – a Derkó nettó, az MMA pedig bruttó – 200 000 ft támogatást biztosít, a fő különbség, hogy míg az MMA esetén háromévre szól az ösztöndíj, addig a Derkovits esetén egy évre, amit maximum háromszor lehet elnyerni.

²¹⁸ Az intézmény a kultúrpolitikai átalakításoknak áldozatul esve 2013-ban zárt be, és adta át épületét a helyén megnyíló Capa Központnak.

otthont, amelyek az etnonacionalista kulturális politika súlya alatt roskadozó intézmény színfoltjai voltak. Ezek a kiállítások ugyanis a Derkovits-ösztöndíj jelentősége miatt még az aktívabb években is szürke zónát képeztek, és a bojkott stratégiáját elsajátító művészek is részt vettek rajtuk, szemben például a nemzeti ideológia nevében újraélesztett Nemzeti Szalon tárlatokkal. Nem véletlen, hogy a díj kapcsán született meg az egyik legemlékezetesebb képzőművészeti reflexió az intézményrendszert egyre inkább bekebelező politikára. 2015-ben az ösztöndíjat harmadjára – tehát utolsó alkalommal – elnyerő Brückner János ironikus akcióval²¹⁹ fejezte ki az állam és a művészet összefonódása iránti kritikáját, amikor az ünnepélyes megnyitón kézfogás helyett kínosan hosszú ölelésben részesítette a díjat átadó Hoppál Péter államtitkárt.

A Derkó későbbi története sem maradt mentes a politikai érintkezéstől, a Petőfi Kulturális Ügynökség alá kerülésével például a 2022-es ösztöndíjasok beszámoló kiállítását a kormány egyik látványprojektjeként működő Várkert Bazár újonnan nyíló kiállítóterében rendezte meg 2023 őszén. Ezzel át is tolva a hangsúlyt az ösztöndíjas időszak nyitókiállításáról a 2010-es években kevésbé hangsúlyos beszámoló kiállításra. Ettől az évtől kezdve ráadásul nemcsak a nyitó kiállítást nem rendezték meg többé, de az ösztöndíj kihirdetése is hektikussá vált, 2023-ban és 2025-ben egyaránt nem írták ki a pályázatot. A 2024-es évfolyam beszámoló kiállítását pedig a NER érdekeltiségébe tartozó – rendkívül előnytelen kiállítóterrel rendelkező – Hungarian Art and Business (HAB) épületében rendezték meg, ezzel szinte rögtön a kormányközeli új gyűjtői réteg karjai közé dobva az állami ösztöndíjas művészeket. Annak kérdése, hogy a művészek a kiállításon való szereplésükkel – amely egyértelmű kötelezettségként áll az ösztöndíj szerződésében, helyszíne pedig a pályázaskor még nem ismert – hozzájárulnak-e a rendszer legitimálásához, 2025-ben újra vita tárgyát képezte a művészeti közegben. A diskurzus Rátkai Zsófia fiatal műkritikus saját substack oldalán közölt írása²²⁰ kapcsán bontakozott ki, és bár érdemi reakció nem született rá, a szakmán belül erős érzelmekeket váltott ki, egyértelműen kirajzolva, hogy a közeg nem várja már el a bojkott stratégiáját a fiatal művészekről.

²¹⁹ Cserna Endre – Szilágyi Róza Tekla: „Az a kelet-európai hagyomány, amit magaménak vallok, az abszurdból és a groteszkból ered” – Brückner János videóinterjú, írásos formában. *Artmagazin*, 2022. 07. 01.: https://www.artmagazin.hu/articles/videointerjuk_irasban_2022/az_a_kelet_europai_hagyomany_amit_magamenak_vallok_az_abszurdbol_es_a_groteszkbol_ered_bruckner_janos_videointerju_irasos_formaban

²²⁰ Rátkai Zsófia: Az élet HABos oldala – Bardo – Derkó – A Derkovits Gyula képzőművészeti ösztöndíjasok 2024. évi beszámoló kiállítása. *veszmu*, 2025. 04. 06.: <https://veszmu.substack.com/p/az-elet-habos-oldala>

Egy évtizeddel korábban azonban valószínűleg még nem ez a konklúzió született volna. A Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület például olyan jól elsajátította a stratégiát, hogy az intézmény 2017 végére már-már a megszűnés szélére sodródott, ami után mégis kénytelen volt lazítani a bojkotton, és újra pályázni az NKA-hoz. Az NKA elutasíthatósága – ahogy arra Nagy Gergely is rámutat 2018-ban a tranzit felületére írt cikkében²²¹ – egyáltalán nem volt olyan magától értetődő, mint az MMA-é. A művészek és intézmények többsége továbbra is pályázott a Nemzeti Kulturális Alaphoz, lévén hogy a kultúra, különösen a progresszív kortárs művészet nehezen tud önfenntartóvá válni. Az FKSE 2016 januárjában mégis – Nagy által bátornak nevezett – döntést hozott arról, hogy a Magyar Művészeti Akadémia mellett immár a megváltozott szerkezetű NKA-hoz sem pályázik, valamint annak döntéshozatalában sem vesz részt, tiltakozásul az MMA térnyerésével szemben az NKA Bizottságában. A 2010-es évek elején és közepén a Stúdió volt az ellenállás egyik keltetője, magáévá tette a hallgatói demonstrációk és fórumok hangulatát, valamint a benne formálódó művészet is politikusabb és aktivistább volt, mint valaha. A közeg bojkott stratégiája azonban sok belső konfliktust szült. Hiába vált a rendszerváltás után a fiatal progresszív művészek bázisává az FKSE, amelyet saját szelekciós gyakorlata tovább erősített, mégis egyre erősebben megjelentek a támogatásokért cserébe kompromisszumkészebb stratégiákra hajlandó hangok. A 2017-es vezetőségváltás egy „horizontálisabb működést”²²² megvalósítva engedett ezeknek az igényeknek, és újra elfogadott bizonyos állami forrásokat. Az aktivista tapasztalatokkal rendelkező és szociológiai érdeklődésű új vezetőség a kérdésben a tagokkal való egyeztetést tartotta elsődlegesnek, így például közvetítői szerepet ajánlott a tagság számára a pandémia alatt az MMA által kínált mentőcsomag²²³ eléréséhez. Ugyanakkor a szolidáris gesztus még ekkor is sok, a radikális bojkott stratégiájában szocializálódott tag felháborodását váltotta ki, rosszallásukat pedig az egyesület belső levelezőlistáján belül egyértelműen ki is fejezték. Így aligha valószínű, hogy végül bárki is élt volna a lehetőséggel. A teljes kép megértéséhez azonban fontos megjegyezni, hogy nemcsak az FKSE bojkottálta az állami

²²¹ Nagy Gergely: Mindentől függetlenül? *tranzitblog*, 2018. 09. 19.: <http://tranzitblog.hu/mindentol-fuggetlenul/>

²²² Lódi Virág az FKSE 2017–2022 közötti vezetője fogalmazott így a 2025-ben az FKSE 35. évi fennállása alkalmából szervezett kerekasztalbeszélgetésen.

²²³ Az MMA a 2020-as pandémia alatt 150 millió Ft-os keretösszegeből hat szervezet – köztük az FKSE – számára kínált műtárgyvásárlási lehetőséget, amennyiben az egyesület küld számukra egy műtárgylistát. Az FKSE deklarálta a tagjai számára, hogy továbbra sem kíván az MMA-val együttműködni, de felajánlotta a közvetítői szerepet, amennyiben valamilyik tag számára ez mégis mentőövet jelentene.

támogatásokat, hanem a jobboldali hegemonia kezeként működő zsűrik is jóval kevesebb forrást juttattak a mind működése, mind az általa képviselt művészet értelmében „rendszerkritikus” egyesület számára. Az állami források osztogatói részéről a „büntető” szándék abból is egyértelműen kirajzolódik, hogy míg a 2012-es és 2013-as években kapta az FKSE a rendszerváltás utáni legmagasabb össztámogatást az NKA-tól, addig a kulturális ellenállás nyitó éve után, 2014-ben (1 400 000 Ft) az egyik legalacsonyabbat, amelyet csak a 2023-as (1 000 000 Ft) év múlt majd alul. Az FKSE-nek, bár fennmaradását sikerült megőriznie, továbbra is forráshiányos állapotban működött tovább, amit a piaci nyitás és a profitábilisabb működés felé tett kísérletei sem tudtak jelentős mértékben orvosolni. Így az egykor pályázatokban és lehetőségekben gazdag egyesület egyre inkább a fiatal prekár művészlét szimbólumává vált. Azt, hogy mégsem hunyt ki a fénye, az életkori rotációból fakadó folyamatos megújulásának köszönheti, hiszen az újonnan belépő évről évre nemcsak új stratégiákat, hanem friss lendületet is magukkal hoznak.

A magyar művészeti mezőben a 2010-es években – kezdetben aktív fellépésekkel együtt – a bojkott vált a mező autonómiájának védelmében alkalmazott legfontosabb ellenállási stratégiává. Az autonómia fogalma ugyan eredetileg egyszerre jelenti a művészeti mező függetlenségét a politikai hatalomtól és a gazdasági érdekektől, Magyarországon azonban történetileg összefonódott az államtól való elkülönülés eszményével, amelyet tovább erősített a rendszerváltás után szimbolikus tőkévé váló „rendszerellenzéki-ség” öröksége. A magyar művészeti mező félperifériás helyzetéből adódóan ugyanakkor nem alakult ki sem hatékonyan működő piaci kultúrafinanszírozási rendszer, sem pedig kultúratámogató civil társadalom, amely képes lett volna kiváltani az állami újraelosztást. A 2010 utáni kulturális hegemoniaépítés során azonban az állami források nagy része politikai szempontok szerint rendeződött át, így kevesebb jutott a független mező számára, a közegben dominánssá vált bojkottstratégia pedig tovább szűkítette az egyébként sem bőséges támogatások körét.

Ennek következményeit elsősorban a pályakezdő Y-generáció viselte magán, mivel tagjai még nem rendelkeztek olyan szakmai beágyazottsággal és szimbolikus tőkével, amely más esetleges lehetőségeket nyitott volna meg számukra. Az állam nem törekedett a „rendszerkritikus” progresszív kortárs művészet intézményi utánpótlásának megerősítésére, így a pálya hiányzó intézményi lépcsőfokait a nonprofit szakmai szervezetek és

kereskedelmi galériák vették át.²²⁴ Ez az új berendezkedés új dilemmákat teremtett a fiatal művészek számára, leginkább azt, hogy részt vesznek-e a mező a bojkottstratégiájában, vagy vállalják a szimbolikus tőkevesztés esetleges következményeit. A legtöbb fiatal művész stratégiáiban azonban nem a döntés morális súlya, hanem a szakmát átítató pénzhiány lett az, ami előbb vagy utóbb a pályastratégiáikat és ezzel a művészethez való hozzáállásukat meghatározta.

²²⁴ Magyar Fanni – Őze Eszter: Hiányzó lépcsőfokok – a pályakezdés nehézségei a képzőművészetben. *Új Egyenlőség*, 2020. 10. 14.: <https://ujegyenloseg.hu/hianyzo-lepcsofokok-%E2%88%92-a-palyakezdes-nehezsegei-a-kepzuveszetben/>

4.4 A magyar Y-generációs képzőművészek pályastratégiái

Az előző fejezetekben arra tettem kísérletet, hogy egy generációs láncolatba helyezve feltárjam azokat a történeti, társadalmi és kultúrpolitikai folyamatokat, valamint a művészeti mező ezekkel kölcsönhatásban alakuló belső mozgásait, amelyek meghatározták a magyar Y-generációs képzőművészek pályaszocializációs környezetét. Az egymást követő művészgenerációk eltérő társadalmi tapasztalatait és művészeti stratégiáit végigkövetve jutottam el saját generációm pályára lépésének pillanatához, amely egybeesett egy jelentős kultúrpolitikai, gazdasági és intézményi átrendeződéssel, valamint a kortárs képzőművészeti közeget meghatározó neokonceptuális paradigma utolsó nagy hullámával.

Disszertációm következő fejezetében igyekeztem következetesen körüljárni, hogy mindez milyen nyomot hagyott az Y-generáció művészeti gondolkodásán és pályához való viszonyán, kiemelve azokat a stratégiákat és attitűdöket, amelyeket a generáció működésére leginkább jellemzőnek látok. Mivel magam is közéjük tartozom, ebben a részben saját nézőpontom hangsúlyosabb szerepet kapott, így megállapításaim nem általános érvényű kijelentések, hanem az előző fejezetekben feltárt, egymásra épülő folyamatokon és saját tapasztalataimon átszűrt következtetések. Ezzel együtt a dolgozat korábbi elemző hangvétele is személyesebbé vált.

4.4.1 Aktuálpolitikai művészet

Az Y-generációs művészek egy része – különösen a progresszívabb művészetet képviselő, zömében az FKSE körül csoportosuló alkotók – a 2010-es évek elején, amikor a kormány radikális változásokat eszközölt mind a felsőoktatás, mind a kultúrpolitika területén, automatikusan magukra vették a mezőben formálódó ellenálló attitűdöt. Ez egyszerre mutatkozott meg az előző generációktól átörökitett bojkottstratégia elsajátításában – melyet eminens tanulóként saját korosztályukon belül talán még keményebb mércék mentén kértek számon – valamint a művészethez való hozzáállásukban.

Míg az őket megelőző X-generáció elsődleges tájékozódási pontjait egy olyan kifelé nyíló világban szerezte, amelyben a művészet épp levetette magáról a politika évtizedekig korlátozó béklyóit, így praxisát is egy autonómabb művészetszemlélethez igazította, addig az Y-generáció már egy újból befelé záródó ország társadalmi tapasztalata mentén lépett a pályára. A kétezres évek második felében kialakuló rendszerválság, majd a kormányváltás utáni – elsősorban a művészet autonómiáját sértő – intézkedések a

képzőművészeti mezőn belül is felélénkítették a politikus hangokat. Megszaporodtak a kultúrpolitikai változásokra reagáló akciójellegű művészeti megmozdulások, mint a mező értelmiségének közös demonstrációjaként aposztrofálható *Gyászjelentés*,²²⁵ vagy a sokkal inkább a kortárs művészet eszköztárával operáló *Kívül Tágas*²²⁶ projekt. Utóbbi kétségkívül az időszak legnagyobb figyelmet kapó művészeti akciósorozata volt, amelyben a szakma számos prominens tagja részt vett. A mezőben kialakuló krízis ugyanis több alapvetően autonóm, társadalmi elköteleződéstől mentes praxist űző művészt is az explicit aktuálpolitikai művészeti megnyilvánulások felé terelt. Az épp pályára lépő új generáció pedig szivacsként szívta magába ezeket a művészeti stratégiákat.

Az Y-generáción belül a progresszív, aktuálpolitikai művészeti attitűdök keltetője az FKSE mellett az Intermédia tanszék volt, amely médiumfüggetlen szemlélete miatt különösen fogékony volt az ehhez az attitűdhez jól illeszkedő eszközszegény, ötletalapú művészeti megközelítésekre. Az FKSE, az Intermédia szak és a képzőművészeti közeg szellemi utánpótlását biztosító, frissen elinduló kurátorszak járult leginkább hozzá – a művészet autonómiájának védelmezésén túlmutató – aktuálpolitikai kritikai művészeti attitűd megerősödéséhez, amely egy rövid időre az Y-generáció progresszív köreiben is a kortárs művészeti relevancia egyik meghatározó mércéjévé vált. Ennek nyomán olyan projektek születtek, mint Simon Zsuzsi nagy figyelmet kapó *Kormányváltásig nem szülök* projektje vagy Csüllög András a korszak tüntetэшullámaira reflektáló *Kordonbicikli* diplomamunkája, illetve a többségében a Képzőművészeti Egyetem hallgatóinak politikára és közéletre reflektáló munkáit összefogó *A mindlátka* Facebook-oldal.²²⁷

Ennek a politikai hevületnek azonban a kiforrottabb és erősebben műtárgyalapú Y-generációs praxisokban is nyoma maradt, amelyhez a mezőben addigra domináns áramlattá váló neokonceptualizmus kiváló eszköztárat biztosított. Ennek egyik legerősebb példája a 2008-ban megalakult Borsos Lőrinc művészpáros korai konceptuális művészete,

²²⁵ Összefogás a kortárs művészetért: Gyászjelentés. *YouTube*. 2013. 10. 08.: <https://www.youtube.com/watch?v=4fDCEDFL8PQ>

²²⁶ Mélyi József, Kozma Eszter és Pacsika Márton által kezdeményezett *Kívül tágas – Kiállítás minden héten – Kortárs művészet a Műcsarnokon kívül* projekt 2013 januárjától 52 héten keresztül 50 művész számára biztosított véleménynyilvánítási lehetőséget. A felkért alkotók a Műcsarnok lépcsőjén, valamilyen művészeti akció keretében protestáltak a Műcsarnok MMA-hoz történő csatlósásával szemben. Lásd: Szikra Renáta: *Kívül továbbra is tágas – Záró csoportkép a Műcsarnok előtt*. *Artmagazin Online*. 2014. 01. 28.: <https://www.artmagazin.hu/articles/szinter/fa9c8eb67cfa8e103ceee82aedc6d067>

²²⁷ „A mindlátka egy művészeti, társadalmi projekt, melyben fiatal kortárs művészek reflektálnak politikára, közéletre. A kiállítás apropói a különböző politikai és társadalmi események voltak, amelyek az áprilisi országgyűlési választások és a május végi európai parlamenti választások között történtek. Ez az időszak ideális volt arra, hogy a felkért művészek megmutassák, milyennek látják Magyarországot 2014-ben.” A projekt Facebook-oldalának leírása. *Facebook*, 2014. 05. 14.: <https://www.facebook.com/mindlatka/>

melyben – a körülbelül a 2010-es évek közepe táján elinduló művészeti fordulatukig – gyakran reagáltak a kultúrpolitika és a közélet aktuális problémáira. E periódus egyik legemblematikusabb műve a *Mozdíthatatlan ország*, amely többek között a Gulyás-éra alatt megrendezett 2012-es, a kultúrpolitika zászlajára tűzött, „nemzeti” értékrendre reflektáló, vegyes fogadtatású²²⁸ és összetételű *Mi a magyar?*²²⁹ kiállításon is szerepelt. Szintén jól példázza aktuálpolitikai beállítottságukat az akkori kereskedelmi galériájukban kiállított, 2013-as *Pitch* című sorozatuk, amely a közélet egyik banális témáján – a miniszterelnök kedvenc sportján, a futballon – keresztül reflektált a társadalmi párbeszéd ellehetetlenülésére. Az aktuálpolitikai művészeti reflexiók azonban elsősorban nem a kereskedelmi galériák, hanem az FKSE falai között találtak otthonra, ahogy azt a 2014-es *Protekt*²³⁰ című kiállítás is jól példázza. A tárlaton a Borsos Lőrinc duó mellett – amely az identitáskérdéseket feszegető zászlós projektjének néhány darabját állította ki – helyet kapott a *Nemvöltünk Crew* explicit kultúrpolitikai üzenetet közvetítő, cím nélküli alkotása is. A mű tulajdonképpen egy üvegvitrin volt, amelynek belsejébe az alkotók Fekete György, az MMA akkori emblemikus vezetőjének *Aranykor* című albumát zárták, hozzáférni pedig csak a vitrin falához erősített nehéz vegyvédelmi kesztyűn keresztül lehetett.

A progresszív, ellenálló jelleg azonban nemcsak a művészet témájában, hanem sokszor annak megjelenési formájában is utat tört magának, részben a súlyos forráselvonások következtében. A 2014-es *A legtöbb – az FKSE hagyományörző éves kiállítása*²³¹ például már egy új, alternatív működési forma kidolgozásának igényével szerveződött Tímár Katalin vezetésével, reflektálva arra a kultúrpolitikai és finanszírozási helyzetre, amelyben a Stúdió sem hagyományos kiállítóhelyre, sem pénzügyi támogatásra nem számíthatott.²³² A kiállítás címében a már korábban említett, a Stúdió működésében szintén fordulópontot jelentő *A legkevesebb* című tárlatot idézte meg, megvalósulásában pedig a

²²⁸ A kiállítás a kultúrharc mindkét lövészárkából heves kritikákat váltott ki, ami P. Szűcs Julianna *Mozgó Világ Online*-on megjelent kritikájából is jól kirajzolódik. Lásd: P. Szűcs Julianna: A G-pont (Mi a magyar? Műcsarnok, 2012. augusztus 2. – október 14. Kurátor: Gulyás Gábor). *Mozgó Világ Online*, 2013. 09. 24. Lásd: https://epa.oszk.hu/01300/01326/00144/pdf/EPA01326_mozgo_vilag_2012_11_5885.pdf

²²⁹ *Mi a magyar? – A nemzeti önazonosság a kortárs képzőművészetben*, Műcsarnok, Budapest, 2012. 08. 02. – 10. 14. Kurátor: Gulyás Gábor.

²³⁰ *Protekt*. Stúdió Galéria, Budapest, 2014. 11. 19–12. 05., Kurátorok: Margl Ferenc, Sári Vanda.

²³¹ *A legtöbb – az FKSE hagyományörző éves kiállítása*. Gólya és budapesti külső helyszínek, Budapest, 2014. 10. 01–10. 19., Felelős szervező/kurátor: Tímár Katalin.

²³² Csatlós Judit: Amit megtehetünk. Interjú Tímár Katalinnal és Czene Mártával. *A legtöbb – az FKSE hagyományörző éves kiállításáról. Balkon*, 2014/11–12., 38–43.

Polifóniával mutatott párhuzamot. Fő helyszín híján ugyanis a kiállítás a városban elszórva, sokszor alternatív kiállítóterekben vagy az utcán valósult meg, teljesen alulról szerveződve, a tagok aktív közreműködésével és bármiféle külső támogatás nélkül.

Hasonlóan az önszerveződés modelljére épített az ugyanebben az évben útjára indult *OFF-Biennálé* is, szintén a korlátozott termelési mező kimerülő forrásaira és a Fidesz kultúrpolitikájával szembeni reflexióként. A kezdetben az államtól való teljes függetlenedés stratégiáját hirdető projekt azonban, ahogy arra Huth Július felhívta a figyelmet, „olyan magasra tette az ellenzéki mezőbe való belépés szimbolikus díját, amit a legtöbb művész vagy értelmiségi, még az OFF környékén tevékenykedő szereplők jelentős része sem tud megfizetni.”²³³ Később azonban az OFF részben újradefiniálta az államhoz fűződő viszonyát, ezáltal hozzájárulva a szimbolikusan legitimnek tekinthető források és a bojkott határainak újraértékeléséhez a mezőben.²³⁴

Az ideális progresszív művész ebben az időben nem maradt csendben, minden tüntetésen jelen volt, és nem fogadott el állami támogatást az alulról szerveződő közösségi projektben megvalósuló kiállításon bemutatott rendszerkritikus művéhez. Az ilyen mérceék mentén formálódó progresszív közegben azonban, ahogy arra Huth is utalt, az ideológiai „belépti feltételek” egyúttal osztályalapú szelekciót is eredményeztek. Teljesítésük ugyanis attól is függött, hogy örökölt tőkéinek mértéke alapján ki engedhette meg magának az „ellenzéki” művészeti attitűdből fakadó ingyenmunka luxusát. Bourdieu szerint a legkockázatosabb, semmiféle rövid távú haszonnal nem kecsegtető pozíciók elfoglalása nagyrészt az ágensek gazdasági és szimbolikus tőkéjétől függ.²³⁵ Ugyanis a gazdasági tőke az, ami biztosítja számukra az öfenntartás kényszerétől való szabadságot mindaddig, amíg ezekben a kockázatos pozíciókban elegendő szimbolikus tőkét halmoznak fel. Emiatt szerinte a művészeti mezőn belül, ahol az elsődleges cél a szimbolikus javak felhalmozása, az alacsonyabb társadalmi státuszú alkotók hamar arra kényszerülnek, hogy a mező heteronóm oldala felé sodródjanak, vagy végül elhagyják a pályát. A művészeti munka mechanizmusa így – akár csak a Petersen által említett „reménymunkák” esetében – egyre inkább a kiegészítés, mintsem a pályán való megszilárdulás lehetőségét prognosztizálta.

²³³ Huth 2020, i. m., 18.

²³⁴ Barna – Madár – Nagy – Szarvas, i. m., 245.

²³⁵ Bourdieu 2013, i. m., 283–285.

A 2010-es években az egyébként is alacsony szimbolikus tőkével rendelkező pályakezdő alkotók jelentős része ugyanakkor ugyanúgy elutasította az MMA-t és a Fidesz kultúrpolitikáját, mint a domináns progresszív közeg, azonban művészetében nem feltétlenül kívánt aktuálpolitikai kérdésekre reflektálni. A nyomás alatt tartott művészeti mező ebben az időszakban azonban különösen nyitott volt a társadalomkritikus művészetre. A kurátorok és az intézmények egyaránt fontosnak tartották, hogy a művészek reagáljanak az őket körülvevő helyzetre, így a társadalmilag reflexív hangvétel a mezőn belül az egyik legnagyobb szimbolikus tőkét termelő művészeti attitűddé vált. A pályakezdők művészeti stratégiái ezért sokszor ehhez igazodva, vagy éppen ezzel szemben, ettől elfordulva szerveződtek.

Az Y-generációs alkotók így két fontos strukturáló elv mentén is szelektálódtak, egyrészt aszerint, hogy mennyire hangolódtak rá a korszellemre jellemző „kritikus”, egyben konceptuális attitűdre, másrészt pedig aszerint, hogy mennyire tudták előteremteni a mezőben való túlélés egzisztenciális feltételeit. Utóbbi különösen problémás lehetett azok számára, akik vidéki vagy alacsonyabb társadalmi státuszú családból érkeztek.²³⁶ Nehezített körülményeik ellenére azonban pályán tarthatta őket a művészetbe vetett hitük – az illusio –, hogy extra erőfeszítéseik, ha gazdasági tőkével nem is, de legalább szimbolikus javakkal, az önéletrajzba írható újabb tételekkel jutalmazódnak. Ebbe a küzdelembe azonban könnyen bele lehetett fáradni, főleg ha a forráshiánnyal küzdő intézményrendszer csak nagyon szűk lehetőségeket tudott biztosítani a mezőbe újonnan érkezőknek, a hiányzó lépcsőfokokat pótolni kívánó, alulról építkező nonprofit szervezetek – mint az FKSE – pedig önmaguk fenntartásával is küszködtek.

²³⁶ Bár nincsenek adataim arról, hogy ebben az időszakban a pályakezdő művészek hány százaléka érkezett vidéki vagy alacsonyabb társadalmi státuszú családból, szubjektív tapasztalataim és néhány rendelkezésre álló információ alapján arra lehet következtetni, hogy más egyetemi képzésekhez hasonlóan a művészeti egyetemekre is a korábbiaknál több ilyen háttérű diák jutott be – igaz, ez a folyamat már az X-generációt is érinthette. Erre utalhat a művészeti felsőoktatás bővülése is: a Magyar Képzőművészeti Egyetem honlapján fellelhető hallgatói névsor saját összesítése alapján az 1990-es években évente átlagosan 83–84, a 2000-es években 107, 2010 és 2015 között pedig 111–112 új hallgatót vettek fel. Emellett az MKE hallgatóinak nagyjából egyhatoda kollégista, a kollégiumi férőhely elnyerése pedig a hallgató lakhelyének Budapesttől való távolságától és családjának anyagi helyzetétől függ. A stabil budapesti lakhatással nem rendelkező hallgatók száma azonban ennél jóval nagyobb lehet. A diploma megszerzése után ezeknek a hallgatóknak valamilyen stabil bevételi forrásra van szükségük lakhatásuk biztosításához, így már pályájuk kezdetén idő- és kapacitáshátrányba kerülhetnek a szimbolikus tőkéért folytatott versenyben stabil budapesti lakhatással rendelkező társaikkal szemben.

4.4.2 A pályakezdés szűkös lehetőségei

Erre a hiányosságra figyelt fel Don Tamás is, aki 2016-os szakdolgozatában a magyar képzőművészeti intézményrendszerben vizsgálta a pályakezdő művészek integrációs lehetőségeit,²³⁷ majd diplomázását követően több projektjét is ennek a problémának szentelte. Don tanulmányából egy olyan intézményrendszer képe rajzolódik ki, amelyben az általa vizsgált időszakban (2006–2016) a mezőbe való belépés lehetőségei töredezetek és alulfinanszírozottak voltak, nem alkottak működőképes integrációs rendszert, az egyetemi képzés pedig nem készítette fel a hallgatókat a pályára lépés nehézségeire. Erre reflektáló első nagyobb kezdeményezése a 2018-as *Küszöb Fesztivál*²³⁸ volt, amely tizenegy – jellemzően önszerveződő, az állami szférától független – kortárs művészeti intézménnyel együttműködve próbált meg lehetőséget biztosítani egyetemista vagy pályakezdő művészek és kurátorok szélesebb körű bemutatkozására. Az együttműködő partnerek között ráadásul olyan, sokszor szintén Y-generációs művészek által életre hívott és működtetett artist-run space-ek is helyet kaptak, mint a *Műtő* és a *Pince*, vagy az *ISBN galéria* – mai nevén *ISBN+* –, amelyek meghatározó tájékoztató pontjai voltak a 2010-es évek második felének és a 2020-as évek eleji fiatal magyar képzőművészeti közegnek.²³⁹ Ezek biztosítottak helyszínt a pályázatot elnyerő pályakezdő művészek egyéni kiállításainak, de a fesztivál adott otthont Don saját kuratori projektjének, az OSA kiállítóterében megvalósuló *Terápia*²⁴⁰ című csoportos kiállításnak is. A projekt keretében pályakezdő művészek pszichológusok által mediált csoportfoglalkozásokon vettek részt, a kiállítás pedig az ezeken felszínre kerülő egyéni tapasztalatokból kiindulva igyekezett ráirányítani a figyelmet a pályakezdés mögött húzódó rendszerszintű problémákra.²⁴¹

²³⁷ Don 2016, i. m.

²³⁸ Küszöb Fesztivál. *WordPress*.: <https://kuszobfesztival.wordpress.com/>
Elérés: 2026. 08. 08.

²³⁹ A kezdettől fogva művészeti kiadványokkal foglalkozó ISBN fokozatosan komoly vállalkozássá nőtte ki magát, jelentősége továbbra is számottevő a mezőben, kiállítási profilja azonban mára háttérbe szorult. A két nonprofit artist-run space pedig közel egy időben, 2022 végén, illetve 2023 elején függesztette fel korábbi kiállításszervezési tevékenységét.

²⁴⁰ *Terápia*, Centrális Galéria, Budapest, 2018. 05. 08. – 06. 10. Kurátor: Don Tamás.

²⁴¹ A projekt előkészítő szakaszában tíz pályakezdő képzőművész vett részt egy féléves önismereti csoportfoglalkozás-sorozaton, két fiatal pszichológus vezetésével. A program nem kevesebbre vállalkozott, mint hogy felhívja a figyelmet a „terápia” során napvilágra kerülő, a pályakezdést nehezítő személyes élethelyzetekből és kollektív tapasztalatokból kirajzolódó rendszerszintű problémákra, amelyekre a folyamat végén született műveken keresztül reflektáltak az alkotók. Nekem is volt szerencsém részt venni a projektben, amelyre életem egyik legkiszolgáltatottabb szakaszában, friss pályakezdőként, a másoddiplomám megszerzése után egy évvel kaptam meghívást. A projekt lehetőséget adott arra, hogy nehézségeimet biztonságos szakmai közegben osszam meg, miközben szembesített korosztályom kiszolgáltatott, prekár helyzetével, a

Don Tamás nevéhez fűződik – ezúttal társkurátorként – a generáció egyik legfontosabb intézményi kiállítása, az ugyanebben az évben, a debreceni MODEM-ben megrendezett *Ezek a legszebb éveink?*²⁴² című csoportos tárlat is. A harminc pályakezdő képzőművész és egy művészcsoport részvételével létrejött kiállítás klasszikus intézményi keretek között igyekezett képet adni az éppen szárnyait bontogató Y-generáció művészeti tendenciáiról. Bár a válogatás szükségszerűen csak a generáció egy szeletét fogta át, a mából visszatekintve is meglepően pontosan rajzolódnak ki belőle a három szekció – intézménykritika, identitás és absztrakció – mentén a mezőben formálódó nemzedéki alkotói attitűdök. A tárlat legfontosabb küldetése mégsem ebben rejlett, hanem abban, hogy ráirányította a figyelmet a pályakezdő lét, és ezáltal a generáció beszűkült lehetőségeire.

4.4.3 Kereskedelmi galériák

Mindeközben persze nem csak a nonprofit, alulról szerveződő kezdeményezések próbálták erejükön felül kitölteni a képzőművészeti intézményrendszer lépcsőzetességében keletkezett űrt.²⁴³ Az állami pénzek aránytalan újraelosztása miatt állandó forráshiánnyal küzdő nonprofit szervezetek mellé ugyanis a forprofit szektor különböző képviselői is felsorakoztak, néhányan valóban kiemelten fontos, a kortárs képzőművészeti élet mozgásban tartásán túlmutató, értékmentő és -teremtő feladatokat is magukra vállalva. Ezzel párhuzamosan pedig tovább nőtt a mező bizalma a piac iránt, amelyre egyre inkább az állammal szembeni szövetségesként, nem pedig a mező autonómiáját potenciálisan veszélyeztető tényezőként tekintett.

A kortárs kereskedelmi galériák – legalábbis a szakma által számontartott része – nem sorolhatók automatikusan a nagytermelés almezejéhez. Pozíciójuk attól függ, milyen mértékben igazodnak a közvetlen gazdasági kereslethez, illetve milyen mértékben vesznek részt a korlátozott termelés szakmai-szimbolikus értékképzésében. Bourdieu szerint a galériák sikerének egyik feltétele az egymásnak ellentmondó gazdasági és intellektuális hangoltságok egyesítése, vagyis hogy képesek legyenek értékelni és felértékelni azt,

különböző társadalmi hátterek jelentőségével és az egyéni megküzdési stratégiák sokféleségével. A *Terápia* egyszerre járult hozzá ahhoz, hogy számos hasonló helyzetű társammal ellentétben ne váljak pályaelhagyóvá, és erősítette meg a saját generációm stratégiái felé irányuló, már korábban körvonalazódó művészeti érdeklődésemet.

²⁴² *Ezek a legszebb éveink? – Pályakezdő perspektívák.* MODEM, Debrecen, 2018. 09. 16–11. 18., Kurátorok: Don Tamás, Margl Ferenc, Sáradi Vanda.

²⁴³ Magyar – Őze: *Hiányzó lépcsőfokok.*

amiből egyúttal gazdasági hasznót is várnak.²⁴⁴ A galériák tehát maguk is részét képezik a műalkotás értékét kitermelő hituniverzumnak,²⁴⁵ miközben a gazdasági mező logikájának egyik közvetítőjeként is működnek. Minél nagyobb súlyra tesznek szert a mezőben, illetve minél inkább a gazdasági siker szempontjai szerint működnek, annál inkább a heteronóm pólus felé mozdíthatják a mező mércéit és stratégiáit. Az összefüggés azonban fordítva is érvényesül, minél inkább képesek a galériák elsajátítani a művészeti mező szabályait és elfedni saját profitérdekeiket, annál megbecsültebb pozíciót tölthetnek be a mezőben. A galériák növekvő mezőn belüli szerepvállalásával pedig nemcsak saját presztízsük nőtt, hanem a galériás képviselő értéke is.

A kereskedelmi szféra a 2010-es évek első felében csak korlátozottan kínált belépési lehetőséget a pályakezdő művészek számára. Bár az Y-generáció idősebb tagjai közül néhányan már a kultúrpolitikai fordulat előtt galériás képviselőhez jutottak – közöttük számottevő arányban külföldön diplomázott alkotók –, a következő években a vezető galériák kevésbé nyitottak a frissen pályára lépők irányába. A 2010-es évek közepét jellemző zárkózottabb működés hátterében több egymást erősítő folyamat is állhatott: a 2008-as gazdasági válság visszavetette az eleve szűk magyar kortárs műtárgypiacot, miközben a 2010 utáni kultúrpolitikai átrendeződés a kortárs művészeti infrastruktúra egészét, ezen belül a működéséhez állami támogatásokra is erősen támaszkodó kereskedelmi galériás rendszert is bizonytalanabb helyzetbe hozta. Ehhez társultak a korszak progresszív művészeti közegeiben megerősödő társadalmilag reflexív, gyakran kevésbé piacbarát művészeti gyakorlatok, amelyek a hazai konzervatívabb műkereskedelemben csak korlátozottan illeszkedtek. Így ebben az időszakban kevésbé tűnt a galériás képviselő járható útnak a fiatal képzőművészek számára.

Rövid időre ugyan kivételt jelentett a figurális festészet 2010–2013 körüli, a *Kolozsvári Iskola*²⁴⁶ szelébe kapaszkodó felfutása, amely néhány fiatal festő számára is utat

²⁴⁴ Bourdieu 2013, i. m., 238.

²⁴⁵ Bourdieu 2013, i. m., 251.

²⁴⁶ *Kolozsvári Iskola*nak a 2000-es évek közepétől nemzetközileg láthatóvá váló, Kolozsvárról induló laza művészeti csoportosulást nevezzük. A kifejezést Giancarlo Politi, az olasz *Flash Art* főszerkesztője alkotta meg, a lipcei és drezdai példák nyomán, a kortárs festészet új, kereskedelmi sikereket elérő kelet-európai jelenségének leírására. A jelenséget a klasszikus festői eszköztárra épülő, komor tónusú figuratív festészet, valamint a posztoszocialista történelmi és pszichológiai tapasztalatokra reflektáló tematika jellemzi. Nem intézményes értelemben vett „iskoláról” van szó, hanem egy generációs és stíláriális együttállásról, amely szorosan kapcsolódik a Mihai Pop és Adrian Ghenie által alapított Plan B galéria működéséhez, valamint az Ecsetgyár (*Fabrica de Pensule*) műterem- és galériakomplexum létrejöttéhez. Sikere a 2010-es évek első felének magyar művészetére is jelentős hatással volt.

nyitott a kereskedelmi galériák felé. A hullám azonban kérészeletűnek bizonyult. Nem történt meg a román elődhöz hasonló piaci áttörés, így az együttműködések túlnyomó többsége sem maradt tartós. Csak az évtized második felében, illetve vége felé fordult ismét a galériák figyelme a diplomázás utáni vákuumban már néhány évet túlélte, piaci áraik tekintetében még rugalmas Y-generációs alkotók felé, akik részben az alulról szerveződő kezdeményezéseknek, részben pedig az egyre meghatározóbb közösségimédia-jelenlétüknek köszönhetően ekkorra a közeg egyik legláthatóbb generációjává váltak.

Erősebb reprezentációjuk ugyanakkor magából a pályakezdő pozícióból is fakadt. A még csak korlátozott szimbolikus tőkével rendelkező alkotóknak ugyanis érdekükben állt minél több szakmai lehetőségben részt venni, még akkor is, ha azok anyagilag nem voltak kifizetődők, és súlyosan önkizsákmányolók voltak. Részben éppen ennek a működés-módnak a hosszabb távú kilátástalansága, részben pedig a progresszív közegből való ki-rekesztődés vagy az abból való kiábrándulás vezetett oda, hogy a generáció pályán maradt tagjai közül egyre többen fordultak a piac felé.

4.4.4 Művészetmenedzsment

Ezzel párhuzamosan megjelentek a főleg erre a pályakezdő-feltörekvő időszakra fókuszáló piaci kezdeményezések, art expo pályázatok és mentorprogramok, a közegben pedig egyre inkább teret nyert a művészetmenedzsment szükségességének gondolata. Ezek a projektek alapvetően a mező valós problémáira – a művészeti életpálya²⁴⁷ kiszámíthatatlanságára, a művészek prekarizálódására, a művészeti munka fizetetlenségére és a pályaelhagyás problémájára – született üzleti szempontú reakciók voltak, amelyek részben megoldást igyekeztek kínálni ezekre, részben pedig meglátták a bennük rejlő piaci rést. Működésük egyik meghatározó célja ebből következően a művész – számukra is hasznos – gazdasági értelemben vett sikerének elősegítése, ez azonban több ponton is feszültségbe kerülhet a mező belső, autonóm szabályrendszerével. Ilyen feszültséget

Lásd: Rieder Gábor: A kolozsvári sikertörténet. *Artmagazin Online*. 2012. 10. 25.: <https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/514b734ec9389e1c2c38b9320849de92>

²⁴⁷ A művészeti életpálya tervezhetőségének kérdése több ízben is felmerült az új évtized kezdetére. Erre való reflexióként készült el például dr. Olajos Anna kulturális-stratégiai tanácsadó és Bérczi Linda kulturális menedzser szervezésében a *Kortárs helyzet. Milyen ma képzőművésznek lenni?* című 2020-as kutatás, amely egy internetes kérdőív segítségével, 315 képzőművész válaszaira támaszkodva igyekezett átfogó képet adni a hazai képzőművészek helyzetéről. A vizsgálat tágabb célkitűzésén belül hangsúlyosan jelentek meg a művészeti életpályák alakulását és a szakmai érvényesülést meghatározó tényezők, eredményeinek jelentős részét pedig generációs – baby boomer, X, Y és Z generáció szerinti – bontásban is elemezték.

okozhat például a fordított gazdasági logika felborulása, amikor a gazdasági tőke megszerzése a szimbolikus tőke felhalmozása elé kerül, vagy az, amikor a művésztől más mezők szabályrendszerének önmagára való alkalmazását várják el. Míg ugyanis Bourdieu szerint az autonóman működő mezőben a galerista feladata közvetíteni a művészet fordított gazdasági logikája és a piac között, addig a művészetmenedzsment self-brandingre épülő modelljei ennek a kettős szerepnek egyre nagyobb részét magának a művészek szervezik ki. Tőle várják el a marketing világából átvett készségek elsajátítását, hogy elég izgalmas portékává váljon a gyűjtők, különösen a mezőbe frissen belépő, annak szabályait kevésbé ismerő vagy azokat figyelmen kívül hagyó vásárlók számára. Ez a stratégia a művészi döntéseket túlságosan heteronóm irányba tolhatja, különösen akkor, amikor a művészet teljesen alárendelődik ennek a működésnek, az alkotók pedig „kisiparosként” igyekeznek olcsó műtárgyaikkal kielégíteni a vásárlói igényeket. Erre a szélsőséges működésre láthatunk példát a mező kifejezetten heteronóm pólusán elhelyezkedő egyes art faireken, amelyek főként a kiforratlan pályakezdők vegyes minőségű alkotásaira építenek.

Ugyanakkor a mezőben az erőforrásokért és pozíciókért folyó harc mindig is megkövetelt a művészekről bizonyos stratégiákat és magatartásformákat, amelyek elsajátítása szükséges a „játékban” maradáshoz. A kortárs képzőművészeti mezőben ilyen például a saját munkák interpretálásának képessége, amely a neokonceptualizmus egyik máig kitartó örökségeként alapvető elvárassá vált. A 2010-es évektől azonban a közösségi média térnyerésével egy teljesen új, a mindennapi életünket is átkeretező platformszerkezet alakult ki, amely a meglévők mellé egy újabb elvárásrendszert állított. A művészeknek így a platform logikájához alkalmazkodva afféle influenszerként kell reprezentálniuk műveiket a globális online zajban, mindezt pedig úgy, hogy lehetőleg minél kevésbé tűnjenek annak. A mező ugyanis a közösségi médián belül is kialakította a maga lokális és globális szabályait, kitermelve a közegen belül autentikus, legitim viselkedésmódokat, amelyek nem azonosak a professzionális tartalomgyártók nyílt önpromóciójával. Bevetté, sőt a közegen belül egyfajta mércévé vált egymás műveinek megosztása, a megfelelő eseményeken való jelenlét dokumentálása és a művész magánéletének bizonyos fokú láthatóvá tétele is – az algoritmus „etetése” és a művész imázsának fenntartása érdekében. Ez a működésmód azonban – mint annyi minden a mezőben – csak akkor váltható szimbolikus tőkére, ha nem lepleződik le, ha spontánnak és természetesnek hat, nem pedig kínos self-brandingnek.

Bizonyos önmenedzsment-funkciókat ma már nem lehet megúszni – és egy, a harcon alapuló mezőben soha nem is lehetett –, így a művészetmenedzsment intézménye sem ördögtől való: számos olyan készséget és tudást adhat át a művészeknek, amelyek birtokában könnyebben boldogulhatnak a mezőben. Lényeges azonban, hogyan működik. Fontos, hogy ne csak a művészek kiszolgáltatott helyzetére épülő iparág legyen, amely kizárólag az alkotóktól várja el újabb funkciók elsajátítását, hanem a 90-es évek óta remélt mecenatúra kiépítésében is szerepet vállaljon. A mező autonómiájának megőrzése szempontjából ugyanis fontosabb lenne egy új gyűjtői réteg kiművelése a művészek stratégiáinak a piac alá rendelése helyett.

Az autonómia kérdését egyoldalúan kezelő magyar képzőművészeti mező és a gyűjtők kapcsolata különösen akkor került ellentmondásos helyzetbe, amikor a NER kedvezményezettjeiből kiépült tőkésosztály egyes tagjai körében egy új gyűjtői réteg kezdett formálódni. A kormányközeli szereplők megjelenése a műkereskedelmi piacon a 2020-as években nemcsak a művészek számára vetett fel újabb morális dilemmákat, hanem az állam és a piac korábbi szembeállítását is megkérdőjelezte. Az állami függéssel szembeni alternatívaként felértékelődő piacon ugyanis a NER gazdasági elitjének belépésével részben ugyanaz a hatalmi blokk jelent meg, amelytől a mező korábban éppen távolodni igyekezett, csak immár más közvetítési formában, vásárlóként. Mindez különösen paradox helyzetet teremtett az ellenzéki és a bojkott stratégiáin szocializálódott Y-generáció számára, amelynek ekkorra már számos tagja aktív szereplője volt a műkereskedelmi piacnak. De hogyan sodródott az Y-generáció ennyire a piac felé?

4.4.5 Paradigmaváltás

Az ellenállás kifulladásra különböző irányokba terelte az Y-generáció tagjait. Sokan, különösen azok, akiket egzisztenciális kényszerek a munka világába sodortak, végül elhagyták a művészeti pályát. Még nehezebb volt a pályán maradás azok számára, akik emellett a mező domináns kritikai diskurzusába sem illeszkedtek, így szimbolikus visszaigazolásokban sem részesültek. A pályaelhagyás mögött persze nem minden esetben strukturális kényszerek álltak: voltak, akik saját döntésükből váltottak pályát, míg mások éppen bojkottpozíciójuk következetes fenntartása érdekében hagytak fel a művészettel. A pályán maradók körében eközben egyre inkább meggyengült a művészet közvetlen társadalomformáló erejébe vetett hit. Sokan eltávolodtak a direkt politikai művészettől és általában az explicit jelentésképzéstől, mások pedig korábban sem azonosultak ezzel a

szemlélettel. Az Y-generáció pályastratégiáit ugyanis nemcsak a mezőt érő külső, heteronóm hatások, hanem az általuk kiváltott belső mozgások is alakították.

A generáció egy olyan művészeti közegben kezdte kialakítani saját szemléletét, amelyet leginkább a kilencvenes évektől egyre meghatározóbb neokonceptualizmus és a 2000-es évektől szervesen hozzá kapcsolódó társadalmilag reflexív alkotói attitűdök jellemeztek. Ezek a tendenciák alakították elsősorban a mező belső kánonját, majd a 2010 utáni kultúrpolitikai támadások idején a progresszív kortárs művészet domináns nyelvéné is váltak. Az Y-generáció ebben a konceptuális, kritikai és aktivista korszakban szerezte művészeti szocializációját, amely egybeesett a mintegy két évtizede domináns neokonceptualizmus utolsó nagy, minden korábbinál kritikusabb és aktuálpolitikusabb hullámával. Ez az utolsó, mindent beterítő berobbanás amellett, hogy számos, művészetében erre fogékony fiatal alkotót is magához vonzott, egyre fullasztóbb légkört teremtett az éppen formálódó generáció számára.

A neokonceptualizmus hazai megjelenése maga is egy nemzetközi szintű művészeti paradigmaváltás része volt, amelyben a nyolcvanas évek szenzuális fordulata után ismét a konceptuális művészetfelfogás került domináns pozícióba. Ahogy azt korábban Tatai Erzsébetre hivatkozva már említettem, a nyolcvanas évekre a művészet megcsömörlött az eszköztelen, pusztá gondolatba és fogalomba zárt konceptualizmustól, és valami új, szenzuális és látványos kifejezőmódra vágyott. Az ennek nyomán kibontakozó új festőiség azonban a rendszerváltás idejére kifulladt, miközben maga a modernista művészeti paradigma is elveszítette korábbi hegemóniáját, a formálódó posztmodern művészet pedig újból konceptuális alapúvá vált. Ugyanakkor az új hullám, a nemzetközileg és Magyarországon is felvirágzó neokonceptualizmus – szemben a klasszikus konceptualizmussal – már nem mondott le a megformálásról, rematerializálta eszköztárát, miközben a formát továbbra is másodlagos pozícióban tartotta a gondolattal szemben.

A nemzetközi mezőben azonban a 2000-es évektől a neokonceptualizmus mintha fokozatosan feloldódott volna a kortárs művészetben, önálló irányzattól egyfajta keretrendszeré válva, amely folyamatosan új témákkal és megközelítésekkel töltődik fel. Ez a folyamat a magyar mezőben is elindult, magába építette a szociális művészeti fordulat szellemi paradigmáját, miközben mezőn belüli dominanciáját is némileg mérsékelte a kétezres években megjelenő, a nemzetközi kortárs művészeti piac hype-ja által inspirált dekoratív festőiség rövid felfutása. A hazai történeti sajátosságok miatt azonban a neokonceptualizmus feloldódása lassabban ment végbe. Miközben a nemzetközi mező figyelme egyre inkább a globális perifériák és az egykori gyarmatok felé fordult – az ezekhez

kapcsolódó diskurzusokhoz a magyar közeg nem tudott érdemben kapcsolódni –, a hazai kritikai nézőpontok is eltérő módon alakultak. Míg a nemzetközi szintén a kritikai paradigma egyre inkább a tágabb politikum köré szerveződött,²⁴⁸ itthon – különösen 2010 után – elsősorban az aktuálpolitikai folyamatok kerültek a fókuszába, lokális keretek közé szűkítve a kritikai művészet horizontját. A feloldódást tovább lassította a konceptualizmus hazai idővonalának töredezettsége. A konceptualizmus nyugati művészethez viszonyított megszakított fejlődéstörténete²⁴⁹ miatt ugyanis a kilencvenes években felfutó neokonceptualizmus szinte új kezdetként hatott, ami elnyújtotta domináns jelenlétét a magyar mezőben. A 2010-es évek elejére azonban már bőven kitöltötte azt a nagyjából húszéves időszakot, amelyre Seregi Tamás a modern művészeti irányzatok hozzávetőleges élettartamát becsüli.²⁵⁰ Így a kétezres években felerősödő aktivista-aktuálpolitikai felhang akár a neokonceptualizmus zajos fináléjaként is értelmezhető, mielőtt az feloldódott volna a frissen pályára lépő Y-generáció praxisában.

Az Y-generáció tulajdonképpen egyszerre „ábrándult ki” a mezőben érvényes ellenálló stratégiából és az annak keretét biztosító klausztrófób konceptualizmusból.²⁵¹ A közegben addigra „akademizálódó” konceptualizmus ugyanis egyre inkább megkérdőjelezendő korlátként ölelte körbe a fiatal nemzedéket, amelyből egyre többen érezték úgy, hogy kilógnak. A neokonceptualizmus ekkorra már inkább egy művészeti keretrendszernek számított, mintsem egyszerű irányzatnak. Az addig eltelt két évtized során gyökereiben strukturálta át a művészetet, a gondolat és a koncepció dominanciáját hirdetve, amit látványosan megformált tárgyiassága is csak megerősített. Egyfajta látszólagos win-win szituációt teremtett, amelyben a „só az észnek, cukor a szemnek”²⁵² elvét érvényesítve végső soron mégiscsak a művészet jelentéstartalmának és üzenetének elsődlegességét validálta. Ebben a megközelítésben a művészet elsősorban intellektuális teljesítmény, szellemi játék, amelyben a látványos vagy érzéki forma csak a gondolat artikulálásának eszköze. Ráadásul a formáról idővel le is lehetett mondani, különösen akkor, ha – mint

²⁴⁸ András, i. m., 16–17.

²⁴⁹ Tatai, i. m., 17.

²⁵⁰ Seregi, i. m., 190.

²⁵¹ Zemlényi-Kovács Barnabástól kölcsönzött kifejezés. Zemlényi-Kovács meglátása szerint a konceptualizmus a 2010-es évekre „akademizálódott” Magyarországon, egy olyan elméleti és strukturális keretet alkotva a fiatal generációk számára, amelyet már korlátként éltek meg. Művészeti praxisaikat pedig egyre inkább ezzel szemben kezdték kialakítani.

²⁵² Veress Danieltől kölcsönzött elmés szófordulat, amelyet az Apokrif irodalmi folyóiratban az én korai neokonceptuális munkáimról írt szövegében használt. Lásd: Veress Dani: Só az észnek, cukor a szemnek (Molnár Judit Lilla szövegművészeti kísérleteiről). *Apokrif*, 2014/1., 54–56.

például az aktivista művészet esetében – az üzenet explicit átadása ezt megkívánta. Ez a szemlélet köszön vissza mind a mai napig a filozófiai igénnyel megírt artist statementek és műleírások mögött húzódó elvárásban is, mely szerint a művész ne csak művei megalkotója, hanem azok teoretikusa is legyen. A közegben ugyanis egyfajta axiómává vált, hogy minden jó kortárs művészetnek végeredményben valamilyen módon konceptuálisnak kell lennie. A neokonceptualizmus „akadémizálódásával” pedig ez az elvárásrendszer közvetítődött a mező új belépői felé is.

Ennek ellenére az Y-generációs alkotók közül mégsem integrálódott mindenki maradéktalanul e keretrendszerbe. Ennek egyik oka, hogy a generáció elsődleges szakmai szocializációját adó művészeti egyetemeken vegyesen voltak jelen az ezt a szemléletet képviselő – zömében X-generációs – tanárok, illetve azok – általában a rendszerváltás előtti generációhoz tartozó – mesterek, akik kevésbé tekintették ezt a működésmódot a művészet esszenciális részének, az eltérő szemléletű tanárokhoz fűződő perszonális kapcsolódások pedig árnyalták a hallgatók művészetről alkotott képét.²⁵³ A másik ok pedig maguknak a közegben frissen szocializálódó alkotóknak az eltérő habitusaiban keresendő, amelyekből szintén igen különböző viszonyulások születtek.²⁵⁴

4.4.6 Felolvasás a hosszú távú projektekben

Az Y-generációban alapvetően két domináns válasz született az évtized második felére a kultúrpolitikai ellenállással egyszerre kifulladás neokonceptuális paradigmára. Azok a művészek, akik habitusukból fakadóan fogékonyabbak voltak a konceptualizmusra és az elméleti megközelítésekre, jellemzően egy-egy témában elmélyedő, hosszú távú alkotói

²⁵³ A 2023–2024 között az *Új Művészet* online felületére készített, harmincas képzőművészeket megszólaltató *Thirtysomethings* című interjúsorozatomból kirajzolódik, hogy a Magyar Képzőművészeti Egyetemen az egyes szakok, osztályok és mesterek között jelentős szemléletbeli különbségek mutatkoztak. Trapp Dominika például saját művészeti gondolkodásának átalakulását közvetlenül összekapcsolta a Tölg-Molnár Zoltán és az osztályát később átvevő Révész László László által képviselt eltérő szemléletekkel. Míg előbbi mellett intuitív festészeti gyakorlatában szabadon elmélyedhetett, utóbbi kritikái egy reflektívabb, saját megfogalmazása szerint „sokkal konceptuálisabb gondolkodásmódnak” ágyaztak meg. Gosztola Kitti ugyanakkor a Maurer Dórától Radák Eszter által átvett osztályban a konceptuális program tudatos átmenéséről számolt be, Ámmer Gergő pedig a szobrászképzésben éppen az elméleti szempontok háttérbe szorítását és a technikai perfekcionizmus dominanciáját érzékelte.

²⁵⁴ Akadtak olyan, a közegen kívülről érkezők, mint én is, akik a konceptuális paradigmában találtak kapcsolódási pontot a kortárs művészethez – még ha az első találkozás ezzel meghökkentő is lehetett. A koncepció ugyanis a művészetre nem trenírozott szem számára is kapaszkodót biztosít a befogadáshoz, az explicitabb, magyarázó neokonceptuális nyelv pedig kifejezetten jól passzol a munkásosztálybeli környezetből hozott, a dolgokat értelmük és funkciójuk alapján értékelő szemlélethez. Más, hasonlóan kívülről álló helyzetből érkezők számára azonban éppen ez a konceptuális nyelv lehetett elidegenítő, különösen akkor, ha a művészethez eleve egy ösztönösebb, zsigeribb és érzékibb viszony felől közelítettek.

projektekbe olvasztották be a konceptuális szemléletet. Ezzel párhuzamosan a neokonceptualizmus paradigmáját látványosabban felmondó alkotók az explicit tartalmat és jelentést – különböző mértékben – háttérbe szorító, a vizualításra, az érzékiségre, bizonyos fokig a spiritualításra, valamint a művészet által közvetített átélhető hangulatra építő művészeti praxisokat alakítottak ki. Ezek többségében nem számolták fel a neokonceptualizmusból örökölt intellektuális jelleget, de annak hangsúlyait eltolták, a jelentés pedig felolvadt a mű vizuális, érzéki és hangulati rétegeiben.

A korábbi, neokonceptuális praxisokhoz képest jóval szofisztikáltabb nyelven megszólaló, egyre inkább az akadémiai sztenderdekhez igazodó kutatásalapú művészetszemlélet hazai elterjedésének kiváló táptalajt biztosítottak az egyre népszerűbbé váló művészeti doktori képzések is. Míg eleinte főként az egyetemi oktatói pályához szükséges képesítés vonzotta a képzőművészeket a doktori iskolákba, addig az Y-generáció köreiben már bevett stratégiává vált a „megélhetési doktorizás”. Miközben a Derkovits-ösztöndíjből a zsűri összetételének változásával párhuzamosan fokozatosan kiszorultak a progresszív, konceptuális vagy médiumfüggetlen művészek, köreikben megnőtt a DLA-képzések iránti érdeklődés, mivel a doktori ösztöndíjban láttak alternatívát művészeti praxisuk átmeneti bebiztosítására – ez alól pedig e dolgozat írója sem volt kivétel. A doktori képzés pedig nemcsak egzisztenciális válságaik áthidalásához nyújtott mentőövet, hanem a kutatásalapú művészet stratégiáján keresztül társadalmilag érzékeny, konceptuális művészeti szemléletük átmentéséhez is lehetőséget biztosított.

A kutatói szemlélet elterjedésével párhuzamosan a konceptuális indíttatású alkotók egy része művészetének horizontját egyre tágítva távolodott el a szűk aktualitástól és a lokális vagy perszonális kérdésektől, miközben a nemzetközi tendenciákban is meghatározó globális problémák felé fordult. Ezeknek a kifelé tendáló praxisoknak az egyik legjellemzőbb irányává itthon az ökológiai művészet vált, amelyben számos alkotó talált magának azonosulási pontot. Közéjük tartozik például Gosztola Kitty,²⁵⁵ aki diplomázása után konceptuális alapú praxisát a természet témája köré építette, de ide sorolható a 2023-as TÓTalJOY-díjas Süveges Rita is, aki kutatásalapú műveiben mérnöki precizitással, a képzőművészet eszköztárán keresztül járja körül az antropocénhez/kapitalocénhez kapcsolódó környezeti kérdéseket és diskurzusokat. Süveges ráadásul „klasszikus” művészeti praxisa mellett olyan transzdiszciplináris projektekben is részt vesz, mint a Horváth

²⁵⁵ Molnár Judit Lilla: A befogadó akkor jön, amikor kész a mű. Interjú Gosztola Kittivel. *Új Művészet*. 2023. 11. 18.: <https://ujmuveszet.hu/kunszt/a-befogado-akkor-jon-amikor-kesz-a-mu/>

Gideonnal és Zilahi Annával 2017-ben létrehozott *xtro realm* formáció, amelynek a téma hazai feldolgozásának egyik fontos kötete, a posztantropocentrikus gondolkodás meghatározó fogalmait enciklopédikus formában összegyűjtő *Extrodaesia* is köszönhető.

A konceptualizmus másik lehetséges továbbélési irányát képviselő alkotók ezzel szemben nem eltávolodtak a szubjektumtól, hanem éppen abból táplálkozva fordultak kifelé, a nyugati nemzetközi diskurzusból is markáns identitásalapú praxisokat kialakítva. Ennek a tendenciának egyik hazai bázisa maga az OFF-Biennálé, amely többek között a társadalmi identitás kérdéseire keresztül talált kapaszkodót a centrumországokban zajló kurrens diskurzusokhoz. Jó példa erre Oláh Norbert, aki festői praxisának témáját a roma identitásban találta meg. Művészi munkássága mellett a Bura Galéria művészeti vezetőjeként a magyar progresszív roma kortárs képzőművészeti élet szervezésének is fontos alakja, valamint a *Cigánybűnözők* romadadaista csoport alapító tagja. Karrierjének egyik mérföldkövét jelentő, beszélő című *A cigány művész szorongása*²⁵⁶ installációja a 2021-es OFF-Biennálén került bemutatásra. Oláh installációjában társadalmi szorongásaink belénk vésődött, belénk épült fogalmait és percepcióit véste szó szerint a Roma Parlament elé épített téglafalába, hogy aztán az egészet porig rombolhassa a kiállítás záróeseményén.

Szintén az OFF és az identitástematika összekapcsolódására példa az *xtro realm* csapat másik oszlopos tagja, Horváth Gideon. Korai, antropocén témájú kutatói érdeklődése után queer elméletekre épülő, szenzuális művészeti praxisra váltott, amelyben időnként ezek tágabb társadalmi összefüggéseit is vizsgálja. Utóbbira példa a 2025-ös OFF-on bemutatott *A legveszélyesebb ember* című installációja, amelyben a szexuális kisebbségek osztályalapú nehézségeit tematizálta.

Hasonló művészeti stratégiát képvisel az OFF-Biennálén többször kiállító Trapp Dominika²⁵⁷ is, aki intuitív festészeti praxisa mellett a történeti kutatás eszközeivel, a népi kultúrából és paraszti hagyományokból kiindulva dolgozza fel a női lét társadalmi és testi tapasztalataihoz kapcsolódó problémákat. Ugyanakkor már ezekben a praxisokban is – különösen igaz ez Horváth és Trapp munkásságára – megjelenik a konceptuális drive mellett egyfajta megfoghatatlan érzékiség, amely egyre markánsabb jellemzőjévé vált az Y-generációs alkotók művészetszemléletének.

²⁵⁶ Oláh Norbert: *A cigány művész szorongása*, Roma Parlament egykori épülete, Budapest, 2021. 04. 23. – 05. 16. Az OFF-Biennálé Budapest 2021 programja.

²⁵⁷ Molnár Judit Lilla: Az alkotásvágy mindenbe átszivárog. Interjú Trapp Dominikával. *Új Művészet*. 2023. 10. 20.: <https://ujmuveszet.hu/kunszt/az-alkotasvagy-mindenbe-atszivarog/>

4.4.7 Felolvasás a sötét anyagban

A művészeti stratégiák másik pólusán ugyanis nem a koncepció koncentrációja, hanem a jelentés feloldódása, átalakulása és saját mélyrétegeibe való visszahúzódása zajlott. Ennek leglátványosabb példája a Borsos Lőrinc duó alkotói praxisa, amely – mint azt feljebb már említettem – egy erősen társadalomkritikus neokonceptuális szakasszal indult, ennek köszönhetően váltak a 2010 körüli művészeti szcena egyik legsikeresebb fiatal alkotóivá. Az aktuálpolitikai feszültségek fokozódása azonban komoly identitásválságot okozott a Borsos János és Lőrinc Lilla által létrehozott művész-selfben. Ahogy azt a 2024-es, nekik dedikált *Balkon*-különszámban meg is fogalmazták: „A kiélezett politikai helyzet olyan irányokban és oldalakra kényszerített minket, amikkel nem tudunk azonosulni, mert azt éreztük, félreviszik a dolgot. Nem tudtunk tovább megfelelni a társadalomkritikus művésszel szembeni elvárásoknak”.²⁵⁸ Az alkotók ezért egy nagyjából két éven át tartó, ön-reflexív identitáskereső projekt során végül maguk mögött hagyták korábbi politikai-kritikai praxisukat, a folyamat eredményét pedig 2015-ös *Önkritikus portré*²⁵⁹ című kiállításukon mutatták be a közönség számára.

Bár az önmitologizáló projekt után sem tűnt el munkásságukból végérvényesen a művészetük magját adó konceptualitás, egyre inkább új, személyesebb és az anyag érzéki tapasztalatára építő alkotói módszerek kerekedtek felül. A 2010-es évek közepétől datálható a váltást elindító, fényes fekete (blæk) anyaghoz való fordulás, ameeý utat nyitott a páros munkásságában egy az érzékiségre és a materialításra jóval nagyobb hangsúlyt helyező művészeti attitűd felé, amely az új évtized fordulójára az Y-generációs művészek között egy markáns művészeti irányná nőtte ki magát. A Hornyik Sándor nyomán összefoglalóan „sötét esztétikának”²⁶⁰ nevezhető tendencia ekkorra megerősödő nyelve leginkább a horror, a cyberpunk, a techno, a fétis, az animalitás és a dark esztétikájából, az anyagszerűségből, valamint a természet vagy épp a technikai világ emberközpontúság utáni állapotának szürreális képzeteiből építkezett, amelyből fordulatuk után a duó is számos elemet magába olvasztott, ezáltal kialakítva művészeti világuk sajátos atmoszféráját. A mezőben betöltött központi szerepük révén pedig – a tendenciához kötődő elméletek

²⁵⁸ Muskovics Gyula: 4 session, interjú a Borsos Lőrinc duóval. *Balkon*, 2024/5., 16.

²⁵⁹ Borsos Lőrinc: *Önkritikus portré*. Labor Galéria, Budapest, 2015. 06. 17–19., Kurátor: Oltai Kata

²⁶⁰ Több olyan megnevezés és irányzat is jelen van a köztudatban – *poszthumán*, *neogótika*, az *újmaterializmus*, a *posztinternet*, a *kibergótika* vagy a *goblincore* – amely ehhez a tendenciához kapcsolható.

teoretikusai és X-generációs előképei²⁶¹ mellett – közvetetten és közvetlen is hozzájárultak az irányzat elterjedéséhez. Nevükhöz fűződik például a poszthumán neogótika egyik legfontosabb magyarországi kiállítása, a 2020-as *Mine My Mind*²⁶² is, amelyet a pandémia első karanténidőszaka után az AQB föld alatti bányarendszerében rendeztek meg, többségében Y-generációs alkotók részvételével.

Hornyik Sándor *Sötét ikonológia* című kötetének bevezetőjében úgy fogalmaz, hogy a „21. század elején a sötét energiák már nemcsak a szórakoztatóipart szövik át ezer meg ezer szállal, de a kortárs filozófiai esztétikát és az ismeretelméletet is áthatják.”²⁶³ A „sötét esztétika” ugyanis jóval túlmutat jellegzetes vizualitásán és komor, atmoszférikus nyelvén, komoly filozófiai háttérrel tudhat magáénak, amely a hazai kortárs művészeti diskurzus egyik legkurrensebb iránya. A „sötét esztétika” teoretikus megalapozottsága jól mutatja, hogy a posztkonceptuális fordulat utáni művészet továbbra is szellemmel van átitatva, csak már nem olyan egzakt intellektuális fordulatokon keresztül, mint elődje, hanem sokkal inkább az anyagban és az érzésben feloldódva. Talán nem véletlen, hogy ez a jellemzően sötét, depresszív, a jövőt a létező szubjektum nélkül elképzelő irányzat éppen itt, a kelet-közép-európai régióban, és éppen ekkor, leginkább ennek a generációnak a körében lett igazán táptalajra. Sokféle praxist magába foglaló, depressziós, furcsa, „weird” hangulata ugyanis jól kifejezi a kiégés, az ágenciavesztés és a kibertőke figyelemgazdaságának kitett generáció bizonyos pszichés tapasztalatait.

Az általam felvázoltnál jóval szélesebb dimenziókat megmozgató „sötét esztétika” persze nem csak ebben a régióban vált látható tendenciává. Az utóbbi évtizedben megszorodó online – elsősorban az Instagramon működő – művészetmegosztó oldalak jól mutatják ennek a vizuális esztétikának a nemzetközi jelenlétét. Érzékelhető különbség talán leginkább a megformálásban, pontosabban a kivitelezésben fedezhető fel. Habár a magyar Y-generáció már az a nemzedék, amelynek körében egyre inkább elterjedt a műtárgyak professzionális legyártásának gyakorlata, forrásaik csak korlátozottan teszik lehetővé a drága technológiák és anyagok használatát. Így továbbra is érzékelhető

²⁶¹ A poszthumán diskurzus fontos teoretikusai Horváth Márk, Lovász Ádám és Nemes Z. Márió, akik Horváth Márk – Lovász Ádám – Nemes Z. Márió: *A poszthumanizmus változatai. Ember, embertelen és ember utáni*. Prae, Budapest, 2019. című közös kötetükben elsőként vállalkoztak a poszthumanizmus különböző irányzatainak magyar nyelvű, összefoglaló bemutatására. A képzőművészeti előképek között pedig a késő X-generációs Budapest Horror formáció említhető.

²⁶² *Mine My Mind – Mind My Mine*. aqb bányarendszer, Budapest, 2020. 10. 31–2021. 06. 28., Kurátorok: Borsos Lőrinc, Árgyélus K. Muskovich

²⁶³ Hornyik Sándor: *Sötét ikonológia. Művészettörténet a humanizmus korszaka után*. ELTE Humán Tudományok Kutatóközpontja Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2026, 9.

különbség a félperiférián élő alkotók sokszor buherább, trashebb, olcsóbb anyaghasználata és a centrumországok művészeinek nemegyszer kifejezetten high-tech megoldásai között. Ezt a különbséget némiképp mérsékelte a 3D-nyomtatás elterjedése és viszonylagos olcsóbbá válása, amely olyan eszközt adott a művészek kezébe, amellyel könnyebben érhetnek el professzionális hatást műtárgyaikon. Számos, ebbe az esztétikába is beleilleszthető alkotó él ezzel az eszközzel, mint például a műveiben kifejezetten a mentális betegségek egyéni és kollektív hátterét vizsgáló Bolla Szilvia, vagy az analóg és digitális technikákat ötvöző, a test, a technológia és a spekulatív nem-emberi entitások viszonyával foglalkozó Szabó Nóra.

4.4.8 Posztinternet működésmód

A technológiai fejlődés szintén erős lenyomatot hagyott az Y-generációs alkotói praxisokon, mind munkáik technikai megoldásaiban, mind pedig a művészetről való gondolkodásmódjukban. Az internet elterjedésével annak erőteljes vizualitása és sajátos esztétikája, a belőle fakadó alternatív univerzumok, valamint a valós világunkat érintő dilemmák egyaránt hatottak a képzőművészet nyelvére és témáira. A sokszor a „sötét esztétikát” is metsző posztinternet-művészet alatt azonban nem egy jól körülírható irányzatot kell érteni, hanem – ahogy arra Sárai Vanda is felhívja a figyelmet a kérdést körbejáró publicisztikájában²⁶⁴ – sokkal inkább egy, a mindennapjainkba integrálódott működésmódot. Így bár az internet berobbanása utáni világban számos művész merít annak esztétikai jellemzőiből, hatása jóval túlmutat a képzőművészet vizuális nyelvének átalakulásán.

Az internet megjelenése már az X-generációs alkotók művészeti praxisára is hatással volt, strukturáló tényezőként azonban elsőként az Y-generáció művészetét formálta. A 2010-es években elterjedő közösségimédia-felületek ugyanis nemcsak egy új platformot nyitottak, ahol a művészeknek a mező szabályait figyelembe véve a már korábban említett magatartásmódoknak kellett eleget tenniük, hanem egy új keretrendszert is teremtettek, amelyhez adaptálniuk kellett művészetüket és alkotói gondolkodásukat.

A művészet intézményes tereinek kialakulásával egyidőben a művészeknek újra kellett gondolniuk a térhez és a reprezentációhoz való viszonyukat. A 19. században még a

²⁶⁴ Sárai Vanda: Az számít, hogy ki követ. Mi is az a posztinternet művészet? *A mű.* 2022. 02. 22.: <https://amu.hvg.hu/2022/02/22/az-szamit-hogy-ki-kovet-mi-is-az-a-posztinternet-muveszet/>

szalonok zsúfolt falaihoz kellett alkalmazkodniuk, ahol a publikum figyelméért versengve vaskos keretekkel igyekeztek minél nagyobb távolságot ékelni saját festményeik és a szomszédos művek közé.²⁶⁵ A modern kiállítótér kialakulásával azonban megfordult ez a logika: a keretek „kitágultak”, elkülönítő funkciójukat pedig a 20. századi white cube tágas, fehér falai vették át, amelyek már biztosították a kívánt teret műalkotás körül. Az Instagram megjelenésével viszont egy újabb platform sorakozott fel a művészeti reprezentáció szimbolikus terei közé.

A kifejezetten az Y-generáció platformjának tekintett Instagram ugyanis a képzőművészek számára több mint egy online portfólió, egy permanens mozgásban lévő „kiállítóter”, ahol egymás figyelméért küzdve prezentálják és lájkokon keresztül validáltatják műveiket. Ironikus módon mindezt úgy, hogy az applikáció rácsszerkezetéhez²⁶⁶ igazodva újból keretek közé szorítják azokat. A felület működése által generált virtuális fogyasztási szokások pedig a művészeti mezőn belül is új reprezentációs sztenderdek alakítottak ki. A művészek az elvárásokhoz alkalmazkodva szépen bevilágított műtárgyfotókkal, letisztult színekkel, egységesre dizájnolt profilrácsokkal vagy éppen harsány, furcsa, nyugtalanító vizuális ingerekkel igyekeznek másodpercnyi megállásra késztetni a „befogadót”.²⁶⁷ Mindeközben nincs igazán hely, sem idő – az Instát pörgetve, gyors impulzusok után kapkodva – hosszú műleírásokat olvasni, így a virtuális műélvezet és vele együtt a tartalom is vizuális természetűvé válik. A hosszú magyarázatokat igénylő vagy kevésbé látványos konceptuális művek ebben a sodró áramlatban könnyen láthatatlanná válnak, ami tovább erősítette a konceptuális jelleg korábban már megindult háttérbe húzódását.

²⁶⁵ Brian O’Doherty: A fehér kockában. A galériatér ideológiája. Első rész: Jegyzetek a galériaterről. *exindex*. 2023: <https://exindex.hu/hu/nem-tema/a-feher-kockaban-a-galeriater-ideologiaja/>

²⁶⁶ Érdekes kísérlet volt a művészek részéről a prezentációs tér kibővítésére az a – más tartalomgyártók által is alkalmazott – néhány évvel korábbi trend, amelynek során a művek dokumentációit a fotók formátumától függően oldalt vagy alul-felül fehér sávokkal egészítették ki, hogy azok illeszkedjenek az Instagram 1:1-es négyzetrácsába. A fehér sávok egyúttal optikailag megnövelték az egymás mellett megjelenő képek közötti távolságot, mintegy kitágítva a platform által biztosított prezentációs teret. Az Instagram későbbi fejlesztései és layoutváltása azonban a posztok előnézeti képeit egységesen álló formátumúra változtatták, ellehetetlenítve ezt a megoldást, és egyúttal felborítva a korábban ilyen módon kialakított profilok vizuális struktúráját.

²⁶⁷ Noha a magas követésszám nagyobb elérést biztosít, és az igazán nagy nevű művészek kiterjedt követőbázissal rendelkeznek, ahogy korábban már említettem, a mező általános szabályai az Instagramon belül is működnek. A közönség „minősége” és összetétele itt is ugyanúgy elválasztja a korlátozott termelés mezejét a nagytermelés mezejétől, vagyis a szakma által elismert művészeket az közösségi médiában influencerstratégiák révén sok követőre szert tevő jellemzően hobbiművészeketől. Előbbiek esetén ugyanis a követők között jelen vannak a szakma fontos helyi és nemzetközi szereplői, valójában az ő figyelmükért folyik a harc.

Az Instagram alapvetően két csapás mentén alakította a magyar Y-generációs alkotók praxisát, mindkét esetben szorosabban bekapcsolva őket a nemzetközi művészeti vérkeringésbe. Az egyik irány a kétdimenziós struktúrában jól működő festészet műkereskedelmi robbanása volt a 2010-es évek vége felé, amikor az algoritmusnak köszönhetően több Y-generációs festőt is megtaláltak nemzetközi piaci szereplők, például a (retro)futurisztikus képi nyelvéről ismert Keresztesi Botondot vagy a figuralistás és absztrakció határán egyensúlyozó Ezer Ákost. Az online platformokon történő műtárgy-kereskedelem felfutásában Rieder Gábor²⁶⁸ szerint különösen a pandémia játszott nagy szerepet, az otthonaikban ragadt gyűjtők ugyanis bátrabban kezdtek az interneten keresztül vásárolni. Ebben az időszakban több, szinte egytől egyig Y-generációs magyar művész jutott külföldi galériás képviselőhez vagy jelentősebb vásárlásokhoz. A fiatal magyar festők nemzetközi műkereskedelmének „happy hour”-je azonban mára véget ért, a Meta folyamatosan újrakalibrálódó algoritmusai már nem közvetíti olyan hatékonyan a félperifériás helyzetű, kisebb követőtáborral rendelkező művészek tartalmait, mint 2020 környékén.

Az évek során azonban megjelentek kifejezetten művészetmegosztó tevékenységre épülő, többezres követőbázissal rendelkező oldalak is, mint például a *KUBAPARIS*, az *ofluxo* vagy az *ArtViewer*, amelyekre már megvalósult kiállítások képanyagát lehet beküldeni, kiválasztás esetén pedig közzéteszik azokat saját felületeiken, ezzel jelentős elérést biztosítva a művészeknek. A szelekció mögött azonban sokszor a beküldött anyag minőségén túlmutató, nagyon markáns esztétikai szempontok is érvényesülnek. Egyrészt gyakran maguk az oldalak is képviselnek egy-egy „stílust” – de helyesebb talán hangulatnak vagy atmoszférának nevezni –, és az abba illeszkedő anyagokat részesítik előnyben. Emellett pedig kialakult egy általános dokumentációs sztenderd is, egy vizuális nyelv, amelyben a művek jól érvényesülnek az Insta rácsszerkezetében is. Általában két jellemző irány honosodott meg: sötétségbe burkolódzó vagy színes fényekben úszó, bensőséges terekben megjelenő, valamint – és ez az elterjedtebb – a hideg fénnel televilágított, tágas liminális terekben kiállított művekről készített fotók. Ebben a konstellációban pedig megnő az építészeti környezet és a dokumentáló fotós szakmai tudásának szerepe. A tágasságnak – vagy épp a bensőségességnek – érzetét megteremteni nem tudó, se nem profi, se nem különleges terekről készült, rosszul bevilágított, torzuló képek ugyanis

²⁶⁸ Klág Dávid: Tízmillió forintokat érnek a magyar festő képei, de ehhez a szerencsén kívül más is kellett. *Telex*. 2025. 10. 15.:

<https://telex.hu/karakter/nagyito/2025/10/15/bozo-szabolcs-festo-kortars-muveszet-instagram>

– érthető módon – nehezen rúgnak labdába ezeken az oldalakon és általában a közösségi médiában, készüljenek azok bármennyire is kiváló kiállításról.

Sok intézmény azonban még ma sem ismerte fel ennek a fajta reprezentációnak a jelentőségét, vagy egyszerűen nincs elegendő kapacitása annak menedzselésére, így ez a munka általában a művészre marad, tovább növelve a fizetetlen „kötelezettségek” sorát. Pedig megéri bele energiát fektetni, ugyanis azoknak, akiknek sikerül bekerülniük néhány ilyen szelekcióba, kis szerencséivel és jó művekkel további lehetőségekhez is kaput nyithat a nagyobb láthatóság. Példaként említhető a hazai közegből az Y-generációs alkotópáros, Kortmann-Járay Katalin²⁶⁹ és Mendreczky Karina, akiknek nemzetközi – és bizonyos szempontból hazai – láthatóságát többek között az ilyen felületeken való megjelenések is elősegítették. Már első közös kiállításuk, a bécsi *Parallel Viennán* bemutatott *Oasis – People Look Like Flowers At Last* is olyan jól sikerült, hogy több, jelentős követőbázissal rendelkező művészetmegosztó oldal is közölte annak képanyagát.

4.4.9 Felolvasás a hangulatban

A duó sikere természetesen összetettebb folyamatok – elsősorban kitartó és minőségi munkájuk – eredménye, van azonban egy tényező, amelyet érdemes kiemelni, és amelyre munkásságuk ösztönösen kapcsolódott rá, vagyis az a kortárs művészeti szemléletváltás, amelynek egyik lehetséges új paradigmáját Kristian Vistrup Madsen Berlinben élő Y-generációs műkritikus a *mood art*,²⁷⁰ vagyis a hangulatisművészet fogalmával ragadta meg. Madsen szerint ez a szemlélet a 2020-as évektől egyfajta generációs fordulatként értelmezve egyre látványosabban kerül előtérbe a konceptuális és kritikai művészet korábban domináns paradigmájával szemben. A hangulat szerepe az Instagram kapcsán is előtérbe került már, a platform azonban – afféle lehetetlen küldetesként – csak elérni igyekszik azt, annak megteremtésére lapos kiüresedtségében valójában képtelen. Madsen szerint ugyanis a mood art éppen a jelenlétben gyökerezik, a tárgy jelenlétének totalításában, amely szükségszerűen a befogadó jelenlétével szemben is követelményeket támaszt. Amit hangulatként érzékelünk, az a forma, az anyag, a tér, az érzéki tapasztalat és az ezekhez kapcsolódó asszociációk összessége, amelyben a jelentés elveszíti korábbi

²⁶⁹ Molnár Judit Lilla: Műtűrkészítő szerettem volna lenni. Interjú Kortmann-Járay Katalinnal. *Új Művészet*, 2024. 02. 25.: <https://ujmuveszet.hu/kunszt/mutyurkeszito-szerettem-volna-lenni/>

²⁷⁰ Kristian Vistrup Madsen: Mood over Content. *Kunstkríttik*. 2024. 10. 18.: <https://kunstkríttik.com/mood-over-content/>

kitüntetett szerepét. A mood art esetében ugyanis már nem az a mű fő funkciója, hogy „valamiről szóljon”, vagy egy rajta kívül álló téma köré szerveződjön, olyannyira, hogy Madsen szerint még a benne megjelenő nyelv sem kontextusként vagy metaszőveggként működik, hanem beleolvad a mű egészébe.

A Madsen által a nemzetközi művészetben azonosított tendencia nagyon hasonló ahhoz a változáshoz, amely a hazai művészeti mezőben is zajlik. Madsen ráadásul a mood artot az Y-generációhoz és az őket követő nemzedékek művészeti orientációjához köti, még ha az általa példaként említett alkotók nem is mind ezeknek a generációknak a tagjai. A jelenség generációs jellegét pedig elsősorban abban látja, hogy a fiatalabb alkotók egyre kevésbé kapcsolódnak az előző nemzedékek számára meghatározó kritikai és intellektuális művészeti hagyományokhoz, helyettük pedig a kifejezés, az érzékiség és a spiritualitás felé fordulnak.

Ez a folyamat Magyarországon is érezteti hatását, még ha vannak is eltérések, többek között abban, hogy milyen az a korábbi kritikai és konceptuális működésmód, amelytől a fiatalabb generáció eltávolodott. Itthon nagy szerepe volt az elfordulásban az elmúlt másfél évtized kultúrpolitikai környezetének – ahogy Borsos Lőrincék példáján keresztül is látható –, a művészet érzékibb irányba tolódása nem egyszerűen a konceptualitás és az érzékiség történelmi hullámvázának organikus eredménye. Egy válság utáni válság előzte meg azt, mire a hazai művészek egy része is elindult az atmoszféraképzés és a világépítés útján, ezek a művészeti gyakorlatok épp úgy jellemezhetik a kutatás alapú művészetet, mint a szenzuálisabb praxisokat. Erre a válsághelyzetre azonban egy harmadik fajta reakció is született, amely a leghamarabb körvonalazódott az Y-generációs művészek stratégiájában, egy rövid időre pedig a legmarkánsabbnak bizonyult.

4.4.10 Absztrakció mint képzőművészeti taktika

Már 2018-ban az *Ezek a legszebb éveink?* kiállításon a három szekció közül az egyik az absztrakció köré épült, amelyre a blokkért felelős kurátor, Margl Ferenc a tárlat katalógusában²⁷¹ mint képzőművészeti taktikára hivatkozik. Értelmezésében az absztrakcióra ugyan nem mint „business plan”-re, hanem sokkal inkább öndefiníciós kísérletre tekint, szövege végén – kerülve ugyan az explicit következtetések levonását – mégis fontosnak

²⁷¹ Don Tamás – Margl Ferenc – Sárjai Vanda (szerk.): *Ezek a legszebb éveink? – Pályakezdő perspektívák / Time of Our Lives? – Starting Perspectives*. MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, Debrecen, 2018. 18–21.

érzi megjegyezni, hogy ennek a szekciónak a tagjai a legsikeresebbek a CV-jük alapján. Ez a siker pedig nehezen választható el az absztrakt művészet piaci értékesíthetőségétől, amely az Y-generáció körében tapasztalható felfutásában is szerepet játszhatott.

A generáció neoabsztrakthoz fűződő vonzalma persze nem csak annak kapitalizálhatóságában gyökerezik. Ugyanúgy magyarázható a digitalizáció és a hálózatosodás logikájából következő kulturális atemporalitásban²⁷² való felolvadásával, illetve az ezzel összefeszülő társadalmi valósággal, a prekár kiszolgáltatottsággal és a jövőtől való megfosztottság szűkre záruló horizontjával, amely kettősség leképzésére és feloldására – Zemlényi-Kovács Barnabás szerint – kiváló eszközt biztosít az absztrakt festészet az ezt megtapasztaló generáció számára. Ahogy Zemlényi-Kovács fogalmaz *Prekár univerzalizmus* című esszéjében: „Talán egyetlen festőgeneráció sem érezte ezért annyira a magáénak az absztrakciónak azt az alapvető kettősségét, hogy egyszerre testesíti meg festői eszközökkel a legtisztábban az immaterialitást, az elvontat és az univerzalist, ugyanakkor a legmateriálisabb, legrealistább, és ennyiben – a szó átvitt és ábrázoló értelmében is – perspektívátlan, a jelenbe és képtárgyba zárt entitás”.²⁷³ Az absztrakció pedig tökéletes terep a nemcsak a társadalmi szorongásoktól, de az aktuálpolitika terhéől is szabadulni vágyó generáció számára, melynek vonzerejét tovább erősíti, hogy az ideológiáktól könnyűszerrel mentesíthető természetének köszönhetően egyben az egyik legpiacképesebb művészeti forma is. Az absztrakt festészet térnyerése így egyszerre kapcsolható össze a neokonceptualizmus az aktuálpolitikai művészettel egybefonódott kifulladásával, a jelenítés korábban említett háttérbe szorulásával és bizonyos műtárgypiaci realitásokkal. Az irányzat felfutása ugyanis egybeesett az Instagram kapcsán említett nemzetközi műkereskedelmi boommal is.

Az absztrakt stratégiák, ahogy arra Margl is utalt az *Ezek a legszebb éveink?* katalógusába írt szövegében, mind a médiumok, mind a megfogalmazások igen széles spektrumát felölelik. Akadnak például kifejezetten konceptuális alapokra helyezett, kutatói

²⁷² Zemlényi-Kovács Barnabás *Prekár univerzalizmus* című esszéjében részletesen végigveszi a kortárs absztrakt felerősödésének elméleti hátterét. Tézise szerint az atemporalitás lehet a kortárs neoabsztrakció kritikai elemzésének alapja, amelyet kétarcú korszakként ír le, szintézisre hozva két egymással ellentétes előjelű elméletet: Simon Reynolds eredetileg a kortárs könnyűzene atemporális, „retromániájára” alkalmazott kritikai és Laura Hoptman a kortárs festészet atemporális jellegét pozitívan keretező elemzését. Zemlényi-Kovács úgy látja, a múlt újrajátszásával, samplingelésével és mixelésével létrejövő sokszínű hálózat jelenbezártsága révén hiába dobja le magáról a progresszió állítólagos „kényszerét”, épp a jelenhez kötött formák hiányát azonosítva a jelen korszakjellemét kifejező (anti)formájaként, mégsem feledteti a hiányérzetet a kulturális és politikai képzetünk megtermékenyítésére alkalmas új formák és képzetek iránt.

²⁷³ Zemlényi-Kovács Barnabás: *Prekár univerzalizmus. Adalékok a kortárs neoabsztrakt festészet kritikai analizéséhez*. In: Kovács Dalma (szerk.): *Mikrotómia*. Budapest Galéria, Budapest, 2021, 28.

stratégiákat követő művészek, mint az ipari technológiák és szabványok tanulmányozásával foglalkozó Kristóf Gábor vagy a fotótechnikai eljárásokkal konceptuálisan kísérletező Dobokay Máté, illetve a generáció legfiatalabb tagjai közé tartozó Varga Ádám, aki a klasszikus konceptuális gondolkodást megidéző festményein keresztül a produkció és reprodukció művészetben betöltött szerepét vizsgálja. Néhányan pedig inkább az érzékiség, a materialitás és a személyes narratívák oldaláról közelítik meg az absztrakciót, mint az anyaghasználatában vidéki gyökereire reflektáló Balázs Nikolett vagy az azóta figurális festészeti irányba forduló Bagi Attila²⁷⁴ – pályája korai, érzéki absztrakt időszakában.

Az absztrakció Y-generációs gyökerei azonban még az előző konceptuális paradigma részeként indultak a 2010-es évek elején, olyan kora Y-generációs művészek munkásságában, mint Batykó Róbert vagy Szinyova Gergő, akik a digitális világ sokszorosításra alkalmas, gyors eljárásai és az analóg festészeti technikák között feszülő ellentétben alapuló konceptuális neoabsztrakt festészeti praxisokat alakítottak ki. A 2020-as évek elejére azonban megjelent az absztrakciónak egy mind témájában, mind működés módjában kifejezetten Y-generációs keretezett iránya, amely már nem a digitális világ elméleti dilemmáiból, hanem elsősorban annak nyelvezetéből és vizuális harsányságából merítve alakította ki színes-szagos „neopop” képi világát, mindinkább eltávolodva a konceptuális kötöttségektől.

Az absztrakció ezen ágának legemblematisabb figurája a neoabsztrakció konceptuális vonulatát hátrahagyó Nemes Márton, aki egyben az Y-generáció egyik „legsikeresebb”, ezáltal legmegosztóbb alakja is. Először a 2019-es Esterházy Art Award-díj révén került reflektorfénybe az akkor már évek óta Londonban élő alkotó, igazán nagy visszhangot azonban a 2024-es Velencei Biennálén való szereplése váltott ki. Nemes *Techno Zen* címet viselő biennálés kiállítása ugyanis rövid időre felkavarta a nihil és piacoptimizmus langyos vizében ázó magyar művészeti mezőt. A mérnöki precizitással és technikával – valamint az aládolgozó fiatal művészek dolgoz kezei által – legyártott óriási képei éppúgy csapták arcon a szakmát neonszíneik harsányságával, mint kiüresedett koncepciónélküliségükkel. Nemes legalább annyira borzolta a kedélyeket a piacon való sikerességével, amely a korlátozott termelési mezőben mindig okot ad a gyanakvásra a praxis autonómiáját illetően, mint a konceptualizmus belsővé tett keretrendszerének a teljes felmondásával. Talán a legélesebb publikus reakció Nemes velencei kiállítására Gerber Pál

²⁷⁴ Molnár Judit Lilla: Jelenbe ágyazott emlékfoszlányok. Interjú Bagi Attilával. *Új Művészet*. 2023. 06. 08.: <https://ujmuveszet.hu/kunszt/jelenbe-agyazott-emlekfoszlanyok/>

Új Művészetben megjelent vitaindító cikke²⁷⁵ és az annak kapcsán indított névtelen körkérdése volt, amelyet a szakma száz szereplőjének küldött ki, majd a visszaérkezett válaszok egy részét cikke mellett közölte. Gerber írása kifejezetten éles hangvételűre és kritikusra sikerült, és benne több dolgot is összemos vagy szubjektív értékítéleteket kezel objektív igazsággént, három fontos dolog mégis kirajzolódik belőle. Egyrészt kiolvasható belőle a mező – egy szeletének – általános véleménye, amely Nemes művészetét leginkább profi Gesamtkunstwerknek vagy trendfestészetnek tartja, másrészt láthatóvá teszi azt a generációs konfliktust, ami a neokonceptualista Gerber művészetszemlélete és Nemes művészete²⁷⁶ között feszül, harmadrészt pedig felhívja a figyelmet a mezőben túlkeveset tematizált piac heteronóm hatásainak a veszélyeire.

Nemes műveiben azonban valójában nem a tartalmi üresség a leginkább zavarba ejtő, hiába jelölte ki a jelentést és a koncepciót az elmúlt évtizedek paradigmája a művészet legfőbb funkciójának. A probléma ugyanis nem a tartalom felolvadása az érzékiségben, az anyagban vagy az atmoszférában, hanem épp utóbbiak hiánya. Nemes egyes műveinek mérnöki precizitása mögött eltűnik minden, ami „élő”, minden, ami érzéseket válthatna ki vagy atmoszférát teremthetne, cserébe pedig nem ad sőt az észnek. Helyette teleszórja a szemünket cukorral, de épp csak annyira, hogy egy könnyed mozdulattal kiséperhessük onnan. Nem készítet igazi megállásra, belesimul a háttérbe, minden kizökkenés nélkül elsetálunk mellette vagy legjobb esetben lövünk előtte egy szelfit.

Ezzel szemben a Gerber által kritizált másik biennálés művész, Keresztes Zsófia – aki az első Velencében kiállító Y-generációs alkotó volt – nem vádolható ezzel. *Az álmok után: merek dacolni a károkkal* kevésbé osztotta meg a közeget, ugyanakkor abból kifolyólag, hogy Keresztes kiállítása nem annyira puritán tartalmi koncepcióra lett felfűzve, mint Nemesé, nagyobb támadási felületet is hagyott a szakmai kritikának. Ezek közül a legnagyobb visszhangot Kozák Zsuzska *A mű* felületén közölt írása váltotta ki, amely – többek között – rátapintott a kiállítás Achilles-ínára, vagyis a koncepció és a művek össze

²⁷⁵ Gerber Pál: Lyuk a koncepción, avagy a koncepció lyuka, Szegény hazám! – sóhajt a költő... Ha nem ő, akkor én, valamint Pár mondat a Techno Zenről. Válaszok a körkérdésre. *Új Művészet*, 2025/2., 54–57.

²⁷⁶ Nemes korai pályaszocializációját a Képzőművészeti Egyetemen Maurer Dóra konceptualista osztályában szerezte és annak elvárása szerint maga is ilyen műveket készített, azonban már az egyetem alatt is ismert volt technikai precizitásáról, olyan hírek jártak róla, hogy ha kell 20–30-szor lealapoz egy vásznat, csak azért, hogy tökéletes, tükörsima felületet kaphasson. Későbbi londoni tanulmányai mellett pedig egy „factory” jelleggel működő művész műtermében dolgozott, ahol a művész által kitalált különleges technikát kellett a segédeknek – mint amilyen Nemes is volt – kivitelezniük.

nem illésére.²⁷⁷ Talán nem a velencei kiállítás volt Keresztes legjobb kiállítása, de mindképp eddigi legnagyobb kihívása, amelyben derekasan helytállt, egy nagy költségvetésű kiállítást megvalósítva, miközben a projektre nyújtott állami források annak csak egy töredékét fedezték. A kiállítás köré épített koncepció azonban kölcsönként ruhaként hullott le a művekről, nem azért, mert Keresztes művei üresek lennének, művei kevésbé az artikulálható tartalom hierarchiájában értelmezhetőek. Így a rosszul pozicionált koncepció lehet egyszerű kurátori hiba, de lehet egy másik paradigmának való megfelelés túlzott igyekezete is.

Természetesen nincs arról szó, hogy az általam körvonalazott művészeti szemléletváltással kiveszett volna a magyar kortárs képzőművészetből a konceptuális jelleg, ahogy arról sem, hogy az Y-generációs művészekben már teljesen elhalványult volna a neokonceptualizmus öröksége, vagy ne működne bennük a jelentésadás vagy a jelentéstulajdonítás belső drive-ja. A változás inkább egy hangsúlyeltolódást jelent, amelynek mentén az Y-generáció a művekben benne rejlő koncepciót sokkal inkább mellérendelő szerepben értelmezi, felolvasztja azt a mű egészében, majd szinte teljes praxisában. Egy-egy mű ugyanis sokszor inkább a művész egész univerzumának egy-egy vakupillanata, a praxis pillanatnyi sűrítménye, amely önmagán túl mindig az őt körülvevő alkotói világ egészének kivonata. Ennek megfelelően fokozatosan háttérbe szorultak az egyszeri, különálló ötletekre épülő művek, helyettük a hosszú távú projektek, a magánmitológiák és a világépítés gyakorlata vált jellemzővé az Y-generációs alkotók művészeti gyakorlatában. Persze ezek a stratégiák nem teljesen új keletűek a művészettörténetben, és a korábbi generációk praxisában is felfedezhetők, sőt rájuk is hatással vannak, mégis úgy vélem, ennek a nemzedéknek a szemléletében detektálható ez a változás, amellyel, ha tudattalanul is, de szembefordultak a korábbi működésmóddal.

4.4.11 A kánon és a piacképesség stratégiája

Van azonban még egy, a generáció művészetszemléletét befolyásoló tényező, amely tulajdonképpen egyszerre következik a mező bizonyos belső mozgásaiból, de még inkább az elmúlt bő másfél évtizedet jellemző heteronóm hatásokból. Ez pedig nem más, mint az eladhatóság kérdése.

²⁷⁷ Kozák Zsuzska: Tinder-ikonográfia a magyar pavilonból. *A mű.* 2023. 02. 17.: <https://amu.hvg.hu/2023/02/17/tinder-ikonografia-a-magyar-pavilonbol/>

A '90-es években pályára lépő generáció számára az eladhatóság kérdése még mellékes volt, nem érezték, hogy műveiket a koncepción és saját művészi igényeiken kívül más piaci standardoknak is alá kellene vetniük. Sőt, kifejezetten elfordultak a megelőző neoavantgárd nagy nemzedék piacbarát stratégiáitól, a nemzedék fiatal progresszív kritikusai pedig kritikát fogalmaztak meg azok túlzott mértékű rehabilitációs reprezentációjával szemben, amely aztán – a klasszikus modern alkotások mellett – a piacon is láthatóvá tette őket. Ezzel szemben a 2010-es években szocializálódott Y-generációt egyre inkább arra terelték a mezőben végbemenő folyamatok, hogy művészeti stratégiáiban piaci szempontokat is fontolóra vegyen.

Ugyan már a 2000-es években Magyarországon is megjelent a kortárs művészet gyűjtésének gyakorlata, ami kedvezett egy színes, dekoratív figurális festészeti tendencia rövid fellendülésének, ez azonban több szempontból is kérészerű és marginális periódus maradt, és egyik érintett generáció – sem a késő X, sem a kora Y – művészeti stratégiáira sem gyakorolt döntő hatást. Sokkal meghatározóbbnak bizonyultak ezzel szemben a 2010-es évek kultúrpolitikai és műkereskedelmi változásai. Ebben az időszakban, amikor előbb a 2008-as válság, majd a kultúrpolitikai döntések következtében egyre inkább elapadtak a források, a piacvezető kereskedelmi galériák a külföldi piacok felé fordulással próbálkoztak. Ehhez azonban elengedhetlenné vált a magyar művészet nemzetközi piaci pozicionálása, amelynek során a hazai galériák – a román *Kolozsvári Iskola* példájával szemben – nem fiatal vagy középgenerációs alkotókra építettek, hanem ismét az egykori neoavantgárd művészetéhez, illetve a hatvanas–hetvenes évek geometrikus festészetéhez nyúltak, ahogy arra Huth Július is rámutat a *Mércén* megjelent írásában.²⁷⁸

Huth szerint a kereskedelmi galériák munkája és a külföldön is visszhangot kiváltó kultúrpolitikai botrányok együttesen eredményezték a neoavantgárd nemzetközi megerősödését, amelynek a piaci sikereken túl az egyik leglátványosabb következménye Maurer Dóra 2021-es kiállítása volt a londoni Tate Modernben. Ez a felértékelődés ugyanakkor a hazai művészeti mezőt sem hagyta érintetlenül, különösen a még kevésbé megszilárdult praxissal rendelkező pályakezdő vagy feltörekvő Y-generációs alkotók pályájára lehetett hatással. A galériák ugyanis idővel lehetőséget kezdtek látni a neoavantgárdra jól rezonáló fiatal neoabsztrakt festőkben is, ami automatikusan ráirányította a tendenciára a mező többi szereplőjének figyelmét is.

²⁷⁸ Huth Július: A felhalmozott avantgárd – Az MNB műtárgyvásárlásairól. *Mérce*. 2021. 05. 15.: <https://merce.hu/2021/05/15/a-felhalmozott-avantgard-az-mnb-mutargyvasarlasairol/>

A forráshiánnyal küszködő fiatal festők egy része pedig – a korábban említett okok mellett – különösen fogékonnyá vált a műkereskedelmi lehetőségek reményét is magában rejtő, a mező progresszív nonprofit szférájában is egyre nagyobb teret kapó absztrakt festészetre, amely jelenség – Huth szerint – könnyen emlékeztethet bennünket az újfestészet nyolcvanas évekbeli felfutására. Az absztrakt felé fordulás azonban a legtöbb művész esetében nem radikális irányváltást jelentett, inkább organikusan kialakuló érdeklődést erősített fel, illetve bizonyos, már létező praxisok láthatóbbá válását eredményezte. A fiatal absztrakt festők iránti érdeklődés pedig a generáció irányzatra nem fogékony képviselőit is önreflexióra, saját művészeti szemléletük és praxisuk piaci beilleszthetőségének átgondolására készítethette. Az efféle kölcsönhatások többé-kevésbé a mező működésének természetes velejárói, komolyabb problémát csak akkor jelentenek, ha túlságosan kibillentik a mező autonómiáját, ezáltal radikálisan beleszólnak annak belső szelekciójába.

Különösen problémás helyzetet teremt, amikor ezek a működések a hatalmi mező más szereplőinek érdekeivel is összefonódnak. A 2020-as évek egyik legnagyobb visszhangot kiváltó esete volt a jegybank alá tartozó MNB-Ingatlan Kft. gyűjteményi vásárlásainak ügye. 2020 és 2024 között a Magyar Nemzeti Bank alá tartozó ingatlankezelő több mint 6 milliárd forint értékben vásárolt túlnyomóan absztrakt festményeket, eleinte és elsősorban a neoavantgárd nemzedék tagjaitól, majd fokozatosan fiatalabb – döntően Y-generációs – művészektől is a kereskedelmi galériákon keresztül. Az egyes források²⁷⁹ szerint már 2019-től zajló vásárlások a 2020-as évtől kaptak nagyobb nyilvánosságot, amikor az MNB képviselete a vásárlásokat a művészeti mező pandémia alatti megsegítéseként keretezte. A művészek kiválasztásához az intézmény egy háromtagú kuratóriumot állított fel, Fabényi Júlia múzeumigazgató, Keserü Katalin művészettörténész, valamint Spengler Katalin műgyűjtő részvételével, 2022-től pedig Rieder Gábor és Petrányi Zsolt művészettörténész-kurátorok váltották az utóbbi kettőt.²⁸⁰ A kifejezetten a nonfiguratív, absztrakt irányzatokra koncentráló gyűjteményépítésére szánt közpénz ilyen nagymértékű megjelenése rendkívüli aránytalanságokat okozott a művészeti mezőn belül, ami számos kritikát váltott ki. Ezek elsősorban az állam kultúraépítésért viselt felelősségét kérték

²⁷⁹ Soós Andrea: Nem minden arany, ami fénylik. A Magyar Nemzeti Bank kortárs műtárgyvásárlásai és hatásuk a magyar művészeti színtérre. *artportal.hu*. 2021. 04. 01.: <https://web.archive.org/web/20210412040822/https://artportal.hu/magazin/nem-minden-arany-ami-fenylik/>

²⁸⁰ Az absztrakt narratívái egyszerre személyesek és korszpecifikusak. *MNB Arts and Culture*. 2024. 10. 18.: <https://mnbart.hu/az-absztrakt-narrativai-egyszerre-szemelyesek-es-korszpecifikusak/>

számon egy ilyen nagyarányú „támogatás” esetén egy olyan közegben, ahol a neves múzeumok saját gyűjteményük építésére ezeknek az összegeknek csupán a töredékét kapják, és sok esetben a művészekről kialakított nyomott árakon kényszerülnek vásárolni. Ugyanakkor felmerült annak a kérdése is – ahogy arra Mélyi József is rámutatott²⁸¹ –, hogy a gyűjtemény fenntartója képes-e biztosítani a gyűjtemény múzeumi szintű gondozását és reprezentálását. A kérdés végül 2025-ben, Matolcsy György jegybank éléről való távoztása és az MNB-alapítványok gazdálkodása körül kirobbant botrány után a gyűjtemény szétesztésével, pontosabban fogalmazva a műtárgyak hazai – elsősorban vidéki – múzeumok gyűjteményeiben való lététbe helyezésével oldódott meg.²⁸²

Az állami kötődésű mecenatúra és a piac e sajátos összefonódása könnyen eszünkbe juttathatja a rendszerváltás előtti állami műtárgyvásárlások rendszerét, amely ugyan jóval szélesebb körű célokat szolgált – a művészek anyagi támogatása mellett a közintézmények és közgyűjtemények gyarapítását is –, az állami források újraelosztását azonban – részben – szintén nagy volumenű műtárgyvásárlásokon keresztül valósította meg. A párhuzam ráadásul nem ér véget maguknál a vásárlásoknál, ugyanis ahogy a korábbi állami vásárlások során felhalmozott műtárgyanyag, úgy az MNB gyűjteménye is meglehetősen heterogén képet mutat. Bár a gyűjtemény döntő hányadát a már kanonizálódott neoavantgárd nemzedék adja, a fiatalabb korosztály azonban jóval vegyesebb összetételű. Közéjük a korlátozott termelés mezeje által elismert autonóm szereplők mellé olyanok is bekerültek, akik praxisukat sokkal inkább a piac kiszolgálásának rendelték alá, illetve olyan, csak a vásárlások előtti időszakban reflektorfénybe került fiatal alkotók is, akiknek egyelőre megjósolhatatlan az értékállósága. Mindez főként a gyűjtemény utóélete és az eredetileg közpénznek minősülő források elosztása szempontjából válik problémássá, hiszen a gyűjtemény alapvetően a jegybank által használt épületek falainak dekorálására jött létre. A vállalati és művészeti szempontokat sajátosan vegyítő szelekció így végül nem pusztán azt határozta meg, hogy kiknek a műveihez jutott jelentős összegű állami forrás, hanem közvetve azt is, hogy mely alkotók váltak kvázi a hazai múzeumi gyűjtemények részévé, ezzel akarva-akaratlanul is kanonizálva őket.

A kanonizáció igénye azonban már a gyűjtemény létrehozásakor is deklaráltan jelen volt, nem csupán annak későbbi intézményes szétesztésével jelent meg. Ennek egyik

²⁸¹ Mélyi József: Egy másik dolgozat. *artportal.hu*. 2021. 05. 04.: <https://web.archive.org/web/20240227015922/https://artportal.hu/magazin/egy-masik-dolgozat/>

²⁸² Ezekbe az intézményekbe kerülnek a kortárs művek az MNB-ből. *A mű*. 2025. 12. 19.: <https://amu.hvg.hu/2025/12/19/ezekbe-az-intezmenyekbe-kerulnek-a-kortars-muvek-az-mnb-bol/>

legegységesebb példája a 2025 tavaszán a Ludwig Múzeumban megrendezett *Y-profil* című csoportos kiállítás, amely kifejezetten a jegybank érdekltségébe tartozó vállalati gyűjtemény Y-generációs alkotóin keresztül kívánt nemzedéki metszetet adni. A gyűjtemény 93 művészenek²⁸³ körülbelül 35 százaléka tartozik ebbe a korosztályba, mely csoport tagjai szinte egytől egyig szerepeltek az *Y-profil*²⁸⁴ válogatásában is. A kurátor, a gyűjtemény összeállításában is részt vevő Rieder Gábor, a kiállításhoz írt szövegében a populáris generációs elméletek szokásos kliséi helyett igyekezett ténylegesen a magyar Y-generáció művészeti szemléletét alakító folyamatok egy részét felvillantani, említést téve a 2008-as világválság után összeomló műkereskedelmi piacról, a generáció egyetemista éveit meghatározó „kortárs művészeti konceptkánonról”, a „nemzetközi absztrakt akadémizmus” felfedezéséről, valamint a 2010-es évek második felétől felfutó Instagram hatásáról, amely becsatornázza a nemzedék képviselőit a nemzetközi vérkeringésbe. Bevezetője azonban látványosan csak a generáció piaci sikereit alakító tényezőkre fókuszál, mintegy a következő nemzedékek számára is példaszerű diadalmenetként beállítva az Y-generációs művészek pályáját. „Az online jelenlét és a galériás képviselet révén száz éve nem látott sikereket érték el a nemzetközi művészetipar színterein, de megtalálták a hangot a magyar műgyűjtőkkel is”²⁸⁵ – domborítja ki írásában azt, amivel ennek a generációnak – illetve a szelekciójának – valójában „arcélt”²⁸⁶ ad. Mindeközben kikerüli a generáció szocializációs és egzisztenciális tapasztalatait meghatározó társadalmi és politikai környezetet, egy burokba zárt sikertörténetté ferdítve annak narratíváját – még ha az csupán a nemzedék egyetlen szeletére vonatkozik is.

A piaci szempontokat és apolitikusságával a hatalmi mező igényeit kielégíteni képes – főként absztrakt – festészet ilyen nagy arányú támogatása, majd pedig efféle intézményi hitelesítése ugyanis komoly szelekciós problémákat vet fel a generáción belül, amelyeket meglepő módon a kritikák többsége kevésbé problematizált. Ahogy azt sem, hogy a vásárlások általi szelekció inkább tűnt a kereskedelmi galériák és az MNB-Ingatlan Zrt. közötti megállapodás eredményének, mintsem valódi mecénási programnak. Vagy ha volt a programnak valódi kedvezményezettje, akinek a pandémia idején odadozták azt a

²⁸³ Művészek. *MNB Arts and Culture*.: <https://mnbarts.hu/muveszek/> Elérés: 2026. 08. 19.

²⁸⁴ *Y-profil – Fiatal művészek a Magyar Nemzeti Bank kortárs gyűjteményéből*, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2025. 03. 14. – 04. 27. Kurátor: Rieder Gábor.

²⁸⁵ Rieder Gábor: Y-profil. *Fiatal művészek a Magyar Nemzeti Bank kortárs gyűjteményéből*. *Ludwig Múzeum*. 2025. 03. 25.: <https://www.ludwigmuseum.hu/hir/y-profil>

²⁸⁶ Rieder a címadó Y-profil kifejezést metaforaként használja a generáció egy lehetséges arcélének megmutatására.

bizonyos „mentőövet”, az semmiképp sem a művészek köre – ők legfeljebb szerencsés hasznélvezői voltak –, hanem sokkal inkább a kereskedelmi galériáké. Senki nem kritizálta sem őket, sem a művészeket azért, mert elfogadták a pénzt egy világiárvány idején – ki is merete volna megtenni egy akkorra már a bojkottstratégiájában kifulladt és az állami források elapadásától kivérzett mezőben. Még ha a galériások megszólítva is érezték magukat,²⁸⁷ talán pont azért, mert érzékelték, hogy ezek a vásárlások elsősorban nem a művészet értékének megőrzését, hanem vállalati igények kielégítését és saját gazdasági tőkéjük növelését célozták. Mi más lehetne ugyanis a magyarázat arra, hogy a galériások legértékesebb művészeik képeit is bizonytalan körülmények közé engedték, vagy arra, hogy az alkotók között – hiába a kuratórium „megkérdőjelezhetetlen szakmai függetlensége” – nagyítóval kell keresni a galériás képviselő nélküli művészeket? Persze önmagában ez akár tekinthető lehetne csupán a piaci siker megérdemelt privilégiumának, azonban mégis elég rossz szájízt hagy maga után egy olyan mezőben, ahol a progresszív művészet évek óta az alkotók saját erőforrásaira és kitartására épülő, legfeljebb nullszaldós munka eredménye. Ilyen esetben pedig, amikor az amúgy is piacképesebb praxisok túlélési és érvényesülési lehetőségeit erősítik, felmerül a kérdés, hogy túlélhet-e egyáltalán az a progresszív művészet, amely nem piacosítja magát? A jó művészet innentől egyenlő a piaciilag sikeres művészettel?

A 2020-as évekre az addigra lassan a legfiatalabb tagjait is aktívan pályára állító generáció számára szinte teljesen megkerülhetetlenné vált a szembenézés a művészet „eladhatóságának” kérdésével. A mező továbbra sem csillapodó finanszírozási problémái miatt ugyanis az intézmények is egyre inkább új kiállítási stratégiára álltak át. A komplexebb problémákra reflektáló kuratori koncepciók helyett egyre több kiállítás épült meglévő tendenciák és – ami a még fontosabb – meglévő műtárgyak köré, sokszor ugyanazt a kereskedelmi galériák tereiből már ismert anyagot megforgatva. Kellő anyagi bázis nélkül viasszasorultak a nagyobb költségvetésű, installatív vagy kevésbé műtárgyközpontú projekteket lélegeztetőgépen tartó, új művek létrehozására irányuló felkérések. Közben a hangsúlyok is mintha fokozatosan eltolódtak volna a mező fontos intézményeiben – a Budapest Galériában, a MODEM-ben vagy a Ludwig Múzeumban – való megjelenés már sokszor mintha kisebb súllyal esne a latba, mint egy top kereskedelmi galériában rendezett egyéni kiállítás, ahol a művészek is egyre szívesebben durrantják el patronjaikat. A

²⁸⁷ Hazai galériák reagálnak az MNB műtárgyvásárlásairól szóló cikkekre. *artportal.hu*. 2021. 04. 09.: <https://web.archive.org/web/20211104133618/https://artportal.hu/magazin/hazai-galeriak-reagálnak-az-mnb-mutargyvasarlasairol-szolo-cikkekre/>

kereskedelmigalériás-lét pedig mára már nem pusztán presztízst jelent, hanem egyre inkább a komolyan vehető művészlét afféle szükséges minimumává vált. Ezt a benyomást erősítette az elmúlt évek egyik legnagyobb visszhangot kiváltó kanonizációs kísérlete is, a 2022 közepén kiadott *Youhu* katalógus²⁸⁸ és a köré épült kiállítás, amely többek között e disszertáció megírását is motiválta. Meglepődve szembesültem ugyanis azzal, hogy alig több mint harmincévesen úgy tűnt, szimbolikusan máris a generációm peremére sodródtam. Nem saját nevemet hiányoltam a vállaltan szubjektív válogatásból – a kötetben szereplő alkotók többségét magam is nagyra tartom –, hanem annak a saját tapasztalataimból is jól ismert generációs valóságnak a lenyomatát, amely jóval összetettebb annál a könnyű sikertörténetnél, amelyen keresztül a kötet a nemzedék magvát megragadni vélte.

A szintén Rieder Gábor nevéhez köthető *Youhu* katalógust Sárvári Zitával közösen, a Phaidon Kiadó híres *Vitamin* kötetsorozatának mintájára álmodta meg, hogy nagyobb nemzetközi láthatóságot biztosítsanak az általuk nagyra tartott magyar Y-generációs művészek számára. Nehéz megítélni, hogy az éppen e célból eleve angol nyelven megjelent kötet mennyiben váltotta be a hozzá fűzött reményeket, a hazai mezőben azonban kétségkívül megtette a hatását, jó néhány szemöldököt húzva fel a millenniálok körében.

A kurátorpáros a katalógus bevezetőjében, mintegy elébe menve a kritikáknak, még nem győzte hangsúlyozni, hogy személyes szelekcióról van szó, annak minden korlátjával együtt, ami ugyan rossz szájízűt hagyhat a kimaradók között, de majd mások máskor máshogy megírják a maguk kánonját. Ennek ellenére a kötetet finanszírozó Kieselbach Galéria már az „Y-nemzedék legjobb magyar művészeiként” hivatkozott a kiállítókra a katalógushoz kapcsolódó tárlat meghívójában.²⁸⁹ Az általuk legfontosabbnak tartott Y-generációs művészeket Rieder a *Youhu* kuratori szövegében olyan tendenciák és témák mentén igyekszik kategorizálni, amelyek egyfajta metszetét adják a generáció aktuális művészeti érdeklődésének. A sokszínű praxisokat mégis mintha a közös korosztályon kívül egyetlen igazi szervezőerő, a piaci értékesíthetőség köré válogatták volna össze. Erre utal, hogy egyetlenegy olyan művészt sem választottak be, akinek ne lenne valamilyen kapcsolódása a piachoz, rendelkezék bármennyire is jó intézményi beágyazottsággal, ellenben bekerültek olyan alkotók, akiknek a piaci hype-jukon kívül alig vagy egyáltalán nem volt a hazai vagy a nemzetközi szakmai közeg által validált eredményük, mint a

²⁸⁸ Sárvári Zita – Rieder Gábor (szerk.): *Youhu – The New Generation of Hungarian Contemporary Art*. Kieselbach Galéria, Budapest, 2022.

²⁸⁹ *Youhu*. Kieselbach Galéria, Budapest, 2022. 07. 15–08. 12., Kurátorok: Sárvári Zita, Rieder Gábor. <https://www.kieselbach.hu/kiallitas/youhu-kiallitas>

később piaci sikerei nyomán intézményileg is kanonizálni próbált Bozó Szabolcs. A *Youhu* ezzel egy egész nemzedék számára megüzente, mi a zöld neonfényvel²⁹⁰ kiírt „siker” útja.

Az újszenzibilitást Hegyi Lóránd művészeteoretikusi munkája és az azt támogató intézményrendszer emelte generációs paradigmává. A rendszerváltás után pályára lépő nemzedék közös nevezőjét pedig a Tatai Erzsébet által detektált neokonceptuális szemlélet jelentette. De mi jutott nekünk? Mi formálja az Y-generáció kánonját? A *Youhu*? Az Instagram? A közpénzjellegüket elvesztő MNB-vásárlások? És közben egy egész generáció szorongását, lehetőségeinek beszűkülését és a pálya szélére sodródásának permanens érzését a szőnyeg alá söpörjük, hogy helyette egy szűk, szerencsés, a nemzetközi piacon megtapadni képes – jellemzően festőkből álló – réteg üdvözlendő sikertörténetét ünnepeljük? Azt hiszem, ez a generáció ennél jóval összetettebb.

Talán szigorúbban és sarkosabban fogalmaztam a *Youhu*-val kapcsolatban, mint ahogy az a kötetet szándéka vagy jelentősége szerint megilletné. Természetesen helye lehet egy ilyen „sikerorientált” szelekciónak is, ráadásul a kötet legtöbb alkotója megfelel a Rieder Gábor által „láthatatlan kánonnak”²⁹¹ nevezett, a korlátozott termelési mező néma egyetértése által formált konszenzusnak. A *Youhu* pedig – egy fontos jelenségre rámutatva – akár tekinthető a generáción belüli, mannheimi értelemben vett nemzedéki egységnek, amelynek tagjai azok a művészek, akik a piacképesség stratégiájával reagáltak a kialakult válságra. A képletből azonban egyrészt nem lehet kihagyni az idáig vezető tényezőket, másrészt bízom benne, hogy a jövőből visszatekintve mégsem ezt tekintjük majd a nemzedék legfontosabb vonásának, még ha kétségtelenül erős nyomot is hagyott rajta. Az Y-generáció művészeti szemléletét ugyanis valóban meghatározza a kvázi „eladhatóság” szempontja, még ha nem is explicit módon, hanem például a műtárgyak precíz, a galériás standardokba jól illeszkedő kivitelezésében. Sok művész – köztük a legjobbak – megtalálta a megfelelő átmenetet saját művészeti praxisának autonómiája és a piaci beilleszthetőség között, a probléma tehát nem önmagában ezzel van, hanem azzal, ha ez válik a túlélés és az érvényesülés elsődleges feltételévé. Ebben az esetben ugyanis könnyen

²⁹⁰ A katalógus és a kiállítás is neonzöld dizájnt kapott, amely a kurátorok szándéka szerint a milleniál-életérzést volt hivatott kifejezni.

²⁹¹ A „láthatatlan kánon” kifejezés a Trafó Galéria szervezésében megvalósuló *This Is Not a Love Talk* című beszélgetéssorozat 2026. január 19-i *Kiírja a kánon?* című eseményén hangzott el a meghívott beszélgetőként részt vevő Rieder Gábortól. Rieder a beszélgetés során azt is megfogalmazta, hogy őt tulajdonképpen a kortárs művészeti mező nonprofit és forprofit részének metszete érdekli, tehát a *Youhu* szelekciója is ennek fényében értelmezhető.

kiszorulhat a játékból az az ebbe a szemléletbe kevésbé vagy egyáltalán nem illeszthető, kísérletező, izgalmas, progresszív szemlélet.

4.4.12 Thirtysomethings

Az egyre szaporodó Y-generációs kiállítások nyomán kialakuló kép tágitásának szándékával született meg az *Új Művészet* online felületén megjelent *Thirtysomethings*²⁹² című interjúsorozat, amelynek keretében tíz, 2023-ban a harmincas éveiben járó képzőművészt kérdeztem a művészetét és pályáját alakító tényezőkről. Kérdéseimet a disszertációmban is meghatározó csapásvonalak – a gyermekkori és pályaszocializáció hatása, a magyar társadalmi térben és a képzőművészeti élet intézményrendszerében szerzett tapasztalatok, valamint a kifejezetten a generáció élményeihez köthető jelenségek, például a digitális világ és a hálózatosodás hatása vagy a fiatal magyar művészek érvényesülési lehetőségei – mentén, személyre szabottan tettem fel. Emellett pedig saját alkotói attitűdükre irányuló kérdéseimen keresztül megpróbáltam kitapogatni a konceptualizmushoz fűződő viszonyukat, a neokonceptualizmus örökségét és az abból való elmozdulás – egy lehetséges paradigmaváltás – körvonalait. Az interjúsorozat nem képezi a disszertáció szerves részét, időben is megelőzte azt, tízfős mintája pedig természetesen nem tekinthető reprezentatívnak. A sorozattal nem egy újabb kánon kialakítása volt a célom, hanem minél eltérőbb hangok megszólaltatása és praxisok bemutatása. Az interjúk ugyanakkor jelen kutatásomat is színesítik, ezért a disszertáció függelékében teljes terjedelmükben megtalálhatók.

²⁹² Molnár Judit Lilla: Thirtysomethings. Avagy mire gondol a kortárs fiatal alkotó?. *Új Művészet*. 2023. 05. 26.: <https://ujmuveszet.hu/labor/thirtysomethings/>

5 Képmelléklet



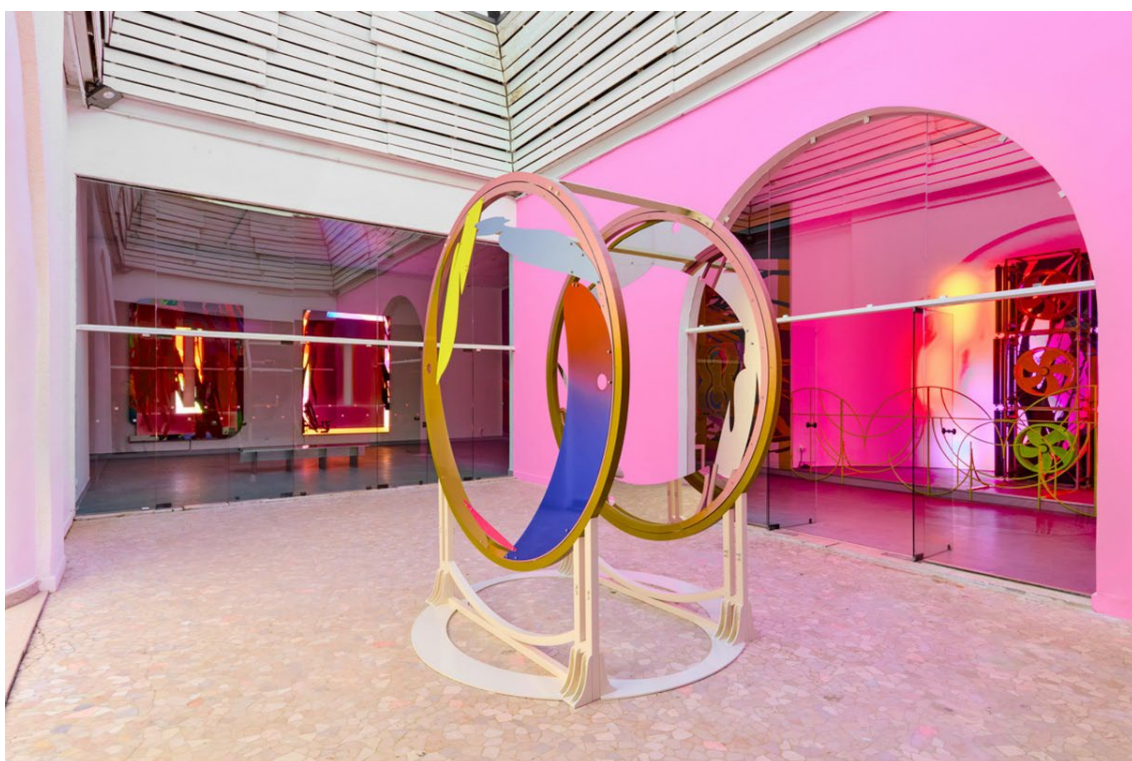
1. ábra: Németh Hajnal: Összeomlás – Passzív interjú. 2011



2. ábra: Asztalos Zoltan: Kilőtték, de nem robbant fel. 2011–2013.



3. ábra: Keresztes Zsófia: *Az álmok után: merek dacolni a károkkal.* 2022.



4. ábra: Nemes Márton: *Techno Zen.* 2024.



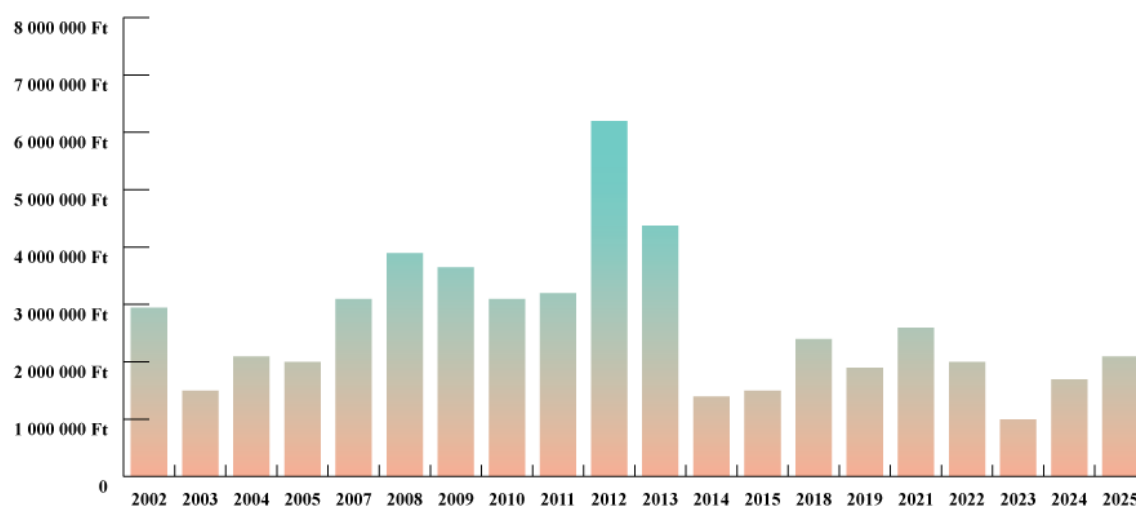
5. ábra: Gerber Pál: *El van rontva a napom, ha nem győzők le három gonoszt.* 1993, - Polifónia kiállítás



6. ábra: Nemes Csaba: *Remake I–X.* 2007.



7. ábra: Enyedi Zsolt – Hajdu Levente – Vidra Réka: Díjspirál, 2022.



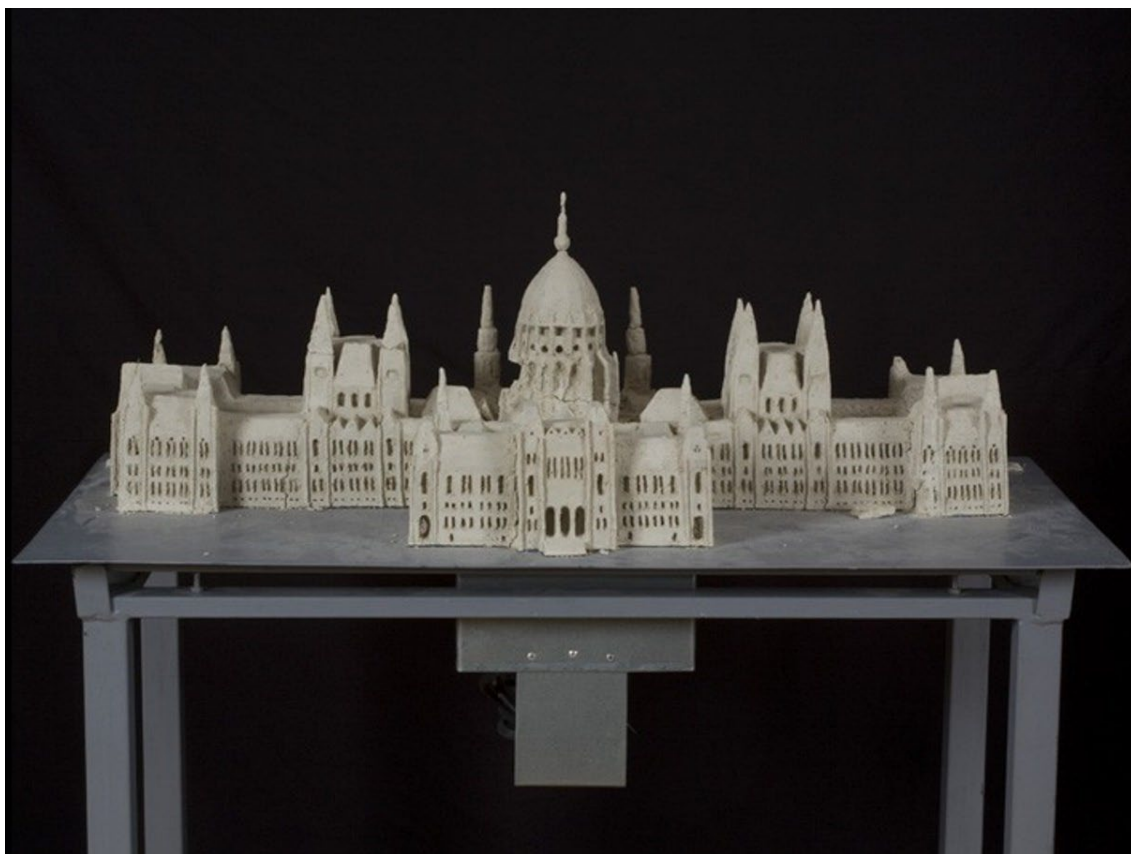
8. ábra A grafikon a Fialat Képzőművészek Stúdiója Egyesület (FKSE) részére megítélt NKA-támogatások évenkénti összegét mutatja. Az ábra a Nemzeti Kulturális Alap (NKA) honlapján közzétett pályázati döntések alapján összeállított adatbázis felhasználásával készült. Az adatok a tárgyévi összegeket mutatják, nem infláció követők.



9. ábra: Kívül tágas projekt. Sugár János munkája. 2013.



10. ábra: Simon Zsuzsi: Kormányváltásig nem szülök. 2014–2016.



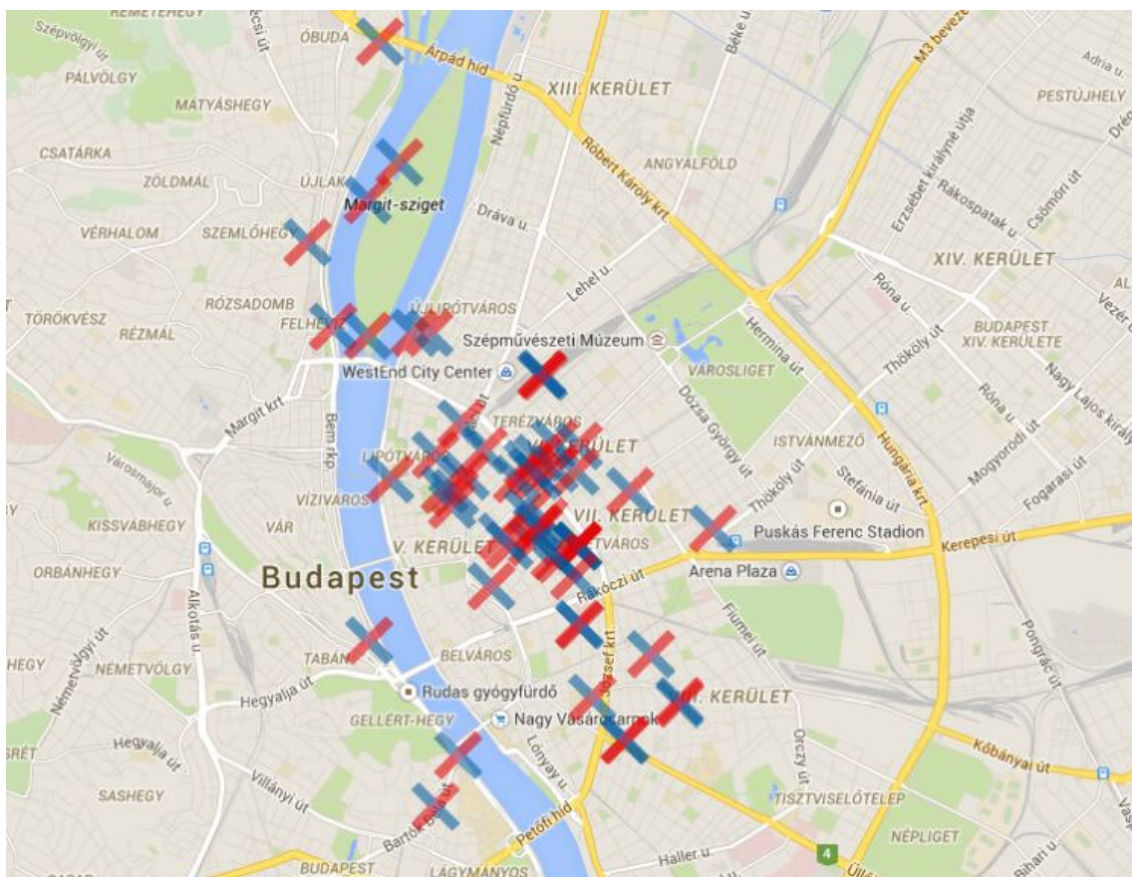
11. ábra: Borsos Lőrinc: Mozdíthatatlan ország. 2010.



12. ábra: Nemivoltunk Crew: Cím nélkül. 2014.



13. ábra: Polifónia – A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben kiállítás különböző helyszínei Budapesten. 1993



14. ábra: A legtöbb – az FKSE hagyományörző éves kiállításának különböző helyszínei Budapesten. 2014.



15. ábra: Terápia. Centrális Galéria, Budapest, 2018.



16. ábra: Ezek a legszebb éveink? – Pályakezdő perspektívák. MODEM, Debrecen, 2018.



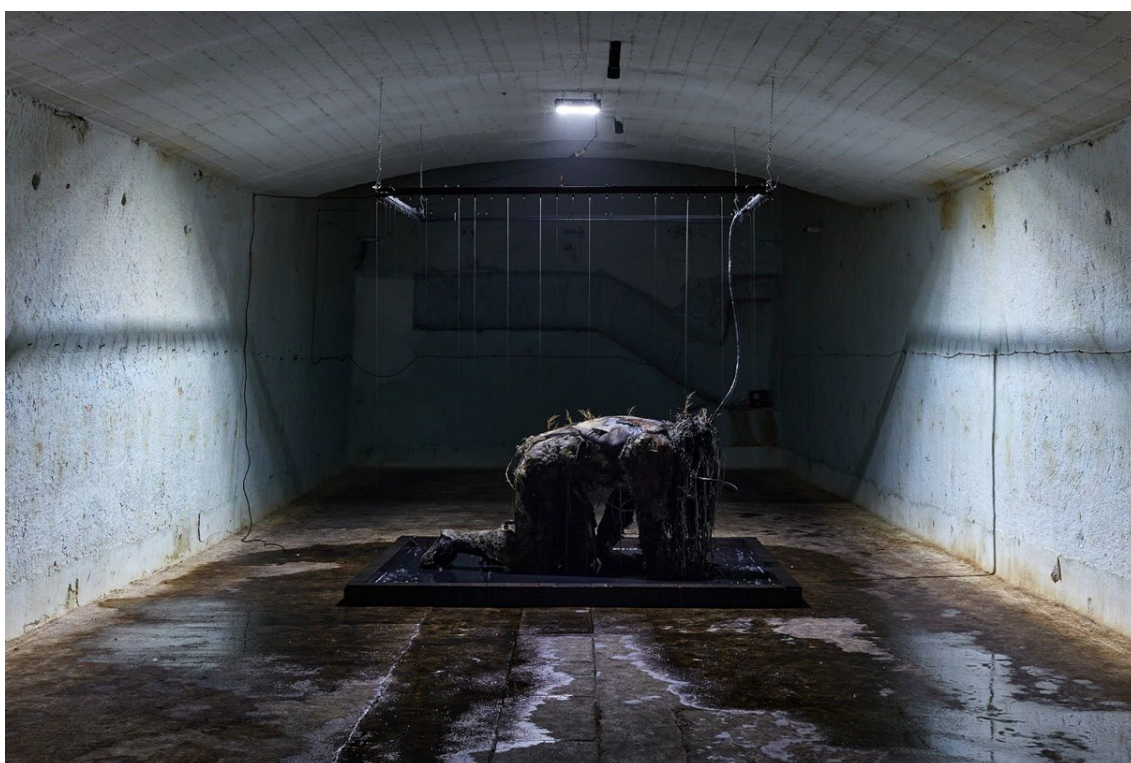
17. ábra: Gosztola Kitti: *Flashforward*. 2019.



18. ábra: Süveges Rita: *Időjárás-jelenés. Varázslástól a geomérnökségig*. 2024.



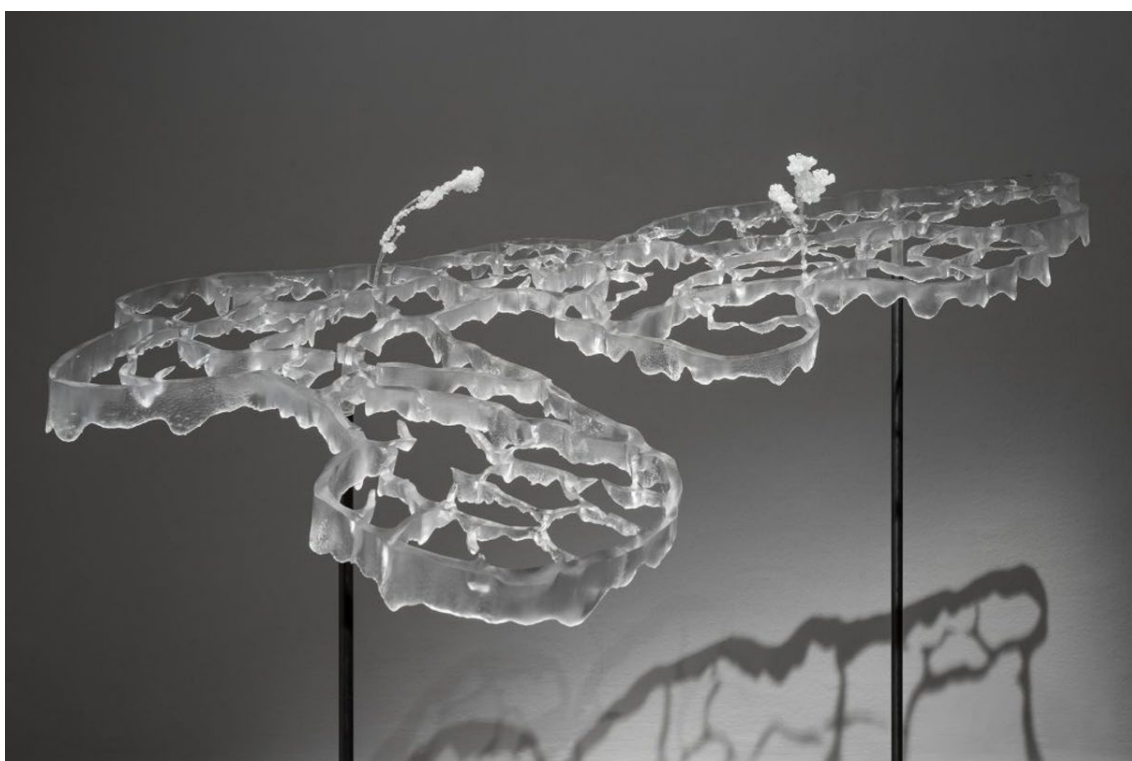
21. ábra: Trapp Dominika: *Power must grow, if it doesn't grow, it rots.* 2020.



22. ábra: Borsos Lőrinc: *Chaos Reigns.* 2019.



23. ábra: Bolla Szilvia: *Rivotril Flowers Fall*. 2024.



24. ábra: Szabó Nóra: *Szípadka: két világ határán*. 2024.



25. ábra: Keresztesi Botond: *The opium smoker's dream*. *The Hole* NYC, 2022.



26. ábra: Ezer Ákos: *Cancelled Flight (Törölt járat)*. 2022.



28. ábra: Kortmann-Járay Katalin – Mendreczky Karina: *People look like flowers at last*. Parallel Vienna 2022.



29. ábra: Kristóf Gábor: *Grey Zone*. 2019.



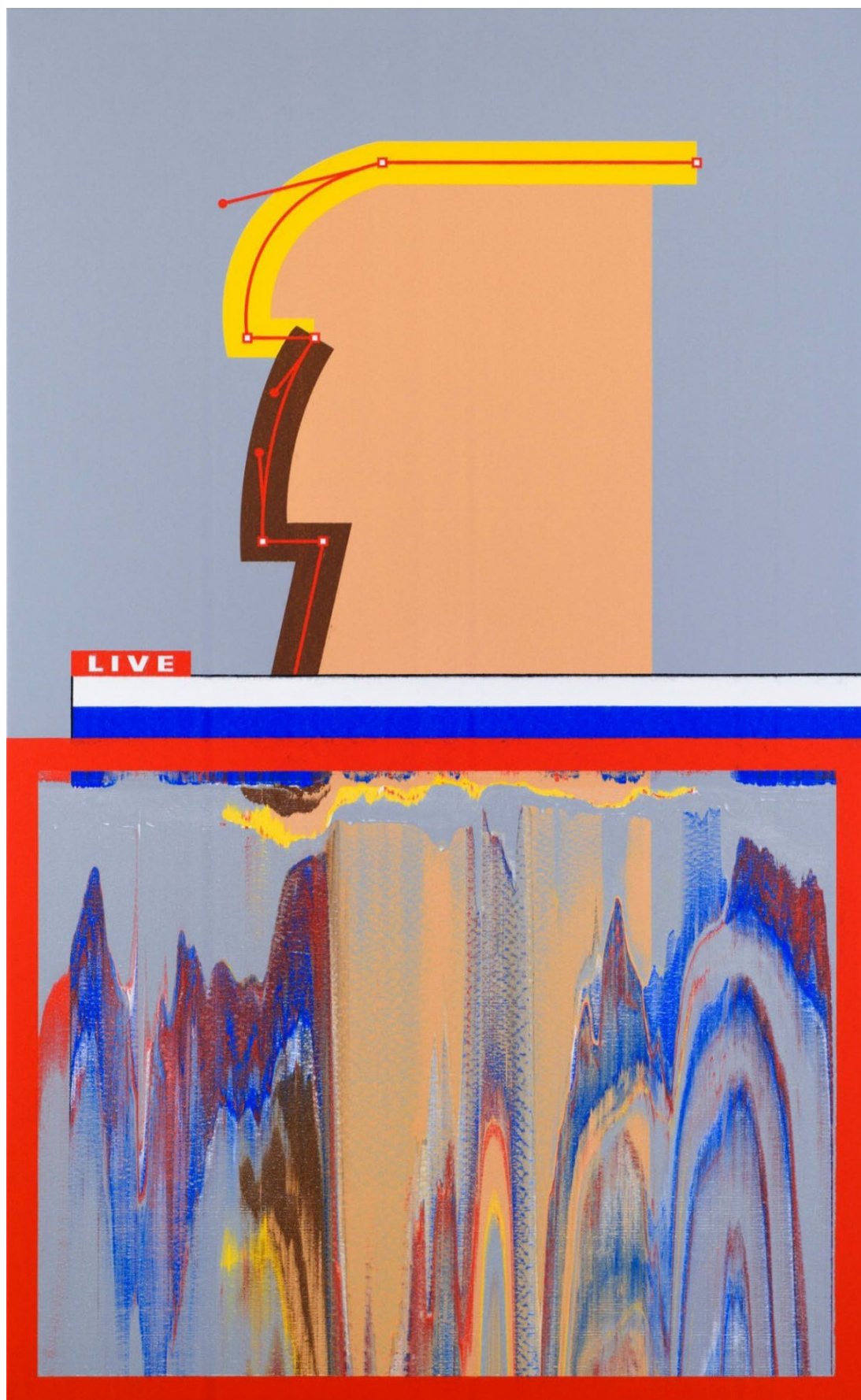
30. ábra: Varga Ádám: *Mapping*. Vintage Galéria, Budapest, 2024.



31. ábra: Bagi Attila műve a Mikrotómia kiállításon a Budapest Galériában. 2021.



32. ábra: Balázs Nikolett: Bodyland. 2023.



33. ábra: Batykó Róbert: *Hocus POTUS*. 2020.



34. ábra: Y-profil – Fiatal művészek a Magyar Nemzeti Bank kortárs gyűjteményéből. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2025.



35. ábra: Youhu. Kieselbach Galéria, Budapest, 2022.

6 A mestermunka bemutatása

6.1 Kígyók és létrák – A társadalmi mobilitás és az életutak metaforái²⁹³

*Kígyók és létrák*²⁹⁴ című mestermunka-kiállításom keretében az egyéni és kollektív tapasztalatok, valamint a társadalmi és pszichológiai struktúrák összefonódását dolgoztam fel nagyméretű térinstallációmban. Munkáimban régóta támaszkodom a játék metaforájára, amely egyszerre nyújt vizuális és konceptuális kapaszkodót összetett társadalmi és pszichés folyamatok, illetve viszonyrendszerek elemi megjelenítéséhez. Mestermunkámban az ismert *Kígyók és létrák* társasjáték szimbolikáját újragondolva a társadalmi mobilitás valós lehetőségei és az egyéni életutakról alkotott közös képzetek közötti feszültséget vizsgáltam.

Az eredeti, Indiából származó játékban a létrák az előrejutást segítő erényeket, míg a kígyók a visszacsúszást okozó bűnöket jelképezik, amely szimbolikát saját interpretációmban szubjektív fogalompárokba rendezett kortárs pszichológiai és szociológiai terminusokkal cseréltem fel, mint amilyen a „kitartás” és a „tanult tehetetlenség” vagy a „kiégés” és az „ambíció” ellentétpárjai. A felosztás kiindulópontját a pozitív pszichológia erősségekre és gyengeségekre épülő szemléletének kritikai megközelítése adta, az egyéni tulajdonságként vagy pszichés állapotként értelmezett kategóriákat ugyanis olyan fogalmakkal töltöttem fel, amelyek kialakulása szorosan összefügg az egyén társadalmi körülményeivel.²⁹⁵ E kulcsfogalmakat az installációtól fizikailag elkülönülő táblaképek formájában jelenítettem meg, amelyeken a társasjátékok világából ismert „meeple” (my people) bábu formavilágát saját vizuális nyelvemmel ötvöztem.

Az installáció a fogalmakon keresztül kritikai szemlélettel közelít a társadalom és a psziché aktuális kérdéseire, Mark Fisher²⁹⁶ és Byung-Chul Han²⁹⁷ elméleteire támaszkodva a neoliberális társadalmakra jellemző önoptimalizálási kényszerre és annak pszichológiai következményeire is reflektál. Fisher „kapitalista realizmusának”

²⁹³ Molnár Judit Lilla: *Kígyók és létrák*, The Space, Budapest, 2025. 02. 20. – 03. 28. Kurátor: Török Krisztián Gábor. <https://www.thespace.hu/hu/kiallitasok/molnar-judit-lilla-kigyok-es-letrak/>

²⁹⁴ Molnár Judit Lilla: *Snakes and Ladders*. 2025. <https://molnarjuditlilla.hu/snakes-and-ladders/>

²⁹⁵ Mullainathan, Sendhil – Shafir, Eldar: *A szűkösség pszichológiája. Miért jelent sokat, amiből kevesebb van?* Ford. Császár László. HVG Könyvek, Budapest, 2014.

²⁹⁶ Fisher, i. m.

²⁹⁷ Han, Byung-Chul: *A kiégés társadalma*. Ford. Miklódó Dóra és Simon-Szabó Ágnes. Typotex, Budapest, 2019.

depresszív természetére irányuló, valamint Han „teljesítményelvű társadalmának” kritikája mentén a munka, a siker és a kudarc köré épülő narratívák a játék közegébe transzformálódnak a műben.

A nagyméretű fém- és faelemekből álló installáció vizuális kialakításában a társasjátékon túl a játék tágabb fogalom- és formaköréből is merítettem. A létrák a játszótéri mászóak világát, a kígyók pedig a fajtékok esztétikáját elevenítik fel, míg a homokozó formavilága a játékmezőn, illetve a „cél”-ként megjelenő homokmalomban manifesztálódik. A társasjáték mezőrendszerén elterülő homok Éber Márk Áron²⁹⁸ csepp modelljére utal, amely a félperifériás magyar társadalom jelenlegi osztályszerkezetét jeleníti meg. A homok elhelyezkedése és a játék eszköztárának kialakítása a mobilitás nehézségeit és az egyéni döntések korlátozottságát szimbolizálja, rávilágítva a társadalmi struktúrák által diktált határookra. A játékmező így a javak társadalmilag egyenlőtlen eloszlását képezi le, érzékeltetve a leszakadó tömegek távolságát a tőkék felhalmozódásának szűk közegétől, valamint kiszolgáltatottságukat, amelyet a cseppmodell legalsó, játékmezőn kívülre szorult, a látogatók lépteinek kitett része is hangsúlyoz.

Az osztálymodellből következő – a „ragadós padló” és a „ragadós plafon” metaforájával leírható²⁹⁹ – társadalmi determináltságot fejezi ki a mezők elhelyezkedése, valamint a kiállításához készített, elvihető dobókockák számozása is. A kiállításra készült leporellók egyben az installáció játszható mezőrendszerét is tartalmazták, amelyhez a látogatók egy fekete zsákból kihúzva egy-egy egyedi jelölésű dobókockát is hazavihettek. A dobókockák az eltérő társadalmi pozíciók mobilitási lehetőségeit modellezték, különböző számozásuknak köszönhetően más-más esélyeket és bejárható utakat biztosítva. Akadt köztük néhány, amellyel csupán pár gurítással célba lehetett érni, és olyan is – ez utóbbiból szép számmal –, amellyel előbb-utóbb mindenképp visszacsúsztuk a startmezőre.

Mestermunkám a 2024-es Esterházy Art Dating pályázat nyertes projektjeként, Török Krisztián Gábor kurátorral együttműködve valósult meg. A mű a pályázat beszámolóeseményeként, az azonos című *Kígyók és létrák* egyéni kiállításomon került bemutatásra a The Space Contemporary Art Gallery falai között 2025. február 20. és március 28. között. Ezt követően pedig a Kiscelli Múzeum templomterében mutattam be a Leopold Bloom Képzőművészeti Díj döntőseinek kiállításán.

²⁹⁸ Éber, 2020, i. m.

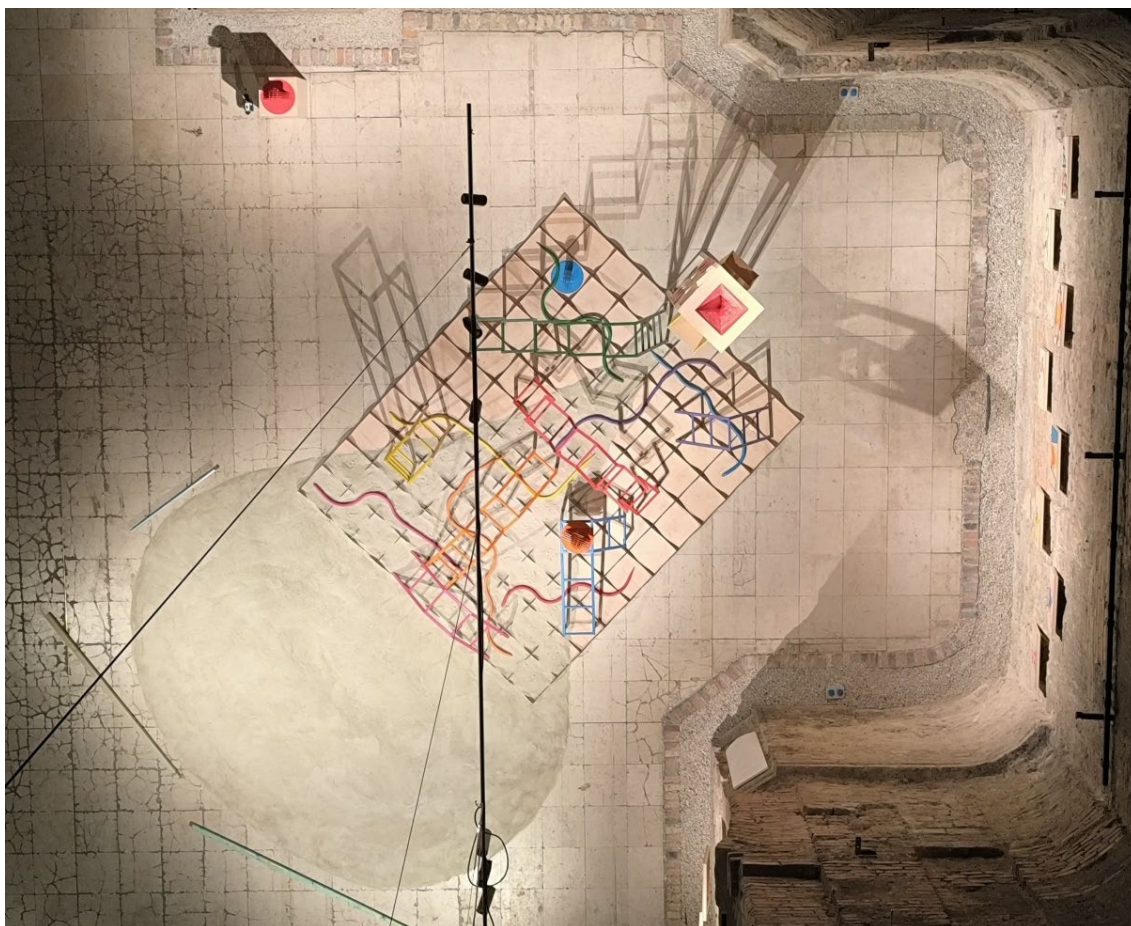
²⁹⁹ Éber, 2020, i. m., 183.



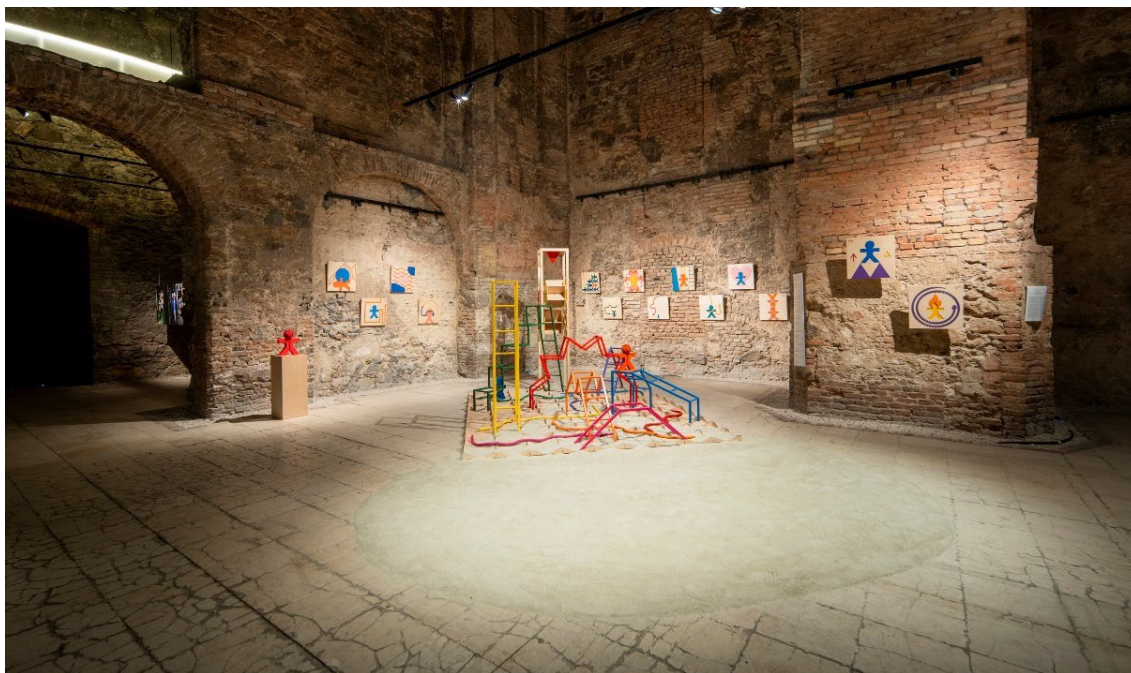
36. ábra: Kígyók és létrák című mestermunka-kiállításom a The Space Galériában.



37. ábra: A Kígyók és létrák installáció a Kiscelli Múzeumban a Leopold Bloom Art Award 2025 kiállításon



38. ábra: Felülnézetből a cseppforma a Kiscelli Múzeum szerelőmennyezetéről fotózva.



39. ábra: A cseppforma a Kiscelli Múzeumban.

6.2 Leporello – játékszabály

Játék célja

A játéktábla egy 100 mezőből álló tér, amely az életben való előrehaladást szimbolizálja. A játékosok célja, hogy a lehető leggyorsabban elérjék a 100-as mezőt, ahol a javak felhalmozása szimbolikusan megtörténik.

Játékmenet

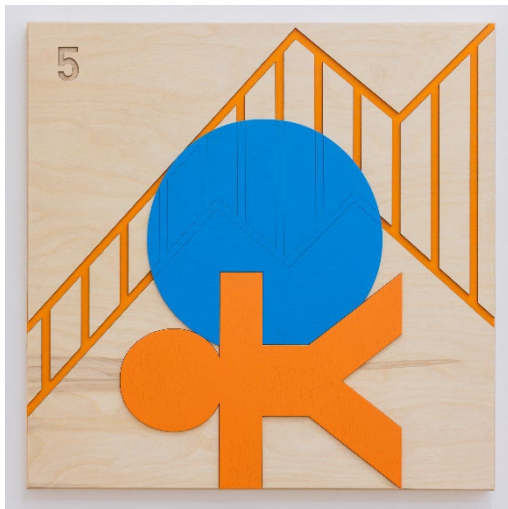
Minden játékos húz egy egyedi dobókockát. A játékosok egymás után dobnak a saját dobókockájukkal, és a dobott számnak megfelelően lépnek előre a táblán. 14 különleges mező található a játékban, amelyekhez egy-egy erősséget vagy gyengeséget szimbolizáló pszichológiai fogalom tartozik. Az erősségekhez létrák, a gyengeséghez kígyók tartoznak. Ha a játékos létrás mezőre érkezik, akkor előrehalad a létra végéig. Ha kígyós mezőre lép, akkor visszacsúszik a kígyó farkáig.

A dobókockák egyedi számozása a különböző társadalmi osztályok mobilitási lehetőségeit tükrözi, meghatározva az előrehaladás esélyeit. A csupa 5-ös értékű dobókocka az elitet jelképezi – ezzel a játékos akár három dobásból is célba érhet –, míg a csupa 1-es értékű dobókocka a mélyszegénységben élők korlátozott lehetőségeit fejezi ki, folyamatos visszacsúszásra ítélve őket. Emellett kevert számozású dobókockák is megtalálhatók, amelyek a különböző társadalmi osztályok felfelé és lefelé történő mobilitási lehetőségeit árnyalják.

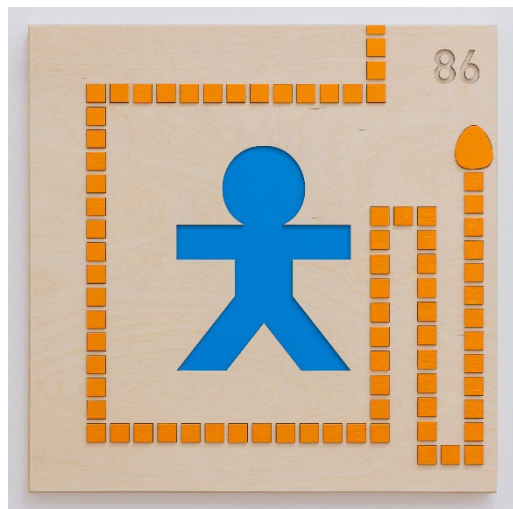


40. ábra: A játékszabályt és a játékmezőt tartalmazó leporello, valamint az egyedi számozású dobókockák.

6.3 Táblaképek – fogalmak



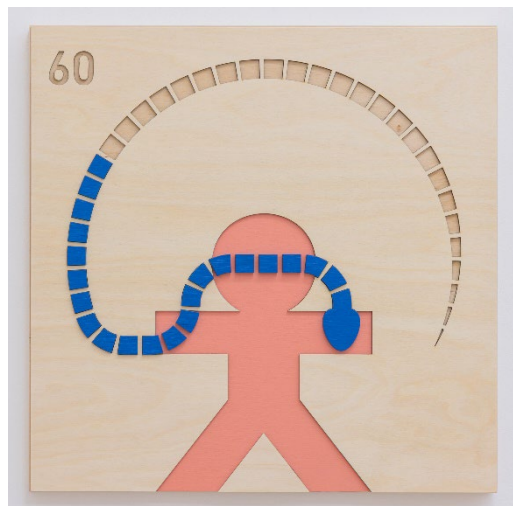
41. ábra: Kitartás



42. ábra: Tanult tehetetlenség



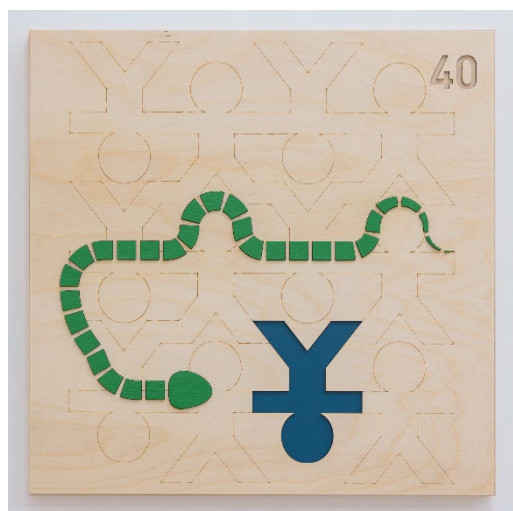
43. ábra: Flow



44. ábra: Sávszélesség-vesztés



45. ábra: Támogató kapcsolatok



46. ábra: Társas depriváció



47. ábra: Önbecsülés



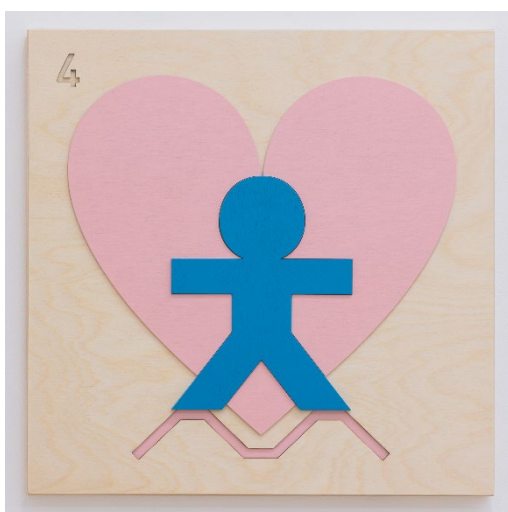
48. ábra: Csökkentértékűség



49. ábra: Autonómia



50. ábra: Dependencia



51. ábra: Jólét



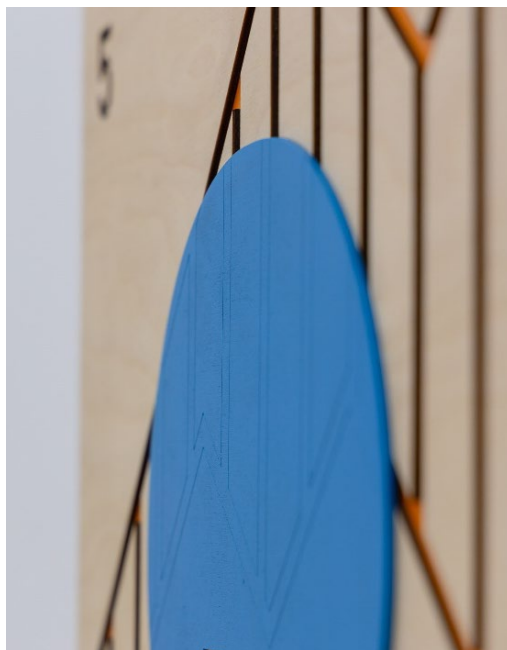
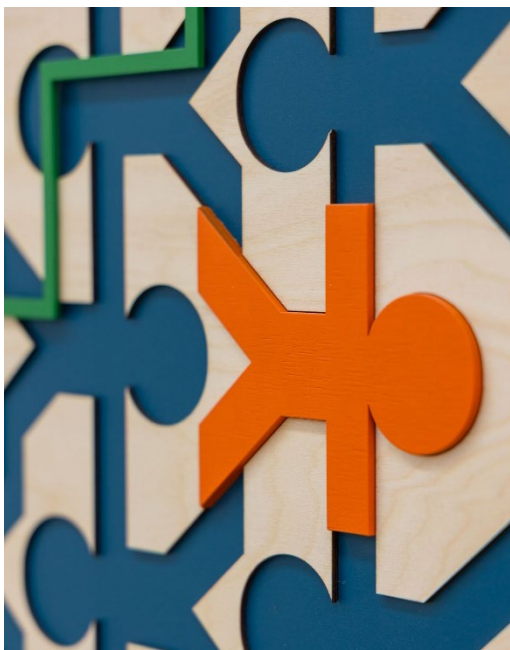
52. ábra: Stressz



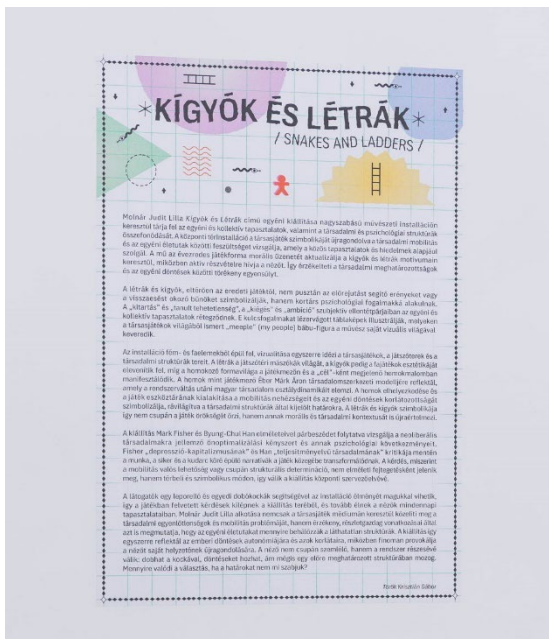
53. ábra: Ambíció

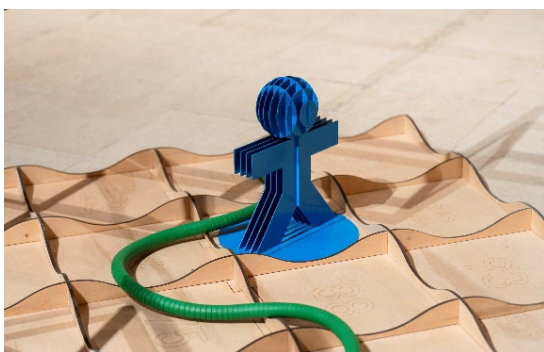
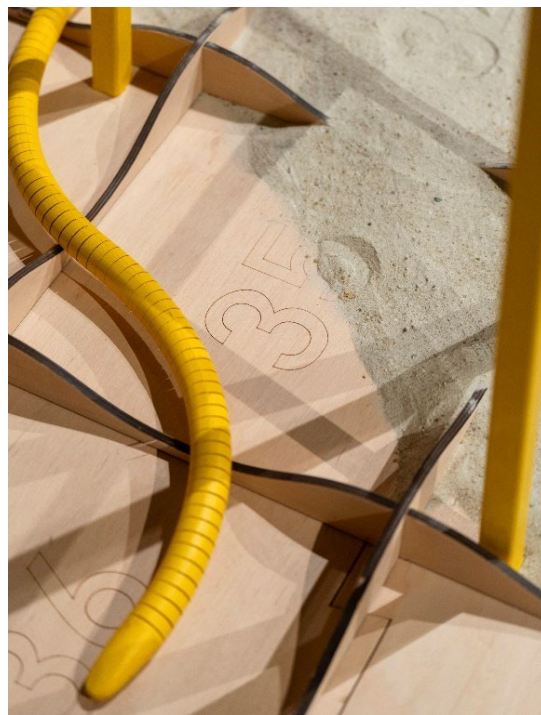
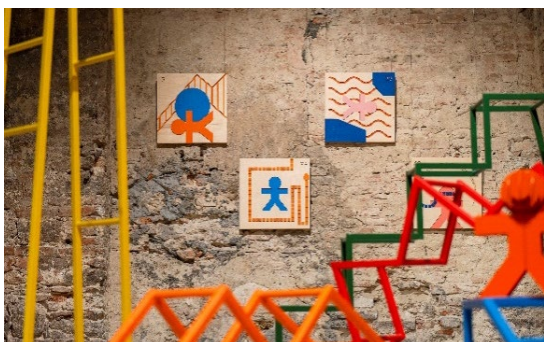


54. ábra: Kiégés



6.4 Dokumentáció





7 Bibliográfia

Felhasznált irodalom

András Edit: *Kulturális átöltözés – Művészet a szocializmus romjain*. Argumentum, Budapest, 2009.

Bolvári-Takács Gábor: *A művészetpolitika mechanizmusai – Interpretációk és források a Kádár-korszak értelmezéséhez*. Gondolat, Budapest, 2020.

Bourdieu, Pierre: *A művészet szabályai – Az irodalmi mező genezise és struktúrája*. Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Budapest, 2013.

Bourdieu, Pierre: Alapelvek a kulturális alkotások szociológiájához. Ford. Babarczy Eszter. In: Wessely Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*. Osiris, Budapest, 2003, 174–185.

Don Tamás – Margl Ferenc – Sáradi Vanda (szerk.): *Ezek a legszebb éveink? – Pályakezdő perspektívák / Time of Our Lives? – Starting Perspectives*. MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, Debrecen, 2018.

Don Tamás: *A fiatal, pályakezdő képzőművészek integrációs lehetőségei a magyarországi kortárs képzőművészeti intézményrendszerben*. Szakdolgozat, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2016.

Éber Márk Áron: *A csepp – A félperifériás magyar társadalom osztályszerkezete*. Napvilág, Budapest, 2020.

Éber Márk Áron: *Ellenhegemónia-építés – Hogyan politizálnak Antonio Gramsci követői és kisajátítói*. Eszmélet Alapítvány, Budapest, 2025.

Fáber Ágoston: *Pierre Bourdieu: Elmélet és politika*. 2., jav. kiad. Napvilág, Budapest, 2024.

Fisher, Mark: Reflexív impotencia, immobilizáció és liberális kommunizmus. In: *Kapitalista realizmus – Nincs alternatíva?* Ford. Tillmann Ármin – Zemlényi-Kovács Barnabás. Napvilág, Budapest, 2020, 43–56.

Godfrey, Tony: Storytelling or Abstraction. In: *Story of Contemporary Art*. Thames & Hudson, London, 2020. 172–197.

Grécsi Emőke: Lehetőségek kiapadó tárháza. In: Ács Bálint – Don Tamás (szerk.): *El nem mesélt történetek – Válogatás a vidéki múzeumok gyűjteményéből 1989–2024*. MODEM, Debrecen, 2025, 32–44.

Han, Byung-Chul: *A kiegészítő társadalma*. Ford. Miklódy Dóra – Simon-Szabó Ágnes. Typotex, Budapest, 2019.

Hegyí Lóránd: *Új szenzibilitás. Egy művészeti szemléletváltás körvonalai*. Magvető, Budapest, 1983.

Hornyik Sándor: Koncepció-vázlat a magyar képzőművészet 1945 és 1990 közötti történetéhez. In: *A magyar képzőművészet története 1945–1990 – Előtanulmányok a BTK Művészettörténeti Intézet kézikönyv-sorozatának 8. kötetéhez*. HUN-REN BTK Művészettörténeti Intézet, Budapest, 2023, 6–11.

Horváth Márk – Lovász Ádám – Nemes Z. Márió: *A poszthumanizmus változatai. Ember, embertelen és ember utáni*. Prae, Budapest, 2019.

Huth Július: *Magyar Szalon – A képzőművészeti intézményrendszer átalakulása a rendszerváltás folyamatában és a mező főbb konfliktusai az 1990-es években*. Doktori disszertáció, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Budapest, 2023.

Inkei Péter: Állami kultúratámogatás és kulturális politika Magyarországon az elmúlt húsz évben. In: Zachar Balázs – Dér Csaba Dezső (szerk.): *Új utak a művészeti menedzsmentben*. Arts & Business, Budapest, 2011, 8–21.

Jennings, M. Kent – Niemi, Richard G.: *Generations and Politics – A Panel Study of Young Adults and Their Parents*. Princeton University Press, Princeton, 1981.

Mannheim Károly: A nemzedékek problémája. Ford. Bendl Júlia. In: *Tudásszociológiai tanulmányok*. Osiris, Budapest, 2000, 201–253.

Mullainathan, Sendhil – Shafir, Eldar: *A szűkösség pszichológiája. Miért jelent sokat, amiből kevesebb van?* Ford. Császár László. HVG Könyvek, Budapest, 2014.

Nagy Ádám – Trencsényi László: *Szocializációs közegek a változó társadalomban. A nevelés esélyei: család, iskola, szabadidő, média*. ISZT Alapítvány, Budapest, 2012.

Nemes Csaba: *A rendszerváltás utáni magyar művészet társadalmi-politikai szerepvállalása*. DLA-értekezés tézisei, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2010.

Nyíró Zsanna – Durst Judit: Rasszizálás mindenekfelett. Az oktatási mobilitás hatása a habitusra. In: Durst Judit – Nyíró Zsanna – Bereményi Ábel (szerk.): *A társadalmi mobilitás ára – Első generációs diplomások és az osztályváltás következményei*. Gondolat – Társadalomtudományi Kutatóközpont, Budapest, 2022, 90–135.

Passuth Krisztina – Szücs György – Gosztonyi Ferenc (szerk.): *Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig 1904–1914*. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2006.

Petersen, Anne Helen: *Jöttünk, láttunk, elegünk van – A fiatal felnőttek és a kiégés*. Ford. Tóth Enikő Mária. Athenaeum, Budapest, 2021.

Petrányi Zsolt: A kilencvenes évek magyar művészete – egy megközelítési kísérlet. In: *TechnoCool – Új irányok a kilencvenes évek magyar képzőművészetében (1989–2001)*. Magyar Nemzeti Galéria kiadványai, 2023/3., 9–17.

Sárvári Zita – Rieder Gábor (szerk.): *Youhu – The New Generation of Hungarian Contemporary Art*. Kieselbach Galéria, Budapest, 2022.

Sasvári Edit: Autonómia és kettős beszéd a hatvanas–hetvenes években. In: Hornyik Sándor – Sasvári Edit – Turai Hedvig (szerk.): *A kettős beszéden innen és túl – Művészet Magyarországon 1956–1980*. Vince, Budapest, 2018, 8–20.

Sasvári Edit: Szókimondó és vitális – Nemes Csaba újabb munkái. In: Nemes Csaba: *Állj ide! / Stand Here!* Fővárosi Képtár – Kiscelli Múzeum, Budapest, 2010, 5–6.

Seregi Tamás: Művészet és kultúra. In: *Jövőbe szédülő lendülettel – Avantgárd és kultúra*. Prae Kiadó, Budapest, 2021, 141–244.

Szabó Andrea: *Mintakövetés és/vagy önálló vélemény? – A politikai érdeklődés tendenciái Magyarországon*. Gondolat, Budapest, 2025.

Tatai Erzsébet: *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*. Praesens, Budapest, 2005.

Zemlényi-Kovács Barnabás: Prekár univerzalizmus. Adalékok a kortárs neoabsztrakt festészet kritikai analíziséhez. In: Kollár Dalma (szerk.): *Mikrotómia*. Budapest Galéria, Budapest, 2021, 10–33.

Zolnay János: Esélyteremtés és kirekesztés – A közoktatás-politikai változások mint a társadalmi mobilitás keretrendszere. In: Durst Judit – Nyírő Zsanna – Bereményi Ábel (szerk.): *A társadalmi mobilitás ára – Első generációs diplomások és az osztályváltás következményei*. Gondolat – Társadalomtudományi Kutatóközpont, Budapest, 2022, 53–89.

Folyóiratcikkek

Barna Emília – Madár Mária – Nagy Kristóf – Szarvas Márton: Dinamikus hatalom – Kulturális termelés és politika Magyarországon 2010 után. *Fordulat*, 2019/26., 225–251.

Bourdieu, Pierre: Az „ifjúság” csak egy szó. *Educatio*, 2010/2., 293–300.

Buda András: Generációk, társadalmi csoportok a 21. században. *Magyar Tudomány*, 2019/1., 120–129.

Csatlós Judit: Amit megtehetünk. Interjú Tímár Katalinnal és Czene Mártával. A legtöbb – az FKSE hagyományőrző éves kiállításáról. *Balkon*, 2014/11–12., 38–43.

Ébli Gábor: Múzeumoktól a műtárgypiac felé – és vissza? (Kortárs művészeti gyűjteményezés az ezredforduló Magyarországon). *Jelenkor*, 2010/11., 1219–1235.

Fekete Mariann – Nagy Ádám: Vitaindító: Megszólal-e az új csendes generáció? Avagy mit várhatunk az Ifjúság 2020 adatfelvétel eredményeképp. *Szociológiai Szemle*, 2020/1., 98–106.

Fülöp Tímea: Sikert csak sikerre lehet halmozni – A díjak tautológiája. *Új Művészet*, 2022/1., 4–6.

Gagyí Ágnes – Szarvas Márton: Válság, művészet és politikai aktivizmus – ma: A kortárs kulturális mező újrapolitizálódásának társadalmi környezete. *Eszmélet*, 2016/112., 111–133.

Galliera, Izabel: Socially Engaged Art, Emerging Forms of Civil Society: Early 1990s Exhibitions in Budapest and Bucharest. *Journal of Curatorial Studies*, 2012/3., 329–347.

Gerber Pál: Lyuk a koncepción, avagy a koncepció lyuka, Szegény hazám! – sóhajt a költő... Ha nem ő, akkor én, valamint Pár mondat a Techno Zenről. Válaszok a körkérdésre. *Új Művészet*, 2025/2., 54–57.

Huth Július – Sára Vanda: Szerva itt, csere ott. *Műértő*, 2019/2., 1., 8.

Huth Július: Kortárs Művészeti Alap – Pozícióharc helyett szolidaritás. *Műértő*, 2020/4–5–6., 15–18.

Kácsor Adrienn: „Kétmillió” vásárlások – Képzőművészet és politika a Kádár-korszakban. *Médiakutató*, 2009/3., 117–128.

Kis Nóra: A mentális, idegrendszeri és szerhasználati zavarok okozta betegségteher kezelése: a Megbetegedések elleni küzdelem prioritásainak (Disease Control Priorities) kulcsüzenetei, 3. kiadás – ismertetés. *Egészségfejlesztés*, 2016/4., 25–28.

Kováts Gergely: Felsőoktatás-politika és intézményi autonómia. *Educatio*, 2014/1., 81–92.

László Zsuzsa: Egy díj genealógiája – Aviva Képzőművészeti Díj 2010. *Balkon*, 2011/1., 2–7.

Mélyi József: Lebutított emlékezet – A Prima Primissima képzőművészeti díjazottjai. *Mozgó Világ*, 2008/1., 63–70.

Muskovics Gyula: 4 session, interjú a Borsos Lőrinc duóval. *Balkon*, 2024/5., 14–27.

Nagy Kristóf: A Soros Alapítvány képzőművészeti támogatásai Magyarországon – A nyolcvanas évek második felének tendenciái. *Fordulat*, 2014/1., 192–215.

Róbert Péter – Valuch Tibor: Generációk a történelemben és a társadalomban – Generációs politikai attitűdök és részvételi minták történeti-szociológiai megközelítésben. *Politikatudományi Szemle*, 2013/4., 116–139.

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

Szelényi Iván: Menedzser-kapitalizmus – A gazdasági intézményrendszer s a társadalmi struktúra változásai a poszt-kommunista átalakulás során. *Magyar Lettre Internationale*, 1995/19., 21–29.

Veress Dani: Só az észnek, cukor a szemnek (Molnár Judit Lilla szövegművészeti kísérleteiről). *Apokrif*, 2014/1., 54–56.

Kutatási jelentések

Kortárs helyzet. *Milyen ma képzőművésznek lenni? Kutatás, 2020.* Szerkesztők: Bárdics Adél, Bérczi Linda, dr. Olajos Anna

Központi Statisztikai Hivatal: *Magyarország 1989–2009 – A változások tükrében.* KSH, Budapest, 2010.

Online források

A mű: Tíz éve: a Ludwig elfoglalására emlékeztek a múzeum lépcsőjén. A mű, 2023. 05. 09.: <https://amu.hvg.hu/2023/05/09/tiz-eve-a-ludwig-elfoglalasara-emlekeztek-a-muzeum-lepcsojen/>

Andrási Gábor: Modernizmuson túl – Generáció- és szemléletváltás a kilencvenes évek magyar művészetében. Európai Füzetek: <https://www.c3.hu/~eufuzetek/konyvespolc/8-v-andrasi.html> Elérés: 2026. 08. 03.

Az absztrakt narratívái egyszerre személyesek és korszecifikusak. MNB Arts and Culture, 2024. 10. 18.: <https://mnbarts.hu/az-absztrakt-narrativai-egyszerre-szemelyesek-es-korszecifikusak/>

Beke László: Az „Elképzelés”-ről. Artpool, 2001.: <https://artpool.hu/lehetetlen/real-kiall/elkepzeles/beke.html>

Bishop, Claire: A szociális fordulat: a kollaboráció és elégedetlenei. exindex, 2007. 11. 03.: <https://exindex.hu/hu/nem-tema/a-szocialis-fordulat/>

Bukta Imre lemondó levele az MMA-tagságról. prae, 2012. 12. 17.: <https://www.prae.hu/index.php?route=news/news&aid=18083>

Cserna Endre – Szilágyi Róza Tekla: „Az a kelet-európai hagyomány, amit magaménak vallok, az abszurdból és a groteszkból ered” – Brückner János videóinterjú, írásos formában. Artmagazin, 2022. 07. 01.: <https://www.artmagazin.hu/articles/videointerjuk-irasban-2022/az-a-kelet-europai-hagyomany-amit-magamenak-vallok-az-abszurdbol-es-a-groteszkbol-ered-bruckner-janos-videointerju-irasos-formaban>

Ezekbe az intézményekbe kerülnek a kortárs művek az MNB-ből. A mű, 2025. 12. 19.: <https://amu.hvg.hu/2025/12/19/ezekbe-az-intezmenyekbe-kerulnek-a-kortars-muvek-az-mnb-bol/>

Fáber Ágoston: Bourdieu tőkeelmélete: pénz, kapcsolatok, még több pénz. Új Egyenlőség, 2017. 01. 08.: <https://ujegyenloseg.hu/bourdieu-es-a-toke-nem-csak-penzzel-lehet-boldogulni/>

Hazai galériák reagálnak az MNB műtárgyvásárlásairól szóló cikkekre. artportal.hu, 2021. 04. 09.: <https://web.archive.org/web/20211104133618/https://artportal.hu/magazin/hazai-galeriak-reagálnak-az-mnb-mutargyvasarlasairol-szolo-cikkekre/>

Huth Július: A felhalmozott avantgárd – Az MNB műtárgyvásárlásairól. MÉRCE, 2021. 05. 15.: <https://merce.hu/2021/05/15/a-felhalmozott-avantgard-az-mnb-mutargyvasarlasairol/>

hvg.hu: Artportal: fizetése képtelen a Képzőművészeti Egyetem. hvg.hu, 2013. 10. 04.: https://hvg.hu/kultura/20131004_Fizeteskeptelen_a_Kepzomuveszeti_Egyetem

Ignác Péter: Bukta a Műcsarnokban. 24.hu, 2012. 12. 23.: <https://24.hu/kultura/2012/12/13/bukta-a-mucsarnokban/>

K Horváth Zsolt: Miért dolgozunk ingyen a kulturális szcénában? MÉRCE, 2026. 07. 07.: <https://merce.hu/2026/07/07/miert-dolgozunk-ingyen-a-kulturalis-szcenaban/>

Két magyar festőművész a Strabag Artaward idei shortlistjén. A mű, 2022. 05. 30.: <https://amu.hvg.hu/2022/05/30/ket-magyar-festomuvesz-a-strabag-artaward-idei-shortlistjen/>

Klág Dávid: Tízmillió forintokat érnek a magyar festő képei, de ehhez a szerencsén kívül más is kellett. Telex, 2025. 10. 15.: <https://telex.hu/karakter/nagyito/2025/10/15/bozo-szabolcs-festo-kortars-muveszet-instagram>

Központi Statisztikai Hivatal: Felsőoktatási felvételi adatok, STADAT okt0019. https://www.ksh.hu/stadat_files/okt/hu/okt0019.html Elérés: 2026. 08. 22.

Kozák Zsuzska: Tinder-ikonográfia a magyar pavilonból. A mű, 2023. 02. 17.: <https://amu.hvg.hu/2023/02/17/tinder-ikonografia-a-magyar-pavilonbol/>

Küszöb Fesztivál. WordPress: <https://kuszobfesztival.wordpress.com/> Elérés: 2026. 08. 08.

Magyar Fanni – Őze Eszter: Hiányzó lépcsőfokok – a pályakezdés nehézségei a képzőművészetben. Új Egyenlőség, 2020. 10. 14.: <https://ujegyenloseg.hu/hianyzolepcsokok-%E2%88%92-a-palyakezdes-nehezsegei-a-kepzu-muveszetben/>

Martos Gábor: „Márffy is azt mondta: a képeknek forogniuk kell” – interjú Szekeres Annával, a Qualitas Galéria volt vezetőjével. Artmagazin, 2010. 07. 27.: <https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/d74ce1bc0ecf7f2bd3de080a1bab034>

Mécs Miklós: *Enyingi képzőművészek „gyengeség-demonstrációja”*. PDF: https://exindex.hu/wp-content/uploads/x/aviva_mecs.pdf, elérés: 2026. 08. 22.

Mélyi József: Az életrajz egy pontján. Élet és Irodalom, 2014. 02. 07.: <https://www.es.hu/cikk/2014-02-07/melyi-jozsef/az-eletrajz-egy-pontjan.html>

Mélyi József: Egy másik dolgozat. artportal.hu, 2021. 05. 04.: <https://web.archive.org/web/20240227015922/https://artportal.hu/magazin/egy-masik-dolgozat/>

Mélyi József: Felelőtlenség. tranzitblog: <http://tranzitblog.hu/melyi-jozsef-felelotlenseg/> Elérés: 2026. 08. 28.

Művészek. MNB Arts and Culture: <https://mnbartshu/muveszek/> Elérés: 2026. 08. 19.

Nagy Gergely: Mindentől függetlenül? tranzitblog, 2018. 09. 19.: <http://tranzitblog.hu/mindentol-fuggetlenul/>

Nagy Gergely: Mosd a pénzed a művészetemmel. hvg, 2008. 11. 28.: https://hvg.hu/kultura/20081128_sugar_mecs_junior_prima_wam_kogart

Nagy Kristóf: Az eladás elég jó poszt-avantgárd eszme? – A Rabinec Stúdió és a művészet áruvá válása az 1980-as években. exindex, 2024. 02. 21.: <https://exindex.hu/hu/flex/az-eladas-eleg-jo-poszt-avantgard-eszme/>

Nagy Kristóf: Kortárs bizonytalanság – Az FKSE útja a rendszerváltástól a végveszélyig. tranzitblog, 2018. 01. 31.: <http://tranzitblog.hu/kortars-bizonytalansag-az-fkse-utja-a-rendszervaltastol-a-vegveszelyig/>

O'Doherty, Brian: A fehér kockában. A galériatér ideológiája. Első rész: Jegyzetek a galériaterről. exindex, 2023: <https://exindex.hu/hu/nem-tema/a-feher-kockaban-a-galeriater-ideologiaja/>

Pataki Gábor: Iparterv 50+ katalógusbemutatón elhangzott nyitóbeszéd. 2019. 11. 11.: https://www.ludwigmuseum.hu/system/files/programme/attachments/2019-11/Pataki%20G%C3%A1bor_Iparterv50%2B_katal%C3%B3gusbemutat%C3%B3_nyit%C3%B3besz%C3%A9d.pdf.

P. Szűcs Julianna: A G-pont (Mi a magyar? Műcsarnok, 2012. augusztus 2. – október 14. Kurátor: Gulyás Gábor). Mozgó Világ Online, 2013. 09. 24.: https://epa.oszk.hu/01300/01326/00144/pdf/EPA01326_mozgo_vilag_2012_11_5885.pdf

Prae: MMA-ügy: lemondott a Műcsarnok vezetéséről Gulyás Gábor. prae, 2012. 11. 26.: <https://www.prae.hu/news/17808-mma-ugy-lemondott-a-mucsarnok-vezeteserol-gulyas-gabor/>

Rátkai Zsófia: Az élet HABos oldala – Bardo – Derkó – A Derkovits Gyula képzőművészeti ösztöndíjasok 2024. évi beszámoló kiállítása. veszmu, 2025. 04. 06.: <https://veszmu.substack.com/p/az-elet-habos-oldala>

Rieder Gábor: A kolozsvári sikertörténet. Artmagazin Online, 2012. 10. 25.: <https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/514b734ec9389e1c2c38b9320849de92>

Rieder Gábor: Fairy Tales II. – Emerging artists. Artmagazin, 2010. 03. 28.: <https://www.artmagazin.hu/archive/712>

Rieder Gábor: Y-profil. Fiatal művészek a Magyar Nemzeti Bank kortárs gyűjteményéből. Ludwig Múzeum, 2025. 03. 25.: <https://www.ludwigmuseum.hu/hir/y-profil>

Sárai Vanda: Az számít, hogy ki követ. Mi is az a posztinternet művészet? A mű, 2022. 02. 22.: <https://amu.hvg.hu/2022/02/22/az-szamit-hogy-ki-kovet-mi-is-az-a-posztinternet-muveszet/>

Soós Andrea: Nem minden arany, ami fénylik. A Magyar Nemzeti Bank kortárs műtárgyvásárlásai és hatásuk a magyar művészeti színtérre. artportal.hu, 2021. 04. 01.: <https://web.archive.org/web/20210412040822/https://artportal.hu/magazin/nem-min-den-arany-ami-fenylik/>

Szacsvay Pál: Pepsi Sziget és Aviva díj. *tranzitblog*, 2009. 06. 27.: http://tranzitblog.hu/pepsi_sziget_es_aviva_dij/

Szántó Gerzson: Autonóm művészeti oktatás és az MMA – fórumot tartottak a művészeti egyetemek. Átlátszó Oktatás, 2017. 05. 20.: <https://atlatszo.hu/oktatas/2017/05/20/autonom-muveszeti-oktatas-es-az-mma-forumot-tartottak-a-muveszeti-egyetemek>

Szikra Renáta: Kívül továbbra is tágas – Záró csoportkép a Műcsarnok előtt. Artmagazin Online, 2014. 01. 28.: <https://www.artmagazin.hu/articles/szinter/fa9c8eb67cfa8e103ceee82aedc6d067>

Szőnyei Tamás: „Újragondolni a nyelvezetet” – Petrányi Zsolt, a Műcsarnok főigazgatója. Magyar Narancs, 2005. 09. 15.: <https://magyarnarancs.hu/belpol/ujragondolni-a-nyelvezetet-petranyi-zsolt-a-mucsarnok-foigazgatoja-64532>

Tillmann Ármin: Nyerni tudni kell – Interjú a Díjspirál szervezőivel. Új Művészet, 2024. 10. 15.: <https://ujmuveszet.hu/kunszt/nyerni-tudni-kell/>

Topor Tünde: Jó napot kívánok, a Műcsarnokból írunk. Artmagazin, 2011. 06. 20.: <https://www.artmagazin.hu/articles/nyomtatott/c68a5313c944c58bc395713f72fd8baa>

Vistrup Madsen, Kristian: Mood over Content. *Kunstkritikk*, 2024. 10. 18.: <https://kunstkritikk.com/mood-over-content/>

Audiovizuális források

Beton.Hofi: „Pesti istenek”. In: *comic sins*. Universal Music Hungary, 2021.

Czeglédy Nina: Polifónia, videódokumentáció. C3, 1994: <https://catalog.c3.hu/index.php?page=work&id=584&lang=HU> Elérés: 2026. 08. 24.

Mécs Miklós: *Akhilleusz és a teknős*. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=QLQbO7g35yM> Elérés: 2026. 08. 22.

Összefogás a kortárs művészetért: Gyászjelentés. YouTube, 2013. 10. 08.: <https://www.youtube.com/watch?v=4fDCEDFL8PQ>

This Is Not a Love Talk: Kiírja a kánont? Beszélgetés, Trafó Galéria, Budapest, 2026. 01. 19. Moderátorok: Miklósvölgyi Zsolt és Zemlényi-Kovács Barnabás. Meghívott vendégek: Fülöp Tímea, Mélyi József, Rieder Gábor. Hangfelvétel: Spotify: <https://open.spotify.com/episode/5tHl65MztUSQzWUBhE4ktI>

Thirtysomethings

Molnár Judit Lilla: A befogadó akkor jön, amikor kész a mű. Interjú Gosztola Kittivel. *Új Művészet*, 2023. 11. 18.:

<https://ujmuveszet.hu/kunszt/a-befogado-akkor-jon-amikor-kesz-a-mu/>

Molnár Judit Lilla: A szobor sokkal komplexebb jelenség. Interjú Ámmer Gergővel. *Új Művészet*, 2023. 07. 26.:

<https://ujmuveszet.hu/kunszt/a-szobor-sokkal-komplexebb-jelenseg/>

Molnár Judit Lilla: Az alkotásvágy mindenbe átszivárog. Interjú Trapp Dominikával. *Új Művészet*, 2023. 10. 20.:

<https://ujmuveszet.hu/kunszt/az-alkotasvagy-mindenbe-atszivarog/>

Molnár Judit Lilla: Az önálló gondolat és a reflexió az emberi képesség sajátja. Interjú Bíró Dáviddal. *Új Művészet*, 2024. 02. 25.:

<https://ujmuveszet.hu/kunszt/az-onallo-gondolat-es-a-reflexio-az-emberi-kepesseg-sajatja/>

Molnár Judit Lilla: Egyfajta protézis volt a koncepció. Interjú Mézes Tündével. *Új Művészet*, 2023. 07. 05.:

<https://ujmuveszet.hu/kunszt/egyfajta-protezis-volt-a-koncepcio/>

Molnár Judit Lilla: Gondolat nélkül nálam nincs munka. Interjú Kocsi Olgával. *Új Művészet*, 2023. 12. 23.:

<https://ujmuveszet.hu/kunszt/gondolat-nelkul-nalam-nincs-munka/>

Molnár Judit Lilla: Jelenbe ágyazott emlékfoszlányok. Interjú Bagi Attilával. *Új Művészet*, 2023. 06. 08.:

<https://ujmuveszet.hu/kunszt/jelenbe-agyazott-emlekfoszlanyok/>

Molnár Judit Lilla: Mint egy nagy fehér cápa. Interjú Felsmann Istvánval. *Új Művészet*, 2023. 06. 22.:

<https://ujmuveszet.hu/kunszt/mint-egy-nagy-feher-cap/>

Molnár Judit Lilla: Műtűrkészítő szerettem volna lenni. Interjú Kortmann-Járay Katalinnal. *Új Művészet*, 2024. 02. 25.:

<https://ujmuveszet.hu/kunszt/mutyurkeszito-szerettem-volna-lenni/>

Molnár Judit Lilla: Örök pályakezdőnek tartom magam. Interjú Hajdu Leventével. *Új Művészet*, 2023. 09. 29.:

<https://ujmuveszet.hu/kunszt/orok-palyakezdonek-tartom-magam/>

Molnár Judit Lilla: Thirtysomethings. Avagy mire gondol a kortárs fiatal alkotó? *Új Művészet*, 2023. 05. 26.:

<https://ujmuveszet.hu/labor/thirtysomethings/>

Kiállítások és egyéb elsődleges művészeti források

A legkevesebb. Ernst Múzeum, Budapest, 1996. 02. 22. – 03. 17. Kurátorok: Babarczy Eszter – Bencsik Barnabás – Petrányi Zsolt.

A legtöbb – az FKSE hagyományörző éves kiállítása. Gólya és budapesti külső helyszínek, Budapest, 2014. 10. 01. – 10. 19. Felelős szervező/kurátor: Tímár Katalin.

Asztalos Zsolt: *Kilőtték, de nem robbant fel.* 55. Velencei Nemzetközi Képzőművészeti Biennále, Magyar Pavilon, Velence, 2013. 06. 01. – 11. 24. Kurátor: Uhl Gabriella.

Borsos Lőrinc: *Önkritikus portré.* Labor Galéria, Budapest, 2015. 06. 17. – 06. 19. Kurátor: Oltai Kata.

Ezek a legszebb éveink? – Pályakezdő perspektívák. MODEM, Debrecen, 2018. 09. 16. – 11. 18. Kurátorok: Don Tamás – Margl Ferenc – Sárai Vanda.

Kívül tágas – Kiállítás minden héten – Kortárs művészet a Műcsarnokon kívül. Műcsarnok lépcsője és más budapesti helyszínek, Budapest, 2013–2014. Kezdeményezők: Mélyi József – Kozma Eszter – Pacsika Márton.

Mi a magyar? – A nemzeti önazonosság a kortárs képzőművészetben. Műcsarnok, Budapest, 2012. 08. 02. – 10. 14. Kurátor: Gulyás Gábor.

mind1 átka. Művészeti projekt, 2014. Facebook:
<https://www.facebook.com/mind1atka/>

Mine My Mind – Mind My Mine. aqb bányarendszer, Budapest, 2020. 10. 31. – 2021. 06. 28. Kurátorok: Borsos Lőrinc – Árgyélus K. Muskovics.

Németh Hajnal: *Összeomlás – Passzív interjú.* 54. Velencei Képzőművészeti Biennále, Magyar Pavilon, Velence, 2011. 06. 04. – 11. 27. Kurátor: Peternák Miklós.

Oláh Norbert: *A cigány művész szorongása.* Roma Parlament egykori épülete, Budapest, 2021. 04. 23. – 05. 16. Az OFF-Biennále Budapest 2021 programja.

Polifónia – A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben. Budapest, különböző helyszínek, 1993. 11. 01. – 11. 30. Kurátor: Mészöly Suzanne. Szervező: Bencsik Barnabás.

Protekt. Stúdió Galéria, Budapest, 2014. 11. 19. – 12. 05. Kurátorok: Margl Ferenc – Sárai Vanda.

Stúdió '95 – A Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület éves zsűrimentes kiállítása. Vigadó Galéria, Budapest, 1995. 12. 21. – 1996. 01. 07. Rendező: Várnagy Tibor.

TechnoCool – Új irányok a kilencvenes évek magyar képzőművészetében (1989–2001). Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2023. 10. 27. – 2024. 02. 11. Kurátorok: Harangozó Katalin – Major Sára – Petrányi Zsolt – Tarr Linda Alexandra.

Terápia. Centrális Galéria, Budapest, 2018. 05. 08. – 06. 10. Kurátor: Don Tamás.

Y-profil – Fiatal művészek a Magyar Nemzeti Bank kortárs gyűjteményéből. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2025. 03. 14. – 04. 27. Kurátor: Rieder Gábor.

Youhu. Kieselbach Galéria, Budapest, 2022. 07. 15. – 08. 12. Kurátorok: Sárvári Zita – Rieder Gábor.

A disszertáció készítése során a ChatGPT nevű, mesterséges intelligencián alapuló alkalmazást nyelvi és stiláris ellenőrzésre, szövegszerkesztésre, adat- és forrásgyűjtésre, bibliográfiai ellenőrzésre, valamint a hivatkozások és jegyzékek rendszerezésére használtam.

8 Képjegyzék

1. Németh Hajnal: *Összeomlás – Passzív interjú*. 2011. Forrás: <https://old.hajnalnemet.com/index--works-2011-crash-.html>
2. Asztalos Zsolt: *Kilőtték, de nem robbant fel*. 2011–2013. Forrás: <https://molnarnigaleria.hu/muveszek/asztalos-zsolt/>
3. Keresztes Zsófia: *Az álmok után: merek dacolni a károkkal*. 2022. Forrás: <https://zsofiakeresztes.studio/works/after-dreams-i-dare-to-defy-the-damage/>
4. Nemes Márton: *Techno Zen*. 2024. Forrás: <https://welovebuda-pest.com/cikk/2025/01/07/latnivalok-es-kultura-nemes-marton-techno-zen-kial-litas-ludwig-muzeum/>
5. Gerber Pál: *El van rontva a napom, ha nem győzők le három gonoszt*. 1993. Forrás: <https://catalog.c3.hu/index.php?page=work&id=1154&lang=HU>
6. Nemes Csaba: *Remake I–X*. 2007. Forrás: <https://www.ludwigmuseum.hu/mu-targy/remake-i-x>
7. Enyedi Zsolt – Hajdu Levente – Vidra Réka: *Díjspirál*. 2022. Fotó: Szombathy András; fotó a művészek jóvoltából.
8. Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület (FKSE) részére megítélt NKA-támogatások évenkénti összegét mutató grafikon. Adatok forrása: nka.hu
9. *Kívül tágas – Kiállítás minden héten – Kortárs művészet a Műcsarnokon kívül*. Sugar János munkája. 2013. Forrás: <http://www.kivultagas.hu/sugar-janos/>
10. Simon Zsuzsi: *Kormányváltásig nem szülök*. 2014–2016. Forrás: <https://zsuzsisi-mon.com/#/birth>
11. Borsos Lőrinc: *Mozdíthatatlan ország*. 2010. Forrás: <https://borsos-lorinc.com/works/immovable-land>
12. Nemmivoltunk Crew: *Cím nélkül*. 2014. Forrás: <https://magyarnarancs.hu/kep-zomuveszet/a-hatalom-az-ero-buvoleteben-el-lakner-zoltan-politikai-elemzo-92712>
13. *Polifónia – A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben*. különböző helyszínek, Budapest, 1993. Forrás: <https://catalog.c3.hu/index.php?page=work&id=1154&lang=HU>
14. *A legtöbb – az FKSE hagyományörző éves kiállítása*. Gólya és budapesti külső helyszínek, Budapest, 2014. Forrás: <https://www.artmagazin.hu/app/art/assets/images/b21dd9c90506e005bbfbceef274c2721.jpg?v=1645782360>

15. *Terápia*. Centrális Galéria, Budapest, 2018. Fotó: Zellei Boglárka.
16. *Ezek a legszebb éveink? – Pályakezdő perspektívák*. MODEM, Debrecen, 2018.
Forrás: Modem facebook oldala
17. Gosztola Kitti: *Flashforward*. 2019. Forrás: <https://kisterem.hu/artists/kitti-gosztola/>
18. Süveges Rita: *Időjárás-jelenés. Varázslástól a geomérnökségig*, 2024. Forrás: <https://ritasuveges.com/works/weather-spectre/>
19. Oláh Norbert: *A cigány művész szorongása*. 2021. Forrás: <https://bal-kon.art/home/online-2021/olah-norbert-a-cigany-muvesz-szorongasa-off-bien-nale-budapest/>
20. Horváth Gideon: *A legveszélyesebb ember*. 2025. Forrás: <https://gideonhorvath.com/The-Most-Dangerous-Person>
21. Trapp Dominika: *Power must grow, if it doesn't grow, it rots*. 2020. Forrás: <https://trappdominika.hu/alone/power-must-grow-if-it-doesnt-grow-it-rots/>
22. Borsos Lőrinc: *Chaos Reigns*. 2019. Forrás: <https://borsos-lorinc.com/content/works/37-mine-my-mind/mmm052.jpg>
23. Bolla Szilvia: *Rivotril Flowers Fall*. 2024. Forrás: <https://bolla-szilvia.com/rivotril-flowers-fall/>
24. Szabó Nóra: *Szikipadka: két világ határán*. 2024. Forrás: https://budapestgaleria.hu/_/2025-kiallitasok/pillanatnyi-elmek-dezso-tamas-es-szabo-nora-kiallitasa/
25. Keresztesi Botond: *The opium smoker's dream*. The Hole NYC, 2022. Forrás: <https://keresztesibotond.hu/the-opium-smokers-dream/>
26. Ezer Ákos: *Cancelled Flight (Törölt járat)*. 2022. Forrás: https://www.artmagazin.hu/articles/interju/orult_poziciokba_helyezett_emberi_alakok_interju_ezer_akossal_a_strabag_muveszeti_dij_shortlist_apropojan
27. O Fluxo (@ofluxoplatform) Instagram oldala. 2026. 08. 28. Forrás: <https://www.instagram.com/ofluxoplatform/>
28. Kortmann-Járay Katalin – Mendreczky Karina: *People look like flowers at last*. Parallel Vienna 2022. Fotó: a művészek jóvoltából.
29. Kristóf Gábor: *Grey Zone*. 2019. Forrás: <https://kristofgabor.hu/GREYZONE>

30. Varga Ádám: *Mapping*. Vintage Galéria, Budapest, 2024. Forrás: <https://vintage.hu/hu/kiallitasok/varga-adam-mapping>
31. *Mikrotómia*. Budapest Galéria. Budapest, 2021. Forrás: <https://budapestgaleria.hu/ /2021-kiallitasok/mikrotomia/>
32. Balázs Nikolett: *Bodyland*. Fundación Minera Escondida Antofagasta, Chile, 2023. Forrás: <https://nikolettbalazs.com/hu/portfolio/bodyland-3/>
33. Batykó Róbert: *Hocus POTUS*. 2020. Forrás: <https://www.robert-batyko.com/hu/muvek/2020>
34. *Y-profil – Fiatal művészek a Magyar Nemzeti Bank kortárs gyűjteményéből*. Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2025. Forrás: <https://www.ludwigmuseum.hu/hir/y-profil>
35. *Youhu*. Kieselbach Galéria, Budapest, 2022. Forrás: <https://amu.hvg.hu/2022/07/25/youhu-szubjektiv-kortars-best-of/>
36. Molnár Judit Lilla: *Kígyók és létrák*. The Space Contemporary Art Gallery, Budapest, 2025. Fotók a kiállításról: Kocsis Ágnes.
37. *Leopold Bloom Art Award 2025*. Kiscelli Múzeum, Budapest, 2025. Fotók a kiállításról: Simon Zsuzsi, a 37. Leopold Bloom Art Award Alapítvány jóvoltából.
38. Molnár Judit Lilla: *Kígyók és létrák*. Fotó: Molnár Judit Lilla.

9 Függelék

9.1 Bagi Attila

JELENBE ÁGYAZOTT EMLÉKFOSZLÁNYOK

Bagi Attila 2015-ben diplomázott a Magyar Képzőművészeti Egyetem festő szakán Bukta Imre és Kiss Péter osztályában. Munkái a figuralitás és az absztrakció határán mozognak, egyszerre jellemzi őket a koncepciózus festészeti kísérletezés és a néma narrativitás. Festményei mintha egy-egy el nem mondott történet kiragadott pillanatait örökítenék meg, ezzel fiktív nosztalgiát keltve a nézőben.

Molnár Judit Lilla: Gyermekkorban a kreatív alkotásnak fontos szerepe van a fejlődésben. Az idő előrehaladtával azonban ez a tevékenység többségében háttérbe szorul, jó esetben később hobbik formájában visszatér, a professzionális alkotóknál pedig ez az önfejlesztő funkció művészeti célú kifejezési igénnyé alakul. Lehetséges azonban, hogy már ebben a gyermekkori alkotóvágyban is felfedezhetőek olyan struktúrák, amelyek a későbbi művészeti tevékenységben is megjelennek valamilyen módon. Találsz a mai alkotói mentalitásodban olyan elemeket, amelyek nyomai már a gyermekkori kreatív tevékenységben is felismerhetőek voltak? Hogyan alkottál gyermekként?

Bagi Attila: Gyermekként a rajzoláshoz, a vonalképzéshez kötődtem leginkább. Amellett, hogy imádtam indigóval másolni, nagyon sokat rajzoltam fejjel lefelé, amit azóta is szívesen emleget a családom. Általános iskola elején pedig olyannyira csak a rajzolás része foglalkoztatott a képalkotásnak, hogy rendszeresen az osztálytársaim színezték ki a képeimet, mivel én nem voltam hajlandó. Így fordulhatott elő az, hogy az egyik alkalommal egy olyan rajzomat küldték pályázatra, amelyet gyakorlatilag valaki más fejezett be. A legviccesebb eset azonban még óvodában történt, amikor a családunk lerajzolását kaptuk feladatul. Én ezt úgy oldottam meg, hogy a lapon szétszórva meztelenül ábrázoltam a család női és férfi tagjait, ráadásul a férfiaknak változó számú nemi szervet adva. A nagybátyám ekkoriban elég komolyan edzett, így könnyen lehet, hogy ő emiatt kapott hármat is. Aztán persze szegény anyukámnak kellett magyarázkodnia az eset miatt, ami bár akkor nagyon kínos volt számára, de később mégis ez maradt az egyik legviccesebb sztorija.

Megtalálni az összefüggéseket a gyermekkori érdeklődés és a jelenlegi alkotói habitusom között már sokkal komplexebb kihívás. A legalapvetőbb hozzáállás, ami már akkor is és azóta is jellemez, talán a megfigyelés szeretete, illetve az anyagok iránti kíváncsiság. Szerencsére a rajzos, festős kellékek mellett az agyaggal is elég korán találkoztam, és ez a fajta izgatottság a mai napig velem maradt.

MJL: Mivel nem kifejezetten művészeti közegben nőttél fel, azt feltételezem, hogy az ezekhez a gyermekkori alkotói folyamatokhoz fűződő vonzalmad motivált abban, hogy művészeti gimnáziumba jelentkezz. Kérdésem mégis arra irányul, hogy mi volt az első

találkozásod a professzionális képzőművészettel. Mikor kezdted el megérteni, hogy mit is takar ez valójában?

BA: Valóban, abszolút nem művészeti közegben nőttem fel. Nem is igazán tudom felidézni az első találkozásomat a képzőművészettel, viszont van egy korai rajzos élményem, amely nagyon meghatározó volt számomra. Egyszer, általános iskolás koromban az egyik tankönyv borítójáról lemásoltam Matisse *Zöld sugaras portréját* valami jó, zsíros krétával. Ezt a krétarajzot a mai napig őrzöm. Érdekes, hogy később, művészeti tanulmányaim során aztán eléggé meg is szerettem a fauvizmust. Mikor kezdtem el megérteni, hogy mit is takar ez valójában? Lehet, hogy sohasem...

MJL: Nem titok, hogy gimnáziumban és egyetemen osztálytársak voltunk. Mindketten az akkor nagy összetartó erővel rendelkező Bukta-osztályba jártunk, ami, bár talán nem úgy, ahogy azt sokan képzelnék, de mégis egy erős szellemi közeget is jelentett számunkra. Mit gondolsz, milyen hatással volt ez a művészi gondolkodásodra?

BA: Óriási hatást gyakorolt, ez nem is kérdés. Mind a mesterekre, mind a diákokra jellemző volt a bátor gondolkodás, a kísérletezés, a térbeli kilépésre való nyitottság, ami akarva-akaratlanul is átragadt a fiatalabbakra. Ez a hozzáállás, illetve a különböző anyagok széles körű használatából fakadó tapasztalat pedig egyfajta magabiztosságot szült. Legalábbis magamon ezt vettem észre. Persze amikor 18 évesen bekerültem az osztályra, és láttam, milyen jó dolgokat csinálnak a felsőbb évesek, először inkább kicsit megszeppentem, később azonban, ahogy magam is felvettem a ritmust, ez egészséges magabiztossággá alakult.

MJL: Emellett pedig természetesen volt az intézményes környezet is, amely megpróbált intellektuálisan formálni minket. Érezted-e úgy, hogy az egyetemi (és az azon kívüli) kulturális közegben egyfajta elvárás, hogy konceptualizáld a műveidet?

BA: Igen, akkoriban úgy éreztem, van valami nyomás rajtam, rajtunk a munkáink tartalmi mondanivalójával kapcsolatban. Ez az érzés azonban hullámzó volt, valamikor jobban éreztem a súlyát, máskor pedig egyáltalán nem érdekelt. Ma már úgy látom, hogy ez a konceptualizálás iránti elvárás inkább csak egy projekció volt a huszonéves énem részéről. Valószínűleg valami akkor aktuális lelki/szakmai megingás generálta.

MJL: Abba a korosztályba tartozol, amelynek a tagjai még az offline világba születtek, de a digitális bummm egész fiatalon érte őket. Mára pedig a különböző közösségimédia-felületek kiemelt részeivé váltak az életünknek. Az Instagram például művészeti portfóliós platform szerepet is betölt. Mit gondolsz, milyen lenyomatait lehetnek ezeknek a tapasztalatoknak a művészetekben, az alkotói gyakorlatokban?

BA: Elég sokáig próbáltam minimalizálni az online jelenlétem, az időm nagy részében igyekeztem offline maradni. Talán ezért is alakult úgy, hogy a művészeti gyakorlatomban csak a legalapvetőbb módon van jelen az internethasználat, például a Google

képkeresőjéhez fordulok, ha éppen elakadok valami ábrázolandóval, amit nem tudok hirtelen előben megnézni.

Az Instagram szerintem portfólióként szuperül működik, viszont nagyon nehéz dolga van azoknak, akik valamilyen lelki instabilitás miatt hasonlítgatásokba kezdenek a platformon, mert sajnos erre is kimondottan alkalmas. Engem azonban szerencsére egyáltalán nem befolyásolnak a munkámban az innen áradó tartalmak.

MJL: Mióta lediplomáztál, eltelt nyolc év, és mára sikerült képzőművészként megszilárdítani magad. Hogyan élted meg és hogyan élted túl a diploma utáni évek bizonytalanságát? Az első pár évben, ahogy a legtöbb friss diplomásnak, neked is visszaesett az alkotói lendületed. Milyen egzisztenciális és művészeti nehézségekkel kellett megküzdened ez idő tájt, illetve hogyan sikerült újra lendületbe jönnöd?

BA: A diploma után egy évig nem volt műtermem, dolgoznom kellett, hogy előteremthessem rá a pénzt. Azután sem ment zökkenőmentesen a fonal felvétele, miután újból lett műtermem. Elég lassan jöttem bele az alkotómunkába, főleg, hogy még továbbra is teljes állásban dolgoztam ekkor. Tudom, hogy vannak, akik ezt képesek megoldani, nekem mindenesetre ez nem ment. Így felmondtam, és fix beosztás helyett alkalmi munkavállaló lettem, amely mellett már jelentősen több idő jutott a műteremi munkára. A szintén képzőművész barátnőm, Kárándi Móni is így tett később, így ketten könnyebb volt átverekedni magunkat a nehézségeken. Anyagilag elég rossz évek következtek, ami természetesen pszichés és párkapcsolati mélypontokhoz is vezetett, de megbeszéltük, hogy mik a céljaink, meddig vagyunk hajlandóak elmenni azok megvalósítása érdekében, meddig tudjuk, meddig akarjuk ezt így folytatni. Aztán szerencsére a műtermi munka előtérbe helyezése szépen fokozatosan meghálálta az ebbe fektetett energiákat.

MJL: Milyen tapasztalataid vannak a hazai intézményrendszerrel? Milyen szerepet töltenek be benne a független kiállítóterek, a kereskedelmi galériák és a nagy presztízsű intézmények? Hogy látod manapság, mi számít jobban, hogy sikerüljön megvetned a lábaid a szakmai intézményi rendszerben, vagy hogy leszerződtesse egy galéria?

BA: Izgalmas kérdés. A független, non-profit helyek elképesztően fontosak és jelentősek. Nagyon becsülöm és tisztetem azokat, akik képesek menedzselni (sokszor munka, műtermi aktivitás mellett) például egy projekt alapokon működő off-space-t. Ezek a helyek – amellett, hogy pályakezdőként gyakorlatilag a legnagyobb lehetőségeink – később is kulcsfontosságúak lehetnek egy-egy jól kivitelezett kiállítás kapcsán.

Egy-egy galériához való szerződés már egy összetettebb kérdés. Csak akkor működhet megfelelően, ha teljes mértékben társi viszony tud kialakulni a művész és a galerista között. Sokszor hallom, és meg kell mondjam, kimondottan utálok például „az én művészem” kifejezést, mert ez totális alá-fölérendeltségi viszonyt takar. Egyszerűen érthetetlen, hogy ez a fajta béklyó, ami akár fontos lehetőségektől is elvághat egy képzőművészt, ha nincs kellő nyitottsággal kezelve, egy a galeristától független kínálózó helyzet.

Sokszor sajnós az az egyszerű gondolat marad a fontos, hogy valaki el ne vegye a művészetet, vagy hogy ne más kapjon százalékot egy eladás után. Eközben azt látjuk, hogy egy esetleges jó külföldi szereplés akár itthon is óriásit lendíthet a művész karrierjén, ami hosszabb távon az anyagalériának is kedvező. Viszont egy egészséges, jól működő kapcsolat mindkét felet bizalommal és önbizalommal tölt el, ami egy nyugodt, aktív, ambíciózus munkavégzést indukál.

A nagy presztízsű múzeumokban és kiállítóterekben való szereplés, illetve a munkák értékesítése nagyjából ugyanolyan fontos, bár utóbbi nem hangzik annyira romantikusan. Nyilván bekerülni egy komoly múzeum gyűjteményébe felbecsülhetetlen szakmai visszaigazolás, viszont nem árt, ha van miből fedezned a munkád költségeit.

MJL: Évek óta közös műtermet bérelsz Kárándi Mónikával és Rózsa Luca Sárával. Már az ötödik közös, *Püder* című kiállításnál jártok korábbi műteremtársatokkal, Dér Adriennnel négyesben. Bár mindannyian különálló művészeti tevékenységgel rendelkeztek, a köztetek lévő emberi kötelék a munkáitokon is meglátszik. Ezen a szoros barátságon alapuló művészeti kölcsönhatáson kívül vannak-e olyan alkotók vagy művészeti tendenciák, amelyekről úgy érzed, hatással vannak vagy voltak a művészeti nyelved alakulására? Illetve te magad hogyan alakítottad azt, tudatosan vagy ösztönösen?

BA: A köztünk lévő egymásra hatás meglehetősen természetes folyamat, amely automatikusan előjön, ha ennyire együtt vagyunk valakikkel. Ezenkívül is biztos van, ami vagy aki hatással van rám, de ezek szerintem durván tudat alatt működő folyamatok, így nem igazán tudok említeni alkotót vagy tendenciát. Inkább csak olyan példa jut eszembe, ahol ennek a műtermi, egy légtérben való dolgozásnak a hatása dolgozik bennem mint előkép vagy inkább emlékkép. Legutóbb például pont egy mosdós képet fejeztem be, és egyből eszembe jutott Menyhárt Norbi osztálytársam, akinek nagyon szerettem az egyetem alatt festett fürdőszobai enteriőrsorozatát. Biztos nem véletlen, hogy végig a fejemben járt, úgyhogy meg is írtam neki, min dolgozom épp.

Könnyebben tudnék olyan irányzatokat mondani, amelyektől tudatosan próbálom távol tartani magam, mert besokallok tőle vagy számomra nem releváns tendenciákat említeni, de ezeket nem szeretném itt felsorakoztatni. Sokkal inkább hatással van rám a jelen észlelése és az emlékfoszlányok vagy leginkább talán ennek a kettőnek a bűvös kapcsolata.

MJL: Sok munkáddal kapcsolatban az az érzésem, hogy egy-egy el nem mesélt történet húzódik meg mögöttük. Főként a figurális festményeidről gondolom ezt, mivel a megfestett tárgyak, szituációk önkéntelenül valami jelentést hívnak be az agyamba. Neked mi a személyes viszonyod a műveid jelentéstartalmához, és fontosnak tartod-e azt, hogy a nézők hozzáférjenek?

BA: Jól látod, történetekről vagy történetfoszlányokról van szó. Örök dilemmám ez a kérdés, a mai napig nem tudom igazán, mennyire kell ezeket tudnia a nézőnek. Sokszor úgy gondolom, hogy elég, sőt izgalmasabb, ha a befogadó érzi, hogy történetnek kell

húzódnia a kép mögött, és ez az érzés beindítja a saját történetét egy hamutállal, egy becsomagolt mosdóval vagy egy kukinappal. Általában, amikor ezen gondolkodom, az bilent el a „*nem feltétlen kell tudnia*” irányába, hogy a műtárgyak befogadásának nagyon fontos része azok nézése, valamint a gondolkodás folyamata. Ezzel kapcsolatban pedig az az érzésem, hogy a „tudott” információ sokszor elegendő a néző számára ahhoz, hogy a vizualitást már csak a lehető legprimerebb szinten tudja befogadni, mivel tudat alatt elkényelmesít az, hogy „*tudom, miről szól ez a cucc*”. Ennek ellenére bármikor szívesen mesélek a sztorikról, ha valaki kíváncsi rájuk. A címekben is próbálok utalást tenni rájuk, illetve volt már, hogy szöveg formájában is szerepeltek egy-egy eseményen, de ilyenkor is játékosan, az egyértelműséget mellőzve.

MJL: Milyennek látod a magyar harmincas képzőművészeket? Mit gondolsz, vannak ennek a generációnak, közegnek olyan közös tapasztalataik, amelyek megkülönböztetik őket más korosztályoktól vagy más nemzetektől?

BA: Persze, vannak olyan kollektív tapasztalatok, amelyek sokszor tetten érhetőek egy-egy munkán. Például az én képeimen is találhatóak olyan elemek, amelyekhez generációs tapasztalatok fűződnek, így a belőlük szövődő történetek is biztos azoknál a befogadónál működnek a leginkább, akiknek vannak saját élményeik velük kapcsolatban. Például csíkos nejlonzacskóban vitték haza a zöldséget a piacról, vagy gyerekként ők is ragasztottak nyállal kukiszobrot (puffasztott kukoricapehely, valaki pukinak vagy pufinak ismeri). Nagy felsorolásba vagy közhelypuffogatásba azonban nem szeretnék belemenni a generációmmal kapcsolatban. De elvitathatatlan a tény, hogy a közös élmények és tapasztalatok képesek lehetnek egy egész közeget kollektívan érdekessé tenni.

9.2 Felsmann István

MINT EGY NAGY FEHÉR CÁPA

Felsmann István 2013-ban diplomázott a Magyar Képzőművészeti Egyetemen, ahol 2022 óta doktori tanulmányokat folytat. Alkotásaiban interdiszciplináris megközelítésre törekszik. Szobrokat és kinetikus objektumokat egyaránt készít. Alkotói módszere során egyszerű összefüggéseket keres, ezeken keresztül vizsgálja a nagy egészet. A képzőművészet jövője, napjaink technológia fejlődése, a társadalmi és politikai viszonyok rendszere egyaránt foglalkoztatja. Bár több területen is otthonosan mozog, mégiscsak LEGO-reliefjei váltak művészetének védjegyévé.

Molnár Judit Lilla: Munkáid ikonikus eleme, a LEGO a 70-es években jelent meg Magyarországon, de igazán elterjedt a mai harmincasok gyerekkorában vált. Májig az egyik legnépszerűbb és legkreatívabb játék. Feltételezem, hogy „anyagválasztásodban” saját gyerekkorod élményei is közrejátszottak. A legózáson kívül miben fejezted ki a kreatív energiáidat, és legfőképpen hogyan?

Felsmann István: Gyerekkoromban természetesen szerettem legózni, és gyakran készítettem saját kreációkat. Más játékokat is szerettem szétszedni, megvizsgálni, hogy mi van a „felszín” alatt, hogyan működik. Majd megpróbáltam azokat ismét összeállítani, ami persze sosem sikerült, így gyakran születtek új konstrukciók, amely gyakorlat vizsgálata gondolkodva egyfajta kreativitást igényelt.

MJL: Mi volt az első meghatározó kortárs képzőművészeti élményed, amely kialakította vagy legalábbis megalapozta a gondolkodásodat arról, hogy az mit is takar?

FI: Nem emlékszem egy konkrét alkotásra, amely különösképpen nagy hatással lett volna rám. Általában a műtárgyak, festmények eléggé félelmetesnek tündek. A 80-as, 90-es évek vizualitása már akkor is furcsának tűnt, kerek és jellegzetes érzéseket váltott ki, mely érzéseket ma is fel tudok idézni. Hatással volt rám annak a helynek a hangulata is, ahol felnöttem, inspiráló környezet volt.

MJL: A Képzőművészeti Egyetemen párhuzamosan elvégezted a tervezőgrafika és a festő szakirányt. Ez a két eltérő gondolkodást igénylő terület hogyan hatott a művészeti gondolkodásodra? Mennyire gondold jelentősnek az egyetemi oktatás során tapasztalt szellemi közeg befolyását?

FI: Valóban áthallgattam festő szakra is, de csak tervezőgrafikus végzettségem van. Az interdiszciplinaritás lehetőséget ad arra, hogy eggyel (vagy akár többel) hátrébb lépve tekintsünk saját alkotói tevékenységünkre. A tervezőgrafika fegyelmezett, pontos és „tisztá” munkát követel meg, megtanít az előzetesen felvázolt vízióid megvalósítására. Ezt a szigorúbb alkotói megközelítést segített feloldani a festő szak lazasága, amely így felszabadított a fegyelmezett munkavégzés korláta alól. A festő szak szellemi közege

nagy hatással volt rám, általa megtanultam, hogy olykor a tudás is egyfajta korlátként, befolyással lehet a szabad gondolkodásra.

MJL: Érezted-e úgy, hogy az egyetemi (és az azon kívüli) kulturális közegben egyfajta elvárás, hogy a műnek mindig legyen valamilyen mélyebb jelentéstartalma, és azt tudd is megfogalmazni? Másként kérdezve: ebben az időszakban mennyire érezted, hogy a konceptualitás alapvető elvárás a szcena részéről?

FI: Az egyetemi évek alatt (2007–2013) szerintem aktívabb diskurzus zajlott a kulturális szcénában, amely így lehetővé tette a mélyebb kritikai álláspontok felállítását, melyek ezáltal valamilyen szinten viszonyítási pontként szolgálhattak a közegnek. Éppen ezért bizonyos mértékben a konceptuális megközelítés inkább volt elvárás

MJL: Abba a korosztályba tartozol, amelynek a tagjai még az offline világba születtek, de a digitális bumm egész fiatalon érte őket. Mit gondolsz, milyen lenyomatai lehetnek ennek a tapasztalatnak az alkotói gyakorlatodban?

FI: Valóban, a generációm két szék közé esett. Én például annak ellenére, hogy az Instagram 2010-ben indult, csak körülbelül egy éve vagyok a felhasználója. Nyilván tisztában vagyok azzal, hogy melyek azok a munkáim, amelyek jobban beleférnek az Instagram által kínált „négyzet kalodába”, bár nem mondanám, hogy elárasztom velük a profilomat, de ennek nem a lustaság az oka... Szerintem a legjobb munkáim az Instagramon egyszerűen nem működnének, mivel a látvány másodlagos.

MJL: Kicsit eltávolodva a saját munkáidtól, mi a véleményed az Instagramról mint művészeti portfóliós platformról? Mit gondolsz, a felület diktálta, megváltozott vizuális fogyasztási szokások befolyásolhatják a művészetet?

FI: Az Instagram hatására a konceptualizmustól egyre inkább a vizualitás, a látvány felé tolódik a hangsúly. Nem nagyon hiszem, hogy lehet pusztán „monitorra” dolgozni, de talán nem túlzás azt állítani, hogy az újabb generációk számára az Instagram lett maga a koncepció. Ez még önmagában nem jelent feltétlenül bajt. Én a problémát inkább a gyorsulásban látom, hogy egyidejűleg túl sok hatás és információ éri a művészeket. Másrészt, ha elfogadjuk az Instagram közösségi kultuszának a játékszabályait, onnantól már csak egy lépés, hogy a művészeti érték alapját is a like-ok és a követők száma határozza meg.

MJL: Az egyetemet a húszas éveid végén fejezted be. Mit gondolsz jelentett bármi könnyebbséget a korod és érettséged az egyetem utáni időszak kihívásaival szemben. Mennyire értek felkészülten vagy felkészületlenül a diploma utáni első évek?

FI: Pályakezdőként a műtermi munkára fókuszáltam, de nyilván voltak vízióim. Talán azt mondanám, hogy az eddigi pályámat mindig igyekeztem a vízióim mentén alakítani, de a valóság és a vízió nem mindig fedték, fedik egymást. Persze egzisztenciális problémák is voltak / vannak, többnyire alkalmazott munkákból próbálom fenntartani magamat,

és ha nagy a baj, szerencsémre a családom is tud segíteni, illetve most a doktori iskola is nagy segítséget jelent számomra.

MJL: Mennyire volt nehéz a pályán maradni? Az esetleges mélypontokról mi lendített tovább?

FI: A művészeti pálya olyan, mint egy nagy fehér cápa, ha nem halad előre, megdöglik. Szerencsére nekünk nem kell gyorsan úszni, a lényeg, hogy folyamatosan mozgásba legyünk. Szerintem fontos különválasztani az alkotói munkát a karriertől. Karriert építeni kunszt, viszont alkotni, az megint más kérdés, az igazi kihívást pedig a kettő közötti egyensúly megtalálása jelenti. Velem ez idáig mindig úgy történt, hogy amikor az egyik nem ment jól, jobban ment a másik. Egy szempillantás alatt megfordulhat a világ, és a „mélypont” hirtelen fent lesz.

MJL: Nemrég csatlakoztál a Deák Erika Galériához, de már korábban is része voltál a galériás rendszernek. Emellett pedig számos hazai művészeti intézményben kiállítottál már. Mi a tapasztalatod manapság, melyik területen való érvényesülés lendít nagyobbat egy fiatal művész pályáján, a piaci vagy az intézményes?

FI: A művészeti intézmények olyan bástyák, amiket a művészek és a kortárs galériák egyaránt be akarnak venni, mivel a művészeti intézményeknek erős a kánonképző hatása. Ha egy művész munkája egy rangos intézmény falára kerül, az egyrészt növeli a művész árszámát, másrészt hivatkozási pontként szolgál egy kereskedelmi galéria számára, szóval innen nézve összefüggnek egymással.

Úgy gondolom, a művész számára fontos, hogy legyen egy intézmény, amely (elméleti) keretet biztosít a működéséhez. Nekem az egyetem után a galéria volt az a hely, ahová be lehetett járni beszélgetni és vitatkozni más művészekkel, művészeti szakemberekkel. De nem csak ez az egy járható út létezik, a furcsa az a dologban, hogy előbb-utóbb minden alkotói pálya a white cube-ba vezet.

MJL: A jelenlegi kultúrpolitikai közeg befolyásol abban, hogy milyen alkotói attitűdből dolgozol? Hogy látod, érdemes manapság kritikai, politikai töltetű műveket létrehozni?

FI: Szerintem ma is releváns és előremutató politikai vagy kritikai attitűddel alkotni, mivel a jövőben ezek az alkotások fontossá válhatnak. 2016-ban az acb Galériában rendeztem egy kiállítást, amely anyagnak erős politikai felhangja volt, de valójában a döntési mechanizmusokra fókuszált. Jelenleg nem foglalkozom direktben politikával, most más kérdések foglalkoztatnak, de néha érintem a politikát is.

MJL: Hogy érzed, mennyire hatnak rád a téged érő környezeti hatások? Mennyire befolyásol mint művészt a művészeti és az azon túli, körülötted lévő világ?

FI: Igyekszem a saját logikám mentén szűrni és alkalmazni a körülöttem lévő világ határait. Szerintem óvakodni kell a merevségtől, mert gátolja a nyitottság képességét, de ha a trendek diktálnak, érdemes mindig egy picit a ritmus ellen játszani.

Az alkotó elme nyugtalan és sohasem érezheti azt, hogy célba ért, ezért a kultúra természete a szüntelen haladás.

MJL: A szakma téged mint konceptuális vagy legalábbis ötletorientált művészt könyvelt el, azonban számos jelenlegi munkád inkább a geometrikus absztrakt felé húz, és a jelen-téssel szemben egyfajta vizuális játék dominál rajtuk. Te hogyan gondolsz saját alkotói hozzáállásodra? Mi a viszonyod a művészeti jelentéstulajdonításhoz?

FI: A konceptualizmus és az absztrakció mindig közel álltak hozzám, így nálam az egyik soha nem a másik ellenébe működik, hanem inkább egymást kiegészítve jelennek meg. Úgy gondolom, a legjobb munkáimban a koncepció következménye lett végül a látvány, amely gyakran valóban leginkább absztraktként írható le.

MJL: Az elmúlt pár évtized kiállítási gyakorlatának szerves részévé vált a műleírás-készítés. A te alkotásaid mennyire igénylik az ilyesfajta szöveges definiálást? Illetve mi a véleményed általánosságban erről a gyakorlatról?

FI: Fontosnak tartom egy műalkotás intellektuális dimenzióit, hiszen anélkül az alkotás csupán egyfajta dekorációs tárgy funkcióját töltené be. Ideális helyzetben a forma és az üzenet együtt alkotja a művet. Ugyanakkor vannak olyan alkotásaim is, amelyek valószínűleg nem lennének könnyen dekódolhatók leírás nélkül és fordítva.

MJL: Hogyan látod a saját hazai generációdát? Mit gondolsz, mik azok a tényezők, amelyek leginkább befolyásolták/befolyásolják ennek a korosztálynak a művészeti szemléletét? Mennyire érzed egyáltalán, hogy a saját korosztályod elkülöníthető az idősebb és a most pályára lépő, friss huszonévesek szemléletétől?

FI: Azt gondolom, hogy nehezebb megérteni egy, a tiedtől eltérő generációt, leginkább a köztük lévő érzelmi és intuitív alapon működő kommunikáció miatt. A nálam tíz-husz évvel idősebb generáció még egy teljesen másképpen működő kulturális közeget is megtapasztalt, amely több szálon kapcsolódott a konceptualizmushoz. A huszonévesek valóban egyre inkább az ábrázolás és a látvány felé fordulnak. Az én generációm pedig valahol a kettő között mozog.

9.3 Mézes Tünde

EGYFAJTA PROTÉZIS VOLT A KONCEPCIÓ

Mézes Tünde 2018-ban diplomázott a Magyar Képzőművészeti Egyetemen, doktori fokozatát pedig 2026-ban, ugyanebben az intézményben szerezte meg. Installációkat, önálló objektumokat és grafikai sorozatokat készít. Műveiben hétköznapi tárgyakat, formákat és szövegrészeket helyez kiállítási kontextusba. Érdeklődése középpontjában az értelmezés, a félreértés és a megértés ellentmondásos folyamata áll. Művészeti tevékenysége mellett 2014-es alapítása óta a PINCE artist-run space szervezésével, önkéntes, közösségi művészetközvetítéssel foglalkozik.

Molnár Judit Lilla: A másolás művészeted egyik tudatos eszköze, ugyanakkor ez a kisgyermekek önfejlesztésének is egy gyakori technikája. Ha visszagondolsz a gyerekkorodra, hogy emlékszel, akkor is szívesen éltél ezzel az eszközzel? Mit gondolsz, van a mai művészeti működésednek olyan eleme, sajátossága, ami visszavezethető egészen a gyermekkorodig?

Mézes Tünde: Van egy kis anekdota a családban arról, mennyire türelmes gyerek voltam. Egyszer az óvodában papírtányérokat díszítettünk ki filctollal. Én nagyon aprólékos virágmintát készítettem a tányér peremére. Amikor már mindenki kint játszott az udvaron, én még mindig dolgoztam, és amikor jött értem apukám, neki is meg kellett várnia, hogy körbeérjen az a minta. Ez az aprólékosság, illetve a repetitív munkára való hajlandóság még mindig jellemző rám, és nagy segítségemre van, de nem érzem, hogy különösebben meghatározná. Egyébként amennyire emlékszem, kisgyerekként igyekeztem azt lerajzolni, amit elképzeltem. Egy fantasztikus vízesést, elefántokat stb., de sokszor csalódott voltam amiatt, hogy nem úgy néz ki a végeredmény, ahogyan a képzeletemben. Később az hozott sikerélményt, ha modell után lerajzoltam dolgokat, majd ezeket fejlesztettem, alakítottam tovább a fantáziavilágom szerint. Nagy vonalakban még mindig ezt csinálom; hasonlóan ötvözöm a hétköznapi világ dolgait, jelenségeit az ötleteimmel, koncepcióimmal.

MJL: Képgrafika szakon végeztél, amire gyakran olyan diákok jelentkeznek, akiket elsősorban a rajztudásuk vezetett el a képzőművészethez. Ez rád is igaz? Hogyan jutottál el addig, hogy képzőművész akarj lenni? Illetve mi volt az első meghatározó élményed a kortárs képzőművészettel, és mikor realizáltad, hogy az túlmutat az emberek fejében élő, 19. századi képen?

MT: Nem művészcsaládból jövök, úgyhogy viszonylag későn lett bármiféle fogalmam a vizuális művészetről. Gyerekként sokat rajzolgattam, de ugyanannyira érdekelt mindenféle más kreatív, kézműves technika is a gyöngyfüzéstől kezdve a papírmásé szobrokon át a varrásig. Lenyűgözött, hogy szinte a semmiből tárgyak jönnek létre. Hogy sima kartonpapírból térbeli formákat lehet létrehozni. Talán azért maradt fókuszban mégis a rajzolás, mert rajzóra van az iskolákban, így ott tűnhet fel, ha valakinek affinitása van az

alkotáshoz. Jó esetben, ahogy engem is annak idején, rajzsakkörre íratják be a szülők a gyerekeiket. És persze ott van az is, hogy rajzi készségre van szükség a művészeti egyetemek felvételi vizsgáin. Igen, pusztán rajztudással logikus választás a képgrafika szak. Körülbelül az érettségi tájékán, vakon tapogatózva kezdtem megsejteni, mi az a kortárs képzőművészet. Valamiféle fogalmat alkotni róla talán még később tudtam, amikor az első sikertelen képzős képgrafika-felvételim után bekerültem az Óbudai Képzőművészeti Szakképző Iskolába. Ott kezdett kinyílni a világ.

MJL: Ma kifejezetten konceptuális műveket hozol létre. Mikor kezdtél eltávolodni a technikaorientált művészeti nyelvtől? Az egyetemen tapasztalt szellemi közeg és elméleti oktatás mennyire volt erre hatással?

MT: Nálam ez pont fordítva kezdődött; sosem éreztem elég jónak a rajzaimat. És most nem szerénységből mondom, de valóban nem voltam kiemelkedő, és éreztem, hogy ennél több kell. Figurákat sosem tudtam túl jól rajzolni, egyszerű formákkal, terekkel és tájakkal kezdtem, és ezeket valamilyen kis csavarral tettem érdekessé. Egyfajta protézis volt a koncepció. Kreatívan megkerülni a problémát. Volt talán egy elég szigorúan konceptualista időszakom, ami az egyetem éveire tehető, de végig fontos volt a vizualitás is. Nem gondolom, hogy az intézmény elvárásai különösebben befolyásoltak volna. Inkább az önbizalmam nőtt azóta, és könnyebben állok oda önkényes vagy intuitív döntések mellé. Ez most azért ilyen, mert én ilyennek akarom.

MJL: 30 éves vagy. A kisgyermekkorodat még teljesen analóg világban töltötted, általános iskolás éveidre azonban már Magyarországot is elérte a digitalizáció, tinédzser korod végére pedig már a közösségi média is megjelent. Szerinted ennek a kettős tapasztalatnak lehetnek lenyomatai a művészetedben, alkotói gyakorlatodban?

MT: Ez egy egészen szerencsés együttállás. Gyakorlatilag abban az iramban fejlődött körülöttem a digitális világ, ahogyan felnöttem, mindig azt nyújtva, amire nekem éppen szükségem volt. Érdekes, hogy kerülöm a digitális médiumok használatát a művészetemben, de nagyon sok esetben utalok rájuk. Időben nehezen elhelyezhető tárgyakat hozok létre, van ebben egyfajta játékoság. Használok a digitalizáció adta lehetőségeket, számítógépen, 3D-modellezéssel tervezem az installációimat, de azok végeredményben mind anyagiak és statikusak.

MJL: Mi a véleményed az Instagramról mint művészeti (portfóliós) platformról? Mit gondolsz, a felület diktálta, megváltozott vizuális fogyasztási szokások alkotóként befolyásolnak abban, hogy hogyan hozod létre a munkáidat?

MT: Valójában hasznos platformnak gondoltam, ameddig nem tolódott el a rövid videók, azaz „reelek” irányába a hangsúly. Illetve az is feltűnt, hogy két-három releváns, általam követett profil posztja után kapok egy reklámot vagy videóbejátszást egy táncoló kiskutyáról. Így amire jól lehetne használni, hogy tájékozódjunk, felfedezzük egymás munkáit a művészeti közegben, vagy esetleg felfedezzenek minket intézmények és elméleti

szakemberek, egyre kevésbé használható. A szórakoztatás irányába tolódott el az egész. Persze lehet, hogy csak én vagyok tele kutyás videókkal, és másoknak jobban sikerül távol tartani magukat az Instagram befolyásától. Mindenesetre egyre kevésbé használok szakmai munka bemutatására, mert egyszerűen komolytalannak tartom. Leginkább szórakoztató vagy személyesebb tartalmakat osztok meg.

MJL: Szinte egyből, a diplomád után két évvel felvételt nyertél a doktori képzésre. Ez a gyors átmenet könnyítette a pályakezdő lét nehézségein? Az egyetemről kikerülve mennyire okozott problémát megteremteni a feltételeket a művészeti munkához?

MT: Az egyetemről kikerülve gyakorlatilag rögtön tanítani kezdtem. Egy OKJ-s művészeti iskola frissen induló grafika szakán kaptam lehetőséget képgrafikatanárként. Mindaddig nem gondoltam arra, hogy valaha is tanítani fogok, de nagyon megszerettem. Rengegetet fejlődtem emberként és művészként is, sokkal nyitottabb lettem például a befogadói oldal felé. Megélni sajnos nem tudtam csupán ebből, mellette dolgoztam vendég-látásban, nyomdában, ami éppen akadt, és persze folyamatosan pályáztam inkább kevesebb, mint több sikerrel. Azt éreztem, hogy elaprózódik a figyelmem. Vagy nem volt műtermem, vagy amikor már volt, nem tudtam egész napokat ott tölteni, vagy egyszerűen nem maradt pénzem alapanyagokra. Szükségem lett volna egy olyan ösztöndíjra, ami mellett nem kell annyit dolgoznom, és ami legalább részben fedezi a művészeti munka kiadásait. Mivel a Derkó egyik évben sem jött össze, megpróbáltam a doktorit. Úgy érzem, a Doktori Iskola lendített nagyot a pályámon biztosítva a megélhetést és számon kérve az elméleti munkát. Sokkal tudatosabban és koncentráltabban alkotok, és nagy önbizalmat ad az is, hogy végül is a művészetemből élek.

MJL: Alapító tagja vagy a PINCE nevű artist-run space-nek, amelyet 2014-ben hoztatok létre. Az, hogy fiatal művészek saját erejükből elindítanak egy független kiállítóteret, egyrészt példaértékű, másrészt sokat elárul a mai hazai intézményes rendszerről. Milyennek látod a PINCE szerepét a hazai és régiós viszonylatban? Illetve mit gondolsz, milyen körülményekhez kell manapság adaptálniuk magukat a fiatal művészeknek, hogy boldoguljanak az intézményes keretek között?

MT: A PINCE létrejöttének egyrészt az volt az oka, hogy nem láttuk, hogyan lehetne kiállítóként bekerülni az intézményrendszerbe. Így létrehoztuk a saját intézményünket. Szépen lassan megismertek minket – nemcsak mint szervezőket, de mint művészeket is. Nem lehet kellőképpen hangsúlyozni a kapcsolatok jelentőségét, amikor a szcénában való érvényesülésről beszélünk. Úgy érzem, a PINCE-ben végzett munkám nemcsak azoknak a művészeknek segített, akiknek kiállítási lehetőséget adtunk, hanem a megszerzett tapasztalatokon és kapcsolatokon keresztül nekem is. A sokéves munka kifizetődni látszik, habár sosem ez volt a cél. De valahol ezekben az alulról szerveződő együttműködésekben hiszek, amelyek kölcsönösen jók mindenkinek. Azt gondolom, és ez persze nagyon klisés, hogy összefogásra van szükség. Egymás segítésére, nem könyöklésre. Nem a saját érdekeket kell szem előtt tartani, hanem a közöset, hogy legyen progresszív kulturális élet

Magyarországon. A körülmények ezt egyre jobban megnehezítik, úgyhogy fontos lenne felismernünk, hogy egy csónakban evezünk.

MJL: 2013-ban kezdted az egyetemet, ez az időszak komoly kultúrpolitikai változásokkal terhelt időszak volt. Hatással volt-e ennek a miliőnek a tapasztalata a saját alkotói stratégiádra, attitűdödre?

MT: Kevésbé hagyom, hogy az aktuális történések hatással legyenek a munkámra. Nevezhetjük ezt apolitikusságnak, de amikor egyre lehetetlenebb helyzetbe kerülnek a művészek, valahol politikai állásfoglalásnak élem meg azt is, hogy én csak azért sem foglalkozom politikával a műveimben, hanem számomra sokkal érdekesebb, mondjuk úgy, elvontabb témákkal dolgozom. Olyanokkal, amelyekről azt gondolom, hogy azokkal egy ideális világban is érdemes lenne foglalkozni. Ebből nem engedek.

MJL: A közösségi média révén anélkül is el vagyunk árasztva művekkel, hogy egyetlen kiállításra is elmennénk. A PINCE miatt te még intenzívebben nyerhetsz betekintést rengeteg alkotó munkásságába. Mennyire van ez rád hatással? Mennyire befolyásolnak, inspirálnak azok a tendenciák, amelyeket más művészek munkáin látsz?

MT: Egészen biztosan hatással van rám minden, amit látok. Ha nem is tudatosan, de reagálok más művészek munkáira, szemléletmódjára. Átveszek bizonyos elemeket, és beépítem azokat a saját munkámba. Olyan ez, mint a nyelv. Egy csoportnak akaratlanul is kialakul egy megkülönböztethető, saját nyelvezete. Ha valaki elkezd használni egy ismeretlen szót a környezetünkben, észrevétlenül is beépítjük a szókincsünkbe. De a trendeket illetően talán szigorúbb vagyok. Azért, mert valamilyen stílus vagy teória most éppen nagyon megy, nem kell felülni rá. Ezek jönnek-mennek.

MJL: Amellett, hogy fontos számodra a munkáid vizuális és technikai kvalitása, a tartalomra is nagy hangsúlyt fektetsz. Mennyire számít neked, hogy tiszta, világos koncepcióra építsd fel a művedet? Illetve mennyire fontos számodra, hogy ne csak vizuálisan, de tartalmilag is megragadja a munkád a befogadót?

MT: A tiszta, világos koncepció talán egyre kevésbé fontos, a tartalom annál inkább. Az, hogy ebből mennyi jut el a befogadóhoz, az kitalálhatatlan. Az érthetőség, ezzel együtt a leírhatóság nem célom, sőt azokat a helyzeteket keresem, amelyekben a befogadó nem lehet biztos, hogy megértette a kiállítást. Nem hagyja nyugodni, újra és újra eszébe jut, kérdéseket fogalmaz meg. Nem tudja teljes biztonsággal kijelenteni, hogy ennek a munkának ez és ez a lényege. Ilyesfajta „megragadásra” törekszem.

MJL: A szöveg mint vizuális művészeti eszköz a munkásságod fontos eleme. Doktori kutatásodban is a képzőművészeti alkotásokon megjelenő szövegek szerepét vizsgálod. De mi a véleményed a művek „mellett” elhelyezkedő szövegekről? Számodra fontos az, hogy szövegesen is artikuláld a munkádhoz kapcsolódó gondolataidat? Ezek a szövegek inkább kapaszkodót nyújtanak a műhöz vagy kiegészítik azt?

MT: Szerintem fontos a szöveg jelenléte a kiállítóterben. Én az a típusú befogadó vagyok, aki először olvas, csak azután nézi meg alaposan a műtárgyakat. De nem gondolom, hogy ennek feltétlen így kell lennie. Sok esetben nincs is szükség szövegre, és a szöveg jelenléte csak elvesz a mű jelentéséből. Vannak olyan esetek is, amikor elengedhetetlen a szöveg, különben teljesen el lennénk veszve a mű értelmezésében. Szóval azt gondolom, hogy egyrészt a mű jellegétől függ, de a művésznek mindenképpen nagyon tudatosan kell eljárnia a szöveg jelenlétét illetően. Legyen eldöntve, hogy mit fogalmaz meg írásban és mit nem. Az sem jó, ha valami feketén-fehéren le van írva, de a teljes homály sem megoldás.

MJL: A generációkutatók megközelítőleg az 1980–1995 között születetteket azonosítják Y generációként. Születési éved szerint még az Y generációhoz tartozol, de közel vagy a Z-hez is. Hogy látod, meg lehet szignifikánsan különböztetni ezt a két korosztályt egymástól? Hogyan jellemeznéd sajátodat?

MT: Nem generációs különbségeket látok, inkább felfogásbeli szakadékokat, sokszor életkortól függetlenül. Biztosan lehet tenni érvényes megállapításokat a témában, de nem bocsátkoznék ilyen általánosításokba.

9.4 Ámmer Gergő

A SZOBOR SOKKAL KOMPLEXEBB JELENSÉG

Ámmer Gergő 2017-ben diplomázott a Magyar Képzőművészeti Egyetem szobrász szakán. Munkássága a klasszikus szobrászat tradíciójából építkezik. A művészettörténeti és mitológiai utalásokat személyes élményekkel, gondolatokkal társítja. A jelenhez viszonyítva vizsgálja ikonográfiájukat, esetenként újraértelmezi azt, újabb és újabb rétegeket és jelentéseket felfedve. Igyekszik örökérvényű témákra rávilágítani, amiket anyaghasználatával is megerősít.

Molnár Judit Lilla: Professzionális szobrászként, komoly szakmai tudással a hátad mögött, nem lehet könnyű a mai alkotói hozzáállásod gyermekkori gyökereit felfejteni. Kérlek, mesélj mégis egy kicsit arról, hogy gyermekként, mielőtt bármilyen művészeti képzésben részesültél, hogyan alkottál?

Ámmer Gergő: Őszintén? Imádtam Legózni. Visszagondolva ez a legerősebb, kreativitáshoz kapcsolódó motívum gyerekkoromból. Jelen volt a rajz is, de a LEGO lételememnek számított. Pontosan nem emlékszem meddig, de tíz éves koromig biztos játszottam, és amit a játék logikája megengedett, megcsináltam.

MJL: Vidéken, egy Somogy megyei kisvárosban nőttél fel. Mennyire volt lehetőség gyerekkorodban képzőművészettel találkozni akár a családot, akár a tágabb környezeted által? Fel tudod idézni az első meghatározó képzőművészeti élményeidet? Ezek alapján, milyen kép alakult ki benned a képzőművészetről, és mikor illetve mi írta felül ezt a prekoncepciót?

ÁG: Marcaliban születtem, apám kőfaragóként, anyám pedig ápolónőként dolgozott. Természetes volt számomra, hogy kövek között nőttem fel. A művészet, mint jelenség elsőre elég sajátos, bizarr úton és lassan szivárgott be az életembe. Úgy 12 éves koromtól, apámnak segítve, jártuk a környék temetőit és munka közben mindig a szobrok és a különösebb, faragott kövek ragadták meg a figyelmemet. A legtöbb szobornak, faragványnak volt egy provinciális bája, de akadtak közöttük kvalitásos emlékek is. Hogy az akkori „esztétikám” prekoncepciónak számít-e, arról nem tudnék egyértelműen dönteni. Ami régen tetszett és töltettel bírt, úgy gondolom, most is értékelném. Ahogy az ismereteim bővültek a középiskolában és az egyetemen, úgy tudtam nyitni más kifejezési formák irányába. A reveláció folyamatos, a mai napig tart.

MJL: Szobrász szakon a hallgatóknak számos technikai tudást szükséges elsajátítaniuk. Emellett mennyire volt hangsúlyos része a képzésnek a művészetfilozófiai trenírozás? Mennyire követelték meg a szakmai precizitás mellett a művek konceptuális kidolgozottságát?

ÁG: Úgy éreztem a szakunkon, hogy ezen a téren vannak hiányosságok. A szakmaiság, a technikai perfekcionizmusra való törekvés dominált. Ahogy kezdtem meglépni az

általam kijelölt technikai szinteket, felismertem, hogy a szobor sokkal komplexebb jelenség, mint egy cizellált ékszer és nem is merülhet ki egy esztétizáló gesztusban. Ezek a lépések évekig tartottak, de a diplomaévemben már tudatában voltam ennek. Szerencsére a tanári karból volt, aki az elméleti részről megerősített és tanulmányutak is nagyban hozzájárultak, hogy szellemileg is szinkrontartsak a munkámmal. Természetesnek tartom, hogy a gondolatiság és a forma egységesen erősítsék egymást.

MJL: A jóléti világ most felnövekvő generációi számára az internet már alaptényező. Mi azonban még egy offline világba születtünk bele, az új digitális pedig velünk együtt nőtt és fejlődött. Mit gondolsz ez a generációs tapasztalat hatással lehet a munkáidra? Lehetőséges, hogy a műveid archaizáló témaválasztása pont az ebből való menekülés tudatos vagy tudattalan eszköze?

ÁG: A digitális világ ajándék és egyben akadály is lehet. Az előnyeivel élek is. Több módon használom a munkámban. De alapvetően a „tárgykultuszban” hiszek. Ehhez elengedhetetlen az egyidejű fizikai jelenlét és a szellemi töltöttség és annak befogadása. A „jelen lenni” állapot számomra felértékelődik. A művek, tárgyak sugároznak ránk, ezért járunk múzeumba, kiállításra is, hogy megtapasztalhassuk ezt a sugárzó jelenséget. Ez az, amit a digitalizáció még nem tud megadni. Az én esetemben a klasszicizáló, archaizáló formarend azzal az üzenettel bír, miszerint az ember a tapasztalata és a történelem ismeretének birtoklása ellenére sem változik. Ugyanazok a mechanizmusok éltetnek minket, mint évezredekkel ezelőtt, még ha a civilizációs komfort illúziójában élünk is.

MJL: Az utóbbi években az Instagram képzőművészeti szempontból is egy fontos platformmá nőtte ki magát. Mit gondolsz a felület diktálta megváltozott vizuális fogyasztási szokások, alkotóként befolyásolnak abban, hogy hogyan hozod létre a munkáidat? Te mennyire vagy aktívan jelen a platformon, mik a tapasztalataid vele?

ÁG: Az Instagram képzőművészeti szempontból zseniális. Azonnal látjuk a legfrissebb munkákat, kiállításokat a világ bármely pontján. Ezzel a tájékozódási lehetőséggel könnyen reagálhatunk a tendenciákra. Ezen a felületen kapcsolatba tudsz kerülni más művészekkel, műkedvelőkkel, művészeti szakemberekkel. Viszont, nem az Instagramnak dolgozok. Természetesen szinte lehetetlen kivonni a hatása alól magát az embernek, de igyekszem a ritmusomnak megfelelően használni, amit tényleg akkor teszek, ha indokoltnak érzem.

MJL: 2017-ben diplomáztál, két év múlva pedig Derkovits Gyula-ösztöndíjas lettél, amit sikerült sorozatban háromszor elnyerned. Hogyan élted meg a diploma és a derkó közti két évet? Milyen stratégiát választottál az egzisztenciális és művészeti szükségleteid ki-elégítésére az ösztöndíjas időszak, előtt, alatt és után?

ÁG: Szerencsésnek érzem magam, mivel az egyetem befejezésével szinte azonnal kaptam egy ösztöndíjat és több sikeres pályázatból is tudtam finanszírozni a szobrászatomat. A lendületem így töretlenül megmaradt a hároméves Derkó ösztöndíjas időszakot

beleértve. Viszont pár éve volt egy kényszerszünet, ami miatt nem tudtam fenntartani a művészi ritmusomat és ez depresszióhoz is vezetett. De a környezetem segített és ismét elkezdtem dolgozni, úgy gondolom, egy újabb fejezethez érkeztem.

MJL: Mi a véleményed arról, hogy a MANK megszűnésének, vagyis a Petőfi Kulturális Ügynökségbe való beolvasztásának hatására ebben az évben még nem hirdették meg a Derkót? Sokakban felmerült az a jogos félelem is, hogy az ösztöndíj a kulturális szcénát érintő pénzügyi elvonások áldozatává vált. Hogy látod, milyen hatással lehetnek a fiatal generációk művészeti stratégiájára az egyre inkább elapadó állami források, amelyek hiánya kifejezetten a szakmai alapon működő, nonprofit intézményekre fejt ki hatását? Neked mik a személyes tapasztalataid?

ÁG: Engem is megdöbbent a helyzet, hogy egy több évtizedes múltú állami támogatás az egyik évről a másikra elfelejtődik. A fiatalok kalkulálnak a Derkóval, anno mi is reménykedtünk, hogy megkapjuk. Persze jó lenne, ha nemcsak ez a támogatási forrás létezne, akkor nem kellene ezen ennyit görcsölni. Több magánszemélyek vagy cégek által alapított ösztöndíjra is szükség volna, hogy egy egészségesebb helyzet várja azokat, akik pályakezdőként kellő fókusszal kívánják folytatni munkájukat. Színesedne a mezőny és csökkenne a feszültség a frissen diplomázottak számára, ráadásul valószínűleg sokkal többen maradnának pályán ebben a kritikus időszakban.

MJL: Az elmúlt évek hazai kultúrpolitikai feszültségei hatással voltak bármilyen szempontból is az alkotói magatartásodra?

ÁG: Nem tudjuk kivonni magunkat a politikai hálóból. Viszont nem tartom egészségesnek, hogy a politika legyen a kizárólagos forrása a gondolkodásunknak. A művészetet nem lehet jobbra vagy balra kormányozni, hosszú távon csak az egyenes út létezik. A művészettörténetben több példa is bizonyítja, hogy a leghetetlenebb helyzetekben is alkottak. De legyünk őszinték: a kultúra csak akkor tud virágozni, ha biztosítva vannak az anyagi feltételei és minél szélesebb spektrumot tud megérinteni. Ez egy hosszú távú befektetés, amit a mindenkori politikai nézettől függetlenül támogatni kell, hogy értékeket hozzassunk létre és azokat fent is lehessen tartani. Nem lehet négyéves ciklusokban gondolkodni. Nyilván kedvezőbb lenne egy paradicsomi állapot, de addig is, azt magunknak kell szimbolikusan megteremteni.

MJL: Mennyire tartod magad olyan embernek, akit jelentősen befolyásolnak az őt érő környezeti hatások? Fontosak számodra mások véleményei, vagy az aktuálisan futó trendekhez való kapcsolódás? Mennyire gyakorol rád hatást a körülötted lévő világ az alkotó tevékenységben?

ÁG: A környezetemből, saját- vagy művészettörténeti élményekből merítek. De általában erősen átalakulnak a hatások, szinte szublimálódnak. Egyre rétegződnek a jelentések és az asszociációk. Szerencsés helyzetben egy olyan komplex jelenséget alkotnak, amit hosszan lehet boncolgatni, amik további tervek kiindulópontjává is válhatnak. A

különböző fázisokat, ha nagyon izgatott vagyok, meg szoktam osztani pár barátommal, akik szintén művészek és a véleményük fontos számomra. Meghallgatom a kritikájukat, de legfőképp a megérzéseimet követem.

MJL: Műveidben bibliai és mitológiai témákat keretezel újra. A szobrok értelmezéséhez a befogadónak egyszerre kell egy alap művészettörténeti ismeretsséggel rendelkeznie és egy erős asszociációs készséggel azért, hogy képes legyen következtetni az ikonográfiai szempontokat figyelmen kívül hagyó megformálásból az előképül szolgáló történetre, de egyben azt hátra is hagyni, hogy egy kortárs kontextusban újraértelmezze. Mennyire tudatosan figyelsz saját munkáid jelentéstartalmára és annak értelmezhetőségére?

ÁG: A legtöbb esetben van megalapozott koncepció. De számomra fontos az is, hogy teret hagyjak a zsigeri énemnek is. Mert nem egy tervet akarok megvalósítani, hanem inkább egy irányt kitűzve felfedezni. Ez az élmény, az ismeretlen generálja azt az izgalmat, amiért dolgozom. A munka létrejöttével az értelmezhetőség pedig többször változik, vagy csak később kristályosodik ki, új fordulatot vesz. Nekem különösen tetszik, amikor organikusan alakul a munkával együtt a tartalom is és fordítva. A *Forrás* című munkámnál a víz áramlásával, csorgásával például nem kalkuláltam. Amikor működésbe hoztam a szökőkutat és meghallottam a víz hangját, misztikussá vált az egész élmény és szinte hipnotizált.

MJL: Mi a véleményed szükséges-e egy munka mellé műleírást készíteni? A mai vizualításra épülő világban, szerinted indokolt, hogy a művész (vagy a kurátor) szövegesen is definiálja a munkáit?

ÁG: Jó, ha van mankó. Több olyan élményem van, ami akkor vágott mellbe, mikor a „szöveges részt” elolvastam. Talán a legerősebb egy Ai Wei Wei kiállításon volt Londonban a Royal Academy-n, amikor a *Straight* című installációját láttam. Ott rendkívüli erővel hatott a gondolati háttér. Kínában egy földrengés után egy elpusztult iskolaépületekből a statikai jelentőségű betonvasakat Ai Wei Wei és műhelye kiszedték és egyenként kiegyenesítették, ezáltal felkínálva az újrakezdés lehetőségét. A mellékelt szöveg kulcsfontosságú volt a puritán, egymásra helyezett betonvasak megfelelő értelmezéséhez. Mindehhez természetesen kell egy vitális koncepció is, hogy ütős eredmény szülessen. A munkával fel kell kelteni az olvasási szándékot, kíváncsiságot.

MJL: Mi a véleményed, a te generációdnál, mik a kortársság mint szakmai jelző kritériumai? Mit teszi a te klasszikus alapokon nyugvó szobrászatodat mégis megkérdőjelezhetetlenül maivá?

ÁG: Ami a kortárs munkákat relevánssá teszi az a jelenhez való viszonyuk. Az én esetemben a tematika szolgál alapul. A például a kor sugallta elbizonytalanodás, egységének szétagolódása. Olyan témák foglalkoztatnak, amelyek a jelenhez köthetőek és beleágyazódnak abba a kulturális szövetbe is, amit a művészettörténet kánonja formált. Az utóbbi két kiállításom az emberi érzelmek és tapasztalatok metafizikai és pszichológiai vetületét

tárta fel. Megjelenik az idő, a félelem, a boldogság és a korokat mozgató ciklikusság elve. Tudatában vagyok annak, hogy a szobrászat az időn kívül és az idővel összefonódva jön létre. Ettől varázslatos. Számomra a legtöbb mű örökérvényű.

9.5 Hajdu Levente

ÖRÖK PÁLYAKEZDŐNEK TARTOM MAGAM

Hajdú Levente 2017-ben diplomázott a MOMÉ-n. Emellett az ELTE-n, a Babeş-Bolyai Tudományegyetemen, illetve a Sorbonne-on tanult médiaművészetet, művészet- és filmelméletet, valamint filozófiát. Figyelmét, akárcsak korunkat, az ADHD tünetegyüttese írja le a legprecízebben. Projektjeit szerteágazó témaválasztás jellemzi. Kiállításai a vidéki nosztalgiától a kínzóan személyes történeteken át, az absztrakt animáción keresztül a művészek prekárius helyzetéig számos témát érintenek.

Molnár Judit Lilla: Kisiskolásként – mikor még nem művészi céllal alkottál – miben fejezted ki kreatív energiáidat? Felnőtt képzőművészként visszatekintve találsz olyan pontokat, amelyeket össze tudsz kötni mai alkotói működéseddel?

Hajdu Levente: A tanulmányaimat a Waldorf iskolarendszerben kezdtem, ahol fontos szerepet játszott a manualitás és az önkifejezés. Emellett nyolc évig jártam tűzzománcozni. Két meghatározó alkotással kapcsolatos gyerekkori emlékem van, az egyik, amikor szüleim építkeztek, és egy hatalmas homokvárat építettem az építkezésre szánt homokból, amit később beépítettek a házunkba, a másik, mikor mamám testvérénél szigszalagból és a macisajt kartonjából úrhajót készítettem. Azonban nincs közvetlen kapcsolódás ezen emlékeim és a művészethez való viszonyulásom közt. Nálam nem a járókában dőlt el, hogy képzőművész leszek, hanem csak jóval később, gimiben született meg a valódi motivációm iránta.

MJL: A városi és a falusi lét határán, Debrecen egyik peremtelepülésén, Kismacson nőtél fel. Évek óta Budapesten élsz. Műveidben gyakran tetten érhető mindkettő, a vidéki és a városi lét tapasztalatának a feldolgozása. Képzőművészeti fejlődésed, érvényesülésed szempontjából mennyire érzed hátránynak vagy előnynek a vidéki szociokulturális közeget, amiben felnőttél?

HL: A vidékiséget releváns identitáskérdésnek tartom, amely méltatlanul kevés szerepet kap manapság a divatosabb identitáspolitikai mozgalmakhoz képest. Sok alkotó küzd az-
zal, hogy ledolgozza a vidékiségből fakadó hátrányát, amely nem lehetetlen, de nem ugyanonnan indul két ember, akik közül az egyik, mondjuk az ukrán határ melletti, kis zsákfaluból származik, a másik pedig, Budán, a Naphegyen nőtt fel. Egy budapestihez képest még annak is sok évet kell ledolgoznia, aki egy vidéki, de egyébként jómódú családból származik. Sokan azonban pontosan a vidéki múltjukból merítik művészetük anyagát, témáját, és időnként romantizálják is ezt az úgynevezett „másik Magyarországot”. Én is azok közé tartozom, akinek megdobban a szíve, amikor meglát egy tejeszacskóból szőtt lábtörlőt vagy két nagymamám korú idős asszonyt húszkilós kutyatápot cipelni. Habár szüleim már első generációs értelmiségiek, de én Kismacson, a faluban csak olyan gyerekekkel játszottam, akik mind alsóbb osztályokból jöttek, majd kétkezi szakmát választottak. Emiatt később, debreceni gimnazistaként sokszor éreztem magam

kívülállónak. Persze a városban éppen a vidékiségemmel szívattak. Ennek ellenére a vidékiség mind a mai napig fontos táptalaj számomra.

MJL: Gimnáziumban még dráma szakra jártál, hogyan lett ebből végül Média Design szak? Hogyan fordult az érdeklődésed a képzőművészet felé, és mikor lett látható számodra ez a világ?

HL: Az, hogy végül dráma szakra jártam, tulajdonképpen a véletlen műve. Általános iskolás koromban annyira nem tudtam, hogy hová menjek továbbtanulni, hogy a matematikától kezdve, a spanyol kéttannyelvűn át a dráma szakig nagyjából mindenre beadtam a jelentkezésemet. Végül azonban csak humán és dráma szakra vettek fel, mely utóbbit ismerőseim miatt választottam. Ott nem került hangsúly a képzőművészetre, és talán ez is motivált abban, hogy a színházzal szemben valami mást képviseljek a gimiben. Erre az időszakra datálható az első komolyabb képzőművészeti élményem is. Egy családi barát mesélt nekem Banksyról, aminek a hatására még azon a nyáron elkezdtem stencileket fűjni Debrecenben. A street art és a graffiti adta az első löketet a képzőművészet irányába, a másodikat pedig az akkor nyíló *Messiások* kiállítás, amit tizenegyedikes koromban az osztályommal közösen néztünk meg a MODEM-ben.

MJL: Milyen hatással volt a művészi gondolkodásodra az egyetemi oktatás során tapasztalt szellemi közeg? Befolyásolt-e abban, hogy hogyan gondolkozol a műveidről, azok jelentéséről?

HL: Természetesen hatással volt rám a MOME, de az ELTE is. Akkoriban a koncepcióalkotás megelőzte a tényleges művészetcsinálást, mivel sokáig lényeges volt számomra, hogy a műveim valamilyen konkrét témáról szóljanak, lehessen valamiről rajtuk keresztül beszélni. Egy idő után annyira fontos lett az elmélet, hogy jó pár évig úgy gondoltam, hogy nem is érdemes létrehozni semmit, ezért csak filozófiával és művészetelmélettel foglalkoztam. Majd ezután újabb fordulat következett, minden elmélettől eltávolodtam, és műtermezni, festeni kezdtem. Később installatív munkákat hoztam létre, majd személyes ügyekkel kezdtem el foglalkozni, de ekkor már anélkül, hogy tudatosan rá akartam volna húzni bármilyen elméletet a műveimre vagy a kiállításaimra.

MJL: Bár Média design szakon végeztél, anyag- és eszközválasztásod sok esetben kifejezetten materiális. Munkáidra igazabbnak érzem a konceptuális, mintsem a médiaművészeti jelzőt. Témaként azonban többször is érinted a digitális és online világ hatását, például a *Kamera kontrol* című munkádban vagy tavalyi, egyéni kiállításod címadásában, amely mondat (*Szerintem többet ne beszéljünk*) különösen a Tinder-generáció számára csenghet ismerősen. Mit gondolsz, mennyire meghatározó a korosztályod számára a digitális világ és a hálózatosodás tapasztalata, és milyen hatással van ez a képzőművészetre?

HL: Két külön kérdésként kezelném, hogy milyen hatással van a digitális világ a munkáimra, illetve általában a képzőművészeti közegre. Tudatosan nem szoktam beépíteni a

munkáim koncepciójába ezt a témát. De igen, például a *Kamera Kontrol*, amit egyébként egy momés egyetemi feladatra készítettük Erdély Jakabbal és Lados Dáviddal, direktben foglalkozott a megfigyelés társadalmával, de sokkal inkább szólt a hatalom biopolitikai természetéről. Emellett érdekes olvasat a *Szerintem többet ne beszéljünk* című egyéni kiállításomat összefüggésbe hozni a Tinder-generációval, de őszintén szólva, számomra ez csak egy sokadik réteg. Azt gondolom, hogy leginkább a *Ready-create* című munkám áll közel ehhez az internethez is köthető szimulákrum jelenséghez, amiben annyit csináltam, hogy egy Duna-parti összegraffitizett falat lefestettem fehérre, majd ugyanazokat rajzokat visszafestettem rá. Ez számomra az eredetiség, a szerzőiség felszámolását jelentette, amit a technikai médiumoknak köszönhetünk leginkább. Hogy az internet közvetve és közvetlenül hatással van a képzőművészeti közegre, az kétségtelen, és én is tudnék mondani sok példát, de ebben a témában vannak nálam kompetensebb személyek.

MJL: Mi a véleményed az Instagramról mint művészeti portfóliós platformról? A felület által diktált vizuális fogyasztási szokások alkotóként hogyan befolyásolnak, amennyiben befolyásolnak egyáltalán?

HL: Ez most egy meglehetősen kurrens téma. Az internetes reprezentáció és azon belül is az Instagram kiemelt szerepet játszik abban, hogy ma a képzőművészetben előretörőben van egy új tendencia. Azt gondolom, egyfajta posztszenzualitásról érdemes beszélni, ami miatt most háttérbe szorultak a posztkonceptuális és ügyspecifikus munkák. Az Instagram mediálisan átalakítja művészetfogyasztást, művészetszínalást, és részben emiatt is van, hogy kiszorulnak a teoretikusabb munkák a platform felületéről. Emellett fontos azt is elmondani, hogy így is sok olyan Instagram oldal van, ahol konceptuális, teoretikusabb munkák is találhatóak. Természetesen a platform inkább azoknak kedvez, akik az érzékiségre, a vizualításra helyezik a hangsúlyt. Egyébként nem nagyon szoktam például azzal kalkulálni, hogy hogyan fognak kinézni majd a reprofotók az Instagramon, bár korábban én is sokat bíbelődtem a felület használhatóságával, például, hogy ilyen kicsit felületre mennyire érdemes feltölteni interior fotókat. De érdekes jelenség az is, hogy az Instagram miatt sokan – beleértve magamat is – már nem is csinálnak saját honlapot, mivel a legtöbb gyűjtő és kurátor eleve ott keresi meg a művészeket.

MJL: Nemrég zárt be az FKSE-ben a *Margón* című kiállítás, amit Marikovszky Andreával közösen szerveztetek a pályaelhagyás problémájának és a művészeti alapjövedelem víziójának láthatóvá tételére. Ennek az interjúsorozatnak az egyik nem titkolt szándéka, hogy a pályán maradás nehézségeit feszegetse. Úgy látom, hogy a pályaelhagyás első kockázati faktora maga a pályakezdés, hiszen a fiatal alkotók az egyetemről kikerülve különböző lehetőségek és támogatások birtokában vagy hiányában kénytelenek boldogulni. Neked mi a saját tapasztalatod? Hogyan élted meg a diploma utáni időszakot?

HL: Örök pályakezdőnek tartom magam. Lehetséges, hogy ha tíz év múlva megismétlenék ezt az interjút, akkor is így definiálnám magam. Már többször is nekifutottam a pályakezdésnek, de nagyjából három éve döntöttem el, hogy ha csak nem történik valami,

ami ezt megakadályozná – például családot alapítok, vagy ne adj' isten, valami váratlan rossz dolog történik –, most már maradok ezen a pályán. Az első pályakezdésem a MOME elvégzése után kezdődött, amikor egy hatalmas, légüres térben találtam magam, és azt éreztem, hogy muszáj lesz elkezdenem teljes állásban dolgozni. Közvetlenül diploma után egy reklámügynökséghez kerültem, ahol körülbelül két hét után rájöttem, hogy amíg tehetem, addig nem akarok napi nyolc órában dolgozni, de lelkiismereti okokból még legurítottam a három hónap próbaidőt. Azóta csak projekt alapon dolgozom, hogy én tudjam beosztani a szabadidőm. Akkoriban azonban inkább olvasásra – főleg filozófiára és szépirodalomra – fordítottam a fennmaradó időmet, mert a diploma után valahogy jól esett nem létrehozni dolgokat. Majd váratlanul felvettek az FKSE-be, ami adott egy új löketet, részt vettem egy-két csoportos kiállításon, illetve csináltam egy önállót is, de aztán ismét alábbhagyott a lendület. Egy év külföldi kitérő után kezdődött pályakezdésem második, komolyabb szakasza. Ekkor fűződött szorosabbra a viszonyom az FKSE-vel is, ahol egy időben műtermet béreltem és vezetőségi tag lettem. Ekkoriban próbáltam minél kevesebbet olvasni, és inkább létrehozni dolgokat. Mindeközben különböző alkalmi munkákból, színházból, filmből, videózásból, falfestésből éltem, és élek azóta is hónapról hónapra. Utólag végiggondolva, számomra talán az nehezítette meg a szakmai integrálódást, hogy nem a képzőre jártam, mivel a MOMÉ-n mellékes pályának számított az autonóm művészet, illetve hogy a diploma után nem kezdtem bele egyből a „kiállításosdiba”, így kicsit távolról, hidegen kellett megismernem közeget, ami természetesen nem túl inkluzív.

MJL: A személyes sztoridon túl hogy látod a kiállítás és a hozzáfűződő kutatás alapján, mik azok a legfontosabb tényezők, amelyek közrejátszhatnak abban, hogy egy művész a pályán tud maradni vagy elhagyni kényszerül azt?

HL: Ahogy Seregi Tamás a megnyitóbeszédében mondta, az a probléma a pályaelhagyással, hogy nincs pálya, amit el lehetne hagyni. Az állam ugyan a művészeti képzéseket még támogatja, de utána teljesen elengedi a művészek kezét. Leszámítva a néhai Derkovits Gyula- és Pécsi József-ösztöndíjakat – amik tulajdonképpen már meg is szűntek –, illetve az MMA-ösztöndíjat, az állam kidobja a piacra a művészeket, így a diploma után gyakorlatilag elkezdődik az éhezők viadala. Ez kicsit olyan, mintha mondjuk, egy állami óvodapedagógus képzés mellett nem lenne állami óvodarendszer fenntartva. Tehát semmilyen olyan támogatási rendszer nincs – talán még az Erasmus+ programot leszámítva –, ami a diploma után segítené a pályán maradást. Emiatt a művészek arra a liberális versenyre vannak kárhóztatva, amely a „kevesek sikere a tömegek sikertelensége árán” logikáját követi, és amely ezzel folyamatos rivalizálást indukál a szűkös erőforrásokért, az előrejutásban pedig megerősíti az urambátyám viszony szerepét. Emiatt már az elején kiesik a nagy részük. A diploma után a művészek lehetőségeit leginkább az határozza meg, hogy milyen szociális háttérből érkeznek, vagyis hogy milyen szimbolikus és anyagi tőkével rendelkezik a családjuk, ami biztosítja számukra az előremenetelt. Persze sokan már a képzés alatt kiábrándulnak a (képző)művészetből, ami szintén közrejátszik a

pályaelhagyásban. A pályaelhagyás második hulláma pedig akkor következik be, amikor a művészek kiesnek a rendszerből, családot alapítanak, amelynek a legnagyobb áldozatai a nők, akik többségükben tulajdonképpen szinte soha nem tudnak visszatérni.

MJL: A művészeti alapjövedelem igénye amellet, hogy – a mindenre kiterjesztett verziója – egy paradigmaváltó megoldási javaslat egy igazságosabb jövedelemelosztásra, egyfajta kritika is a mai hazai művészeti intézményrendszer felé. A *Díj-Spirál* című akcióban a támogatási rendszer szűkösségére és „belterjességére” hívtad fel a figyelmet. Mesélnél erről a projektről és a mögötte meghúzódó tágabb tapasztalatodról, a hazai intézményrendszerről?

HL: A *Díj-Spirál* című projektben azzal, hogy azoknak a képzőművészeknek adtam még egy díjat, akik abban az évben már kaptak egyet, azt a helyzetet fordítottam ki, ami a díjazások másik ismert, liberális logikája, hogy a rendszer általában a már eleve előnyös helyzetben lévőket jutalmazza.

Ahogy fentebb említettem, éhezők viadala van. Leegyszerűsítve a képletet, egy képzőművész vagy eladásokból, vagy állami (ösztön)díjakból, vagy magánszemélyek által alapított díjakból él, esetleg alternatív finanszírozási formákon keresztül kaphat közvetlenül pénzt a művészetéért. Számomra a legproblémamentesebb támogatási forma az, amikor egy magánszemély közvetlenül finanszíroz egy díjat vagy egy művészt, megőrizve a művész autonómiáját – amennyire lehet –, mivel úgy vélem, hogy egy magánszemély azt csinál a pénzével, amit akar. A legproblémásabb az állami ösztöndíjrendszer, és nem feltétlenül azért, mert ez a finanszírozási forma áll a legközvetlenebb kapcsolatban az aktuális hatalommal. A verseny miatt az állami ösztöndíjrendszer strukturálisan a megosztásra, a versenyeztetésre épít, mivel a helyek száma minden ilyen (ösztön)díjazásánál limitált. Egy zsűri mindig valamilyen érdeket, értékítéletet képvisel, és egy döntés nemcsak a kormány kiszámítható álláspontját tükrözi, hanem nagyon sokszor különböző mértékadó embereket, intézményeket, amik bár sokszor ideológiailag szöges ellentétben állnak az aktuális kormány hatalmi elitjével, a logikájuk, ahhoz nagyon hasonlóan, egy bizonyos ízlést vagy érdeket képvisel. Emiatt érzem nagyon cinikusnak azt, mikor egy grémium döntéseinel a „színvonalra”, az „objektív”, „szakmai” szempontrendszerekre hivatkozik. Arról az összeférhetetlenségről pedig már ne is beszéljünk, mikor például egy intézmény úgy oszt ki díjakat, hogy a díjazottak nyolcvan százaléka már kiállított abban az intézményben. Azt gondolom, hogy a művészeti alapjövedelem ezt a problémát is radikálisan megoldaná, szemben az eleve rossz struktúrák toldozgatásával-foltozgatásával.

MJL: Az elmúlt évek hazai gazdasági és kultúrpolitikai döntései voltak-e bármilyen hatással az alkotói attitűdödre? Mit gondolsz, fontos, hogy ezekre a művészet eszközével is reagáljanak az alkotók?

HL: Azt kell mondanom, hogy nem igazán voltak hatással rám. Megszoktam, hogy a többséghez hasonlóan nem közvetlenül az alkotásaimból élek. Mióta művészettel

foglalkozom, egy kezemen meg tudom számolni, hogy hányszor nyertem ösztöndíjat, támogatást vagy adtam el művet. Az igazsághoz hozzátartozik, hogy a legtöbb munkám nem eladható, illetve csak időszakosan szoktam pályázni, mivel a pályázgatás nagyon sok időt felemészt, amit a művészetcsinálástól vennék el.

A másik kérdésre válaszolva, sosem szeretnék olyan pozícióban lenni, ahol el kéne mondanom más művészeknek, hogy foglaljanak állást különböző társadalmi témákban, habár úgy vélem, lehetetlen úgy leélni egy életet és úgy létrehozni egy életművet, hogy időnként ne ütközzünk politikai kérdésekbe. Saját magam részéről olykor fontosnak érzem, hogy szót emeljek bizonyos témákban, máskor nem. Még ha van is konkrét társadalmi jövőképem, engem jobban foglalkoztat, hogy a művészeti közeg anomáliáira irányítsam a figyelmet. Számomra például fontosabbak a szociális kérdések a divatos identitáspolitikai felvetésekkel szemben. Mivel soha nem voltam olyan pozícióban vagy részesültem olyan állami ösztöndíjban, amelyhez politikai elvárások társultak volna, ezért soha nem is merült fel bennem, hogy bármilyen hatalmi retorziótól tartsak. Fontosnak tartom azonban, hogy ha bárki bármiféle társadalmi igazságtalanságot érez, akkor arra bátran hívja fel a figyelmet – ha kell, a művészet eszközeivel vagy anélkül.

MJL: Információkkal és impulzusokkal túlterhelt világban élünk. Művészként mennyire befolyásol téged a körülötted lévő világ? Inkább a külső környezetedből vagy a belső világodból táplálkozol?

HL: A kérdés első részében feltett ismeretelméleti problémát rövidre tudom zárni annyival, hogy nem hiszek a dualizmusban, ugyanis azt gondolom, hogy belső és külső nem létezik egymás nélkül. Természetesen a külső ingereken keresztül alkotom meg a belső világomat, amiből létrehozok műveket. A külső ingerek közül számomra kiemelt szerepe van a művészeti kontextusnak, a reprezentációnak, vagyis a kortárs nyelvezetnek. Azonban ösztönösen ódzkodom az aktuális trendektől, még ha valószínűleg az én műveimet is be lehet többféle irányzatba illeszteni, mégis inkább hiszek a szerzőiségben a mozgalmakkal szemben. Azt viszont nyíltan vállalom, hogy a körülöttem lévők nagy hatással vannak rám, és ha nagyon akarnám, akkor az összes munkám mögött fel tudnám fejteni, hogy milyen élő vagy akár rég halott személyek voltak rám hatással.

MJL: Mi a hozzáállásod a saját munkáid jelentéstartalmához? Fontosnak tartod-e, hogy belső tartalmi motivációd a befogadó számára is érthető legyen? Gondolsz-e arra, hogy hogyan fogják értelmezni a műveidet? Készítesz hozzájuk műleírást? Ha igen, akkor mennyire dolgozod ki, mennyire teszed érthetővé bárki számára?

HL: Tudatosan nem szoktam számolni azzal, hogy a munkáimat kik fogják értékelni, bár kis túlzással fejből lehet tudni, hogy kik láthatják a kiállításaimat. Talán a köztéri akcióimnál volt fontos, hogy az érthetőség kedvéért egyszerű üzenetekkel operáljak. Régen sok időt fordítottam a munkáimhoz írt kísérő szövegekre, illetve több olyan munkám is volt, ahol a szöveg egyenrangú volt a műtárgyakkal, mint például a *Szerintem többé ne beszéljünk* című kiállításom esetében, de azok nem műleírások. Alapvetően nem szeretem

a műveim értelmezését lekorlátozni, sőt a radikális (félre)értelmezések sokkal jobban érdekelnek.

MJL: A fentiekben több szempontból is érintettünk generációs kérdéseket. Ha neked kelene megfogalmazni, hogy mik azok a tényezők, jellemzők, amelyek a leginkább meghatározzák a mai magyar harmincas művészgenerációt, akkor mit említenél meg? Hogyan látod saját a korosztályodat?

HL: Generációs különbségek természetesen vannak, csak a művészetre vonatkoztatva nehéz kielégítően plasztikus modellt alkotni. A generációnk jellemzésére sokkal könnyebben eszembe jutnak olyan „közös” hétköznapi élmények, mint például amikor vezetékesen telefonon hívtuk egymást focizni. A művészeti közegen belül azonban szerintem még nem telt el annyi idő, hogy fel tudjam fejteni a generációnk szubsztanciáját. Ezt az is megnehezíti, hogy a művészeti pályamodell nem egy egységes folyamat, mivel attól is függ, hogy ki milyen életkorban kapcsolódik be a közegbe. Vannak ugyanis, akik akár negyven, ötven évesen kezdenek el alkotni. Sose késő elkezdeni.

9.6 Trapp Dominika

AZ ALKOTÁSVÁGY MINDENBE ÁTSZIVÁROG

Trapp Dominika 2012-ben diplomázott a Magyar Képzőművészeti Egyetem festő szakán, doktori fokozatát pedig 2026-ban szerezte meg a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen. Művészeti gyakorlatát pályafutásának kezdete óta kétirányú érdeklődés jellemzi: egyfelől egy érzékeny festői megközelítés, amely lehetővé teszi az intuíciót és az önvizsgálatot; másfelől egy kifelé irányuló érzékenység, amelynek célja a közösségek közötti párbeszéd elősegítése a kollektív önismeret szolgálatában. Személyes tapasztalatain kívül, a történeti-művészeti kutatás, a különféle kritikai perspektívák párhuzamos jelenléte, valamint a nemzetközi teoretikus irányzatok helyi kontextusban történő reflektív vizsgálata is kulcsfontosságú elemei munkamódszerének. Műveiben olyan témákkal foglalkozik, mint a hagyomány és a kortárs kultúra kapcsolata, a nők sorsa a magyar paraszti közösségekben, az étkezési zavarok történelmi összefüggései vagy az intuitív festészet mint a művészeti kutatás szomatikus módszere.

Molnár Judit Lilla: Művészetet egyszerre jellemzi a sokrétűség, az alkotói praxis tá-
gan értelmezése és a felismerhetőség. Ez utóbbi az egyedi, szenzitív, kissé rajzos festői
nyelvedből következik, mely meghatározó szerepet játszik alkotói tevékenységedben.
Mennyire elementáris benned ez a kötődés a festészethez? Melyek voltak azok a vizuális
kifejezési nyelvek, amelyekkel már gyerekként is ösztönösen éltél? Van olyan ezek közül,
amelyet ma képzett művészként is tetten érsz magadon?

Trapp Dominika: Nem volt különösebben karakteres stílusom vagy témám gyerekkor-
omban, az csak később, 15 éves korom környékén alakult ki, akkor is inkább egy érzelmi
megrázkódtatás, semmint valamilyen külső vizuális hatás következményeképp. A vizuá-
lis önkifejezés sem volt kimondottan jellemző rám, inkább az írás és a rendezés voltak az
elfoglaltságaim. Írtam kisregényt, közreműködtem iskolai színdarab rendezésében, il-
letve rádióműsorokat készítettem kilenc- és tizenkét éves korom között rendszeresen, ott-
honi használatra.

MJL: 2018-ban az egyik kurátora (és kiállítója) voltál az FKSE-ben rendezett *Művésznek
mentem, idegen lettem* kiállításnak, melyben elsőgenerációs képzőművészek reflektáltak
saját helyzetükre. A projekthez készült videóban, elmondod, hogy Albertirsán nőttél fel
nem művészeti közegben, a helyi Kultúrházban látott kortárs tárlatok pedig egyáltalán
nem keltették fel az érdeklődésedet. Mi volt mégis az, ami a képzőművészet felé terelt,
és ami miatt a Kisképzőt választottad továbbtanulás céljából? Illetve mikor jöttél rá, hogy
a képzőművészet sokkal többet takar, mint amit a közeged kínált a kép alapján feltételez-
tél?

TD: Egy fiú miatt választottam a Kisképzőt, illetve amiatt, mert ahol felnőttem, nem ta-
láltam a helyem. A Kisképzőben végre találkozhattam olyan emberekkel, akik körében
nem éreztem furcsának magam. Ott sem elsősorban a képzőművészet világa volt az, ami

magával ragadott, sokkal inkább a filmművészet, az irodalom és a zene. Ezeken a műfajokon belül találtam olyan alkotásokat, amik egészen új dimenziókat nyitottak számomra – Tandori Dezső és Sylvia Plath írásai, Simone Weil performatív filozófiája, Bódy Gábor filmjei, Sun Ra zenéje és költészete. Az a mára is áll, hogy ha kultúrafogyasztásról van szó, kevésbé érdekel a képzőművészet a felsorolt műfajokhoz képest, azonban az alkotás extázisát mégis rajzolás közben tapasztaltam meg először. Olyan tartalmakat, összefüggéseket hozott felszínre ez a tevékenység, amelyekre másképp nem jöhettek volna rá, és ez azóta is lenyűgöz. Talán az egyetlen oka, hogy rajzolok vagy festek az az, hogy ezeket az ésszel kispekulálhatatlan minőségeket közvetíthessem.

MJL: A Képzőn két nagyon eltérő szellemiséget képviselő mester osztályába is jártál. Milyen hatással volt a művészeti gondolkodásodra és a szcénához való viszonyulásodra az egyetemen tapasztalt közeg? Érezted-e valaha úgy, hogy neked vagy a műveidnek meg kell felelnie bizonyos elvárásoknak?

TD: 2006-ban vettek fel a Képzőművészeti Egyetemre. Ebben az időszakban a festészetre mint a misztikus egyesülés egy lehetséges formájára tekintettem. Ezt később az intermédiákra való áthallgatás, új olvasmányélmények és egyéb eszmélések írták felül bennem, amelyek által sokkal reflektáltabbá váltam én is és a munkáim is. Először Tölg-Molnár Zoltán osztályába jártam, majd miután ő nyugdíjba vonult, Révész László László vette át a helyét.

A Képző első éveiben nagy hatással volt rám Farkas István festészete, illetve a magyar látomásos festészet. Úgy éreztem, hogy az én festészeti világom ennek a hagyománynak az alapján értelmezhető. A Kisképző révén Tölg-Molnár Zoltán osztályában elég sok diákot ismertem már, így egy otthonos közegbe kerültem, és nem okozott gondot, hogy ugyanazt a fajta festészetet folytassam, mint a felvételi előtt. Ezek a képek általában intuitív festmények voltak leginkább fiktív tájképek formájában. Tölg mester hagyott kibontakozni, zavartalanul elmélyedhettem a saját vízióimban. Ő olyan szempontból is magunkra hagyott, hogy például az osztálytársaimtól tanultam meg olajjal festeni vagy vásznat feszíteni. Ezzel együtt úgy éreztem, a tanszék támogat, díjakat is nyertem.

Amikor Révész László László átvette az osztályunkat, akkor én már harmadéves voltam. Ő teljesen más szemléletet képviselt. Komoly kritikákat fogalmazott meg a műveimmel kapcsolatban, ami bennem nagy törést okozott, mivel részint igazat adtam neki. Elkezdtem megkérdőjelezni, hogy jó-e a módszer, ahogyan dolgozom és szinte paranoiássá váltam, amikor leültem festeni. Próbáltam nem elmélyedni, nehogy megint belecsússzak azokba a víziókba, amelyeket korábban ábrázoltam. Nagyobb kontrollt igyekeztem gyakorolni az alkotófolyamat felett, amire visszatekintve már úgy gondolok, hogy fontos változást jelentett. Laci valószínűleg érezte, hogy bennem sokkal több mondanivaló van, mint amit ábrázolni voltam képes a munkamódszeremmel. Mindezt eleinte krízisként élttem meg, de egyben egy újfajta, sokkal konceptuálisabb gondolkodásmódnak ágyazott meg. Nagyjából egy időben a történetekkel a Képzőn elindult a kurátorképzés. Sokat

gondolkoztam azon, hogy festőként milyen esélyeim vannak az érvényesülésre. Nyomasztó távlatként tűnt fel előttem, hogy nekem majd várnom kell arra, hogy valaki felkérjen és lehetőségem legyen kiállítani. Elkezdtem tehát én magam kurátorként tevékenykedni, és ebből a törekvésből született később a Csakoda, amit Dés Marcival közösen hoztunk létre. Magunk köré szerveztünk más művészhallgatókat, és a magyar vidék kis-településeit járva különböző művelődési házakban rendeztünk kiállításokat. Fontos ezzel kapcsolatban megjegyezni, hogy a Lacival való konfrontációim kapcsán jöttem rá arra, hogy korábban sosem tematizáltam a művészetemben a saját társadalmi háttérmet. Ekkoriban alakult ki bennem tehát valamiféle „osztályöntudat” is, ami szintén motivációt jelentett a szervezés során.

MJL: Abba a korosztályba tartozol, akiknek a tagjai még az offline világba születtek, de a digitális bumm egész fiatalon érte őket. Mit gondolsz, milyen lenyomatai lehetnek ennek a tapasztalatnak a művészetedben, alkotói gyakorlatodban?

TD: A kollaboratív munkáimra volt nagy hatással a közösségi média olyan értelemben, hogy rengeteget kommunikáltam a társaimmal Facebook-csoportokban – jóformán online találtuk ki és szerveztem meg több Csakoda-projektet is, amíg Berlinben éltem 2013 és 2016 között, illetve a Parasztok Atmoszférában zenekar tagjaival is főleg online dolgoztunk a kutatási szakaszban. Rengeteg ilyen csoport őrzi a kollaboratív munkáink alkotófolyamatának fázisait, ami talán művészettörténeti szempontból érdekes forrás lehet majd, hacsak nem tűnik el úgy, mint annyi más egykori dokumentuma az online létünknek a levitézlett közösségimédia-felületekkel együtt. A vizualitás szempontjából annyiban érzem a hatását, hogy mióta az Instagramon is külön figyelmet fordítok arra, hogy kövessek képzőművészeket, képes vagyok felismerni a kimondottan az interneten formálódó és mutálódó trendeket mások és most már a saját munkáimban is. Azonban talán érdekesebb dimenziója a kérdésnek az alkotói gyakorlat szempontjából a fókuszáltság problémája a hibrid valóságunkban. Azt tapasztalom, hogy a közösségi médiában való aktivitásnak az az ára, hogy a teljes figyelemmel kísért jelenlétet igénylő munka most már mindig is ennek a neurobiológiai hadviselésnek az ellenében jöhet csak létre.

MJL: Az utóbbi években az Instagram képzőművészeti szempontból is fontos platformmá nőtte ki magát. Neked mi a véleményed erről a jelenségről? Mennyire vagy aktív a felületen, illetve mennyire választod külön a művészeti és személyes tartalmakat? Hogy érzed, a felület diktálta flow hatással van az alkotói tevékenységedre?

TD: Rengeteg olyan dologgal foglalkoztam, ami szerintem nagyon rosszul kommunikálható az Instagramon, mert túl komplexek, és sok elemük egyszerűen nem érvényesül a felület keretein belül. Vannak olyan, a pályafutásom szempontjából nagyon is meghatározó művek vagy projektek, amelyeknek épp ezért nincs nyoma a profilomon, legfeljebb csak személyes benyomások közvetítése szintjén. Korábban direkt vizuális naplóként kezelttem, de ma már én is főleg az új műveimről posztolok, illetve megosztom a híreket sztorikban. Ezt részben szakmai nyomásra teszem, hiszen korábban a sztorizásnak is

ellenálltam, azonban ma szinte minden intézmény vagy galéria, amelyekkel dolgozom, sztorikban ad hírt a kiállításokhoz kapcsolódó történetekről. Mivel számomra az egyik öröme az Instagram használatának épp az organikusan bővülő vizuális naplósága volt, arról továbbra sem mondok le, és nem különítem el a szakmai és a személyes tartalmakat. Ha valaki az oldalamra téved, talál dokumentációt a kiállításaimról, ugyanakkor arról is, hogy apám madárijesztőt készít, ám ezt egyáltalán nem gondolom egyedi jelenségnek. A TikTok az Instagramnál sokkal frissebb platform, de ott tényleg csupán megfigyelőként vagyok jelen, mivel ahhoz a típusú tartalomgyártáshoz, ami ott tud érvényesülni, nincsen motivációm.

A másik ok, amiért még nem töröltem az alkalmazásokat, az az, hogy iszonyúan érdekelnek a trendek. Sok teoretikus, életmódbeli és vizuális trend még csírájában tetten érhető az online terekben, és ezek jobban izgatnak annál, mint amennyire zavar, hogy mennyi időt emészt fel utánuk járni. Az, hogy ezen trendek ismerete nélkül egyre érthetlenebbé válnak a kortárs művészeti alkotások referenciái, talán kevésbé lényeges, engem inkább az foglalkoztat, hogy milyen mutációkon mennek keresztül, mialatt megérkeznek a fősdorba, és hogyan tematizálja őket például a politika. Ijesztően fontosnak tűnik ma tisztában lenni mindezzel.

MJL: Tizenegy éve diplomáztál, már túl vagy a pályakezdés nehézségein. Hogyan élted meg és hogyan élted túl a diploma utáni időszakot?

TD: Nem igazán volt űr a diplomázásom után, mivel egyrészt a rákövetkező évben már Berlinbe költöztem Miklósvölgyi Zsolttal, ahol a Technologie und das Unheimlichebe csatlakoztam be kisebb projektekkel, és voltak egyéni kiállításaim is, valamint a Csakodával abban az időszakban már a tranzit, illetve a dunaújvárosi ICA-D felkérésére is dolgoztunk. Mindig volt tehát mivel foglalkozzak. 2016-ban részben azért is költöztem haza, mert Derkovits-ösztöndíjat kaptam, illetve a Trapéz művésze is lettem. Mindeközben dolgoztam szakácsként különféle berlini és budapesti éttermekben, ami rendszeres jövedelmet biztosított a nehezebb időszakokban is.

MJL: Az önálló és önellátó élettel járó nehezebb időszakok sohasem bizonytalanítottak el a művészeti pályával kapcsolatban? Az ebből következő esetleges művészeti mélypontokról mi lendített tovább?

TD: Volt egy időszak Berlinben, amikor úgy határoztam, hogy a gasztronómia felé fordulok teljesen, de végül nem voltam képes abbahagyni a művészetet. Mélypontot épp nem a művészeti pályafutásomban éltem meg, hanem a művészetén túli világban való helytállás kapcsán. Rájöttem, hogy alkalmatlan vagyok egy olyan életre, amiben nem tudok alkotni, mert az alkotásvágy átszivárog mindenbe, és egyáltalán nem teszi piacképessé, amivel foglalkozom.

MJL: Jelenleg a MOME-n doktorizol. Sokak számára a doktori nyújtotta ösztöndíj egyfajta mentőövként funkcionál a fennmaradáshoz. Nálad is közrejátszott motivációként ez,

vagy a doktoritól függetlenül is sikerült kialakítani magadnak olyan körülményeket, amelyek révén a létbizonytalanság kockázata nélkül tudsz a művészetedre koncentrálni?

TD: Az ösztöndíjra úgy tekintek, mint egy kiérdemelt díjazásra az évtizedes, főleg ingyenmunkával felépített portfólió elismeréseként. Nem tagadom, az ösztöndíj nagymértékben közrejátszott abban, hogy doktori képzésre mentem, de mára – hála az intézményi és kurátori felkéréseknek, a tanításnak, illetve az alakuló műtárgypiaci jelenlétnek – talán már képes leszek megállni a lábamon ösztöndíjak nélkül is.

MJL: A Csakoda-projekt egyrészt fontos művészeti és társadalmi vállalás volt, melyben sokszor egészen marginális kistelepülésekre is eljuttattátok a kortárs művészet egy szeletét, másrészt komoly intézménykritika is, amely rávilágított Magyarország kulturális életének a vízfejűségére. A csakodás időszak óta jó pár év eltelt, és azóta a hazai kultúra helyzete még jobban eszkalálódott. Hogyan látod a mai magyar művészeti intézményes szcénát, hogyan érdemes művészként hozzájuk viszonyulni? Milyen tapasztalataid vannak a hazai intézményrendszerrel?

TD: Azt gondolom, szakmai körökben közismert az egyes művészeti intézmények függetlenségének mértéke, ami nyilvánvalóan befolyásolja, hogy meddig terjed az alkotói szabadság az adott intézmény falain belül. Mindez azt is meghatározza, milyen szellemiség uralkodik, és milyen munkatársak dolgoznak ott. Például a Műcsarnokban dolgozók közül kevéssel kereszteződött eddig a szakmai utam, ennek ellenére kaptam már felkérést tőlük, amit visszautasítottam. Nem is feltétlenül azért, mert teljesen el szeretnék zárkózni az állami fenntartású intézményektől, hanem mert a koncepciót nem tartottam elég érdekesnek. Ez rávilágít arra is, hogy egy intézmény múltja és névleges jelentősége a szememben nem sokat számít, ha a jelenben képviselt értékeivel nem feltétlenül értek egyet. A Trafóban rendezett egyéni kiállításomat vagy a Budapest Galériában nemrég nyílt csoportos kiállításon való részvételemet – bár kisebb léptékű intézményekről van szó – meghatározóbbnak gondolom, és az olyan külföldi megkeresések, mint a Karlin Studiosé, az ír EVA Internationalé vagy épp a legfrissebb, a prágai Nemzeti Galériában rendezendő Matters of Art biennálé felkérése jóval fontosabbak számomra.

Jelenleg a Néprajzi Múzeumban egy múzeumi intervenciót készítek elő, de az talán annyiban más, hogy bár problematizálható a helyszín az előtörténete miatt, de ezt a projektet máshol nem lehetne megcsinálni, hiszen a gyűjtemény darabjaira adott reflexiók képezik a művek alapját. Műkereskedelmi szempontból pedig az én esetemben egy késői beérkezésről beszélhetünk, mivel egészen a tavalyi évig szinte elenyésző volt a piaci jelenlétem. Részemről ezért nehéz megindokolni a műtárgypiaci eredményeket, hiszen egy több mint tízéves, diverz életmű áll a jelenlegi festmények mögött, és fogalmam sincs, ezek hiányában milyen lenne a műtárgyaim megítélése.

MJL: A 2020-ban Trafóban megrendezésre került, *Ne tegyétek reám...* című kiállításod óta foglalkozol deklaráltan hungarofeminizmussal. Tíz évvel ezelőtt az azóta is regnáló hatalom egyik kulcsfogalma volt a nemzetiesség kérdése, amely – bár az utóbbi időben

kisebbségi hangszíval, de továbbra is – kiemelten jelen van a retorikájában. Ezzel szemben a feminizmus, a nők helyzete vagy a nemiség kérdése kifejezetten negatív vagy hátrányos megítélés alá esik a jelenlegi politikai kommunikációban. Annak ellenére, hogy hungarofeminista műveid elsősorban a népi kultúrából és a paraszti hagyományokból táplálkoznak, tetten érhető bennük aktuálpolitikai reflexió? Mennyire befolyásol téged a körülötted lévő világ?

TD: A kezdetekben azért is érintett mélyen, mikor Révész megkritizálta a műveimet, mert tudtam, hogy egészen addig nem érzem majd relevánsnak, amit csinálok, amíg nem leszek képes elmondani a műveimen keresztül, mit gondolok a világról, ami aktuálisan körülvesz. A látomásos festészet erre nem volt kimondottan alkalmas, úgyhogy tettem egy jó tízéves kitérőt olyan művészeti eszköztár kiépítésének céljából, aminek a segítségével pontosan ki tudom fejezni magamat. Ez végül annyira eredményesnek bizonyult, hogy egy ponton áttörtem a művészeti világ buborékát, és a kultúrharc kellős közepén találtam magam. Ott és akkor választhattam volna azt az utat, hogy az arcomat adom egy mozgalomhoz, de rájöttem, hogy erre én egyáltalán nem vágyom. A művészet erejét önmaga szolgálatába szeretném inkább állítani, semmint hagyni, hogy hozzáaljasuljon a közélethez. Itt tehát elértem a saját kompetenciám határáig, ahonnan az egyetlen menekülési útvonalat épp az a fajta művészetszínálás jelentette, amit hátrahagytam korábban: az intuitív festészet. Azonban mindazzal a tapasztalattal együtt művelve, amit felszedtem addigra és a művészet hatókörén kívül eső problémák tematizálásának kényszere nélkül. A Trafó galériában rendezett kiállítás után tehát beindult egy önreflexiók folyamat, és új alkotásokban kezdtem. Nem sokkal a kiállítás után Prágában dolgozhattam egy rezidenciaprogram keretében. A reflexiók munkát egy olyan intuitív módon kiválasztott metafora feltárásán keresztül kezdtem el, amelynek középpontjában festményeimnek egy tíz év óta visszatérő eleme, a fogas hajcsat állt. Mivel elsősorban arra voltam kíváncsi, milyen aktuális személyes jelentéssel bír számomra ez a tárgy, az intuitív festészetet mint önismereti és kutatási eszközt alkalmaztam a feltárására. Kétféle karakterből indultam ki: a hajcsatot mint invazív ágenszt tételeztem, amellyel szándékokkal kevésbé vértézett, organikus minőségeket eresztettem össze. A hajcsatok jelentését illetően Simone Weil gondolatai adtak támpontot, amelyeket kései írásaiban az értékítéletek mibenlétéről fejt ki. Ezek fényében az ideológia szimbólumaként értelmeztem, amely azáltal hoz létre olvasatokat számomra, hogy a valóságot különféle formákba fésüli – olyan formákba, amelyeket már nem voltam képes a magam igazságaként elfogadni. Mindez arra ösztökélt, hogy végig gondoljam a feminizmushoz fűződő viszonyom történetét, amelynek lejegyzett, kézírásos változata végül a kiállításon szereplő installáció szerves részévé vált. Mire elkészültem ezekkel a művekkel, arra megállapításra jutottam, hogy saját művészi autonómiám sokkal fontosabb, mintsem hogy alárendeljem bármilyen ideológiának vagy politikai küldetés-tudatnak.

Olyan műveket akartam csinálni, amik esendőbbek, ambivalensebbek. Úgy éreztem, hogy az a pozíció, amiből én addig kritikát fogalmaztam meg, szűkös, és hogy az

emberismerethez nem elégséges az a mozgástér. A szomatikus gyakorlatokról szóló késői írásaiban Simone Weil a világot szöveggként értelmezi, amely többféle szinten olvasható. Az olvasatok egészen konkrétan és önkéntelenül hathatnak ránk, amelynek hatására a világnak a különféle értékek szerinti, töredezett képei tárulhatnak elénk. Egy cselekedet vagy vágy értékének, igazságtartalmának vagy erkölcsösségének megítélésekor nem a dolgot magát, hanem annak olvasatát kell megvizsgálnunk, és fel kell tennünk magunknak a kérdést, hogy miképpen juthatunk át az egyik olvasatból egy másikba. Weil a megoldást egy olyan szomatikus gyakorlat kidolgozásában látta, amelynek alkalmazásával egy spirituálisan és morálisan kiegyensúlyozott perspektívához juthatunk: a testünk segítségével hívásával mediálhatunk a különféle olvasatok között. Weil nyomdokaiban haladva a szomatikus intelligenciámnak egy személyre szabott praxis, az intuitív festészet segítségével adtam hangot, amely testi és szellemi tartalmakat egyesítetten közvetít. Ezen az úton kíséreltem meg feltérképezni a feminizmushoz fűződő autentikus viszonyomat. A sorozat utolsó darabja egy hármás önarckép lett, amely a saját, csatokkal varkocsokba fogott hajánál fogva lóg, és elharapja a nyelvét – az ideológiai megszállottság alatt gyakorolt öncenzúra kifejezéseképp. Ennek a vállalkozásnak talán az az érdekessége, hogy a feminizmus kontextusában gyakran tárgyalt női test és ágencia ezúttal abban játszik szerepet, hogy a testi intelligenciának az intuitív festészen keresztüli megszólaltatásával magáról a feminizmusról mint ideológiáról mond szubjektív véleményt. Én a hajcsatos sorozatom készítése során úgy tekintettem a festésre, mint egy szomatikus praxisra, ami hangot ad a testi intelligenciának, és segít engem abban, hogy eldöntsem, mi az én autentikus viszonyom egy adott témához – ebben az esetben a saját radikális feminizmusomhoz. Azóta is leginkább ezzel a módszertannal dolgozom, és azt gondolom, hogy a kompetenciám is éppen addig terjed művészként, amit ezek az intuitív festmények magukba foglalnak – minden további munkát más is elvégezhetne, akár nálam jobban is.

MJL: Látva, hogy a magyar társadalomban a képzőművészet csupán szubkulturális szinten van jelen, mennyire érzed fontosnak, hogy a műveid könnyen dekódolhatóak legyenek? Fontosnak tartod, hogy a belső tartalmi motivációd a befogadó számára is érthető legyen, vagy ez a fajta hozzáállás feleslegesen didaktikussá teszi a művet?

TD: Az utóbbi időben, mióta egyre többet festek, néhány motívumra és az azok között létrejövő dinamikák felmutatására és elemzésére koncentrálok. Ennek a munkának a sikeressége számomra abban is mérhető, hogy képes vagyok-e néhány számomra szép és inspiráló mondatban summázni, amire a képek festése során rájöttem. Ezekről a dolgokról nagyon szívesen beszélek is, mondjuk, tárlatvezetések során, és élvezem, hogy lelkesít az ilyesmi. A képek általában bőven rendelkeznek olyan tartalmakkal, amelyek nehezen elbeszélhetők, de az enigmatikusságuk kulcsfontosságú. Az utóbbi két festészeti kiállításomra felkértem költő- vagy íróismerősöket, hogy írjanak a művekről a bennük rejlő enigmatikus potenciál kiteljesítése céljából. Ezek a szövegek általában olyasmikre világítanak rá, amik számomra korábban csak sejthetőek voltak.

MJL: Ezek szerint számodra kiemelt jelentőséggel bír, hogy a műveid a szavak szintjén, szövegesen is körbe legyenek járva. Ezért feltételezem, hogy azok táborát erősítéd, akik szerint szükséges a művek mellé műleírást is készíteni.

TD: Számomra fontosak a szövegek a munkák mellett, és általában törekszem én megírni őket. Mindenképpen támpontokat ad egy szöveg, illetve sokszor a mű szerves részeként, plusz egy médiumként funkcionál – legalábbis én szeretek rá így gondolni. Főleg komplexebb műegyüttesek, hangsúlyosan kutatásalapú munkák esetén elmaradhatatlan a kontextus ismertetése. Általában nem hagyom, hogy a kurátor definiálja a munkámat, illetve, ha születik is ilyen szöveg, ragaszkodom ahhoz, hogy a saját interpretációm is megjelenjen.

9.7 Gosztola Kitti

A BEFOGADÓ AKKOR JÖN, AMIKOR KÉSZ A MŰ

Gosztola Kitti a Magyar Képzőművészeti Egyetem festő szakán végzett, ahol megkezdte DLA-tanulmányait is. Elsősorban a képzőművészet és a környezeti válságok viszonyát, illetve a természettudományok politikumát tematizáló, kutatásalapú, installatív munkákat készít. Mediálisan változatos tevékenysége az anyagi sajátosságokkal való kísérletezéstől az archívumi kutatásokon keresztül a társadalmi-politikai fókuszú kollaborációkig ível. Az elmúlt években számos nemzetközi és hazai kiállításon szerepelt munkáival; Smohay-díjjal és Herczeg Klára-díjjal jutalmazták.

Molnár Judit Lilla: Végignézve a munkásságod utóbbi éveit, nagyon koherens, egymásból építkező, letisztult formai és gondolati világot látunk. Műveid szoros kapcsolatot ápolnak a természettel és a természettudományos gondolkodással. Az egység és fókuszaltság mögött persze hosszú évek munkája áll, de kíváncsi vagyok, hogy ez a művészeti hozzáállás mennyire ösztönös számodra. Gyerekként milyen „alkotó” voltál? Látsz benne valamilyen párhuzamot a ma számodra otthonos képzőművészeti attitűddel?

Gosztola Kitti: A Secondary Archive számára készült statementemben eljátszottam a gondolattal, hogy van párhuzam a kettő között. Egyrészt egy kis faluban nőttem fel, ahol a táj antropogén jellege alapélményként szolgált. Gyerekszobám ablakából a kilátás egy dolomitbányára tárult, a nyári fürdőhelyként szolgáló Gaja-patakot a szomszédos bauxitbánya által kitermelt karsztvíz táplálta. Emlékszem hosszas sétáimra a marhalegelőn és a tejesasszonyra, aki a jobb hozam érdekében pi-vízzel itatta a teheneket. Egy elektromos vezetékek miatt megcsönkített gesztenyefa állt a házunk előtt, mely a *Jó fa, jó hely* című sorozat ötletét adta később. Az egykori és a mostani énem alkotói módszerében is felfedezek párhuzamokat; az, hogy egy-egy anyagnak, eszköznek a megszokott használatban eltűnő minőségeivel játszom, azt hiszem, szintén gyerekkorból ered. Általános iskola első osztályában volt egy olyan koncepcióm, hogy az adott hétvégét mindig egy új médium, technika vagy anyag kipróbálására szántam. Egyik héten varrtam, másikon fanzine-t rajzoltam, majd agyagkunyhómakett készítésébe kezdtem, amihez a nyersanyagot is magam akartam begyűjteni. Emlékszem, nagymamám kitartóan járta velem a faluhatárt érte.

MJL: 2017-ben neked ítéltek oda a székesfehérvári Szent István Király Múzeum Smohay-díját, amelyet 1981-es alapítása óta számos nagyformátumú képzőművész nyert el. A díjjal kiállítási lehetőség is együtt jár, amely révén kiváló kortárs képzőművészek munkáit ismerhetik meg a helyiek. Gyerekként mennyire voltak ezek a tárlatok a szemed előtt? Hozzájárultak a képzőművészeti érdeklődésed kialakulásához?

GK: Nem képzőművészeti háttérből jövök, egyetlen művészeti kiadványunk volt otthon, egy szocialista fotóalbum, benne elszánt aratók, erőtől duzzadó kohászok, cserfes falusi lányok, távvezetékek képeivel. Ebbe firkáltam első figurális kísérletemet három-négy évesen, az áramütött királylányt. Hasonló rajzaimat az óvodában kivétel nélkül

kizsűrízték. (Később az iskolában a „*Hogyan éltek elődeink?*”-típusú rajzokat már mindig tölem várták.) Komolyabban tizenegy éves koromtól találkoztam rendszeresen művészettel, miután átkerültem a falusi iskolából a székesfehérvári Munkácsy Mihály Általános Iskola rajz tagozatára. A Munkácsyval, majd a Tóparti Gimnázium művészeti osztályával rendszeresen látogattuk a városi gyűjteményeket, például a Smohay-díj kiállításainak is helyt adó Megyeház utcai Új Magyar Képtárat, amelynek anyagát – többek közt Maurer Dóra, Erdély Miklós, Deim Pál, Kicsiny Balázs műveit – nagyon szerettem. Viszszagondolva, elég alapos volt a művészettörténet-oktatás; ha az akkori kortárs irányzatokra nem is volt nagy rálátásom, a neoavantgárdig jó képet kaptam a magyar és nemzetközi művészetről a felvételi idejére.

MJL: Jelenlegi munkáid konceptuális indíttatásúak, melyekhez letisztult formavilág tartozik, az egyetemi évek alatt azonban színes dekorativitás jellemzett, ami kifejezetten jellemző volt a festő osztályra, ahová jártál. Mennyire volt hatással rád a közeg, amely az egyetemen körülvelt? A vizuális impulzusokon kívül a műveid konceptuális megfogalmazásában befolyásolt ez az időszak?

GK: Akkor kerültem az egyetemre, amikor Radák Eszter megörökölte Maurer Dórától az osztályt. Átmeneti időszak volt; Eszter úgy döntött, hogy folytatja Dóra konceptuális programját az első években, és olyan diákokat vett fel az osztályba, akikről úgy gondolta, hogy illenek a közegbe. Saját festészeti programját Eszter közben indította el. Bár az öt év alatt főleg objektet, installációkat készítettem, a diplomamunkám egy festmény-sorozat volt, de itt is inkább a konceptuális megközelítés dominált, művészettörténetből ismert tájképtoposzokat vegyítettem giccstájképi elemekkel, rámutatva azokra a tájképi jellegzetességekre és megoldásokra, melyeket a magas művészetből vett át a tömegkultúra. Talán nem véletlen, hogy ezt követően kezdtem el foglalkozni a természet reprezentációjával.

De azt gondolom – vagy remélem –, hogy a műveim többsége nem merül ki saját verbális vagy vizuális reprezentációjában, tehát nem abban a klasszikus értelemben konceptuális, ahogy például Beke értette az *Elképzelés*-projektben (és talán a Tatai-féle materiális neo-konceptualizmusában sem). A „legkonceptuálisabb” munkám talán pont az a címerrajz, ami az *Elképzelést* felelevenítő, Kiscelli-kiállítást kísérő Műértő-sorozat, a *Meg nem valószínű művek* részeként jelent meg, hiszen a heraldikában a színek és elemek elrendezése pár szóban leírható, a megvalósítás eltérései pedig érdektelenek. Ebben a *Nemesítés* című digitális grafikában én is bevett elemek kombinálásával kínáltam szimbólumot egy bizonyos attitűd bajnokainak.

MJL: Mi a véleményed az Instagramról mint művészeti portfóliós platformról? Mit gondolsz, egy ennyire a vizualításra épülő felületen hogyan tudnak az olyan konceptuális gyökerű művek – mint a tieid is – érvényesülni?

GK: A saját Instámon keverednek műtárgyfotók, kiállításenteriórök, különböző események vagy megjelenések dokumentációi, nem olyan egységes, portfóliószerű. A Pálincás

Bencével közös *Wild Garden Utopia* Instagramunk viszont szigorúbb rendszerű előre megszerkesztett fotókkal. Az Instagramban alapvetően az zavar, hogy az egésznek a dinamikája a növekedésre épül, és nagyon hierarchikus. Azt a célt szolgálja, hogy alfaművész légy, akit sokan követnek, de aki keveseket követ.

MJL: Graduális tanulmányaid befejezése után, viszonylag hamar, két év múlva bekerültél az MKE doktori képzésére, majd ott végezve három évig Derkovits-ösztöndíjban részesültél. Mennyire segítettek ezek az ösztöndíjak átvészelni a pályakezdő évek nehézségeit?

GK: Mindkettőt fontosnak érzem. A doktori szellemi közege, a prezentációk, a kritikák, az egymás műveire való reflexiók sokat jelentettek. 2014 és 2017 között jártam a képzésre; vegyes korosztály voltunk, többen évtizedes életművel a hátuk mögött, jó volt rálátni, mások hogyan és miből építkeznek, hol vannak fordulópontok az életműben.

MJL: Bő tíz éve a pályán vagy, ennyi idő alatt már kellő tapasztalatot szereztél ahhoz, hogy nagyobb ívben ráláss a hazai művészeti szcénára helyzetére. Hogyan látod, jelenleg művészként milyen szintereken kell helytállni? Hogyan változtak az intézményes viszonyok azóta, hogy művészettel kezdted foglalkozni?

GK: Egy sikeres középgenerációs művész számára jobb kultúrpolitikai helyzetben is kevés az, ha csak a hazai szcénára támaszkodik. Erős intézményi támogatás, háttér nélkül a közösségi média hasznos terepe az önmarketingnek. Itthonról is többeknek sikerült a nemzetközi *art world* látóterébe kerülnie például az Instagram révén. Alapvetően a független, szakmai szempontok alapján működő, for-profit galériáknak is fontos szerepük lehet karrierok előmozdításában, támogatásában, viszont azt látni, hogy itthon nem bővül a pártpolitikától független gyűjtői kör, mecénásrendszer, amire támaszkodni lehetne állami források hiányában. Persze sokkal több nemzetközi pályázati lehetőség van a mostani művészek számára, mint korábban, de nagy rugalmasságot igényel a residencyről residencyre utazás, illetve teljesen szét tud forgácsolni életműveket a különböző felhívásokra, koncepciókra való alkotás. A nonprofit helyek, mint az FKSE vagy az artist-run-space-ek is nagyon hasznosak a nemzetközi kapcsolatépítésben, de erőforrások nélkül, lelkes önkéntesként nehéz a hosszú távú működés.

MJL: Hogyan látod, az elmúlt évek hazai gazdasági és kultúrpolitikái döntései milyen hatással voltak a saját alkotói stratégiádra, attitűdödre? Mennyire befolyásol például abban, hogy mennyire nyúlsz kritikusan egy-egy témához?

GK: Megpróbálom függetleníteni magam az aktuális kényszerektől. Ha alkotóként fontos, akkor igyekszem nem óvakodni egy kérdés politikai vetületétől (ilyen volt például az utóbbi időben az *Enyészpontok 4.0*-re készült *Sűrítmény* esete). Másfelől igyekszem elkerülni azokat a helyzeteket, hogy elvárásból kelljen reflektálni társadalmi, közéleti kérdésekre. (Az említett *Nemesítés* is erre az állandósult kényszerre vagy dilemmára utal.) A személyes kiállítás kérdését nyilván nehéz teljesen elkülöníteni, hiszen az emberektől

sokszor épp szakmai ismertség okán várnak közéleti állásfoglalást, és be lehet kerülni egy végtelen loopba. Miközben persze elengedhetetlen volna – vagy inkább lett volna – a fontos ügyekért való kiállás művésznek, tanárnak, takarítónak, menedzsernek egyaránt, hiszen a szolidaritás hiánya oda vezetett, hogy ma már a legkisebb tiltakozás is a megélhetés és a méltóság kockáztatását jelenti.

MJL: Témaválasztásaidból kitűnik, hogy fontos számodra a körülötted lévő világra adott reflexió. Ez a reflektáltság esetében egy inger-válasz reakcióból vagy egy kutatói attitűdből következik? Mennyire nyomasztanak személyes szinten azok a problémák, kérdések, amelyekre munkáidban reflektálsz?

GK: Sokszor felmerül ez. Nemrég például a Maja és Reuben Fowkes által szerkesztett, *Art and Climate Change* című Trafó-beli bemutatón egyfajta jóemberségi licitálásba csúszott a nézői kérdés, hogy a könyvben szereplő alkotóként hogyan csökkentjük ökológiai lábnyomunkat. Itt is az a helyzet, hogy a személyes cselekvést – az említett politikai ügyekhez hasonlóan – fontosnak tartom, de nem azonosítom teljesen a művészeti logikával. Az alkotásban engem alapvetően a természet – képi, történeti, politikai, tudományos – reprezentációja érdekel, az, ahogyan a jelenben zajló környezeti válságok tükrében újrarendeljük és átértelmezzük a természeti erőforrásokhoz, a kultúrához, a hagyományhoz, akár a mítoszokhoz való viszonyunkat.

MJL: Sokszor dolgozol együtt gyerekekkel, civilekkel, akik nem feltétlenül rendelkeznek a műélvezethez és műértéshez szükséges kapaszkodókkal. Hogyan hozod őket a munkáidhoz közelebb, illetve amikor nincs explicit kapcsolatod külső résztvevőkkel, akkor mennyire törekszel az értelmezhetőségére? Gondolsz-e arra, hogyan fogják értelmezni a műveidet a szakmán kívüliek?

GK: Amikor alkotok, azt önös céllal teszem, mert izgat egy probléma, meg akarom érteni, ki akarom fejteni, és a magam számára kézzelfoghatóvá akarom tenni. A befogadó akkor jön, amikor kész a mű. De persze szeretem a befogadókat. Az a tapasztalatom, hogy gyakran természettudósok, történészek is rezonálnak a területük más szempontú megközelítésére. Ez nekem jó visszacsatolás. A Pálincás Bencével kitalált közösségi projekteknek több rétege van, és benne inkább az általunk adott keretek és a résztvevők kreativitásának összjátéka a lényeg, beleértve a gyerekeket, akik szintén részei az alaphelyzetnek, a civilizációs összeomlás után újjáéledő közösségnek.

MJL: Mi a véleményed, szükséges-e egy munka mellé műleírást készíteni? A mai vizualitásra épülő világban, szerinted kell, hogy a művész (vagy a kurátor) szövegesen is definiálja a munkáit?

GK: Lehet a műnek olyan periférikus tudást, szakterületet igénylő háttere, amelynek az ismerete nem evidens, és ebben tud támpontot, háttérinformációt adni a szöveg, de nem kell didaktikusan elmagyaráznia, mit lát a néző, vagy hogyan kell azt helyesen értelmezni.

Szeretem az esszészerűbb, akár költőibb kísérőszövegeket is, mint például a *Ruminatióét* vagy az említett *Sűrítőmény* szövegét.

MJL: Te is szerepeltél a tavaly a Kieselbach Galériában megrendezett *YOUHU* című kiállításon, amely a hozzá kapcsolódó katalógussal együtt az Y generáció bemutatására vállalkozott. S bár valóban sok olyan, a generációt meghatározó képzőművész, mint amilyen te is vagy, kiválasztásra került, de a válogatást egyértelműen meghatározta a kereskedelmi galériás beágyazottság. Felmerül ezért a kérdés, hogy valóban ennyire meghatározó szemponttá vált-e ez ennek a generációnak az életében és megítélésében? Te hogyan látod a saját generációdat?

GK: Biztos, hogy a beszükkült független(ebb) – pályázati, kiállítási, kutatási, katalóguskészítési stb. – lehetőségek miatt is fokozott a galériák szerepe. Így érthető, hogy kevés a szabadúszó, és bár lehet, hogy bizonyos fajta művészettel nehezebb a kereskedelmi galériákban érvényesülni, én a Kisteremnél sosem voltam nyomás alatt, hogy „eladható” műveket csináljak. Úgyhogy a magam részéről örültem a *YOUHU*-nak, inkább abban látom a problémát, hogy kevés az ilyen típusú, fiatal generációkat összefogó kiadvány, program, kiállítás (ezért is ekkora kérdés a bekerülés), vagy ha meg is valósul egy, annak nincs utóélete, nemzetközi bemutatása, nincs róla szakmai diskurzus.

9.8 Kocsi Olga

GONDOLAT NÉLKÜL NÁLAM NINCS MUNKA

Kocsi Olga multiszenzoriális művész, több érzékszervet bevonó élményt hoz létre olyan témákkal kapcsolatban, amelyek a különféle tudományterületek keresztmetszetében rejlenek. A valóság és a virtuális valóság kapcsolatával és annak jövőbeli lehetséges fejlődésével, a privát tér és a köztér közötti határterületek feltérképezésével foglalkozik. Munkájában arra törekszik, hogy aktívan bevonja a nézőt azzal, hogy unortodox helyzeteket teremtsen számukra. Holy Olga néven saját művészalteregót hozott létre, melynek eddigi legszélesebb kiteljesedését a Pannonhalmi Főapátság Zarándoklat 2023-as éves kiállításán láthatta a közönség.

Molnár Judit Lilla: Alkotói tevékenységed fontos eleme a beöltözés, a szerepjátszás, de nem színészkedsz, hanem kimerevített helyzeteket teremtesz általa. Saját gyermeki énem jut erről eszembe, aki számára a babázás az összes Barbie felöltöztetését, valamint a helyszínek megépítését és berendezését jelentette, nem pedig a történet eljátszását. Ezt az öltöztetős-berendezős játékot fel is dolgoztad az egyik korai, 2009-es fotósorozatodban, ahol a „mi leszek ha nagy leszek” gyermeki ideát kapcsoltad össze a megvalósulással saját magad és egy Barbie baba képi relációjában. Mennyire régről fakad ez az attitűd, már gyerekként is szerettél szerepekbe bújni? Hogyan adtad ki a kreatív energiáidat akkoriban?

Kocsi Olga: Az alkotás, maszatolás, fűrás, faragás mindig is jelen volt nálam. A médium folyamatosan változott – gyerekként rajzoltam, aztán a fotózás érdekelt, később megmozdultak a képkockák, az animáció, a mozgókép kezdett foglalkoztatni, aztán felszabadultak a médium keretei és kötöttségek nélkül, szabadon kezdtem el ezeket használni. Mindig az aktuális ötlet mellé rendelem a formát. Az, hogy művészettel akarok foglalkozni már egészen kis kortól tudatos volt, rajzsakkörre jártam, mindig kreatívkodtam valamit. Nyári színjátszós táborban is jártam, ahol annyira „tehetségesnek” találtak, hogy rám osztották az asztal szerepét, aztán később még fát, sőt bárányt is alakíthattam a közösségi ház különböző színdarabjaiban. Mindig is nagyon kreatív voltam, de sosem voltam kiemelkedő az átlagemberek számára értelmezhető dolgokban. Sohasem szerettem nagyon szerepelni, jobban érdekelt a csinálás, ott voltam aktív. Az alkotó szellem mederbeterelése volt nehéz feladat esetemben, mert nem rajzoltam vagy mintáztam különösen jól, inkább az ötleteim voltak jók, nem a megfigyelés utáni ábrázoláshoz szükséges készségeim.

MJL: Az átlagember, amikor képzőművészetre gondol, általában nem az általad képviselt médiaművészet jut elsőre az eszébe. Téged mi vezetett erre a pályára, és mi volt az első meghatározó, kortárs művészeti élményed, amely kinyitotta a számodra ezt a világot? Művészeti közegben nevelkedtél?

KO: Anyukám sok klasszikus kiállításra vitt minket a tesómmal, már egészen kis korunktól fogva jártunk a Szépművészetibe és egyéb kiállítóhelyekre. Édesanyám fogszakorvos,

és bár szobrász szeretett volna lenni, nem engedték neki a szülei. Nagyon szépen és gyorsan rajzolt és mintázott alakokat látvány után. Engem pedig mindenben támogatott, aminek mindig is nagyon örültem. Több kortárs kiállítást is fel tudok sorolni, amikre már magamtól mentem, és úgy érzem, meghatározóak voltak számomra, például a *Magánügy* (2005), a *Coolhunters* (2006), a *Kempelen* (2007) vagy a *Na, mi van?* (2009) címűek a Műcsarnokban. Ezeken a tárlatokon valami egészen mással találkoztam, mint Rákospalotán, a rajzsakkörön. Illetve a 2006-os MKE intermédiá diplomakiállítás jelentett számomra egyfajta fordulópontot, aminek, azt hiszem, *Elfurcsásítás* volt a címe. Mennyi minden lehet művészet!

MJL: Média designra jártál, amely a MOME azon szakjainak egyike, ahol a képzőművészeti gondolkodás legalább annyira hangsúlyos része az oktatásnak, mint a dizájnér szemlélet. Milyen hatással volt a művészi gondolkodásodra az egyetemi képzés során tapasztalt szellemi közeg? A konceptuális szemlélet mennyire volt elvárás ezen a szakon?

KO: Leginkább a magam feje után mentem. Az, hogy ez beleillik vagy nem illik bele trendekbe vagy folyamatokba, az teljesen esetleges. Számomra már akkor is a gondolat volt a fontos, és ahhoz kerestem a köntöszt, amibe be tudom csomagolni. A fő kérdés, hogy mely médiumon keresztül tudok a legjobban kommunikálni a nézővel. A befogadó szerepe mindig kiemelt szempont volt számomra. Milyen kapcsolat jön létre a látogató és a projekt között?

Szerettem az egyetemre járni, mert egy játszótér volt, ahol azzal foglalkozhattam, ami érdekelt, miközben olyan kiváló tanárok vettek körbe, akiktől rengeteget tanultam. Gerhes Gábor képzőművészetre tanított, Ferenczi Gábor a filmen keresztül arra, hogy a „néző fejében áll össze a csoda”, Czákó Judit pedig a vágás által arra, hogy hogyan nézzem „kockánként” a részleteket. Szirtes János, Erhardt Miklós és Tasnádi József mind az öt Média design szakon töltött évet végigkísérték, Fábián Noémi vizuális stúdiumai pedig a mai napig nagy hatással voltak rám. Nagyon picit Bodóczy Istvánnal is találkozhattam – akinek a fia is tanított egyébként –, amely rövid idő is meghatározó volt. Tillmann József a BA, az MA és a doktori alatt is végtelenül inspiráló és izgalmas világokba vezetett be, illetve Horányi Attila elméleti óráira is nagyon szerettem járni. De nemcsak a művészeti képzést, a tanárszakot is nagyon élveztem, ahol Illés Anikó, Bényei Judit és Pallag Andrea tanítottak fontos dolgokat számomra. Ez a sok minden állt össze valamivé, ami miatt nagyon meghatározó volt az ott töltött nyolc év.

MJL: Médiaművészként a technológia, a digitális világ változása és fejlődése meghatározó jelentőségű számodra. Ez alatt a bő tíz év alatt, mióta a pályán vagy, milyen mértékben tapasztaltad alkotóként ennek a hatását? A VR-technológia például több művednek is az alapja. Mennyire tartasz a technológiai elavulástól? Mit gondolsz a műveid jelenhez kötöttségének a problémájáról?

KO: Nagyon jó kérdés, szerintem konceptuálisan tudnak továbbélni ezek a projektek. Legalábbis szerintem tíz év múlva a *TV Buddha* készüléke sem fog már menni eredetiben.

Maga a gondolat az, ami tovább tud élni akár más tárgyi eszközökön újraalkotva. Érezhető, hogy mennyire rohamosan fejlődik a technológia, például a 2017-es *VR Lada* projektem esetén a kézérzékelést még nekünk kellett külön megoldani, ma pedig már ez a funkció alaptól be van építve a szemüvegbe. Ebben az esetben is úgy látom, hogy ha fenn is marad a mű, a koncepció alapján rendezik újra, és nem az lesz a fontos, milyen volt az eredeti VR-szemüveg. A szoftverek is folyamatosan változnak, ezért talán még inkább tiszavirág életűek ezek a digitális munkák, mint a fizikálisak.

MJL: A Holy Olga-szereppel és a köré felépített „branddel” körülbelül egy évtizeddel megelőztél a mai kor self-orientált közösségi médiás működését. Mit gondolsz, mást jelent ma az influenszerekkel felduzzasztott közösségi média árnyékában a „holylolgaság”, mint amikor először magadra öltötted ezt a karaktert? Te magad hogyan használsz az Instagramot, a művészeti munkásságod vagy inkább önmagad reprezentálására?

KO: A Holy Olgaság november 11-ig volt látható Pannonhalmán 170 darab üveggép formájában kiteljesedve. A kiállított fotók a világ különböző pontjain készültek, az összes helyről van egy Holy Olga kép, ahová a 2010-2013 közötti időszakban eljutottam. A fotók a falon Csontváry *Zarándoklat a cédrushoz Libanonba* című festménye alapján vannak elrendezve, melyek közül a legtöbb most került először kiállításra. Rengeteg fotóm van, a saját archívumom nagyon gyorsan betelik, de ennek ellenére az Instagramra nem posztolok annyit. Kifelé havi egy-két poszt készül, leginkább az aktuális projektekről. A művészeti megjelenéseket a Holy Olga vallási szervezet Facebook-oldalra gyűjtöm, amit eleinte csak projekthez, később bármi hozzám kötődőhöz használtam. Most készül az új weboldalam, ahol talán jobban átlátható lesz, mikkel foglalkozom. Ugyanis kiderült számomra, hogy sokan nem tudják, miket csinálok, és a legtöbb dolog sajnos nem is elérhető, így fontos lenne a weblap.

MJL: Diploma után rögtön bekerültél a MOME doktori képzésére, az abszolutórium megszerzését követően pedig beiratkoztál egy kétéves villanyszerelő majd egy karosszérialakatos képzésre, amivel párhuzamosan Derkovits-ösztöndíjas is lettél, tavaly pedig elvégeztél a Freeszfe színház és performansz szakát. Úgy tűnik, hogy mindent elkövettél azért, hogy meghosszabbítsd a tanulóéveidet, illetve hogy talán minél inkább elkerüld a munkaerőpiacra lépés kényszerét. Sikerült? Ez a hosszú, intézményes lefedettség megvédett a pályakezdőként egzisztenciális nehézségeitől?

KO: Nagyon szerencsés vagyok, mivel rögtön diploma után felvettek doktori képzésre (2013–2016), ami után három alkalommal is elnyertem a Derkovits-ösztöndíjat (2017–2018–2019). Így hat éven keresztül támogatva volt az alkotómunkám. Emellett mindig voltak egyéb kreatív munkáim. Két évig tanítottam mozgókép szakon a Kisképzőn, majd a csekély tanári fizetés miatt pályaelhagyó lettem, és inkább villanyszerelő OKJ-re váltottam, miután a hozzánk kikerkező villanyember hatszázezer forintot kért kétnapi munkáért, ami nekem diplomás tanárként félévnyi fizetésnek felelt meg akkoriban. Ezért döntöttem a villanyszerelő képzés mellett, de aztán annyira megtetszett a szakmunkás lét – a

kerekklámpás Lada iránti szenvedélyem is közrejátszott ebben –, hogy beiratkoztam karosszerialakatosnak is. Közvetlenül a diploma után megnyertem a Bridge Budapest-ösztöndíjat is, amivel egy hónapot dolgozhattam San Franciscóban a Prezinél. Néha videós vagy fotós munkákat is elvállaltam. Közben terveztem kiállításarculatot a MODEM-nek, teljes vizuális dekorációt a 2017-es MOME fashion showhoz, kreatív kampányt készítettem az ELTE-PPK-nak, illetve felkértek a Magyar Pszichológiai Társaság életműdíjának megtervezésére. Mindig is érdekelt a kreatívipar; a reklám, a kommunikáció, a grafika, a videó, a fotó vagy az art directori munka. Beülni mégsem ültem be sehova, sosem volt igazi munkahelyem, projekt alapú dolgokat csináltam. Tavaly pedig elnyertem a BME Művészeti Rezidenciaprogram ösztöndíját, ahol a havi támogatás mellett külön a kiállításra is kaptunk pénzt. Ilyen típusú ösztöndíj itthon még nem volt. Szuper volt szabadon alkotni és külön a kiállításra fókuszálni.

MJL: Mi először személyesen a 2012-es kilencedik, egyben utolsó *FRISS* kiállításon találkoztunk a KOGART-ban. A tárlat elsősorban az akkor frissen diplomázott művészekre fókuszált, de ennek ellenére mindketten még egyetemistaként állítottunk ki rajta. Ezen kívül a *2018-as Ezek a legszebb éveink?* című kiállításon is szerepeltünk a MODEM-ben. Valószínűleg kevesekkel történik meg az, hogy hat év különbséggel két pályakezdő művészekkel foglalkozó kiállításon is kiállítanak. Te hogyan élted meg ezt az időszakot? Mennyire volt nehéz a pályakezdőlet szakmailag?

KO: Mindig foglalkoztam valamivel. Projektről projektre, ösztöndíjról ösztöndíjra teltek el az évek. Nem a semmibe mentem a diploma után. Folytatólagos volt mindig, hogy csináljak valamit. Nagyon sok minden érdekel, több életre való ötlet van a fejemben, végtelen sok minden pörög odabenn. Talán inkább arra nehéz fókuszálni, mikor mivel foglalkozzak, mire szánjak időt.

MJL: Rengeteg projektben részt vettél, és számos helyen kiállítottál már, egyedül talán csak kereskedelmi galériás tapasztalatod nincs. Hogy látod, a mai hazai intézményes rendszer mennyire alkalmas arra, hogy támogassa a művészek munkáját? Lehetséges ma anélkül is a pályán maradni, hogy az alkotó kapitalizálna a munkáit? Neked mi a viszonyod a munkáid eladhatóságához?

KO: Mindig a befogadó a gondolattal való találkozása érdekel a munkáimban, emiatt a legtöbb formailag nagy és eladhatatlan installáció. Nem a műtárgypiacra termelek, nem a kanapé fölé készítek dekorációkat. Gazdasági szempontból értéktelen, amit csinállok. Kereskedelmi szakközépiskolába jártam, a kereslet-kínálat görbe és a SWOT-analízis nem ismeretlen számomra, de ezek valahogy nagyon távol állnak tőlem, amikor művészetet csinállok. Drága hobbi a művészet és az a fajta, amivel én foglalkozom, pénzt sem termel, de ennek ellenére mindig nagyot álmodok, és próbálom azt megvalósítani. Visznek a víziók az egyre nagyobb, nehezebb és törekenyebb dolgok irányába és a teljes anyagi csőd felé.

MJL: Az elmúlt évek hazai gazdasági és kultúrpolitikai döntései milyen hatással voltak a saját alkotói stratégiádra, attitűdödre?

KO: Szerintem jelenleg 2T-rendszerben élünk. Van túrt és támogatott, de hiányzik a harmadik T, a tiltás. Így, mivel nincs mi ellen lázadni, a kultúra szép lassan kivérzik. Nincs szolidaritás, nincs összetartás, nincs összefogás, minden hiányzik, közöny van, meleg és apátia. Tíz éve még kimentem a diáktüntetésekre fagyban-hóban, most meg otthon ülök a macskával, miközben nagyon kicsi diákok, 14–16 évesek tüntetnek, és már az egyetemisták sincsenek sehol, pedig az oktatás az egyetlen út a jövő felé.

MJL: A 2020-as, az ISBN könyv+galériában megrendezett, *Rákóczi legendárium* című kiállításon a környék lakóinak a személyes történeteit dolgoztad fel. Tudatosan keresed ezeket a lehetőségeket, ahol műveiddel kapcsolódhatsz és reflektálhatsz a környezetedre? Minek köszönhetően kerül egy-egy terület vagy téma a fókuszodba?

KO: Mindig foglalkoztat a körülöttem lévő környezet, abból is főleg az emberi történetek. Ha egy adott helyszínre készítek kiállítást, kifejezetten fontosnak tartom, hogy kapcsolódjak a térhez. 2016-ban például a pesterzsébeti Csili művelődési házban volt egy önálló kiállításom, aminek a megnyitójára bevontam a helyi sminkes és műkörmös iskola tanulóit. A lányok a bejáratnál egy láthatatlan pecsétet nyomtak az érkezők kezébe, majd nyúlsminkben, hosszú nyúl műkörmökkel ellátva egy álló tévét tartottak a kezükben, amin Kegytárgyas Feri megnyitószövege ment, aki a szeretetről és a fényről beszélt és arról, hogy mindannyiunkban ott van a jel. Ennél a résznél a lányok felkapcsolták az UV-lámpákat, amelyek révén három nyúlzimbólum rajzolódott ki az emberek tenyerén. Ezek után a helyi pesterzsébeti asszonykórus énekelt, ami csodálatos volt. Szerintem érdekes és fontos is megszólítani a környezetet, ahol kiállítok. Lehetőséget ad arra, hogy olyan emberekhez kapcsolódjak, akik általában nem fogékonyak a kortárs művészetre. A *Rákóczi legendárium* célja is az volt, hogy olyan beszélgetéseket indítson el az emberek között, amelyek amúgy jó eséllyel máshogy nem jöttek volna létre.

MJL: Munkásságod kettős, egyrészt nagyon erősen építesz egy-egy szerepre és a hozzáfüződő vizualitásra (nyúltság, aranyfóliák, VR stb.), másrészt a művek konceptuális hátterét olyan komoly témák adják, mint az élelmezési válság, a láthatatlan munka vagy mint a Don Tamással közösen a Velencei Biennáléra benyújtott pályázati anyagodban, a családon belüli erőszak. Hogyan egyensúlyozod ki, hogy a látványos vizuális kellékek ne menjenek a mondanivaló kárára? Egyáltalán, mennyire ragaszkodsz ahhoz, hogy a munkáidnak mindig legyen jelentéstartalma?

KO: Gondolat nélkül nálam nincs munka. Mindig valami foglalkoztat, lehet az az idő leképezése vagy traumák feltárása vagy kód-dekód kapcsolata, esetleg dekonstrukció, hogy hogyan szedem szét és rakom újra össze a világot. Csak úgy szép dolgokat csinálni dekoráció, és nem művészet. Tartalom nélkül számomra üres egy projekt, kell valami gondolatiság. *Rózsamama* (2019) című installációmnál például egy történetet szerettem volna valahogy megjeleníteni, de nem akartam egy tévére kitett, „beszélőfejes”,

öregnéis videót készíteni. Addig agyaltam, hogyan tudom a befogadókat kapcsolatba hozni a történettel, amíg rájöttem, hogy ha egy tükörre vetítem ki a szöveghez készült animációt, akkor a néző magán látja megjelenni a filmet. Ezt a megoldást asszociatív animációnak hívom, amelyben összekapcsolódik a kép a szöveggel és a nézővel is azáltal, hogy a médiumon a néző teste belevonódik a látványba, miközben hallgatja Rózsa mama élettanulságát.

MJL: Mi a véleményed, szükséges-e egy munka mellé műleírást készíteni? A mai, vizuálisra épülő világban, szerinted szükséged van még arra, hogy a művész (vagy a kurátor) szövegesen is definiálja a munkáit?

KO: Elengedhetetlen. Kortárs művészet nincs szöveg nélkül. Kell a kontextus. Duchamp piszoárja is azért fontos, mert ismerjük a történetét. Ezek a leírások adják a mű kapcsolatát a világgal.

MJL: A *VR Lada* projektetnek, amellett, hogy van egy személyes vonatkozása, erős a generációs töltete is. Kifejezi annak a korosztálynak a kibernosztalgiáját, akinek egyszerre van gyerekkori kötődése a posztszovjet tárgyi kultúrához és a virtualitáshoz. Hogyan látod a saját generációdát, melyek azok a tényezők, amelyek leginkább befolyásolták szemléletedet?

KO: Van egy nagy retróhullám, ami a 80-as, 90-es évekből táplálkozik, illetve már a 2000-es évek tárgyi és vizuális kultúráját is látom benne felbukkanni, amely trend Londonban már 2014–2015-ben jelen volt. Akkoriban sokat jártam ki, és emlékszem, meglepő volt számomra, hogy a nagy művészeti egyetemeken kipakolásain mennyi – anno a BRAVO-magazinból ismerős – nonfiguratív tetkóminta köszönt vissza. Vannak, akik felfekszenek ezekre hullámokra, és próbálják elcsípni a trendeket, aminek aztán, úgy tűnik, van is piaca. Szeretik az emberek a „retró-dekor-szakkört”, amihez könnyen tudnak kapcsolódni. Számomra érdekesebb kérdés azonban, hogy a mesterséges intelligencia mit fog változtatni ezen, és úgy eleve a vizuális kultúránkon. Hogyan fog hatni a művészetre? A fotográfia felszabadította a festészetet a leképzés terhe alól, az AI felszabadítja a dekorációkészítés alól? Eljön a tiszta konceptuális művészet ideje?

9.9 Biró Dávid

AZ ÖNÁLLÓ GONDOLAT ÉS A REFLEXIÓ AZ EMBERI KÉPESSÉG SAJÁTJA

Biró Dávid fotográfus diplomáit a Kaposvári Egyetemen és a MOME-n szerezte. Munkásságát a technológia iránti érdeklődés és annak kritikus vizsgálata jellemzi. Célja, hogy művein keresztül feltérképezze a mindennapjainkat meghatározó technológiai környezetet, majd a különböző jelenségek vizsgálata során lerántsa a leplet ezek társadalmi és politikai hatásairól. Mindeközben a megfigyelés és megfigyeltség etikai kérdéskörét hozza játékba, amely korunk legfontosabb dilemmáinak egyike. Ez az alkotói attitűd a megfigyelői kapitalizmus és technopozitivisták szemlélet kritikai olvasatát adja. Művészként elsődleges célja felmérni az aktuális tendenciák hatásait és ezáltal kialakítani egy olyan tudatos és egészséges felhasználói attitűdöt, amivel szembenézhetünk a folyamatosan megújuló digitális eszközeink támasztotta kihívásokkal. Biró a hazai fotográfusok új generációjának képviselője, munkái rendszeresen szerepelnek a magyar és nemzetközi szintén művészeti fesztiváljain és kiállítótereiben.

Molnár Judit Lilla: Gyerekként, kisiskolásként, mikor még nem művészi céllal alkottál, miben bontakoztattad ki a kreatív energiáidat? Van bármi, ami megmaradt ebből?

Biró Dávid: Gyerekként nem volt számomra előtérben a vizuális önkifejezés. A szabadidőmet videójátékokkal, biciklizéssel, zenehallgatással és olvasással töltöttem. Talán a versírás volt az egyetlen, ami alkotói tevékenységnek tekinthető. Nagyon szerettem a szójátékokat, a nyelvtörőket és a kísérletezést (akár a „tudományos” vetületűt is). Lenyűgözött a technológia, emlékszem, ahogy a csatlakozókat és a kábeleket próbáltam bogarászni egy-egy otthoni eszközön, illetve rájönni egy-egy elromlott, egyszerűbb elektromos készülék hibájára, és apukámmal azt megjavítani. Talán ez a kísérletező attitűd és a játszva tanulás az, ami azóta sem változott. A technológiai érdeklődés pedig ma már szerves részét képezi a munkáimnak.

MJL: Mikor talákoztál először kortárs művészettel, és mikor jöttél rá, mit is takar valójában?

BD: Műszaki szakközépiskolába jártam, és ott próbáltam elmélyedni az elektronika és a digitális technológia rejtelmeiben. Ebben az időszakban kezdtem el fotózni, ami végül teljesen más pályára állított. A Budai Rajziskolába jártam egyetemi előkészítőre, és ennek a folyamatnak a része volt, hogy mélyebben megismerkedhettem a fotóművészettel és azon keresztül a képzőművészettel. Mindezt önszorgalomból csináltam, környezetemben nem volt értelmiségi vagy művészettel foglalkozó ismerős vagy rokon. Az interneten próbáltam tájékozódni és keresni az önfejlesztés lehetőségeit.

Érettségi után egy évet a Flashback Photostudióban dolgoztam asszisztensként. Itt ismerkedtem meg Vékony Dorottyaival, Máté Balázssal, Perlaki Mártonnal és több kortárs

alkotóval. Ekkor találkoztam testközelből először kortárs művészeti gondolkodással és képalkotással.

MJL: Az egyetemi tanulmányaidat két helyen, a Kaposvári Egyetemen és a MOME-n végezted. Volt-e különbség a két hely között a művészetről való gondolkodásban?

BD: Kaposváron rendkívül inspiráló közösségbe kerültem. A város és a környezet adottságai miatt főleg a tanulmányainkra és a művészeti diskurzusra tudtunk koncentrálni. Egymást motiváltuk és inspiráltuk. Itt ismerkedtem meg a barátnőmmel, Bilák Krisztinával és többek között Dobokay Mátéval (akivel két évig szobatársak is voltunk), Neogrády-Kiss Barnabással, Regős Benedekkel, Zellei Boglárkával, akikkel a mai napig szoros kapcsolatot ápolok.

Kaposváron elsősorban médiumreflexív kérdésekkel foglalkoztam, ami a fotográfia síkbeli leképezésére és egyéb absztrakciós karakterisztikájára irányult. Főleg műtermi körülmények között dolgoztam és manuális módon építettem fel a kompozícióimat. Diplomamunkámban jelent meg a valóság és a fotográfia közötti sajátos viszony kérdése is, ami a későbbi munkáimat erősen meghatározta.

A MOME-n szerzett tapasztalatok és elméleti ismeretek elengedhetetlenek voltak ahhoz, hogy elmélyüljek azokban a kérdésekben, amiket a kaposvári diplomadolgozatomban felvázoltam magamnak. A mesterképzésnek köszönhetően az Erasmus-ösztöndíj során – amit az Ulster University Photography MFA-programján töltöttem – nemzetközi pályázatokon vehettem részt, és éles kiállítási helyzetekben, prezentációkon mutathattam be a munkáimat. A *Front End* című mesterdiploma-munkámmal jelöltek az ING Unseen Talent Awardra, aminek finalistájaként bemutatkozhattam az amszterdami kortárs fotóművészeti vásáron 2018-ban.

Főleg az élethelyzetből adódóan éltem meg máshogy a két időszakot, mivel a MOME mellett már aktív egyéni vállalkozó voltam. Leginkább infrastrukturális különbséget találtam a két képzés között, ami az új MOME-kampusznak köszönhetően valószínűleg még élesebb lett. Ettől eltekintve mindkét képzésben találtam olyan oktatókat, akikkel konstruktív volt az együttműködés.

MJL: Érezted valaha is úgy, hogy az egyetemi vagy az azon kívüli kulturális közeg bármi elvárást támaszt azzal szemben, hogy egy műnek milyen kritériumoknak kell megfelelnie, akár a koncepció akár a forma tekintetében?

BD: A fotó sokszorosítható médium, ami némi bizalmatlanságra adhat okot. Emiatt rendkívül konzekvensnek kell lenni abban, hogy a létrejövő edíciók korlátozott számúak (javarészt ötpéldányosak), egyneműek és azonos minőségűek legyenek minden tekintetben. Ez szerintem az alapja annak, hogy gyűjteményezési szempontból is értelmezhető életművet lehessen létrehozni.

Néha érzem magamon a korlátot, hogy a korábbi munkáim behatárolják az ezután létrehozható művek tematikáját. Szeretek arra gondolni, hogy az eddigi munkáim egymásra

épülnek, és kirajzolnak egy fejlődési ívet. A létrejött pályából való kitekintés gondolata gyakran előkerül, de a konzekvens építkezés igénye vagy az annak való megfelelési kényszer erősen visszatart.

Továbbá technikai elvárásokkal szembesültem. A műtárgyak lehetőleg legyenek strapabírók, könnyen kezelhetők és tartósak. Különösen igaz ez a fotografikus munkákra, mivel nagyon érzékenyek, sérülékenyek és költségesek. Minden installálási instrukciónak egyszerűnek és könnyen érthetőnek kell lennie. Ha nem így van, akkor hamar konfliktusokba és félreértésekbe lehet keveredni. Egy sérült vagy elveszett műtárgy helyzetét tisztázni nagyon körülményes.

MJL: Műveidben bravúrosan vegyíted az analóg és a digitális világot azzal, hogy valós tárgyi és téri szituációkat fotózol le úgy, hogy a végeredmény megtévesztésig hasonlít egy digitálisan létrehozott képre. Ez a kettősség jól rímel saját generációs tapasztalataidra is, hiszen te is abba az átmeneti korosztályba tartozol, amelynek a tagjai még nem nevezhető „digitális bennszülöttnek”, de már gyerekként hatással volt rájuk a digitális világ. Mit gondolsz, ez a generációs élmény mennyire van hatással arra, ahogyan dolgozol?

BD: Mivel kisgyerekkoromban már elérhetőek voltak számomra például a Nintendo-videójátékok, és kisiskolásként volt otthon számítógépünk, szemtanúja lehettem a digitális forradalomnak. Lelkesen figyeltem a folyamatot, mondhatni technopozitívista rajongással követtem a legújabb híreket és újításokat. Mára viszont ez a lelkesedés átalakult egy kritikai szemléletté, és ebből a szempontból hasznossá vált a műszaki előképzettségem.

Az aktuális megfigyelői kapitalizmus és a minket körülvevő információáradat mindenképpen aggodalomra ad okot. Saját magamon is észreveszek tüneteket, amik ezeknek lehetnek a következményei, pl. a koncentrálóképesség csökkenése, a környezeti ingerekre való csökkenő érzékenység, értesítések kényszeres ellenőrzése stb. Ez a kortünetté váló figyelemzavar áll a munkáim fókuszában. A digitáliák gyakran már nem segítenek minket, hanem inkább beavatkoznak a mindennapi életünkbe.

MJL: Mi a véleményed az Instagramról mint művészeti portfóliós platformról? Mennyire vagy aktív? Követed a felület diktálta íratlan szabályokat?

BD: Az internet és azon belül a közösségi média egyik legfontosabb erőnye, hogy korábban az alkotók többnyire egy centralizált rendszer szűrőjén keresztül érvényesülhettek, gondolok itt intézményekre, filmstúdiókra, kiadókra, produkciós irodákra stb. Ez az új demokratikus felület viszont bárki számára hozzáférhetőséget biztosít. (Egyidejűleg ez egyfajta információáradatot is eredményez.) Vannak gyűjtők, akik Instagramról vásárolnak műtárgyakat, illetve vannak alkotók, akik főként az Instagram kedvéért készítenek kiállítást, mivel a platform nagyobb láthatóságot biztosít, mint egy-egy kiállítótér.

Én nem vagyok kellőképpen aktív ezeken a felületeken. Természetesen mindig aktualizálom a profilom a legújabb munkáimmal, és megosztom a kiállításaimat, de nem

szolgálok folyamatos tartalmakkal. Szeretnék kialakítani magamnak egy módszert, amivel érdekes tartalmat hozhatok létre, amit folyamatosan adagolva tudok megosztani.

MJL: Az elmúlt időszak közbeszédének kiemelt témája volt az AI gyors fejlődése és elérhetővé válása, valamint annak a vizuális művészetre gyakorolt hatása. Mi a véleményed a jelenségről, különös tekintettel arra, hogy a fotó az első területek egyike, amit ostromol?

BD: Az AI mindenképpen radikális változásokat hoz és fog hozni az életünkben, és ez hatással lesz a vizuális kommunikációkra is. Úgy látom, hogy rengeteg olyan funkcióra lehet használni, ami egyáltalán nem tűnik evidensnek. Számomra az egyik legmeglepőbb élmény a generatív portrékészítő algoritmusokkal való találkozás. Segítségükkel bárki generálhat önmagáról egy jól sikerült portrét szinte bármilyen stílusban. Ehhez csak megfelelő mennyiségű információval kell ellátni a rendszert a saját arcunkról, akár telefonos fotókon keresztül. Ez mindenképp gyökeresen forgatja fel a portréfotó műfaját. Ezen a szalon továbbgondolkodva felmerül az emberben a fotográfia indexikus minőségének kérdése. Hiába foglalkozom ezzel a témával évek óta – és a Photoshop is régóta a rendelkezésünkre áll – mégis az AI-on keresztül vált számomra világossá, hogy az emberi reprezentáció milyen könnyen manipulálható manapság. A fotografikusnak tűnő portréképek létrehozásához nincs szükség személyes jelenlétre, csak az arcvonásaink imitálásához szükséges vizuális adatokra.

Főként az AI tartalomkészítési és még inkább a tartalomfogyasztási szokásainkra való hatásain szoktam elmélkedni. Mivel a generatív tartalomgyártás sebessége és minősége exponenciális mértékben fejlődik, én már az automatizált és személyre szabott platformok létrejöttét vizionálok. Az általunk szolgáltatott információk és viselkedésmotívumok alapján könnyen kiismerhető, hogy mi elégíti ki érdeklődésünket, így az algoritmusok, már azelőtt generálhatnak olyan multimediális tartalmakat, mielőtt az arra való igényünk egyáltalán tudatossá válna. Mindezt pedig valós alkotókat, stábot és produkciót nélkülözve, professzionális módon kivitelezve bontakozhat ki. Ez az átrendeződés pedig rendkívül szűk, egyszemélyes buborékokat hozhat létre, ami a társadalom további polarizálódásához vezethet.

Képzőművészeti szempontból azt gondolom, hogyha van egy racionálisan lefektethető, tanulható művészeti értékrend és kifejezés mód, akkor azt a gép is el fogja tudni sajátítani. Előbb vagy utóbb szembe kell néznünk a helyzettel, és meg kell találnunk azokat a területeket, ahol az emberi kognitív képességet egy gép nem tudja helyettesíteni, és ez a terület idővel egyre szűkebb lesz. Addig az önálló gondolat és a reflexió még az emberi képességekhez tartozik.

MJL: Több mint öt éve diplomáztál. Már nem férsz bele abba az intervallumba, amit a 2018-ban a MODEM-ben megrendezett pályakezdő kiállításra állítottak fel a kurátorok. A kiállítás előterében minden alkotótól szerepelt egy tárgy, amely leginkább kifejezte az állapothoz fűződő viszonyát. Az általad választott „tárgy” Johnny

Kelly *Procastination* című videója volt, amelyet – ahogy a hozzá fűzött kommentároból is kiderült – még inkább az egyetemi tapasztalataiddal állítottál párhuzamba. Így, bő öt évvel később mi a konklúziód erről az időszakról? Ma milyen tárgyat választanál ennek kifejezésére?

BD: Egyetemistaként nálam lassan akkumulálódtak a gondolatok és az ismeretek, mára könnyebben haladok előre a munkáimmal. Pályakezdőként a szárnybontogatás része, hogy egy széles spektrumból kell kiválasztani egy szűkebb fókuszot. Amikor kialakul egy szemléletmód vagy kutatási irány, akkor a létrejövő munkák már egymásból következnek. Ennek köszönhetően nekem mindig volt folytonosság az alkotói tevékenységemben. Viszont szabadúszó fotósként a megbízásokat és a saját projekteket nehéz összeegyeztetni. Mindig van valami téma, ami foglalkoztat, de többnyire akkor dolgozom aktívan, ha konkrét kiállításra készülök. Tárgyat most nehezen tudnék erre az állapotra találni.

MJL: Fotósként a kezdedben van egy monetizálható szaktudás, ráadásul te vagy a magyar képzőművészeti szcéná egyik kedvenc kiállításfotósa. Mennyire jelent(ett) ez számodra egzisztenciális kapaszkodót ahhoz, hogy a művészként fenntartsd magad, különösen a diploma utáni időszakban?

BD: Már az egyetemi éveim alatt elkezdtem galériáknak és művészeknek fotózni. Diploma után ebből tudtam finanszírozni magamat, és ez azóta is így van. A bevételeim túlnyomó többsége a vállalkozásomból származik, a művészeti tevékenység legfeljebb némi kiegészítés jelent – mint amikor a 2022–2023-as tanévben óraadó voltam a MOME Fotográfia Mesterképzésén. Sajnos ezekből nem tudnám egzisztenciálisan fenntartani magamat.

A kiállítás- és reprofotózás ideális kompromisszum, mivel szorosan együttműködöm művészekkel és galériákkal. Lényegében a képzőművészeti színtér aktív részvevőivel dolgozom együtt nap mint nap, testközelből ismerhetem meg egy-egy kortárs alkotó művészetét és gondolkodását, ami rendkívül inspiráló.

MJL: Már most sikeres pályát tudhatsz a magadénak, a hazai díjak mellett egyre több külföldi elismerésben is részed van. Tapasztalataid alapján, mire van ma szükséges egy fiatal magyar művésznek az érvényesüléshez, és ebben hogyan tudja segíteni az intézményrendszer?

BD: Szerintem a galériáknak és az intézményeknek is fontos szerepe van egy alkotó életében. Egy galériás szereplés eredményességét az eladásokon keresztül viszonylag egyszerű értékelni. Az intézményi kiállítás ebből a szempontból sokkal bonyolultabb, legfeljebb a látogatók számát lehet megvizsgálni. Egy múzeum nagyobb látogatottsággal rendelkezik, a múzeumi tér méretéből adódóan nagyobb volumenű munkákat tud befogadni. Az intézményi büdzsé általában elég szűkös, mérlegelni kell, hogy ki mennyit tud ráalldozni a saját pénztárcájából. Eredményességét inkább közvetetten lehet értékelni, hiszen például későbbi pályázatoknál, ösztöndíjaknál előnyt jelenthet egy intézményi szereplés.

A személyes tapasztalataim alapján fiatal fotóművészként a nemzetközi „portfolio review”-kon és fotófesztiválokon való részvétel, magazinokban való megjelenés és projekten alapuló felkérések a legideálisabbak mind a bevétel, mind a látogatottság, nézettség szempontjából. Ezek a platformok hoztak számomra újabb és újabb megjelenési lehetőséget.

MJL: Az elmúlt évek hazai gazdasági és kultúrpolitikai döntései voltak bármilyen hatással a saját alkotói stratégiádra, attitűdödre?

BD: A politika tematikailag nem része a művészetemnek, fiatalabbként sem foglalkoztatt különösebben a téma. Arra törekedtem, hogy a munkáim időtlenek legyenek, és univerzális kérdésekkel foglalkozzanak. Mostanra a személyes álláspontom sokkal érettebb és kritikusabb lett, de nem nyilvánítom ki. Nem szeretném, hogy a munkáimat ez az értelmezési lehetőség befolyásolja.

Arra törekszem, hogy kompromisszumok nélkül tudjam megvalósítani az ötleteimet és erre megfelelő platformokat találok. Nem szeretném magamat rákényszeríteni, hogy mindenáron művészetet hozzak létre, főleg akkor, hogyha ez valamilyen áldozattal jár.

MJL: Óhatatlan, hogy a művészetben is – ahogy más területeken – kialakuljanak bizonyos trendek, irányzatok, formai-szellemi azonosságok. Az internet (és különösen a közösségi média) révén pedig ez sokkal gyorsabb és globálisabb jelenséggé vált. Hogy érzed, mennyire hatnak rád a közvetlen, illetve tágabb környezetből érkező vizuális impulzusok? A saját formanyelved kialakításában mennyire játszottak ezek közre?

BD: Egyetemistaként figyelemmel kísértem a trendeket, és nagy hatást is gyakorolt rám az akkoriban aranykorát élő fotográfiai újformalizmus. Ez a hatás egyértelműen tetten érhető a munkáimban.

A trendekhez való kapcsolódás segítséget tud nyújtani, hogy előtérbe kerüljön egy fiatal alkotó, de muszáj hitelesnek lenni. Könnyen hoppon lehet maradni, mert a trendek jönnek-mennek. Számomra azt érdekes vizsgálni, hogy ezeket a trendeket, esztétikákat és gondolatiságokat milyen társadalmi berendezkedés vagy aktuális probléma hívja elő.

Mostanában gyakran az az érzésem, hogy a technológiával és a mesterséges intelligenciával való foglalkozás elcsépelt problémakörre kezd válni (vagy vált már). Ilyen helyzetben rá vagyok kényszerítve, hogy újradefiniáljam a helyzetemet. Ilyenkor a kísérletezés, kutatás és tanulmányok olvasása tudnak előremozdítani.

MJL: Mi a hozzáállásod a saját munkáid jelentéstartalmához? Milyen belső tartalmi motivációk állnak mögöttük, és mennyire fontos számodra, hogy ezek felfejthető módon átszűrődjenek rajtuk?

BD: Nálam egy probléma feldolgozása a kutatással kezdődik, amiből a tartalmin túl gyakran vizuális inspirációt is tudok nyerni. Példa erre a *Do You Accept Cookies?* című

sorozat kiállításánál használt geometrikus ábrák, ún. Haar-jellemzők. Ezek olyan alapformák, amit az algoritmus keres egy arc felismerésekor.

Sok ilyen elrejtett tartalom van a munkáimban, minden képnek van egy szándéka, amit a felületükön keresztül kommunikálni szeretnék, időnként a műegyüttes egyben ad segítséget a részletek felfejtésére. Képkészítés közben is folyamatos az önreflexió és a tudatos gondolkodás, tervezés. Nem szeretek a véletlenre hagyatkozni, de van, hogy az is előre tud mozdítani.

Úgy gondolom, a képeimnek több rétege van. Első ránézésre „eye-candy” felületeknek tűnnek, amik bevonják a tekintetet. Ez szándékos döntés, mivel ez az esztétika jellemző a virtualitásra is, viszont ennek köszönhetően be is tudom vonzani a nézőt további értelmezésre is. A tekintet és a figyelem lekötése nehéz feladat az információáradatban, emiatt is alkalmazom ezt a stratégiát. Bizonyos platformokon ez jól működik, pl. csoportos kiállításon a nézők közelebb lépnek, elolvassák a szöveget, részletesen megnézik a fotókat. Kijelzőkön viszont elvesznek a részletek, és könnyen 3D-rendernek, photoshopolt látványoknak tűnnek a fotók. Meg kell találnom azt az egyensúlyt, amíg a fotó még „valódi”, de már nem köthető a valóságunkhoz.

Ez a játék, a valóság és a fotográfia közötti feszültség felhasználása, visszatérő eszköz nálam, és ideális reflexió a jelenkori tendenciák értelmezésére. A technológia és a manipuláció kihúzták alólunk a talajt, a folyamatosan változó világképünk pedig bizonytalanságot okoz. Ez a bizonytalanságérzet és a megtevesztés mechanizmusa a képeim elsődleges célja, amivel tulajdonképpen a nézőt tréningezem.

MJL: Mi a véleményed, szükséges-e műleírást készíteni? A mai vizualitásra épülő világban szerinted szükséges van még arra, hogy a művész (vagy a kurátor) szövegesen is definiálja a munkáit?

BD: Igyekszem arra törekedni, hogy a képeim csupán vizuális úton is értelmezhetőek legyenek, de önmagukban biztosan nem fog kiderülni az eredeti szándék. Egy kutatáson alapuló vagy egy konceptuális alkotásnál szerintem elkerülhetetlen a műleírás. Befogadóként nekem fontos, hogy a műleírás és a vizuális tartalom egy irányba mutasson, ugyanazt a problematikát próbálja megismertetni, ez hitelt és bizonyosságot ad a tudatos alkotásról. Viszont a műleírások lehetséges műfajai kibővültek az utóbbi időben: a klasszikus leíró és értelmező szövegek helyett gyakran találkozunk hangulatokat, jeleneteket bemutató írásokkal, melyek önálló irodalmi értékkel rendelkeznek. Ez jó választás lehet, ha az alkotások is alátámasztják a megközelítést.

MJL: Látsz-e olyan közös pontokat, erős tendenciákat, amelyeket a saját generációdra különösen igaznak érzel? Mennyire érzed magad a fősodor részének?

BD: Mostanra úgy érzem, a nálam fiatalabb, feltörekvő generáció tudatosabban építi a karrierjét és használja a rendelkezésére álló megjelenési lehetőségeket. Gyakran gondolkodnak kooperációban, intézményi és kutatási együttműködésekben. Személyiségemből

adódóan visszahúzódóan és egyedül szeretek dolgozni, ez a típusú szemlélet emiatt számomra nehezebben járható. Ez pedig egyre nagyobb nyomást gyakorol rám, mivel a büvös 35-ös életkor (többnyire eddig számít egy alkotó „fiatalnak”, lásd FKSE) egyre közeledik, amit eddigi pályám során mindig is vízválasztóként értelmeztem. Addig be kell bizonyítanom magam és a szakma számára, hogy érdemes ezt a pályát folytatnom. Azután már elesek bizonyos pályázati lehetőségektől is, amire később lehetne építeni. Szerintem ez a gondolat más alkotókban is megfogalmazódik hasonló élethelyzetben.

A megjelenések és a szakmai lehetőségek tekintetében nem lehet okom panaszra, mégsem érzem magam a fősodor részének. Ez egyrészt annak lehet köszönhető, hogy a művészetem anyagi vonzata nem számottevő. Ha a kettő találkozna, valószínűleg elégedettebb lennék a helyzetemmel. A kezdeti sikerek öröme és az ebből fakadó fejlődési lehetőség reménye továbbra is hajt előre, viszont egyre többet gondolok arra, hogy újra kell prioritizálnom magamban dolgokat. A konstans jelenlét helyett élhetőbb opció lehet egy lassú, fenntartható építkezés. Sajnos a többműszakos lét, amit egyéni vállalkozóként és művészként folytatok, az alvás és/vagy a magánélet rovására megy, nem lehet, hogy minden adódó lehetőséget és felkérést elfogadjak.

9.10 Kortmann-Járay Katalin

MÜTYÜRKÉSZÍTŐ SZERETTEM VOLNA LENNI

Kortmann-Járay Katalin 2012-ben diplomázott a Magyar Képzőművészeti Egyetemen, ahol jelenleg doktori tanulmányokat folytat. Munkáinak fő témája a kultúra emberi érzékelésre gyakorolt hatása. Az egyéni és a kollektív tapasztalatok kapcsolódási pontjait keresi. Különböző technikákat és anyagokat ötvöző műveiből nagyméretű, installatív tereket hoz létre. Számos hazai és európai országban csoportos kiállításokon, biennálén és triennálén vett részt.

Molnár Judit Lilla: Művészetben kiemelt jelentősége van a gyermekkoraknak, a gyermekkor rítusainak. Anyaként pedig saját gyerekeid kreatív fejlődését is fókuszált figyelemmel kíséred. De hogyan emlékszel vissza saját gyermekkorodra, milyen a vizuális alkotáshoz köthető tevékenységekben lelted örömed? Ha belegondolsz abba, hogy gyerekként hogyan élted ki a kreatív energiáidat, találsz közös pontokat a mai professzionális alkotói attitűddel?

Kortmann-Járay Katalin: Apukám nemrég emlegette, hogy kisgyerekként „műtyürkészítő” szerettem volna lenni. Azt hiszem, ez talán részben sikerült is. Kisgyerekként állandóan barkácsoltam. Óvodásként-kisiskolásként a karácsonyi ajándékok készítését általában júniusban kezdtem el, nyár végére már jó pár doboznyi művem gyűlt össze. Volt, hogy ezeket rendrakás közben véletlenül kidobták, mert nem fedezték fel a művészi értéküket. Ezt sem vettem zokon, ilyenkor újrakészítettem ezeket. Sokat és jól rajzoltam, agyagoztam. Klasszikusan az az eset voltam, akiről az óvónők-tanárok is jeleznek a szülőknek. Amúgy biológus szerettem volna lenni, de ahhoz meg nem tudok eleget tanulni, és ezt elég korán be is láttam. Nagyjából gimi közepe óta már csak a képző volt a célom, de nem voltak tudatos ambícióim a művészi karriert illetően. Viszont a biológiai iránti érdeklődésem megmaradt, ami talán felfedezhető a munkáim többségében.

MJL: Budapesten felnőve a kulturális intézmények közelsége miatt már egészen korán szembe találhattad magad kortárs művekkel. Mi az első meghatározó élményed a kortárs képzőművészettel kapcsolatban? Mikor lett számodra látható a képzőművészet sokszínűsége és sokszor egészen extrém formabontósága?

KJK: Otthon már korán találkoztam a művészettel, habár a családomban nem találni képzőművészt. Sok művészeti könyvünk, albumunk van és volt, igaz, ezekben főként nem kortárs művészetet láthattam. Általában Pieter Bruegel, Bosch, Klee, Schiele, akikre mint gyerekkori élményekre visszaemlékszem. Nem jut eszembe konkrét élmény, ami meghatározó lett volna a kortárs képzőművészetet illetően. Edward Kienholz nagyon nagy hatással volt rám, és van azóta is, hogy megismertem a munkásságát még az egyetemet megelőző évben. Az egyetemen biztosan kirajzolódott a művészet sokszínűsége, ahol sok formabontó, számomra inspiráló hallgató volt, akiket külön megjegyeztem magamnak. A többségük azóta ismert és elismert művész külföldön is.

MJL: Képgrafika szakon tanultál. Volt idő, amikor erre a szakra jártak a legprogresszívebb művészek. Persze a 2010-es évekre már szaktól függetlenül nyitott volt az oktatás a nem szokványos médiumokra és témákra is. Az egyetemi éveid alatt tapasztalt művészeti szemléletmód mennyire határozta meg a művészethez való hozzáállásod? Befolyásolt-e abban, hogy hogyan gondolkozol a műveidről, azok jelentéséről?

KJK: Sokáig nem érdekelt a művészeti szcénában való mélyebb, ambiciózus részvétel és karrierépítés. Nem akartam elérni semmit, elvoltam a világomban. Ekkoriban azt gondoltam, hogy később úgyis gyerekkönyveket szeretnék majd illusztrálni, de rövid időn belül rájöttem, hogy ez mégsem az én utam. Ugyanakkor nagyon hasonló témák foglalkoztattak már az egyetemen is, mint most, de személyes élmények alapján dolgoztam fel ezeket. A többi hallgató munkája viszont nagyon érdekelt, azt hiszem, a diáktársaimtól tanultam a legtöbbet. Egyébként, ha valaki bejárt, figyelt és jelen volt, az sokat kaphatott az elméleti képzésen is, ami nyilvánvalóan hozzájárul a komplexebb kritikai attitűd kialakításához is. Sajnos nem én voltam legszorgosabb diák, és mindenből kimaxoltam a hiányzásokat. Ezt azóta megbántam, mert sok mindenről lemaradtam. Viszont például az esztétika órák közül többre még most is emlékszem, azt hiszem, Varga Tünde tényleg erős anyagot adott le akkor, és gondolom, azóta is.

MJL: Érezted-e úgy, hogy az egyetemi (és az azon kívüli) kulturális közegben egyfajta elvárás, hogy a műnek mindig legyen valamilyen mélyebb jelentéstartalma, és hogy azt meg is tudd fogalmazni? Másként kérdezve, érezted-e, hogy a konceptualitás alapvető elvárás a szcéná részéről?

KJK: Az egyetem alatt nem éreztem. Az utolsó évben, valójában a diplomamunkám elkészítése közben kezdtem el a komplexebb jelentéstartalom és tudatos referenciák beépítésével bíbelődni. Igaz, képgrafikára jártam, de ekkor már valóban nyitottabb szemléletű volt a szak, így a diplomamunkám sem feltétlenül tükrözte a képgrafikus képzettségem, mivel egy installációt állítottam ki. Akkor nagyon jó élmény volt számomra a munka koncepcióját illető sok pozitív visszajelzés is. Ezután egy elég hosszú szünet következett. Lényegében 4–5 éve foglalkozom koncentráltan képzőművészettel és annak konceptuális háttereivel. Érzem is, meg nem is a mélyebb jelentéstartalmak iránti elvárást. Számomra ez fontos, de egyáltalán nem hiányzik minden mellé-mögé a mély tartalmi háttér. Viszont ha megvan a szándék a mélyebb jelentéstartalom beágyazására, akkor arról tudni kell beszélni.

MJL: Abba a korosztályba tartozol, amelynek a tagjai még az offline világba születtek, de a digitális bumm egész fiatalon érte. Mít gondolsz, milyen lenyomatai lehetnek ennek a tapasztalatnak a művészetekben, alkotói gyakorlatokban?

KJK: Egész biztosan vannak, de a saját gyakorlatomban nem tudom megnevezni ezeket. Foglalkoztat ennek az időnek az átmenetisége, és az ehhez kapcsolható jelenségek az egyes művészek praxisában, de regionális jellegzetességek szintjén is. A digitális bumm

megélésének lenyomatát kevésbé tudom tetten érni a saját munkáimban, inkább a társadalmi vonatkozásai érdekelnek az időszaknak.

MJL: Mi a véleményed az Instagramról mint művészeti (portfóliós) platformról? Mit gondolsz, a felület diktálta, megváltozott vizuális fogyasztási szokások, alkotóként befolyásolnak abban, hogy hogyan hozod létre a munkáidat?

KJK: Amikor kitalálok vagy elkészítek egy munkát, sosem arra gondolok, hogy hogyan fog kinézni az Instagramon, csak arra, hogy érdekes és igényes legyen. Nem tudom, hogy egy mű elkészítésénél gondol-e bárki is tudatosan erre. Kétlem. Nyilván mindenki jó fotókat szeretne látni a saját és mások munkáiról, de ez az igény az Instagram nélkül is meg lenne. Ha valami jól fotózható, az csupán egy plusz az adott mű karakterében, amivel élni lehet – most talán jobban, mint régebben. Ha megnézünk egy Instagram előtti albumot, portfóliót, szerintem azokban is felfedezhetőek ugyanazok a jellegzetességek, beállítások, amik ma az instagramos képáradatban, csak éppen nem mindig jött szembe száz meg száz album, portfólió naponta. Kiváló lehetőségeket nyújtó platformnak tartom, amibe rengeteg munkát lehet инвестálni, és egyeseknek ez kifizetődő is lesz, másoknak nem, de ezt a részt sem látom nagyon különbözőnek az offline világ egyéb részeitől. Nyilván nem minden munka tud figyelemfelkeltő vagy érdekes lenni egy ilyen felületen, de azok a munkák, amikben kevesebb hangsúly helyeződik a vizualitásra, egyébként is nehezebben érvényesülnek bármilyen képalapú közegben, képalapú bemutatkozáskor. Sok hibát fel lehet sorolni, de én rengeteg, számomra nagyon érdekes művészt fedeztem fel és követek nyomon az Instagramnak köszönhetően, akiket másképp (például mert nem reprezentálja őket galéria, nincsenek kiállításai, nem írnak róluk, vagy csak mert nem juthatok el mindenhova) a legnagyobb valószínűség szerint sose ismertem volna meg. Persze egy mű reprója vagy fotója nem fedi le a teljes képet, de eddig viszonylag kevés olyan munkával találkoztam, ami később előben csalódást okozott volna. Ehhez biztosan hozzátartozik az is, hogy ha valami igazán felkelti az érdeklődésemet, annak az Instán kívül is utánanézek.

MJL: A diploma után több évig Berlinben éltél, gyakorlatilag ott töltötted a pályakezdő éveidet. Mi volt az oka annak, hogy a budapesti közeget ismeretlenre cserélted, és milyen nehézségekkel járt ez a váltás?

KJK: Főleg magánéleti okai voltak. Ötödévesként Münchenbe mentem Erasmusszal, és otthagadtam az akkori barátom miatt. Ez magánéleti szempontból nagyon megterhelő időszak volt. Kétlaki voltam, ott is és itthon is éltem, de igazán sehol sem találtam a helyemet. Végül hazaköltöztem huzamosabb időre (fél évre), majd nagyon gyorsan ismét Németországban találtam magam, de ezúttal Berlinben. Ott végül félig kényszerűségből maradtam hosszabb ideig. Nagyon küzdelmes időszak volt ez számomra. Az első kisfiam megszületésekor még nem beszéltem az ország nyelvét, és a családom is túl messze volt ahhoz, hogy érdemben segíteni tudjon. Minimális volt a kapcsolódásom a kinti művészeti közeghez, de időm sem lett volna igazán a bekapcsolódásra. Kis borítékokban

küldözgettem (akkor ott szinte mindent nyomtatott változatban kellett beadni) a jelentkezéseimet különböző pályázatokra. Ezekből össze is jött pár, de a legtöbbet nem szoktam feltüntetni már az önéletrajzomban, mert nem érzem magaménak az adott témát. Aztán 2017-ben kölcsönkaptam egy barátomtól egy remek nyomdagépet, ez lendített megint előbbre, elkezdtem tudatosabban dolgozni. Az akkor készült munkáimból máig felhasználók motívumokat.

MJL: Végül, 2019-ben a Doktori Iskola miatt visszaköltöztél Budapestre. Jó pár év külföldi tartózkodás után megvetni a lábad a közegben hasonlóan kihívásokkal teli lehetett, mint anno a Berlinbe költözés idején. Hogyan sikerült újra bekerülnöd a hazai vérkeringésbe?

KJK: Magyarországon be tudunk kötözni a megüresedett családi házba, és újból lett terem és időm az intenzívebb munkára. Emellé jött, hogy a doktorival egy számomra inspiráló közegbe, képzésre kerültem be. A doktorit sokan hasonlítják egy inkubátorhoz, és valóban az is. Ez a helyzet saját magam számára is legitimmé teszi, hogy azzal foglalkozzam, amivel szeretnék. Sok év után szerencsés helyzetbe kerültem, amit igyekszem kihasználni, amíg tart. Azt hiszem, ez az, ami megteremtette azt a helyzetet, hogy visszakerülhessek a hazai vérkeringésbe.

MJL: Milyen tapasztalataid vannak a hazai intézményrendszerrel? Látsz-e szignifikáns különbséget a berlini vagy más külföldi működésmodellek, tendenciák és a magyar között?

KJK: Nincs is ebben sokrétű tapasztalatom. A kinti viszonyokat tekintve is kevés. Szerintem sok minden szerencsés együttállása a kulcs, nem egyik vagy másik vagy akár mindkettő. Sok művész van, akit vesznek, de nem nagyon állít ki nagyobb presztízsű helyen, és ez fordítva is igaz: kiállít, de nem vagy kevésbé veszik. Persze ha tartósan állít ki valaki fontosabb helyeken, akkor nyilván beindul az eladás-gyűjtés is. De ehhez idő kell, és ebből könnyű és fájdalmas ismét kiesni. Nem tudom, hogy ez külföldön másképp van-e, talán ott sincs nagyon másképp. A legnagyobb különbség, hogy ha aktívan művészi pályán marad valaki, akkor jelentősen több állami támogatásra pályázhat vagy helyesebben: reálisan pályázhat állami támogatásra. Illetve hogy az művészeti oktatásban résztvevőket, úgy láttam, elég tudatosan támogatják, már az egyetem alatt bevonódnak nagyobb projektekbe, aktívan kiállítanak, tudatosabban állítják őket a pályára.

MJL: Hogy látod, az elmúlt évek hazai gazdasági és kultúrpolitikai döntései voltak valamilyen hatással a saját alkotói stratégiádra, attitűdödre? Ez különösen abból a szempontból lehet érdekes, hogy az egyetemi éveid alatti és a jelenlegi kultúrpolitikai berendezkedés egészen más típusú, az átmenet időszakát pedig külföldön töltötted. Mit gondolsz, mennyire releváns vagy előremutató ma Magyarországon politikai vagy kritikai attitűdből alkotni?

KJK: Az biztos, hogy Németországban nyíltabban lehet fogalmazni, sokkal kevesebb ellenállást vált ki egy politikai töltetű munka, de ott is vannak tabuk. Támogatás több akad, de Berlinben rengetegen küzdenek az egyes támogatások elnyerésért. Olvastam, hogy berlini munkavállalók kétharmada a kreatív szférában helyezkedik el. Nem könnyű a helyzet ott sem.

Az pedig, hogy ma Magyarországon művészként mennyire előremutató politikai vagy társadalomkritikai üzeneteket megfogalmazni, attól függ, mit tekintünk előremutatónak. Szerény véleményem szerint a művészet nem sokat tud ezen a téren változtatni, de jót tesz az ember lelkiismeretének, és a legkisebb kiállításra is szükség van. Én is próbálkozom. Ugyanakkor számomra kérdéses, hogy a művészet mit és hogyan tud politikailag érdemben közvetíteni azon túl, hogy a saját burkában kommunikál. Nagyon szeretném, ha ez másképp lenne, de én nem tudom erre a megoldást. Belőlem a politikai terheltség nem váltott ki ellenreakcióként apolitikusságot, de a művészetben egy-két kivételtől eltekintve a konkrét belpolitikai állapotoknál egyetemesebb témákat érintek. A közeget tekintve viszont azt gondolom, hogy nagy általánosságban a rezignáltság is egyre inkább érzékelhető.

MJL: Mennyire hatnak rád a téged érő környezeti hatások? Mennyire befolyásol mint művészt a körülötted lévő világ? Hogy érzed, a munkáid mennyire tükrözik vissza azt a kort, amiben élsz?

KJK: Egyértelműen befolyásol, főleg mióta anya lettem. A jövő kérdése sokkal plasztikusabb és nyomasztóbb vízió lett. Kifejezetten szeretek együtt dolgozni, kollaborálni másokkal. Szeretem látni a közös munka egymás gyakorlataira tett hatásait. Nyilván sok minden hatással van rám, amit látok, de úgy érzem, eddig őszinte tudtam maradni magamhoz. Számomra ez fontos tényező. Ugyanakkor előfordult, hogy nagyon megörültem egy ötletemnek, ami aztán pár hét-hónap múlva a saját elképzelésemhez nagyon hasonló formában jött velem szembe valamilyen felületen. Ma ez már nem tart vissza. Egyazon korban élünk, és hasonló behatásoknak vagyunk kitéve (legalábbis azok a művészek, akiket magamhoz hasonlóknak érzek). Nem alaptalanul lesznek egyes témák és formák népszerűbbek egy adott helyen és időben. Hatással vannak rám dolgok, de nem ezek miatt szeretek bele egy témába.

MJL: Rendkívül sok szimbólum és összetettebb jelentésre tett vizuális utalás fedezhető fel a munkáidban. Ráadásul kifejezetten figurális, beazonosítható elemekkel és tárgyakkal operálsz, amelyek már önmagukban hordoznak jelentést. Hogyan próbálsz meg ezeket felülírni, irányítani? Egyáltalán mennyire fontos számodra, hogy jelentést társíts a műveidhez, illetve mennyire akarsz eleget tenni a néző jelentés utáni vágyának?

KJK: A legtöbb motívumot tudatosan választom, tudatosan foglalkozom az egyes motívumok szimbolikus hátterével is. Elég sok utalást szoktam beleépíteni az egyes munkákba, installációkba. Arra törekszem, hogy olyan atmoszférákat teremtsék, amelyeknek háttértudás nélkül is van hatásuk, és ha nem is feltétlenül érthetőek, de átélhetőek. Később

plusz információ nyithatja ki a teret ténylegesen. Az anyagokat is tudatosan használom, ügyelek az adott anyaghoz társítható jelentéstartalmakra. Nem ámítom azzal magam, hogy ez majd elsőre egyértelmű tud lenni, de ezt nem is érzem problémának.

MJL: Saját alkotói attitűdödben hierarchikus viszonyban áll-e az üzenet a formával vagy a forma az üzenettel?

KJK: A jelentés és a formai megvalósítás egyaránt fontos számomra. Van egy talán beazonosítható formavilág, amivel dolgozom, de a jelentés ugyanolyan fontos. A téma is már évek óta hasonló kérdések körül mozog. Nem nagyon lépek ki a saját formavilágomból, de néha előfordul. Olyankor jellemzően az adott munkát is kevésbé érzem magaménak.

MJL: Mi a véleményed, szükséges-e egy munka mellé műleírást készíteni?

KJK: Számomra fontos. Általában valamilyen irodalmi referenciát, szöveget is keresek az adott témához, amit valamilyen formában beépítek a munkába. Ugyanakkor nem feltétlenül érzem a műleírást minden alkotásnál szükségesnek. Sőt, vannak olyan műtárgyak, amelyeknek kifejezetten rosszat tesz a melléjük pakolt tudálékosság.

MJL: Doktori kutatásod és számos, a nevedhez fűződő képzőművészeti projekt is a rendszerváltás körül született művészek vizuális tapasztalatával foglalkozik. Milyennek látod ezt a korosztályt, mennyire határozzák meg a régiós és a globális tapasztalataik?

KJK: A *Whale of a bad time* projektet többen csináljuk, de talán mondhatjuk, hogy a doktori kutatásomból indult ki. Olyan művészekkel dolgoztunk, akik a rendszerváltást röviddel megelőzően vagy röviddel azt követően születtek. Vásárhelyi Mária *szabadnak születettek*ként hivatkozik erre a generációra, Németországban *Nachwendekinder*nek (fordulat utáni gyerekek) nevezik őket. Jelenleg kevés időm jut a projektre. Az utolsó kiállításunk 2021 végén volt, de tervezem-tervezzük a folytatást. Régiós szinten nem tudom, hogy van-e egy közös nevező, és nagyon sokféle témában látom dolgozni a hazai harmincas generációt is. Sokakat foglalkoztatnak a regionális adottságok, amelyre reagálnak is, de talán ugyanilyen mértékű azok aránya is, akiknek a művészete egyáltalán nem behatárolható és globális trendekhez igazodó – vagy éppen semmilyen trendhez sem. Engem ezek közül az első verzió foglalkoztat, vagyis az, ha valaki tudatosan építkezik a saját múltjából úgy, hogy a személyes tapasztalatain keresztül is értelmezett múltat a jelenkori társadalmi vonatkozásokra képes vetíteni, értelmezni. Valamint ha valaki tudatosan foglalkozik a saját életéhez is köthető egyes tárgyakra és motívumokra kollektív szinten is rakódó többlettartalmakkal. Az ilyen típusú műveket keressük a fent említett projekt kapcsán is. Egy egész művészi praxist tudatosan erre építeni azonban magyar művésztől kevésbé látok. Külföldről a keletnémet származású – egyébként tipikus *Nachwendekind* – Henrike Naumannt tudom példaként említeni. Azt hiszem, ő a posztszocialista harmincas generáció legfontosabb alkotója, akinek a munkássága biztosan kiemelkedően fontos referenciapont lesz a jövő művészettörténetéi számára is.