

Tézisek

1. A globális művészeti világrendszer kialakulása a 16. századra vezethető vissza, de a kulturális központok és peremek közötti kapcsolat nem pusztán a politikai és gazdasági hatalom tükörképe.

A világrendszer-elmélet alapjának, a centrum-periféria modellnek a térbelisége inkább metaforikusan értendő, mivel nem direkt földrajzi egységekre, hanem a nemzetközi munkamegosztásban elfoglalt pozíciók szerint tagolja a világot. Sajátosságai a mai napig érvényesek a világgazdaságban, bár napjainkban számos kutatóközpontban elemzik és fejlesztik az aktuális globalizációs szempontok mentén. A világ országainak pozíciója a rendszerben nem statikus, ettől függetlenül Kelet-Közép Európa, és azon belül Magyarország a 16. század óta félperifériának számít. A regionális tudomány a centrum-periféria felfogásához három jelentést társít: a földrajzi vagy helyzeti, a gazdasági vagy fejlettségi, és a társadalmi vagy függési jelentéseket, amelyek külön-külön is, de leginkább az egymáshoz fűződő viszonyuk tekintetében számítanak a regionális kutatások legfőbb terepének. A különböző szempontokból meghatározott centrumok vagy peremvidékek nem szükségszerűen esnek egybe.

A horizontális felosztás szintjén a határokat nem csupán fizikai entitásokként, hanem a politikai retorika és ideológia eszközeként is látni kell, melyek elsődlegesen befolyásolják a társadalmi és kulturális elkülönülést. A *határtan* kifejezeten azokra a határmenti területekre összpontosít, amelyek országhatárokon átnyúlva kapcsolódnak egymáshoz. A központi régiók Európában a nyugat-európai nagyvárosok körül jöttek létre, mert ott összpontosították a gazdasági erőforrásokat és a politikai döntéshozatalt, ezért ezekben történt gazdasági megújulás és az innovációk felhalmozódása. A félperiférikus Kelet-Közép Európa, a „népek olvasztótégelye” mindig is viták és harcok terepe volt, ennek ellenére mégis meg tudott indulni az országok közötti aktív kulturális kölcsönhatás és mobilitás. A kulturális világrendszer pozíciói sem voltak statikusak, a centrumok rendre át kellett adják helyüket újabb centrumoknak, míg a perifériák igyekeztek kitörni alárendelt helyzetükből.

2. A művészeti vilárendszer története főként a központok kialakulásának története, amelyek idővel sokat változtak a perifériákhoz való kulturális viszonyuk és rájuk gyakorolt befolyásuk tekintetében.

A reneszánsz idején Európát átszelő észak-déli kulturális tengely, amely Olaszországot Németországgal és Németalfölddel kötötte össze, a francia forradalom után Nyugat-Kelet irányú megosztottsággá alakult át. A felvilágosodás korában a nyugati normák globális értékeknek számítottak, és a gyarmati korszak univerzalizmusa háttérbe szorította a perifériák művészetét.

A második világháborút követően a centrum áttelepült az észak-amerikai kontinensre, és New York kapta meg a művészet fővárosa címet. Európa nyugati fele és az Egyesült Államok közötti kapcsolatok szorosak maradtak, de a Szovjetunióval és tagállamaival a feszült politikai helyzet miatt nem lehetett szó kulturális cseréről. A nemzetközi kortárs művészet kánonja ekkor szinte kizárólag amerikai és nyugat-európai művészekből állt.

1989 után, a hidegháború végével, New York és London nemzetközi piaci központokból globális centrumokká alakultak, és a korábbi perifériás területeken egyes, inkább regionálisnak mondott központok is megerősödtek Kelet-Európában, Ázsiában, a Közel-Keleten és Latin-Amerikában. A globális kereskedelmi megállapodások következtében a kortárs művészet globalizációja mind az autonóm, mind a kereskedelmi művészeti almezőkben végbement, bár eltérő ütemben. Az új évezred első évtizedében ezek az átalakulások összefonódtak, és ekkor alakult ki egy kibővült, globális művészeti mező. Egyes kutatások szerint a regionális kulturális hálózatok terjedése még a 2020-as évekre sem tudta teljes mértékben ellensúlyozni az évszázadok alatt kiépült nyugati hegemóniát.

A központi és (fél)perifériás szereplők kapcsolatai ma már inkább aszimmetrikus kölcsönös függőségekre emlékeztetnek, túlmutatva a kulturális imperializmus egyirányú terjeszkedésén. Amikor a centrumok és perifériák ágensei egy közös erőterbe kerülnek, mindannyian átalakulnak, beleértve a nyugati központokat is, ami egy új globális logika kialakulásához vezet.

A COVID-19 járvány egy időre leállította a művészeti élet mozgását, elősegítve a lokális szint előtérbe kerülését a globálissal szemben. Bár a fenntarthatóság érvei továbbra is ütköznek a

perifériák számára létfontosságú határokon átívelő kapcsolatok fenntartásának szükségességével, a digitális átállást főként a nagy globális intézmények tudták megoldani, míg a perifériák számos kompromisszumra kényszerültek a túlélés érdekében. Ezen túlmenően a globális rendszereket egyre inkább fenyegetik az erősödő antiglobalista és nacionalista impulzusok, valamint a háborús fejlemények, amelyek megingathatják a kialakultak vélt globális művészeti világrendet.

3. A magyar képzőművészet globális helyzetének vizsgálata is igazolja, hogy a gazdasági és kulturális centrumok és perifériák nem mindig esnek egybe, és ezek a pozíciók térben és időben változhatnak.

Önálló, más országokkal nem közös kulturális keretrendszerrel az újkori magyar történelemben először a kiegyezést követően, a Dualizmus korában beszélhetünk. A világ képzőművészeti vérkeringésébe először a Nagybányai festőkön keresztül kerültünk be, akiknek a története a centrumból való alkotói kivonulás miatt is fontos. Az első világháború alatt megszakadtak a közvetlen kapcsolatok a nyugat-európai centrumokkal. Ez egy olyan történelmi fordulópontot jelzett, amelytől kezdve megszűnt a nyugati művészettel való szoros összeköttetés.

A trianoni békeszerződés következményeként számos kulturálisan fejlett nagyváros, mint például Pozsony, Kassa, Nagyvárad, Kolozsvár és Brassó, elcsatolásra került, így Budapest versenytársak nélkül maradt, az ország belső kapcsolatrendszere pedig erősebbé és sűrűbbé vált.

A második világháborút követően, a hidegháború alatt, Kelet-Közép-Európa egyszerre volt politikailag és gazdaságilag is kiszolgáltatva a Szovjetunióknak és a nyugati államoknak, amelyek egymással szemben álltak. A Rákosi-korszakban a szovjet-orientált, sztálinista ideológia uralkodott, amely teljesen elzárta az országot a nyugati központoktól, és a szocialista realizmus formai és ideológiai kötöttségeit erőltette a művészetre. Az 1956-os forradalom után hatalomra juttatott Kádár-rendszer „puha diktatúrájában”, Aczél György kommunista kultúrpolitikus idején már egyre több minden kerülhetett be a túrt státuszba a tiltott pozíciók közül, az állam pedig azokat támogatta, akik közérthetően tálták a rendszerideológiát. A neoavantgárd művészek, akik a nemzetközi kortárs művészethez akartak csatlakozni, csupán

egy szűk szubkultúrát alkottak, ezért a hatalom inkább azon dolgozott, hogy elzárja őket a nyilvánosságtól, mintsem hogy megsemmisítse.

Az államszocialista rendszer összeomlása után a keleti blokk országában a külföldi beruházásoktól való erős függőség alakult ki, ami a klasszikus centrum-periféria egyenlőtlenség legjellemzőbb tünete. Az 1980-as évek elejétől a szocializmusból kis lépésekkel egyre inkább a kapitalizmus irányába mozduló gazdasági rendszer velejárójaként felbukkant a művészet piacorientáltsága is.

4. Magyarországon a képzőművészet helyzetének változásai az 1980-as évektől más ütemben zajlottak, mint a politikai életben, és mivel a centrum rövid ideig tartó, posztoszocialista országokra irányuló figyelme hamarosan másfelé fordult, a magyar művészeti közeg félperifériás helyzetben maradt.

Az 1991-ben Zsennyén megrendezett, *A provincia megszűnik, a régió marad* című művészetelméleti konferencia kifejezetten a régió képzőművészetének újrapozicionálására törekedett a megváltozott viszonyok között. Piotr Piotrowski lengyel művészettörténész a szocialista rendszer összeomlása következtében hasonló történelmi és politikai változásokon átesett periférikus régiók hidegháború alatti és utáni elemzésére fókuszált, és ezt kívánta a globális diskurzusba becsatolni. Az *After the Wall: Art and Culture in post-Communist Europe* című kiállítás a Kelet és Nyugat között, még a berlini fal leomlása után tíz évvel is fennálló egyenlőtlenségekre helyezte a hangsúlyt.

A posztkoloniális „Más” (Other) és a posztoszocialista „félíg-Más” (Semi-Other) elkülönült a globális rendszerben, mert az előbbinek a kultúrája is máshol gyökerezik, míg a kelet-közép európaiakat a központtal szemben kialakult marginalizálódás határozza meg.

A kelet-közép európai művészettörténészek az új elméleti keretek kidolgozásán túl a művészeti események szervezésében játszott átalakuló szerepköreik révén is paradigmaváltókká váltak az 1990-es években. Hegyi Lóránd 1981-től kezdve több kiállítást készített „új szenzibilitás” gyűjtőnéven, de az általa akkor progresszívnek tartott művészet „érája” túllépte azt az időkeretet, amelyben még aktuálisnak számíthatott, emiatt és emellett számos kirtika érte főleg apolitikussága és erős műkereskedelmi beágyazottsága miatt. Részben az új szenzibilitás

dominanciája miatt a kilencvenes évek friss magyar kezdeményezései mind itthon, mind a nemzetközi porondon kevesebb figyelmet kaptak a megérdemelnél.

Hátráltató tényező volt még, hogy a hidegháború alatt a keleti művészeti diskurzusba nem tudtak beszivárogni a kritikai kultúratudomány (cultural studies) tanai, és a posztmodern alapvetések sem tudták igazán átformálni a művészeti gondolkodást. A rendszerváltás utáni idők megítélése szempontjából a korszak egyik legjellegzetesebb vonása az intézményrendszeri keretek változatlansága volt.

5. Győrben és környékén az európai fejlődési minták a nyugat-európai centrumok közelsége miatt hamarabb jelentkeztek; a kortárs képzőművészet az 1990-es években fejlődésnek indult, bár ez a fellendülés nem bizonyult tartósnak.

Győrött a városi szintű képzőművészeti kezdeményezések csupán az 1960-as évek végén indultak el, és már ekkor is kihívást jelentett a hagyományok hiánya. A Győri Művésztelep 1968-as alapítása része volt az országban kibontakozó alkotótelepi-mozgalomnak. 1991-ben került először megrendezésre a Győri Nemzetközi Grafikai Biennálé, és ebben az évben indult a Mediawave fesztivál. A Váczy Péter- és a Radnai-gyűjteményekre épült a Városi Művészeti Múzeum gyűjteménye, amelyet 1994-ben alapítottak. A 2000-es évektől kezdődően jelentős változások következtek be: a város művészetre fordított támogatása csökkent, és a pályázati források is beszűkültek, amit a 2008-as gazdasági világválság is súlyosbított. 2009-ben vezetőváltás történt a Városi Művészeti Múzeumban, és a Mediawave fesztivált is ez évben rendezték meg utoljára Győrött. Az ezt követő időszakban, egészen a 2020-as intézményvezetői cseréig, a győri képzőművészet helyzete egy redukáltabb stratégia szerint alakult. A jelenlegi helyzet az 1990-es évek közepének koncepciói mentén formálódik, nem fedezhető fel benne az innováció, illetve a kortárs trendekhez való igazodás igénye.

6. A központ-perem viszonylatok meghatározóak a művészet létrehozásának és bemutatásának szempontjából.

A művészeti mezőn belül mindenki rendelkezik egy adott pozícióval, amelyet más szereplőkhöz viszonyítva foglal el. Ezek a státuszok dinamikusak, és folyamatosan

változhatnak az egymás közötti versengés eredményeképpen. A művészek társadalmi helyzetének változásai szorosan kapcsolódnak a művészeti munka elismerési mechanizmusainak átalakulásához, amely párhuzamosan zajlott a művészeti intézményrendszerek fejlődésével. E fejlődés eszközei és mechanizmusai a szakmai normák folyamatos módosulásával együtt formálódtak.

A művész munkájának láthatósága alapvető feltétele a sikeres alkotói pályának.

A mindenkori kultúrpolitika centralizáltságának mértéke erős befolyással van a művészek társadalmi elismerésére.

A globalizáció következtében a nyugat-központú művészeti kánonokon túlmutató átalakulások megtörténtek, bár ezek egyenlőtlenül és különböző idővonalak szerint játszódtak le.

Az információs társadalomban a világháló új és szélesebb spektrumú lehetőségeket kínál a művészek számára, de a személyes kontaktus és a műalkotások közvetlen, fizikai jelenléte továbbra is nélkülözhetetlen a művészeti mező szereplői közötti kapcsolatok kiépítésében, valamint az alkotások értékesítési és elismerési folyamataiban.

7. A centrum-periféria dichotómia jelentése a képzőművészeti mezőre vonatkoztatva a globalizáció hatására megváltozott.

A modernizmus korából származó centrum-periféria viszony helyett ma már inkább a globális hatalmi struktúrák dominálnak. A geopolitikai szimbolika alkalmazása helyett az időbeli viszonyítás, vagyis a „kronopolitika” eszközrendszere kínálhat megoldást.

A képzőművészetben meghatározó szerepet játszhatnak a regionális szintek, valamint az, hogy egy adott közeg milyen mértékben képes globális kérdésekre lokális válaszokat adni. Az országhatárokon átnyúló kulturális kapcsolatokban a transznacionalitás és interlokalitás fogalmi kerülnek előtérbe.