

Mélyi József

RENDSZERVÁLTÁS, 1983

A TOVÁBBÉLŐ NYOLCVANAS ÉVEK

1983-ban nem zajlott le rendszerváltás – a kultúra, ezen belül a képzőművészet területén nem indultak el a rendszert gyökeresen átformáló, visszafordíthatatlan folyamatok; 1980 és 1983 között, a korabeli terminológiával élve reformokra került sor. A rendszerváltás szó használata azért lehet egyrészt mégis indokolt, mert az egykori reformok több szempontból is hasonlóan nagy horderejű változást jelentettek, mint a politikai rendszerváltás keretében lezajlott átalakulások 1989–1990-ben. Másrészt a fogalom és az évszám rendhagyó összekapcsolása arra utal, hogy Magyarországon a képzőművészeti intézményrendszer tekintetében a Kádár-korban, illetve annak végén nem egyetlen, forradalmi változásról beszélhetünk, sokkal inkább olyan, évtizedeken átnyúló folyamatokról, amelyekben számtalan kontinuous elem található, s amelyeket reformok és fagyások, nekifutások és fékezések sora tagolt – köztük a nyolcvanas évek elejének kényszerűségből fakadó pályamódosításával. Az 1989-es politikai rendszerváltással járó gazdasági és jogrendszeri átalakulások, illetve a befogadói vagy a művészetfelfogásban bekövetkezett eltolódások ugyanúgy tekinthetők egy ciklikus mozgás részeinek, mint az azt megelőző, 1983 körüli változások. Tanulmányom középpontjában a nyolcvanas évek elején észlelt változásokból kiinduló művészeti-művészetmenedzseri program, és az ennek háttérét nyújtó képzőművészeti intézményrendszer áll. Az akkoriban pozícióba emelt intézményvezetők hosszú távon is meghatározták a képzőművészeti élet alakulását, tevékenységük, szemléletük hatása pedig ma is érzékelhető.

Az 1980-as évek elején mélyreható átalakulások zajlottak le a magyar képzőművészet intézményrendszerében¹. A szocialista tervgazdálkodás válságával, illetve az erre válaszként születő reformokkal párhuzamosan a képzőművészetben is megváltozott az intézményi háttér. Átalakultak a képzőművészeket tömörítő szervezetek, átformálódott az állami vásárlások merev rendszere, ismét engedélyezték az alkotóközösségek működését. Megszűnt a Képző- és Iparművészeti Lektorátus ármegállapító joga, 1982 végén új zsűrizési rend jelent meg; határozat született a Művészeti Alap műkereskedelmi tevékenységének javításáról, művészetmenedzseri tevékenységének kiépítéséről. Az Alap, amely a megelőző évtizedben a minisztérium képzőművészeti osztálya mellett a rendszer kiemelt szereplője volt, s ilyen minőségében hozzájárult a Múcsarnok és a Képző- és Iparművészeti Lektorátus fenntartásához, vagy az éves, úgynevezett milliós műtárgyvásárlások fedezetének biztosításához is, az

1 Részletesebben ld.: Horváth György: *A művészek bevonulása. A képzőművészet politikai irányításának és igazgatásának története 1945–1992*. Budapest, 2015.

átalakítások nyomán elvesztette korábbi biztos pozícióját. 1983-ban az Alapot mint vállalatokat üzemeltető közalapítványt államosították, a vállalatai által termelt jövedelem inntól kezdve a központi költségvetésbe folyt be.

1980 és 1984 között a kortárs magyar képzőművészet két – ettől fogva a nemzetközi összefüggésrendszerben is megjelenő – kulcsintézményében, a Magyar Nemzeti Galériában és a Műcsarnokban is komoly változások történtek. Mindkét intézmény új igazgatót kapott, olyan művészetszervezők személyében, akik korábban a nemzetközi kulturális kapcsolatok területén dolgoztak. Bereczky Loránd a hetvenes években a Művelődési Minisztérium és az MSZMP KB munkatársa volt, Néray Katalin a Kulturális Kapcsolatok Intézetében hosszan betöltött funkciója után a Művelődési Minisztérium, majd a Műcsarnok kiállítási programjának egyik felelőse lett. Ugyan Bereczky csak 1982-ben kapta meg igazgatói kinevezését, a Magyar Nemzeti Galéria irányváltása már 1981-ben pontosan érzékelhető volt. „Hozzánk a posztmodernia két amerikai kiállítással érkezett meg” – írta a kilencvenes évek közepén a hetvenes-nyolcvanas évek fordulójára visszatekintve Hajdu István.² Az elsőt az *USA ma* című kulturális program keretében láthatták a nézők a Planetáriumban 1980 nyarán, a második egy évvel később nyílt meg a Magyar Nemzeti Galériában, *A nyolcvanas évek amerikai festészete* címmel. Az előbbi volt a kulturálisan meglepőbb, az utóbbi viszont a művészeti szempontból jelentősebb tárlat, ahol az egykori sajtóbeszámoló szerint az „ügynevezett absztrakt expresszionizmushoz tartozó 41 művész” alkotásai jelentek meg. A Műcsarnok szintén a nyolcvanas évek elején alakult át a korábbi, kizárólag felülről vezérelt kiállítási trösztből önálló szakmai műhellyé. Néray Műcsarnokba kerülésétől fogva meghatározó szerepet játszott az átalakulásban, mint ahogy a korábbi években, már a Minisztériumban is a nyitást képviselte: a Nemzeti Galériában rendezett amerikai tárlatot egy évvel a bemutató előtt előzetesen ő tekintette meg Houstonban.

A személycserék az átalakulás nagyobb rendszereihez illeszkedtek; a politikai stabilitást biztosító gazdasági rendszerben elkerülhetlenné vált változtatások pedig a kultúra egyes területeire viszonylag gyorsan „begyűrűztek”. A megszorításokkal együtt járó gyors átalakítások rövid időn belül elbizonytalanodáshoz vezettek; megingott az addig többé-kevésbé szilárdnak tűnő kulturális irányítás,³ a kialakuló vakfoltokban szabad mozgásterek keletkeztek, amelyek elsősorban a magyar képzőművészet nemzetközi kapcsolatainak kitérítésében jelentettek új lehetőségeket. A nyolcvanas évek elején többen is úgy vélték, hogy a kortárs magyar képzőművészet intézményi helyzete akár hosszabb távon is alapvetően megváltozhat, az új rendszerben pedig önálló terek kialakítására, a hatalomtól viszonylag független intézmények kialakítására nyílik majd lehetőség. Ezen a területen talán az első, aki ezt a lehetőséget világosan felismerte, és programot is adott a kiaknázásához, Birkás Ákos volt, aki 1982 végén és 1983 elején a magyar avantgárd prominens képviselői

2 Hajdu István: Cukorfinálé. Enzo Cucchi kiállítása az Ernst Múzeumban. *Beszélő*, 1994. július 28. 37-39.

3 Ld.: Sándor L. István: *Repedések a rendszeren*. Budapest, 2016.



1. Birkás Ákos a *Ki az áldozat? Ki a tettes? és Mi a teendő?* című előadása közben,
fotó: Galántai György. Megjelent az *AL* 1983/1 számában.
© Az Artpool Művészetkutató Központ – Szépművészeti Múzeum jóvoltából.

jelenlétében két előadást tartott a megváltozott művészeti világról és az avantgárd haláláról.⁴ (1. kép)

Birkás többek között a neoavantgárd radikális és utópisztikus elképzeléseiről beszélt, amelyek elsősorban a művészet intézményeivel kapcsolódtak össze. Véleménye szerint ezekbe az elképzelésekbe a magyar avantgárd belebukott. „Belebukott, mert nem tudott intézményeket létrehozni, belement egy olyan csatározásba, hogy teljesen esélytelenül támadta az intézményeket, tett javaslatokat másfajta intézményekre, egy másfajta intézménytípusra anélkül, hogy minimális esélye lett volna kikísérletezni a sajátjait, hogy egyáltalán esélye lett volna valamit is bizonyítani. Belebukott, mert leragadt, utópisztikus helyett egyszerűen radikális maradt.” Birkás szerint a nyolcvanas évek eleje új lehetőséget kínál: „Amennyiben van Magyarországon egy művészeti kibontakozásnak lehetősége az 1980-as években, ez többékevésbé azon múlik, hogy kialakul-e egy olyan tudat, hogy itt és most mi, egy bizonyos művészgárda egy bizonyos közönséggel művészettörténetet csinálunk.” A legfontosabb azonban nem csupán az intézménytörténeti diagnózis vagy a küldetés lehetőségének felismerése volt, hanem mindezeknek a gondolatoknak a nagyobb kultúrpolitikai összefüggésekbe illesztése: „A hatalom nagyon egyszerű brutális eszközökkel megfosztotta terétől és idejétől ezt a művészetet, ami által gyakorlatilag ez a művészet nem létezik, nem létezett – mert nem kapott nyilvánosságot –, és hatását nem tudta kifejteni, és azok a körülmények, melyek között a hatását kifejthette volna, nem reprodukálhatók. [...] ha egyszer ez így van, akkor [...] van egy elemi tanulság: ennek többet nem szabad bekövetkeznie. Magyarországon ekkora áldozattal és ekkora energiákkal olyan művészetet, ami elveszésre van szánva, eleve halálra van ítélve, ne csináljunk. Ez a legalapvetőbb, legdöntőbb konzekvencia.”

Tehát Birkás Ákos programja szerint olyan művészetet kell és szabad majd a nyolcvanas években csinálni Magyarországon, amely képes kifejteni hatását, és ezzel szoros összefüggésben: nyilvánosságot kaphat. Birkás programját ugyanebben az időben Hegyi Lóránd gondolta tovább, s elképzeléseit átfogó rendszerbe foglalta. A 29 éves művészettörténész könyve, az *Új szenzibilitás* 1983-ban jelent meg.⁵ Hegyi, aki nemcsak könyvben, de kiállítások formájában is újra és újra megfogalmazta programját,⁶ nem egy új stílus, hanem egy új – a nemzetközi kortárs tendenciákkal megfeleltethető – alkotói attitűd magyarországi megjelenését kívánta felmutatni. Az új szenzibilitás Hegyi tipológiája szerint az avantgárd modernítésével, expanzionizmusával, konceptualizmusával szemben rezignált, introvertált, érzékiségre törekvő műveket teremt; a különféle hagyományok és stílusok elemeiből pedig az egyéniség kultuszát hirdető alkotások születnek. Magyarországon az új szemlélet Hegyi szerint

4 Az első előadás: Ki az áldozat? Ki a tettes? és Mi a teendő? *Aktuális Levél*, No. 1. 1983. 19–30. A második előadás: Az avantgárd halála. Uo., 31–41.

5 Hegyi Lóránd: *Új szenzibilitás*. Budapest, 1983.

6 A jelentősebb kiállítások: *Új szenzibilitás I.*, Fészek Galéria, 1981; *Új szenzibilitás II.*, Óbudai Pinceszínház, 1983; *Frissen festve*, Ernst Múzeum, 1984; *Új szenzibilitás III.*, Budapest Galéria, 1985; *Eklektika*, Magyar Nemzeti Galéria, 1986.

- más kelet-európai országok folyamataitól eltérő módon - egyaránt rányomta bélyegét a fiatal, pályakezdő és az idősebb, nyugat-európai kiállításokon már bemutatkozott avantgárd művészek munkásságára.

A könyv az új tendenciák négy, egymástól távoli kiindulópontját jelölte meg: Joseph Beuys szociális plasztikáját, Arnulf Rainer és Hajas Tibor akcióművészetét, a fiktív archeológiát középpontba állító Spurensicherungot, illetve a Wolfgang Max Faust képesség-fogalmával keretezhető új, vad és expresszív festészetet, s ezzel rendkívül szélesre nyitotta a kaput az új szenzibilitáshoz sorolandó alkotók számára. Szintén a tágítást szolgálta, hogy ugyanebben a kalapban kapott helyet a Barbara Rose által propagált amerikai dekorativitás, illetve mindenekelőtt az Achille Bonito Oliva által összefogott olasz transzavantgárd. Mindez elsősorban a magyar kortárs képzőművészet nemzetközi összefüggésrendszerbe helyezéséhez teremtett új keretet. A nyolcvanas években Hegyi ebből a szemszögből tekintve a magyar képzőművészetben három tendencia egymás mellett élését látta: a hetvenes évekbeli avantgárd vonulatok továbbélését, a transzavantgárdot, és egy a nemzetközi irányzatoktól független, népi elemekből építkező művészetet. A transzavantgárd nála mintegy áthidaló, békítő elemként jelent meg a hatvanas években már létezett két másik tendencia, az internacionális avantgárd és a népi hagyományok feldolgozásának felvállalása között: miközben a továbbélő attitűdök ellentéte - vagy-vagy helyzetük - korábban kibékíthetetlennek tűnt, a nyolcvanas évekre fordulva ezek szerint már jól megfértek egymás mellett.

Mindez Hegyi szerint azért is volt fontos, mert Nyugat-Európa korábban csak azokat a magyar törekvéseket vette észre, amelyek a nyugati művészet tendenciáihoz kötődtek, így alakulhatott ki az a kép, hogy a kortárs magyar művészetben a fejlődés egyetlen hordozója egy szűken értelmezett avantgárd felfogás, s minden mást, ami ettől eltért, kívülről provinciálisnak vagy regresszívnek bélyegeztek. Hegyi véleménye szerint a nyugati kritikában a hetvenes évek végén kezdték először értékelni a regionális jelenségeket; s a nyolcvanas évek közepére a probléma a saját múlt individuális feldolgozásában látszott feloldódni. Ebből a nézetből a magyarországi új művészet egy közép-európai regionális kultúra tradíciójának alternatíváját kínálta. Hegyi írásaiban a Nyugat mint a magyar képzőművészet számára kínálkozó tükör és kitérési pont a nyolcvanas évek közepén jelent meg; akkor, amikor a hazai kortárs csúcstípusokban bekövetkezett változásoknak köszönhetően az utak valóban megnyíltak Nyugat felé. A Birkás Ákos által kijelölt, az avantgárd halálából kiinduló, nyilvánosságot feltételező, hatást kifejtési képes művészeti pálya a Hegyi Lóránd által megfogalmazott programmal elsősorban a német és osztrák, ezen belül is a városi fenntartású és hatókörű kiállítási intézmények felé vezetett;⁷ a bemutatott

⁷ A későbbi kritikákban „Hegyi-csapatnak” nevezett művészgárda nagyobb csoportos kiállításokon vett részt többek között a Galerie des Beaux-Arts-ban, Bordeaux-ban; a Neue Galerie am Landesmuseum, Joanneumban, Graz-ban; a Stadthalle Hagenben; a Galerie der Stadt Esslingenben; Eisenstadtban; a Galerie der Künstler Münchenben; az aacheni Ludwig Gyűjteményben, illetve Amerikában, Caracasban, Buenos Airesben, Bogotában, vagy Mexikóvárosban.

művészeti törekvések között a két fő irányt az új festészet, illetve a Bukta Imre és Samu Géza nevével fémjelzett, népi gyökerekhez visszanyúló művészet jelentette. A kapcsolatok kiépítéséhez és a szervezéshez a támogatást elsősorban a Néray Katalin-féle Műcsarnok nyújtotta, az itthoni legnagyobb kiállításra, az *Eklektikára* pedig 1986-ban a Magyar Nemzeti Galériában került sor.⁸

Az új szenzibilitásra épülő program a kortárs művészet nemzetközi összefüggésrendszerében már 1986-ra kifulladásra jutott: ez nemcsak Birkás Ákos művészi irányváltásában tükröződött, de az az évi Velencei Biennále magyar pavilonjának nemzetközi visszhangtalansága is jelezte. A magyar kortárs képzőművészet ennek ellenére – tehetlenségi erejénél fogva, és az akkoriban a nyugati gyűjtők által könnyen kifizetett, de magyar mércével mérve csillagászatnak tűnő árak miatt – ugyanezzel a külföldet megcélzó⁹ programmal érkezett el a politikai rendszerváltás időszakához is: egy, a nemzetközi közönségnek is szóló 1988-as katalógusban Hegyi Lóránd szerint a társadalmi folyamatoktól elszakadt magyar képzőművészetet a különböző tendenciák harca helyett immár a belső nyugalom, az intimitás, a meditatív jelleg jellemzi.¹⁰ A „békés” magyar művészet világából azonban csak a menedzser számára vezetett egyenes út a nemzetközi színtérre: 1990-ben Hegyit – többek között Wilfried Skreiner közvetítésével – a bécsi Modern Művészeti Múzeum igazgatójává nevezték ki, ahol nyolcvanas évekből programját nem tudta megújítani, a keleti és nyugati megközelítésmódok közelítése sikertelen maradt.

Mindezeket a folyamatokat utólag megvizsgálva már a kilencvenes évekből visszatekintve is úgy tűnhetett, hogy a Nyugat felé orientálódó magyar művészet, amely számára Hegyi célként a nemzetközi vérkeringésbe való organikus visszatérést tűzte ki, valójában nem jutott messzire. A nyolcvanas évek egészére – és különösen az évtized második felére – visszapillantva már korántsem a szemlélet felfrissítése látszott elsődleges jellemzőnek, hanem pusztán a művészeti export. Ezt a kritikát a legélesebben Sturcz János fogalmazta meg 1998-ban¹¹; ekkor bukkan fel a nyilvánosság előtt a privilegizálás, sőt a túlmenedzselés fogalma is. Sturcz szövegében a nyolcvanas évek megváltozott kultúrpolitikai közegére, általánosító módon a Kádár-korszak korábbi időszakainak jellemzőit vetítette rá: „A csoport megítélésével és önértékelésével kapcsolatos anomáliák egyik fő oka ugyanis nem, vagy nemcsak az általuk képviselt művészi értékekben, hanem menedzselésükben, annak művészet-

8 A kortárs magyar művészet külföldi bemutatásában a székesfehérvári István Király Múzeumra is fontos szerep hárult: 1985-ben például a glasgow-i magyar hét képzőművészeti rendezvényeinek szervezését a Third Eye Center-rel közösen a múzeum végezte.

9 A külföldi referenciapontok között elsődleges volt Glasgow és Graz. Utóbbi helyen hosszú ideig a legfontosabb kapcsolatot jelentette Wilfried Skreiner, a Neue Galerie igazgatója.

10 *Die Wege der neuen Malerei in Ungarn und die Galerie Fészek. Trends in Hungarian new painting and the Fészek Gallery. A magyarországi új festészet útjai és a Fészek Galéria.* Szerk. Hegyi Lóránd, Molnár Éva. Budapest, 1988.

11 Sturcz János: Üzenet a mestereknek. A kortárs magyar művészet megítélésének és önértékelésének problémáiról az átmenet időszakában. *Új Művészet*, 9, 1998, 5. 37–40.

politikai közegében, s ebből fakadóan a korábbi és a jelenlegi államhatalomhoz való skizoid viszonyukban keresendő. [...] a csapat nemcsak a folyamatosan kimaradók gyűlöletét, de paradox módon a késő szocialista államapparátus támogatását is élvezte, festészetük gyakorlatilag hivatalos művészetté vált.” A kritikák – és a Kádár-kor differenciálatlan szemlélete – a későbbiekben bűvópatakként jelen maradtak. Ezt mutatja, hogy 2011-es beiktatásakor Gulyás Gábor, a Múcsarnok akkori igazgatója azt mondta, újfajta nemzetközi becsatolás szükséges, amely Magyarországot végre összekapcsolja a világgal: szakítani kellene a 20–25 évvel ezelőtti stratégiákkal, amelyek a magyar képzőművészetet a nyugati piac felé akarták megnyitni, hiszen ez akkoriban sem jutott tovább Ausztriánál, Graznál.

De mennyiben tekinthető a magyar kortárs képzőművészet nyolcvanas évekbeli intézményes vezérgondolata a rendszerváltás után is megmaradt, kritizálható, sőt a későbbi fejlemények szempontjából bűnbaknak kikialtható jelenségnek? Mi indokolhatta, hogy Hegyi Lóránd nyolcvanas évekbeli menedzseri tevékenysége évtizedekkel később hasonlóan lehetett bíráló tárgya, mint ahogyan egyes politikai szereplők még ma is az 1989–90-es rendszerváltás egészét kérdőjelezzik meg? Az egyik lehetséges ok a nyolcvanas évek intézményi struktúrájának kilencvenes évekbeli továbbélése. Az 1980 és 1983 közötti reform, és ebből következően a korábbi merev struktúrák felbomlása ahhoz vezetett, hogy a politikai rendszerváltás idején elmaradt a radikális megújulás; a csúcshintézmények tulajdonképpen zökkenőmentesen, nagyobb változtatások nélkül léptek át a szocializmusból a kapitalizmusba, hiszen a terület új döntéshozói úgy érezhették, ezen a területen már korábban megtörténtek a legfontosabb lépések, s erre garanciát jelenthettek az intézmények nyolcvanas évekbeli megújítói. A második ok, amely az elsővel természetesen szorosan összefügg, a két legnagyobb kortárs intézmény vezetőjének bizonyos értelemben „túlságosan” hosszú pályafutása. Néray Katalin a Múcsarnok, majd a Ludwig Múzeum igazgatójaként 2007-ben bekövetkezett haláláig megőrizte irányító pozícióit, Bereczky Loránd a Magyar Nemzeti Galéria vezetőjeként 2009-ig maradt a posztján. Ha a rendszerváltást leíró szociológiai-gazdasági fogalmakat személyükre illeszthetjük, akkor mindketten – Szalai Erzsébet kifejezésével élve – a „késő-kádári technokraták”¹² kategóriájába sorolhatók, akik közül sokan a gazdaságban képesek voltak megőrizni vagy épp erősíteni a szocializmus idején már kiépített helyzetüket. (Ha párhuzamot keresünk a kultúra területén – természetesen számtalan különbséget is felismerve – a kétezres évek elején még a színház vagy a könyvkiadás területén is találhattunk hasonló, akár harminc éven át is vezető pozíciót betöltött szereplőket.) A változás ellen hatott, hogy sem Bereczky, sem Néray nem volt képes az intézményes átörökítésre, azaz saját potenciális utódjainak a kinevelésére. Így valójában Sturcz Jánosnak a kilencvenes évek végén a magyar neoavantgárd idősebb képviselőinek címzett megjegyzése, miszerint elzárták volna az utat a fiatalabb generáció elől, inkább az igazgatókra lehet érvényes.¹³

12 Ld.: Szalai Erzsébet: *Gazdaság és hatalom*. Budapest, 1990.

13 Ugyanígy átnyúlt a nyolcvanas évekből a kilencvenes évekbe a székesfehérvári Szent István Király Múzeum vezetőinek mandátuma: Kovalovszky Márta és Kovács Péter a rendszerváltás utáni két év-

A harmadik tényező, amely szorosan a másodikkal fonódik össze, a művészet szervezőinek és irányítóinak folytonosan újratermelő időbeli inkonzisztenciája. Ha Néray Katalint és Bereczky Lorándot a késő-kádári technokraták közé sorolhatjuk, akkor ebben a fogalomrendszerben maradva Hegyi Lóránd tulajdonképpen annak a menedzsertípusnak a megtestesítője, amely a magyar gazdaságban csupán a nyolcvanas évek végén, a kilencvenes évek elején, a politikai rendszerváltás idején, a privatizációk kapcsán tűnt fel; a nyolcvanas évek folyamán folytatott művészetmenedzseri tevékenysége valójában megelőzte korát. (Ha más szempontból nézzük, a „megelőzéshez” a feltételek a képzőművészet területén az évtized eleje óta adottak voltak.) Nem véletlen, hogy Hegyi nyolcvanas évekbeli szerepe még a kilencvenes évek közepén is mintát jelenthetett többek között Sturcz János számára, aki a Képzőművészeti Főiskola tanáraként a hallgatók közül választott ki néhány tehetséges művészt – például Erdélyi Gábort, Szabó Dezsőt vagy Kámán Gyöngyit –, hogy belőlük – kiállításokkal, tudományos igényű szövegekkel – a nemzetközi szintéren is bemutatatható „csapatot” formáljon. Sturcz azonban – hasonlóan a kilencvenes évek elején pályakezdő Bencsik Barnabáshoz vagy Sasvári Edithez – a kilencvenes években nem jutott közel a csúcintézmények vezető pozíciójához (ahogy ez például Németországban ugyanekkor egy hasonló korosztálybeli, feltörekvő művészeti szereplő esetében már sok esetben természetes lett volna). A generációs eltolódás jelensége (háttérben a dinamikus átalakulás lehetőségének ellehetetlenülésével) rámutat arra az eltérésre, amely a kortárs képzőművészet (és a színház) területét elválasztja például a gazdasági vagy éppen a politikai mezőtől, ahol a kilencvenes évek végére a hatvanas évek elején-közepén született generáció már csúcavezetői pozícióba került. A megkésztettségnek – Néray és Bereczky pozícióban maradásán kívül – fontos oka volt, hogy a politikai döntéshozók a kilencvenes évek elején-közepén például a Műcsarnok vezetőjének kiválasztásakor a hetvenes évek avantgárd „menedzsereit” emelték pozícióba, előbb Keszler Katalint, illetve őt követve Beke Lászlót. Ezek a döntések hasonlóan „jóvátételként” is értelmezhetők, mint ahogyan az intézmények a nyolcvanas-kilencvenes évek folyamán¹⁴ a neoavantgárd elmaradt kiállításait, dokumentációját elkezdték bepótolni.

Ezzel párhuzamosan a kilencvenes évek folyamán megjelentek azok a potenciális új menedzserek, akik legalábbis posztgraduális képzés keretében már külföldön is elsajátítottak intézményvezetői, művészetszervezői ismereteket: ilyen volt többek között Zwickl András, Szoboszlai János vagy Páldi Livia. Azonban a budapesti nagy intézményekben ők sem kerülhettek közelebb a vezető pozíciókhoz – a szinte egyetlen intézményi lehetőséget ebben az időben a dunájvárosi Kortárs Művészeti Intézet jelentette. Nem véletlen, hogy a szintén külföldi tapasztalatokkal rendelkező fiatalabb generáció, köztük olyan szakemberekkel, mint Zólyom Franciska vagy Molnár Edit (és mellettük még 7-8 másik, potenciálisan a magyar intézmények vezetésére

tizedben általánosságban véve is a magyar kortárs képzőművészet legbefolyásosabb szereplői közé tartoztak. Ők azonban távolról sem sorolhatók a késő-kádári technokraták kategóriájába.

14 Ebben a tekintetben fontos tényező volt a nyolcvanas évek közepétől a Soros Alapítvány.

hivatott művészettörténész¹⁵ a kétezres években külföldön telepedett le, és talált a területen (vezetői) munkát. A megkésettésre általánosságban jellemző, hogy egy-egy ötéves időszaktól eltekintve (illetve Csák Ferenc rövid és sikertelen időszakát nem számítva) a nagy kortárs magyar intézményeknek nem volt a hatvanas évek közepe után született igazgatója. Jelenleg pedig, mintegy visszaforgatva az idő kerekét, a Múcsarnokot és a Ludwig Múzeumot a nyolcvanas, illetve a kilencvenes évek művészet-szervezői, művészetmenedzseri mintázatait követő igazgatók vezetik.

Bár ez a vád időről időre felbukkan, a rendszerváltás óta eltelt harminc évben nem a nyolcvanas évek nagyobb részét uraló művészeti-művészetmenedzseri program lehet az oka a magyar képzőművészeti intézményrendszer megkésettiségének, hanem néhány azok közül a strukturális jellemzők közül, amelyek a nyolcvanas évek elején, illetve az évtized folyamán épültek be a rendszerbe. A nyolcvanas évek elejének reformjai ezen a területen a politikai-gazdasági átalakulásokat is megelőzően, korán jött és mélyreható változásokat okoztak, s így ezek a későbbi időszakban hosszú időre megragadtak a rendszerben. Hogy ez a megrekedtség, sőt a visszafordulás miért következett be, az már sokkal tágabb összefüggések vizsgálatát, és ennek részeként a magyarországi intézményesség történetének elemzését igényelné.

15 Elsősorban művészettörténésznők.