

Timár Katalin

AKKOR ÉS MOST

A KÉPZŐMŰVÉSZETI INTÉZMÉNYRENDSZER UTÓPIÁIRÓL

Az alábbi szövegben egy olyan témát vetek fel, amely régebb óta foglalkoztat, de korábban nem adódott alkalmam ezt behatóbban kutatni. A rendszerváltás 30. évfordulója azonban jó apropó arra, hogy mégis szóba hozzunk és rekontextualizáljunk néhány - részben utópikus - elképzelést, ami az NKA (Nemzeti Kulturális Alap) rendszerváltást követő megalapítását kísérte, illetve meghatározta, valamint felemlítsünk néhány vakfoltot, amely az 1993-as törvényt már a kezdetektől jellemezte. Ezek a korai 90-es éveket jellemző naiv elképzelések tőlem sem álltak teljesen távol, és a magam „fejlődéstörténeteként” is látom ezek kritikáját. Az NKA azért tűnik jó esettanulmánynak és engem is azért érdekel régóta, mert a kultúra egyik legalapvetőbb területét, a finanszírozást érinti. Az egyik, 1989 környékén gyakran felbukkanó vágyalom épp azt az utópisztikus elképzelést fogalmazta meg, miszerint a rendszerváltást követően a szocializmus idején inkább több mint kevesebb intenzitással megtapasztalt politikai cenzúra a demokratikus rendszer megjelenésével eltűnik. Arra vonatkozóan, hogy a korábbi, szinte teljesen állami finanszírozást mi is váltja majd fel, pontosan honnan érkezik majd a működéshez szükséges pénz, illetve, hogy ezekhez milyen gazdasági és politikai elvárások kapcsolódnak majd, nem igazán léteztek konkrét elképzelések sem a régi rend képviselői, sem pedig az új megálmodói részéről.

Az NKA megalapítását mindenképpen egy több eljárási módot magában hordozó hibrid megoldásnak tekinthetjük. A kultúra finanszírozásának egy része továbbra is az aktuális minisztériumon keresztül, központi irányítás alapján történt, míg egy - akkoriban legalábbis - kisebb része származott a pályázati alapon döntéseket hozó NKA szakkollégiumoktól. Ez a megoldás tulajdonképpen az outsourcingnak, azaz a kiszervezésnek volt egy korai példája. Arra a tényre, hogy sem a létező szocializmus évtizedei, sem az átmenet kora nem mutatott tiszta képletet az adott rendszer makrogazdasági elképzeléseit illetően, többek között K. Horváth Zsolt hívja fel a figyelmet. A Király Tamás Petőfi Csarnokban rendezett bemutatóiról szóló, megjelenés előtt álló tanulmányában hivatkozik arra a meghökkentő tényre, hogy már az alapításánál is feltételül szabták „az intézménynek [, hogy] saját fenntartásához *bevételt* kell termelnie”.¹ Nem is akármilyen arányban: a 13,5 milliós „alap támogatás” mellé ennek majdnem a felét, 7 milliónyi bevételt kellett felmutatni.² K. Horváth arra is utal a szövegében, hogy ennek „az ún. közgazdasági szemlélet[nek]

¹ K. Horváth Zsolt: *Meghalt a király, éljen a király. Az öntevékeny művelődés eszméjétől az áruvá tett kultúra praxisáig, 1976–1993*. Kézirat. A szerző eredeti kiemelésé.

² Uo.

a terjedése korántsem volt újdonság, hisz az MSZMP 1966-os, IX. kongresszusán már irányelvként fogalmazták meg a központi költségvetésre irányuló nyomás csökkenését.³

A Petőfi Csarnok 1985. április 4-én (a Felszabadulás ünnepén) nyílt meg, de nem ez volt az első eset, hogy a kultúra árucikké váló tételezése felmerült Magyarországon. 1980. november 18-án 20 óra 50 perckor jelentkezett először a Stúdió '80, a Magyar Televízió nagyhatású „kulturális hetilapja”.⁴ Ezt a történelmi jelentőségű adást az egyébként színházi rendezéseiről ismert Valló Péter jegyezte, ám a november 25-én adásba kerülő második szám Jancsó Miklós és Hernádi Gyula készítésében sokak emlékezetében a műsorfolyam valódi kezdeteként maradt meg.⁵ Varga Balázs filmesztéta – némileg tévesen – így írt erről: „Az évtizedfordulón [azaz a 70-es és 80-as évek fordulóján] úgy tűnt, megint feltámadnak a Jancsó-viták. A mester egyre új és újabb területekre merészkedett, a témahiánytól szenvedő sajtó pedig lelkesen vetette magát a produkciókra: Jancsó színpadra állítja a Csárdáskirálynőt, Jancsó Firenzében operát rendez, Jancsó és Hernádi botrányos témáról, a kultúra áru voltáról beszélnek a Stúdió '80 első adásában.”⁶ Az adás feltehetőleg nem specifikálta, hogy miben áll a kultúra árucikk jellege, mert ha megtette volna, akkor arra a megjósolható eredményre jutottak volna az alkotók, hogy épp ez gátolná a kultúrához való egyenlő hozzáférés elvét. Ám a 80-as évek legelején ez a fajta beszédmód – azaz egyfajta piaci diskurzusba csomagolni az egyébként meglévő és legitim szabadság-vágyat – óriási megkönnyebbülést jelentett sokak számára; végre kimondhatóvá vált valami, ami egy ideje sokak lelkét nyomta. Mivel, ahogy arra Chantal Mouffe is rámutatott, a legtöbb politika-elmélet összeköti a demokrácia politikai természetű fogalmát a liberális kapitalizmus gazdasági formájával – bár Mouffe szerint ezt semmi nem indokolja –, ezért a kultúra mint árucikk témája az egyébként legalább annyira tabunak számító demokrácia felemlítésével szinte szinonimmá vált, vagy még inkább azt volt hivatva helyettesíteni. (Természetesen nem annak „népi” jelzővel ellátott formáját.)

A 80-as évek közepe azonban egy másik fontos kultúrafinanszírozási formát is megteremtett a hazai közegben. A Soros Alapítvány Képzőművészeti Dokumentációs Központját 1985-ben alapították meg a Múcsarnok égisze (Néray Katalin igazgatósága) alatt, bár ahogy Nagy Kristóf, a téma avatott kutatója is említi, a korabeli „állami irányítás a szerződést erős bizonytalansággal fogadta, az államapparátus egy egészen új kihívással szembesült”.⁷ A Dokumentációs Központ 80-as évekbeli tevékenysége a magyar képzőművészek kiválogatott köréről szóló, uniformizált anyagok készítésére fókuszált elsősorban, emellett pénzügyileg is támogatta az akkor megle-

³ Uo.

⁴ A Stúdióról, illetve a kultúra árucikk mivoltáról szóló bekezdést *A művészettörténet útjai* című konferencián 2012. november 11-én elhangzott, *A Bellamy klub* című előadásom szövegéből vettem át.

⁵ <http://www.tvarchivum.hu/?id=313754> (2012.11.08.)

⁶ Varga Balázs: A történelem mint színház és politika. *Beszélő*, 4, 1999, 1. 86–88.

⁷ Nagy Kristóf: A Soros Alapítvány képzőművészeti támogatásai Magyarországon. A nyolcvanas évek második felének tendenciái. *Fordulat*, 2014. No. 21. 192–215.



Lubaina Himid: *So Many Dreams*, 2018.

© Lubaina Himid © Fotó: Timár Katalin

hetősen szűk intézményi keretekkel bíró kortárs képzőművészeti szcénát. (Ez azonban a 90-es évekre nagyban átalakult, amit Nagy Kristóf is részletez a tanulmányában.) Ahogy a Petőfi Csarnok esetében is láttuk, a kulturális vezetés részben örült annak, hogy így csökkenthette az általa képzőművészetre szánt állami költségvetés mértékét, mert ez egybeesett saját törekvéseivel, emellett azonban gyanakvással figyelte a tőle elsősorban pénzügyileg, de nagyrészt szakmailag is független intézmény tevékenységét. Ennél azonban fontosabb kérdés az NKA létrehozásának szempontjából, hogy „a nyugati fejlettség utolérésének utópiája” jellemezte a Dokumentációs Központhoz kötődő szakemberek, illetve művészek gondolkodását, amely végül is meghatározóvá vált épp a rendszerváltás folyamatában.⁸ „A hazai kulturális elit partner volt a nyugati minták célul való kitűzésében. Jellemzően osztották a Nyugat modernizáción keresztüli utolérésének a gondolatát [...]. Céllá vált a nyugatias működés átláthatósága nem csak [sic!] a saját, de a teljes képzőművészeti mező működésébe is.”⁹ Azt már én teszem hozzá, hogy ezek az elképzelések persze az egész kulturális mezőt meghatározták és jellemezték.¹⁰

⁸ Uo., 210.

⁹ Uo., 211.

¹⁰ Itt még lehetne szólni a kereskedelmi galériák létrejöttéről is, de ezt most azért sem teszem meg, mert itt alaposabb kutatásra lenne szükség a Képcsarnok kereskedelmi működésére vonatkozóan.

Az NKA megalapításához kapcsolódó kimondott és kimondatlan előfeltevéseket a magyar kultúra – és benne a képzőművészet – 19. századra visszanyúló traumájából eredeztettem, amely a Nyugathoz való felzárkózás, a követés vagy párhuzamos haladás kérdéseit érinti. Ez a probléma tehát egyáltalán nem új keletű, különböző felhanggal és intenzitással jelent meg újra és újra a hazai közgondolkodásban, de az 1989-et megelőző évtizedekben, talán épp a korlátozott kulturális szabadság miatt, mintha egyfajta belenyugvás jellemezte volna az állapotokat. Ám a rendszerváltást követően a kortárs képzőművészetben az intézményrendszer területén különösen nagy hangsúllyal jelentkezett a nyugati mintákhoz való igazodás igénye. Akkoriban úgy tűnt – vagy legalábbis egyfajta vágyalomként megfogalmazódott –, hogy a társadalom minden szegmensét érintő átalakulások magukkal vonhatják a kortárs képzőművészeti intézmények rendszerszintű megváltoztatásának lehetőségét és bővülését. Ez az utópisztikus elképzelés ebben az esetben a „nyugati” minták átvételét jelentette volna anélkül, hogy bárkinek is feltűnt volna az, hogy nemcsak többféle, gyakran hibrid, kevert formában működő minta létezik külföldön is, hanem ezek az intézményrendszerek is ki vannak téve számtalan politikai és társadalmi nyomásnak.¹¹ A mi esetünkben segíthet viszonyítási pontokat találni, ha két, egymással szorosán összekapcsolódó szempontot vizsgálunk meg az akkoriban britként létező Arts Council esetében,¹² mivel az NKA sok tekintetben ennek mintájára jött létre. Maga az Arts Council a 80-as években a korábbiakhoz képest óriási átalakuláson ment keresztül, mert feladatául kapta a kormánytól, hogy keressen kiegészítő finanszírozási lehetőségeket, elsősorban a vállalati szektorból, amit aztán külön ösztönző-rendszereken keresztül díjazott az állam.¹³ A Margaret Thatcher nevéhez kötődő gazdasági modell nemcsak Magyarországon, hanem több kelet-európai országban is mintaként szolgált a szocializmusból a kapitalizmusba való átmenet levezényelésében. Ahogy Vastagh Zoltán fogalmaz az állami redisztribúció specifikumait tárgyaló könyvében: „A rendszerváltozás – vagyis az átalakulás kényszere, illetve lehetősége – [...] még a neoliberais ideológia dagályában érte a rendszerváltó országokat, így nem csoda, hogy az államszocializmus minden terhes örökségétől és emlékéitől szabadulni kívánó társadalmak közül sok igen fogékonyak bizonyult a teljes »államtalanítást« hirdető tanok iránt, amelyek azt ígérték, hogy a »piac« idővel minden problémát megold, és elhozza a gazdasági fejlődést, a felzárkózást és a »nyugati« jólétet.”¹⁴ Tehát egyrészt az Arts Council „piacosítása”, másrészt a neoliberalizmus kelet-európai térnyerése határozta meg végül nagyban a 90-es évek magyarországi kultúrafinanszírozási elképzeléseket és átalakítási javaslatokat még akkor is, ha ez a korszellem nem pusztán az akkori aktorok szabad választására épült. Ahogy a *Fordulat 21-es*

¹¹ Ha körül szeretnénk határolni ezeket, akkor egy nagyszabású interdiszciplináris, komparatív, diakrón és szinkron kutatásra lenne szükség, ami a mostani kereteket meghaladná.

¹² 1994-ben az Arts Councilt feldarabolták angol, skót, walesi és ír councillokká.

¹³ Chin-tao Wu: *Privatising Culture: Corporate Art Intervention since 1980s*. London – New York, 2002.

¹⁴ Vastagh Zoltán: *Társadalmi struktúra és állami redisztribúció*. Budapest, 2017. 39–40.

számának szerkesztői (Jelinek Csaba és Pinkász András) is említik, ezek a világgazdasági folyamatok az ún. félperifériás országok mozgásterét nagyban behatárolják, tehát a nemzetállamok mozgásterét elsősorban a globális folyamatok szabják meg, nem valamilyen önálló, nemzeti akarat.

Az 1993-ban kihirdetett, az NKA megalapításáról szóló XXIII-as számú törvény annyiban passzolt a brit előzményekhez, hogy a kultúra támogatását egy, az államtól nem teljesen független intézménybe szervezte ki. A törvény elég szigorúan jelöli ki a miniszter által felkért kuratóriumi tagok mozgásterét és mai szemmel nézve meglepő részletességgel fejtegeti a Bizottság, illetve az egyes ágazati kollégiumok tagjaira kötelező összeférhetetlenségi szabályokat. Ezekkel szemben meglehetősen szkepszissel viseltethetünk, ha a realitásokat nézzük. Egy szakmailag beágyazott és hiteles döntésekre képes személy nehezen kerülheti el, hogy semmilyen, még a törvény által közvetlennek nevezett kapcsolatban se legyen olyan pályázókkal, akik esetében „a döntés következtében akár közvetve is vagyoni előnyben részesülnének” (2/A § 3.), bár ennek a „vagyoni előny”-nek a meghatározása végül is nem történik meg. Annál is inkább, mert a törvény szerint a kollégiumi tagok felét a legnagyobb szakmai szervezetek képviselői adják, ehhez jönnek hozzá a három évente cserélődő, „kisebb jelentőségű” társadalmi és szakmai szervezetek által javasolt tagok.

Látszólag adminisztratív kérdésnek tűnik, de az egyik kritikám épp erre a döntéshozatali mechanizmusra vonatkozik. Bár az eredeti törvényt számtalanszor módosították, sokszor jelentékeny módon (ld. pl. a miniszteri hatáskörbe tartozó keret nagyságát, illetve az MMA-nak az NKA-ban játszott meghatározó szerepének törvénybe foglalását), a tagok kiválasztásának módja, illetve az egyes személyek mandátumának maximalizálása sosem került napirendre. Pedig épp ezeknek a mellékesnek tűnő kérdéseknek a szabályozása eredményezhetett volna nagyobb demokráciát, illetve integritást az NKA működésében.

Ehhez szorosan kapcsolódik az állandó tagokkal rendelkező szervezetek köre. A rendszerváltás idején a legnagyobb szakmai, ám természetesen politikai úton működő szervezet a Művészeti Alap jogutódjaként 1992-ben létrejött MAOE (Magyar Képzőművészek Országos Egyesülete) volt, ám ha eszébe is jutott valakinek, mégsem tartottak a szervezetnél tagrevíziót, így bemondásos alapon, ám paradoxon módon a korábbi pozíciójukat megőrizve váltak – legalábbis a képzőművészet terén – a legmeghatározóbb szervezetté. A 90-es évek fordulóján a MAOE jobban hasonlított „valami SZTK-ra”,¹⁵ mint egy szakmai tevékenységet végző szervezetre, ami sokszor eredményezte azt, hogy az NKA döntései gyakran nem sokban különböztek a MAOE lakás- és más, szociális kérdésekben határozó bizottságai által hozott döntésektől. Az NKA képzőművészeti kollégiumának állandó tagokkal rendelkező szervezetei a legtöbb esetben a 2-3 éves mandátumok lejárta után egyszerűen újra ugyanazokat a tagokat delegálták, így a 90-es, illetve 2000-es évek első évtizedében többen 15-20 évig is kollégiumi tagokként határozták meg – jól vagy rosszul – a magyar

¹⁵ Idézet Roskó Gábortól. – Valami SZTK-nak lettem a fődizspécseré... Roskó Gáborral beszélget Zwickl András. *Balkon*, 1993, 2. 9.

képzőművészet sorsát. A kisebb, ám szakmai szempontból fontos és nagyon aktív szervezetek (mint pl. az FKSE) alig jutottak kollégiumi képviselőkhöz.

Azt, hogy az állam megpróbált alternatív forrásokat bevonni a kultúrába, jól mutatja az NKA finanszírozási modellje. Az Alap létrehozásával párhuzamosan, részben az NKA törvény részeként, létrehoztak egy korábban nem létezett, a köznyelvben csak „giccsadóként” emlegetett adónemet, amely a tömegkultúra-ipar termékeit adóztatta meg, hogy ebből a magaskultúrát támogathassa, ami mai szemmel nézve egy végtelenül elitista álláspont.¹⁶ A 93-as törvény az NKA részére elkülönítette kezelte ezt a bejövő adót, sőt, az állam részére napi utalási kötelezettséget írt elő, a miniszteri keretet pedig 25 %-ban határozta meg, és a kiosztáshoz a miniszternek ad hoc bizottságok összehívását tette kötelezővé. A törvény később számtalan módosítást ért meg, az egyik ilyen változó tényező épp a miniszter által szétosztható keret százalékos arányának gyakorlatilag folyamatos növelésére vonatkozott. Fontos változást jelentett később a giccsadónak először az állami büdzsébe való becsatornázása, ami az NKA költségvetését gyakorlatilag a miniszter hatáskörébe rendelte, illetve később a szerencsejáték adójához kötötte, valamint az NKA-nak az MMA-ba való de facto beolvasztása. De ezek csak annyiban tartoznak most ide, amennyiben azt mutatják, hogy pénzügyi és politikai értelemben mennyire kiszolgáltatott terület maradt a kultúra a rendszerváltást követően is. A 90-es évek elején is látható volt, hogy magát a képzőművészeti intézményrendszert semmilyen reform nem érintette meg, (kivéve az NKA létrehozását, illetve bizonyos, korábban az állam által létrehozott szervezetek egyesületi formába való átalakulását), szándék, illetve elképzelés se nagyon mutatkozott ilyen reformok megalkotásához és véghezviteléhez.

¹⁶ Az elitizmust Nagy Kristóf a Dokumentációs Központ szemére hányja idézett írásában, de úgy látszik, ez az állami intézményrendszert is meghatározza.