

# Keretszerkezetek között

A 60-as évek művészete  
Magyarországon

SCHNELLER JÁNOS

Magyar Nemzeti Galéria, 2017. XI. 17. – 2018. II. 18.

Csak második látogatásom alkalmával, az óév utolsó napján, a teremőrök közbelépésétől tartva mertem leülni a kiállítás első szekciójában elhelyezett, térins-tallációnak is beillő, piros-fehére mázolt faszerkezetre, melyről – vakmerőségemnek hála – kiderült, hogy a múzeumi pamlagok távoli rokona is egyben. Aztán elkezdtem szégyellni magam, hogy én erre csak most jöttem rá. De talán nem vagyok egyedül a keretek között mozgó látogatók sorában, akiknek nem volt egyértelmű elsőre a kiállítás belsőépítészeti formáinak jelentése és jelentősége, amellyel a rendezők nemcsak formailag, de tartalmilag is meghatározták a tárlat jellegét, és feladták a nézőnek a továbbgondolkodás kemény leckéjét.

Az egyszerre kiállítástechnikai és dekoratív célokat szolgáló, valamint az értelmezést is meghatározó vörös állványzatot vagy fémszerkezetes traverzet idéző fainstallációt – visszaulva a kiállítás címére – nyugodtan nevezhetjük akár keretszerkezetnek is, hiszen végigkíséri a látogatót a teljes enteriőrön keresztül a bejáratától az utolsó nagyobb szekcióig. Ezek a keretszerkezetek állványszerűségükkel egyszerre kölcsönöznek provizórikus jelleget a tárlatnak, idézik meg egy poros raktár hangulatát, és bizonyos esetekben – sajnos vagy nem sajnos, ezt mindenki maga döntse el – megfosztják a műveket önértéküktől, azaz a művészetként való értelmezés lehetőségétől, és a kordokumentumok és szemléltető ábrák vigasztalan világába utalják őket. A belsőépítészeti megoldások összességükben mégis jól illeszkednek a korszakról való gondolkodás és közbeszéd ellentmondásosságához, és híven tükrözik a címválasztás mögött húzódó gondolatot.

De ne szaladjunk ennyire előre, lássuk a kiállítás pozitívumait és jelentőségét. A téma súlyát és komplexitását, valamint a korszakra irányuló figyelem – mind történelmi, mind kereskedelmi szempontú – fokolódását tekintve a kiállításnak igen magas és sokféle elvárásnak kellene megfelelni, ami természetesen nem lehetséges, de talán nem is ez volt a cél. Egyértelműen hiánypótló, hiszen a több mint 25 éve megrendezett, 1991-es *Hatvanas évek – Új törekvések a magyar*

*képzőművészetben* című kiállítás óta nem rendeztek összefoglaló, a teljesség igényével fellépő tárlatot a nevezett időszakról. Pedig az azóta eltelt idő elég hosszú ahhoz, hogy egy értelmezésre, feldolgozásra váró korszakot a vizuális művészetek és a tárgykultúra szempontjából is bemutassanak. Fontos pozitívum, hogy a tárlat katalógusában publikáló kutatók többsége számára ez az időszak már történelem, és nem saját élményen alapuló személyes történetek vagy inkább

**SO-KY:** *Ajándékozzon*, 1963, ofset, papír, 82×55 cm  
Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



**BERNARD BUFFET:** *A halas*, 1951, olaj, vászon, 195×294 cm  
Galerie Maurice Garnier, Párizs

**MIKUS SÁNDOR:** *Táncoló lány*, 1963, bronz, 102×48×36 cm  
Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

sztorik sorozata, így a személyes érintettség, azaz a túl közelről való szemlélés nehézségei sokkal kevésbé torzítják az összképet, a tudományos megközelítés rendet teremt, és bizonyos tekintetben tisztítja a korról bennünk élő, egyébként sokszor homályos elképzeléseket.

Kifejezetten erős kezdés a korábbi Munkásmozgalmi Múzeum (!) előcsarnokának terében elhelyezett, a lépcsőt házgyári épületté varázsoló molinó, melyen a szocialista ideológia eszményi családjának alaptípusa társadalmi allegóriaként jelenik meg (Kádár György, *Család*, 1958.). A melléjük rakott köztéri szobrok (Somogyi József: *Ballada*, 1960 körül, Tar István: *Tereferélők*, 1966, Vigh Tamás: *Karancsberényi partizánemlékmű*, 1968), akár egy szép nyitány, felteszik a korszak egyik legfontosabb, ám mindvégig vitás kérdését: a szocialista ideológia mennyiben kell, hogy meghatározza a téma mellett a mű formai megjelenését, stílárís jellegét?

Az egyes szekciók jól elkülönítve tárgyalják a pártállami keretek közt megszülető művészet stílárís előzményeit, a modernizmus formavilágának továbbélését a szocialista formatervezés és az iparművészet területén, a világpolitika hazai művészetre gyakorolt hatásait, majd a sokszorosított grafika jelentőségét és sokféleségét is. Figyelemreméltó igényességgel rendezték be a textil- és mozaikműveket bemutató termet. Kiemelkedően érdekes és tanulságos az *Előzmények – átívelő életművek* című szekcióban a Jeges Ernő két festményét bemutató rész, ahol az akadémizmus és a szocialista ideológia csak formailag találkozik, de nem alkot szerves egységet. Izgalmas képpár Hincz Gyula két harsány színkompozíciójú festménye, Somogyi József két különböző időszakban, különböző méretben készült

Martinásza, valamint a kissé méltatlanul, a tűzoltóké-szülék mellett helyet kapó, nagy méretű Domanovszky-vászon. Üdítő színfolt a designrészleg két helyen is szereplő plakátgyűjteménye, valamint az akkori otthonok sokak számára ismerős miliójét idéző lakásenterior. Az itt bemutatott kerámiák és formatervezett bútorok tanúsítják, hogy a modernizmus formavilága az alkalmazott művészetek területén mennyivel könnyebben kapott zöld utat, mint a „magas művészetek” esetében. Érdekes a Farkas Aladár atomháborús propagandaművei köré szerveződő rész, bár Szalay Lajos rajzai meglehetősen kilógnak a sorból, mind témájukat, mind készülésük helyét illetően. Ha kukacoskodni szeretnénk, a külföldön alkotó magyar művészek közül Amerigo Tot is bekerülhetett volna a válogatásba.

A várost építő ember témájára felfűzött rész számomra megfoghatatlan, kissé koncepciótlan egységként ékelődik a kiállítás közepébe. Bár az építés–elideg-nedés jól eltalált metaforájára szépen fel lehetett volna fűzni a korszak jelentős hazai művei közül jóval többet is, a terembe lépve mégsem ezt látjuk. Az egyik felén két hatalmas méretű, erőteljes Bernard Buffet-festmény dominál, míg a másik oldalt három remek, ám teljesen magányos, kontextualizálatlan Fernand Léger-kép foglalja el, kiszorítva egy sor olyan művészt, akiknek művei sokkal relevánsabbak a korszak bemutatása szempontjából. A kurátor indokolatlanul nagy teret enged olyan külföldi művészeknek, akiknek hatása csak partikulárisan, egy-egy – a korszak egészére nézve jelentéktelen – hazai művészhez köthetően érvényesül. A terem megítélését javítja, hogy a két fenti művész mellett a szürnaturalista szekció, Kóka Ferenc, Gyémánt László, Lakner László és Breznay József műveivel kifejezetten hatásos, jól komponált egységet alkot. Vilt Tibor és Schaár Erzsébet szobrászata is itt kapott helyet, valamint Koncsni György lenyűgöző hatású *Parisi Balett* című nagy méretű zománcfestménye.

Ambivalens érzésekkel sétáltam végig A modernizmus újrafelfedezése névre keresztelt, átlósan kettéosztott, hosszúkas termen, ahol a faszkezet miatt – bár a térinstalláció utalásrendszere egyértelmű – sajnos, olyan képek sem tudnak igazán érvényesülni, amelyek megérdemelték volna. Az itt bemutatott alföldi iskola és a konzervatív realizmus témái, valamint a Stúdió

66 részben már feldolgozott története sokkal komolyabb figyelmet és részletesebb elemzést érdemelt volna. A Tiltott zóna és határvidéke névre keresztelt szekció leginkább edukatív célokra szolgálva kerül bemutatásra, melynek következtében a terem sokkal inkább emlékeztet szemléltető ábrára vagy infografikára, mint kiállítótérre, de a bemutató szövegek nem értelmezik kellően a korszakot. A szorosan egymás mellé rendezett művek önállóan nemigen tudnak megszólalni, így a jelentőségük is kissé bagatellizálódik.

Az 1958–1968 közötti időszak kijelölése egyben új narratívát is teremt a korszak értelmezésében, hiszen az 1957-es *Tavaszi tárlat* még nem, az 1968-as önköltséges kiállítások, illetve az Iparterv I–II. pedig már nem témája a kiállításnak. Így a kurátor az ellenkultúra, a második nyilvánosság, azaz a tiltott vagy túrt kategóriában születő művek bemutatása helyett a művészet fősodrában megszülető alkotásokra helyezi a fókuszot. Petrányi Zsolt koncepcióját, miszerint a tárlat gerincét a korszak vizuális kultúráját és látásmódját domináló művelődéspolitikai irányelveknek megfelelő műalkotások határozzák meg, bátor döntésnek gondolom, hiszen felvállalta azt a nem túl hálás szerepet, hogy az úgymond „vonalas” művészetet nemcsak kordokumentumként, hanem, kissé ugyan bátortalanul, de művészi önértékén kezdje kezelni. A kérdés továbbra is jogos: vajon a politikai keretek támasztotta elvárásoknak való megfelelési kényszer, a Képzőművészeti Alap heti zsűrije, tehát a művészek egzisztenciális függésben tartása, illetve a műkereskedelem tervgazdasághoz való igazítása mennyiben engedi meg, hogy e művek és művészek esetében autonóm, szabad művészetről és alkotókról vagy inkább megalkuvó, a megélhetésüket biztosítani kívánó – sokszor remek kezű és szemű – mesterekről és érdekes művekről beszéljünk? Továbbá – ami engem személy szerint sokkal jobban izgatna – mennyiben értelmezhetjük a hazai vizuális kultúra sekélyes állapotának és a képzőművészet társadalmi alulreprezentáltságának okaként a tárgyalat kor központosított, ideologikus

művészetiirányításának áldatlanul hosszúvá nyúló időszakát? A kiállítás nem tör lándzsát egyértelműen egyik álláspont mellett sem, az utóbbi kérdéssel pedig egyáltalán nem foglalkozik. Az egyértelmű állásfoglalástól való tartózkodását a címadás is sejteti, majd az épületbe lépve a kiállítási enteriőr karaktere is megerősíti, azaz a kérdés képzeletbeli labdája ismét a válasz nélkül maradt látogató térélen pattog.

Az általam keretszerkezetnek nevezett kiállítási installáció szerves része és egyben közvetítője is a kurátori koncepciónak. A kiállítás terében többször is felbukkanó vörös-fehér térinstallációkat talán a Jeges Ernő festményén látható építkezés terében értelmetlenül éktelenkedő vörös állványzat ihlette, amely így „vörös fonálnak”, azaz a korabeli könyvkiadás kötelező ideológiai követelményeinek eleget tevő szerzők egy-egy oda nem illő mondatának vizuális megfelelőjeként is értelmezhető. Persze más asszociációk is érvényesek lehetnek, ha a szocialista eszményi társadalomépítés kiüresedő szólamaira vagy akár egy nagy térbeli idézőjelre gondolunk. A tárlat látogatói szempontból kifejezetten barátságos és élményszerű, új szempontokkal és kvalitásos festményekkel gazdagítja a korszak megítélését, edukatív szempontból pedig kiemelkedő. Hiányzik azonban számos háttérinformáció és mű, amely tovább árnyalhatná a korszakról alkotott képet. Mindezzel együtt a kiállítás melegen ajánlott, de inkább kötelezően látogatóndó, akár többször is.



© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

**VECSÉSI SÁNDOR:** *Villanyszerelő*, 1965, olaj, farost, 140x80 cm

Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

Kiállítási enteriőr **SOMOGYI JÓZSEF** *Martinász* című szobrával (1953)



Fotó: Berényi Zsuzsa