

Azt hiszem, nincs már eposzi jelző, melyet ne aggattak volna az Iparterv-kiállításokra s azok résztvevőire. S bár ismerünk a magyar művészetből néhány fontos kiállítást a nagybányaiak bemutatkozásától a *Frissen festvéig*, olyan aligha akad, melyet már 11 év múlva rekonstruálnának, aztán évtizedenként követnének az hommage-ok, újrarendezések, kontextusba helyezések. Nemzetközileg is növekvő presztízsére csak egy friss példa: a Dobossy Aukciósház október 3-i londoni árverésén 1500–2000 font közé árazták be Baranyaynak a csoport tagjairól Lakner erkélyen készült, eredetileg mindenféle művészeti vonatkozást nélkülöző sorozatát.

Másfelől, a többszörös rekonstrukciós kísérletek ellenére az Iparterv-kiállítások körül rengeteg a bizonytalanság. Egyedül jelentőségüket illetően teljes a konszenzus, de megszervezésük körülményeiről, előzményeiről, bezárásukról, a kiállítók szerepéről, a katalógusok elkészítéséről stb, stb... már egymással ellentétes nézetek léteznek. Ráadásul a pongyola szakmai közbeszédben is elterjedt az Iparterv-csoport megnevezés, holott akár a Zuglói Körhöz, de a Szüreenonhoz képest is a lazább „alkalmi csoportosulás” vagy a semlegesebb ipartervesek lehetne megfelelőbb definíció. 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.

De szerencsére nekem most elsősorban az Iparterv 50+ kiállítás katalógusáról kell beszélnem, ezért abban a szerencsés helyzetben vagyok, hogy inkább kommentálnom kell az ott megjelentek kapcsán felmerülő kérdéseket. Így most magáról a kiállításról sem kell túl sokat szólnom: elég annyi, hogy (a katalógus alapján is teljesen rendjén valónak bizonyult, hogy) az egykori kiállítók későbbi-mai munkáival együtt a rájuk mint megkerülhetetlen művészettörténeti tényre reflektáló fiatalabb alkotók munkáit is kiállították, így teremtve távlatot s egyszersmind közeget az Iparterv számára. (Megjegyzem, ha most nem is született meg, de nem ártana egy tanulmány az ilyen típusú művészi reakciók szerkezetéről.)

Eddig tart a klasszikus katalógusrész, s jön a tudományos konferencia anyaga. Azon nem tudtam jelen lenni, s így most az érzéki benyomások helyett a szövegből indulok ki. Fabényi Julia bevezetője a kiállítás kanonizációjának folyamatát vázolja fel, s teljes joggal hangsúlyozza (miként a megnyitón Hajdu István is) szerencsés csillagzat alatti létrejöttét, a jókor voltak ott jó időben-effektust. Egyfelől a 20. századi magyar és egyetemes képzőművészet jelentőségében csak a 10-es évekhez hasonlítható aranyévtizedét, melynek vége felé az egyre izmosodó művészeti radikalizmus sikeresen kapcsolódott a szintén radikalizálódó (s nálunk egy relatív liberalizációt jelentő) társadalmi folyamatokhoz. Meggyőződésem, hogy sem két évvel korábban, sem két-három évvel később nem valósulhatott volna meg a dolog.

Más kérdés, hogy a szervezők és a művészek maximálisan éltek is ezzel a lehetőséggel, s olyan egyértelmű határozottsággal mondták fel az addigi magyar művészeti paradigmával való konszenzust, mint a Nyolcak és aktivisták óta senki.

Ennek a szakításnak/váltásnak az elemzésére vállalkozott a kötet első két előadása-tanulmánya. Fehér Dávid és Hornyik Sándor személyében két olyan művészettörténésről van szó, akik immár sine ira et studio, az ipartervesekről szóló beszédet évtizedekig meghatározó, de legalábbis befolyásoló művészetpolitikai elkötelezettség nélkül tudják tárgyukat vizsgálni. Mindketten az adott téma metodikailag is megalapozott, széles nemzetközi rálátással bíró

ismerői, Fehér Lakner-monográfiája, Hornyik Csernusról és a szürnaturalizmusról írott dolgozata véleményem szerint Körner Derkovitsához mérhető teljesítmény. Ráadásul különösen izgalmas, hogy kettejük megközelítési módja, módszere eléggé eltér egymástól. Míg Dávid a komparatív művészettörténet felől közelít a kérdéshez, Sándor ezúttal is a filozófiai-esztétikai alapokon nyugvó vizuális teóriák irányából.

S mindketten ugyanarra is kívánnak válaszolni: az ipartervesek elkötelezetten a kortárs nemzetközi irányzatokhoz való kapcsolódása nyomán az adaptáció, utánzás, a centrum-periféria problémájára, illetve alkotásaiknak a magyar (nemzeti) művészethez való viszonyára. Ennek kapcsán botlanak bele ugyanazokba a kérdéskörökbe is, így Németh Lajosnak a 68-as kiállítás kapcsán írt javarészt negatív kicsengésű kritikájába, melynek kapcsán jogosan állapítják meg, hogy Németh művészetfelfogása ekkor még nagyrészt a fülepi egyetemes-nemzeti korrelációját követte, mely alapján Kondor vagy Csernus még tökéletesen értelmezhető volt, Tót Endre és Frey Krisztián viszont aligha (Dávid itt jogosan jegyzi meg, hogy később jócskán tágitott ekkori felfogásán).

Valamivel nagyobb a különbség Timár Katalinnak a nyugati terminus technicusok aggálytalan átvétele kapcsán kifejtett önkolonizáció-elméletének megítélésében. Dávid határozottabban, Sándor – Magdalena Radomskára is hivatkozva – megengedőbben utal arra, hogy ebben az esetben inkább a magyar művészetre felülről és politikai okokból ráerőszakolt művészetfelfogás elleni tudatos lázadásról, az autonómiaigény bejelentéséről van szó. (Csak mellékesen jegyzem meg, mindig igazi tudománytörténeti csemege mára kikopott, nem használt irányzatelnevezésekre bukkanni, mint Sinkovits Péter katalógusbevezetőjében az illuzionista absztrakt vagy az absztrakt impresszionizmus.)

S most következzenek az eltérő megközelítések. Dávid felsorolja saját próbálkozásait a nyugati mintákhoz kapcsolódó, azokhoz látszólag hasonlító, de attól mégis eltérő minőséget produkáló művek megközelítésére a kulturális transzfertől a centrummal egyenrangú periférián és a „közeli Másikon” át a szűkebb szakterületéről, a pop artból származtatott nemzetközi popig, illetve az ebből levezethető párhuzamos, a globális és a lokális összeolvadásából született globális művészetig. Sándor viszont erre visszautalva mindezt egyfajta kulturális montázsként értelmezi, majd ennek kapcsán Peter Bürger immár csaknem fél évszázados társadalomkritikai jellegű avantgárdelméletére, s az ettől a fogalomtól elég élesen elkülönített neoavantgárd és modernizmus-definícióját, se ennek korabeli magyar, rengeteg áttételen át történő recepcióját veszi szemügyre. Itt egy dolgot vetnék csak fel: a 60-as évek végét illetően nincsenek tapasztalataim, de a 70-es évek közepén, a 80-asokban emlékeim közt nem találok példát a neoavantgárd Sándor említette negatív konnotációjára. Akkoriban éppen a manapság aggály nélkül használt modernizmus-fogalmat éreztem/éreztek(?) a bornírt szovjet marxista esztétika által kreálnak s ezért pejoratívnak. Majd ezt az eredendően a nyugat-európai művészetre alkalmazott elméletet kísérli meg Buchloh és Piotrowski társadalomkritikus, a hivatalos ideológiát opponáló elképzelése nyomán Közép-Európára s a magyar helyzetre igazítani. Eszerint az Iparterv-kiállítások kapcsán modernista-neoavantgárd montázsról beszélhetünk, melyet 1969-re a konceptuális törekvések és radikálisabban gondolkodó művészek (Erdély, Szentjóby, Konkoly) megjelenésével avantgárd attitűdök is jellemeznek. A két szerző tehát kétféle metodikával jutott nagyjából hasonló eredményre.

A további tanulmányokat illetően Bordács Andrea recepciótörténeti áttekintése problémacentrikus bontásban foglalkozik a korabeli és későbbi reflexiókkal, így a fent említett

nyugati mintákhoz való kapcsolódással vagy a magyar művészeti hagyományokhoz való viszonyal. (Itt érdemes megjegyezni, hogy miután az első kiállítás egyetlen neves külföldi látogatója, Dieter Honisch megnézi a műveket, habozás nélkül a magyar avantgárd Kassák, Moholy-Nagy, Péri fémjelezte csúcsainak egyenes ági örökösét látja bennük.) Az Andrea által felvetett problémák közül érdemes még kiemelni az ipartervesek, Iparterv-generáció fogalmának folyamatos parttalanná tágítását (elsősorban a művészettörténeten túli területekről származó írásokban) s még inkább azt, hogy mindeddig nem történt meg a korszak párhuzamos közép-európai fejleményeivel való összehasonlító elemzése.

Major János monográfiája, Véri Dániel pedig a művésznek a korabeli viszonyok, a hivatalosan is nehezített zsidó identitáskeresés és a magánbeszélgetések keretei közé szorított antiszemitizmus ismeretében valóban provokatívnak minősíthető *Biboldó mosakszik* című grafikájának tanulságos fogadtatását, így a Mieczislaw Moczar-féle lengyel antiszemita hullám idején a krakkói biennálé alkalmából antiszemita uszításként való lengyel értékelését, itthon pedig a kulturális elhárítók zsebkönyve példatárába való bekerülését tárja fel a tőle megszokott filológiai pontossággal.

S most jövök zavarba. Természetesen én is úgy gondolom, hogy egy adott eseményben részt vevő, fontos szerepet játszó művész írása, visszaemlékezése, utólagos reflexiója alapvető s forráskritika után felhasználandó, a szárazabb szaknyelvet étellel telítő dokumentum. De így is kezelendő. Az ipartervesek kétségkívül egyik legjelentősebb, több vonatkozásban úttörő jelentőségű művészeinek, Konkoly Gyulának az írásával is ezt kellett volna tenni. Pamfletje ugyanis alapvetően, műfajilag különbözik a megelőző tanulmányoktól. Izgalmas megállapítások váltakoznak benne – bocsánat a kifejezésért – marhasággal (pl. Varga Imre álcázott absztrakt szobrászata, a munkásmozgalmi avantgárd rehabilitálására kiképzett Passuth Krisztina és Kovács Péter más művésztársait érintő súlyos inszINUÁCIÓKKAL. Amúgy felteszem, hogy a szerkesztők is változtatásokat nem tűrő dokumentumként értékelték, így maradhattak benne olyan elírások, mint Orvos elvtárs Ormos elvtárs helyett, Ad Reinhardt „t” nélkül, Betty Parsons „sz” nélkül.

A záró, dokumentumként szintén tanulságos kerekasztal-beszélgetés pedig önkéntelenül is Major *Vasrely, go home!* akciójának rekonstrukciós kísérletét idézi fel előttem. Fogarasi filmjéből, de még inkább Véri monográfiájából kiderült, hogy az eseményen részt vevő művészek és művészettörténészek is legalább ötféleképpen emlékeztek vissza a dologra. A moderátor, Fehér Dávid nem hinném, hogy kellemes emlékei közé sorolja a tárgyilagosan visszaemlékezni kívánókkal, a provokatív krakélerekkel és a felejtéssel küszködőkkel folytatott eszmecserét.

A végén Boros Géza rövid áttekintése olvasható az ipartervesek állami művészeti díjairól és elismeréseiről, valamint részletek a 69-es kiállítás zsűri-jegyzőkönyvéből.

S valószínűleg így, szépen kivitelezett grafikai tervezéssel, megbízható katalógusrésszel, remek tanulmányokkal s okulásra érdemes dokumentumokkal lesz teljes és változatos a kiadvány, melyet mindenkinek jó szívvel ajánlok.

Pataki Gábor