

ELŐSZÓ

E könyv ötlete a Kortárs Műgyűjtő Akadémia (CCA) előadásaihoz kapcsolódik: a hallgatók érdeklődése, kérdései szembesítettek minket azzal, hogy nagyon nagy igény lenne egy célzottan a kortárs műgyűjtéssel foglalkozó kézikönyvre. Ráadásul – mivel a közoktatásból gyakorlatilag hiányzik a kortárs művészet oktatása – ez egyben olyan kalauz is, amely egyszerre igazít el a műtárgypiac, a műgyűjtés és az *art world* világában. Ilyenkor persze az ember először körülnéz, gondolván, biztos talál megfelelő kiadványt a nemzetközi piacon. De a két-három kitérő kézikönyv, amelyet az utóbbi években kiadtak, oly mértékben az angol vagy amerikai piaci (valamint jogi és pénzügyi) környezetet írja le, hogy lényegében egyik sem adaptálható a magyar, illetve közép-európai viszonyokra. Született ugyan magyar nyelven is gyűjtői kézikönyv, Rechnitzer János igen alapos és a személyesség hitelességével alátámasztott, 2001-2002-ben írt munkája (*[Mű]gyűjteni, de hogyan?*), de sajnos a benne foglalt praktikus tudnivalók jelentős része az azóta eltelt tizenhat év során érvényét veszítette. Magyarország közben az Európai Unió tagja lett, ami a jogi, pénzügyi és adószabályok, valamint az intézményi struktúrák változását hozta magával, ezek minden gyakorlati következményével.

Miközben a magyarországi kortárs művészetet vásárlókat, gyűjtőket és leendő gyűjtőket szándékozunk praktikus tanácsokkal ellátni, könyvünk az európai és világsztenderdeket is ismerteti, még ha egyes eljárások a magyar piacon még nem is honosodtak meg. Egyrészt, mert maga a gyűjtés nemzetközi tevékenység, másrészt abban bízunk, hogy ezzel is segítjük a hazai kortárs művészeti iparág további fejlődését.

Amiben könyvünk némileg eltér a nemzetközi példáktól, az a holisztikus szemléletre, a rendszerelvű gondolkodásra való törekvés. Míg az általános gyakorlat inkább csak a gyűjtői és műpiaci ismeretek leírására korlátozódik, mi a könyvünkben igyekeztünk ezt beilleszteni az egész *art world* intézményrendszerének működésébe, a szektort kortárs művészeti iparágként értelmezve.

Szeretnénk „süggni”, segítséget, tanácsot adni annak, aki még nem kezdett el gyűjteni, sőt, talán még az első műtárgyvásárlás előtt áll. Célunk az aktív gyűjtőket a gyűjteményük kezeléséhez és továbbfejlesztéséhez szükséges elméleti és praktikus ismeretekkel támogatni. És végül, szándékunk egy hasznos, egyúttal érdekes információkkal szolgáló, megbízható vezetőt adni a kortárs művészet iránt érdeklődők, diákok, potenciális befektetők, kulturális szakemberek vagy egyszerűen a művészet szerelmeseinek kezébe, hogy – betekintve az *art world* élményteli forgatagának többé-kevésbé rejtett kulisszái mögé – jobban megérthessék a kortárs művészeti piac összetett, ugyanakkor nagyon izgalmas dinamikáját.

Kertész László,

független művészeti szakértő és kurátor – a könyv szerzője

Gajzágó György,

a Kortárs Műgyűjtő Akadémia (CCA) igazgatója – a kötet szerkesztője

**A KORTÁRS MŰVÉSZET
ÁLTALÁBAN AZZAL SZEMBESÍT,
AMIT NEM TUDSZ, AMIT NEM
ISMERSZ, VAGY AZZAL, AMIT
ISMERSZ, DE OLY MÓDON, AHOGY
SOHA NEM GONDOLTAD VOLNA.¹**

**ALLAN SCHWARTZMAN,
MŰVÉSZETI TANÁCSADÓ, NEW YORK**

1. KORTÁRS MŰVÉSZET

1.1. Mitől művészet?

1999-et írunk. A helyszín a londoni Tate Gallery, a Turner-díj, a legrangosabb brit kortárs művészeti elismerés négy „döntősének” kiállítása. A látogatót az egyik terembe lépve a következő látvány fogadja:

A tér közepén kétszemélyes heverő, meglehetősen megviselt, a többnapos használat nyomait viselő ágyneművel, úgy, ahogy kikeltek belőle. Testnedvekkel szennyezett huzat, rádobva használt törölköző, gyúrótt női harisnya, az ágy előtt a kis ülőkén és a szőnyegen az elmúlt napok maradványai, üres vodkásüvegek, egy elpiszkolódott női papucs, gyúrótt cigarettásdobozok és egyéb szemét, a menstruáció nyomait viselő, véres bugyi, fogamzásgátló tableta, óvszer...

A művet, amelyet felidézünk, a *My Bedet* (1998) ma már egyértelműen a kortárs művészet klasszikusai közt tartjuk számon, és a művész, Tracey Emin (1963) egyik legfontosabb alkotásának tekintjük.

A munka Tate-beli kiállítása idején viszont még a lehető legnagyobb vihart kavarta. Bár a díjat az Eminhez hasonlóan a Young British Artists művész-csoport tagjaként feltűnt Steve McQueen² (1969) kapta a videómunkáiért, a legnagyobb hírvérést Tracey Emin installációja gerjesztette.

A sajtó azonnal felkapta a művet, maximálisan kihasználva annak megosztó hatását. A vita fellángolt: a művet sokan méltatlannak, undorítóknak, erkölcsstelennek bélyegezték, megtagadva tőle a művészet státuszát is. Mások a munkát egyenesen a feminizmus halálának, a művészettörténet végének vagy a civilizáció pusztulásának jelképévé nyilvánították. Mindenesetre mindez lehetőséget teremtett bizonyos kérdések ismételt megfogalmazására, kifejtésére: a szépség és rútság érvényességéről, a kortárs mű legitimitációjáról, a *contemporary art* nevezett jelenség funkcióiról és definíciójáról.

Ahhoz, hogy megérthessük, hogy mitől válik műalkotássá a *My Bed*, muszáj foglalkoznunk a kortárs művészet mibenlétével. A *contemporary art* definíciója – mint látni fogjuk – enyhén szólva nem egyértelmű, helytől, időtől, és

¹ Buck, Louisa and Greer, Judith. (2006). *Owning Art*. London: Cultureshock Media Ltd. 23.

² Ne zavarjon meg bennünket a névazonosság, a később filmrendezőként is sikeres művész nem azonos az 1930-ban született és 1980-ban elhunyt színészikon Steve McQueennel.

a definiálónak a művészeti szcénában vagy azon kívül elfoglalt szerepétől erősen befolyásolt.

A művészet hagyományos meghatározásait persze már a futurizmus és a dada gyakorlata is újragondolásra ítélte, de a radikális érvénytelenítése bármely tradicionális értelmezésnek akkor történt meg, amikor 1913-ban Marcel Duchamp bevitt egy biciklikereket a párizsi műterembe, és egy székre mint posztamensre applikálva megalkotta első *ready made*-jét (késztermékét).

A Duchamp-i mű létrehozása egy jól végiggondolt kijelentés volt: bármi lehet művészet, ha az alkotó úgy döntött. Ebben az esetben a művész részéről a kiválasztás aktuusa az alkotás. Vagyis a művészet már nem kizárólag a kézműves technikai tudáson alapul, hanem a mű alapja és lényege a művész ideája, amelynek megformálása, tárgyiasulása, kivitelezése nem feltétlenül kell, hogy sajátkezű legyen. Az alkotás lényege a szellemi tevékenység, amely lehet akár idea egy tárgy kontextusáról, azaz arról az összefüggérendszeréről, amelyben a néző értelmezi, átéli, befogadja azt.

Amikor egy fiatal nő 1998-ban londoni bérlakásában kapcsolati krízise miatt a depresszió szuicid spiráljába kerülve négy napig nem bírja elhagyni az ágyát, az enyhülést adó részegség és a kétségbeesés örvénye húzza egyre jobban lefelé, majd napok után végre otthagya az ágyat, erejét veszítve, négykézláb kikúszik a konyhába egy kis életmentő vízerért, és végre megtörik a pszichés varázs, és a szobába visszatérve ránéz az ágyára, és – mivel ez a fiatal nő véletlenül éppen egy művész – meglátja, hogy ami négy nap alatt létrejött, az MŰVÉSZET, akkor maga sem tesz mást, mint a Duchamp-i gesztust gyakorolja: kiválaszt egy „talált installációt” az „életvilágból” és szándéka szerint beemeli azt a művészet világának kontextusába.

Elegendő-e azonban önmagában a művészi szándék ahhoz, hogy ez a tárgyegyüttes, installáció művészetté váljon? Ezzel összefügg a minőség, a minőség megítélésének a kérdése. Ki vagy mi avatja a művet művé, illetve ki vagy mi minősíti azt jó vagy kevésbé jó, esetleg rossz alkotásnak?

A hagyományos „szépség”, vagy akár a „technikai tudás” színvonala ma már nem érvényes értékmérő; a kortárs művészeti világ szemében a minőség nem a mű fizikai jellemzőiből következik. Az idea, a koncepció, a szemlélet eredetisége a meghatározó; egy technikailag „rossz” műtárgy is lehet remekmű.

A művészet azonban társadalmi konstrukció, a befogadók és a professzionális interpretálók relatív közmegegyezése is szükséges ahhoz, hogy valami művé válhasson, a művészi szándék önmagában nem elegendő.

Ahhoz, hogy egy művész alkotásai a közönség számára láthatóvá váljanak, egy bonyolult jóváhagyási rendszeren kell végighaladniuk. Először is kiállítá-

sokon be kell mutatni a műveket, majd szükséges, hogy írjanak és beszéljenek róluk. Ezek után be kell kerülniük a műpiacon, és el kell, hogy ismerje őket egy szakértői hálózat mind az állami, nonprofit, mind a magánszektorban, díjakat kell kapniuk stb.

Ha a kortárs képzőművészeti szcena elegendő számú szereplője fogadja el, értékeli a művészt vagy a művet, akkor ez a konszenzus jóváhagyást jelent. A művész a rendszer része lesz, a szakmai és anyagi siker útjai potenciálisan megnyílnak előtte.

A kortárs művészetnek ezt az erősen hierarchikus, tekintélyelvű intézményrendszerét nevezi a szcénában dolgozó szakemberek többsége *art world*-nek, vagy magyarul művészeti világnak.

Maga a kifejezés, eredetileg még *Artworld* formában a 20. század egyik meghatározó amerikai művészettudósától, Arthur C. Dantótól (1924–2013) ered.³ Danto szerint a lehetséges értelmezések és az ezeket meghatározó összefüggések határozzák meg, hogy egy dolgot műalkotásnak tekintünk-e. Látásunk ugyanis soha nem érintetlen, mindenkor a kulturális háttér, kontextus függvénye. Korai művészetdefiníciójában felvetette tehát, hogy a művészet meghatározásába szükséges bevonni a társadalmi tényezőket is, de egyelőre csak a művészetelméletet mint kontextust és a művészettörténet ismeretét sorolta ezek közé.

Az angolszász művészettudomány másikkal meghatározó alakja, George Dickie (1926) – termékenyen félreértve Danto elgondolását – ebből a kiindulópontból építkezett tovább. A művészeti gyakorlatokat megfigyelve – kvázi szociológiai nézőpontot téve meg elméletnek – a művészet intézményi természetét fogalmazta meg.⁴ Szerinte a művészet státuszt egy rendszerszintű, széles társadalmi intézmény adományozza. A művészeti világba az alkotókön kívül besorolta a művészeti menedzsmentet, a múzeumigazgatókat, a múzeumlátogatókat, az újságírókat, a kritikusokat, a művészettörténészeket, a művészetfilozófusokat, a művészettudósokat stb.⁵ Ebben a rendszerben mindenkinek van egy szerepköre, amelyet el kell sajátítania. Dickie azonban még csak az intézményrendszer legitimáló funkcióját hangsúlyozza, tehát, hogy az alkotás a mű/művészet státuszát egyértelműen az intézményrendszerrel kapja. A szisztémának azzal a másikkal nagyon fontos funkciójával még nem foglalkozik, hogy az egyben minőségi szűrőként is működik, tehát a mű státuszának adományozása érték-konszenzus eredménye. Nem számol a szcena egy olyan részével sem, amelynek az art

³ Danto, Arthur. (1964). „The Artworld.” *The Journal of Philosophy*, (61): 571-584.

⁴ Dickie, George. (1974). *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press.

⁵ Uo. 35-36.

world-beli szerepe ma már számunkra teljesen természetes: a műtárgypiaci szereplőkkel – gyűjtőkkel, kereskedőkkel, aukciós házakkal, befektetőkkel stb.

A rendszerben jelenlévő sokféle szaktudás a művészeti tradícióra vonatkozó olyan referenciahalmazt jelent, amelyen keresztül az *art world* „érzékeli” a mű kontextuális potenciálját.

Vagyis ez a rendszer főleg az induló, belépő szinteken megengedi a tévedés lehetőségét, tehát nyitott: valaki elindít egy művet/művészt, amelyet/akit a többi szereplő vagy elfogad, visszaigazol, vagy nem. Tehát nincs kizárólagosság, mert a rendszer nagyon sokszereplős – viszont erősen hierarchikus: a művészek jelentős része a szisztéma különböző szintjeiig ugyan eljut, de onnan nem tud tovább haladni, úgymond a csúcsra csak kevesen érhetnek fel. Az összeesküvés-elméletekkel szemben a művészeti világ nem egy formálisan szervezett testület, hanem gazdag, informális kulturális gyakorlat – nem közös döntések vannak, hanem fokozatosan kialakuló konszenzusok.

Az *art world* talapzatául a kis nonprofit kiállítóhelyek szolgálnak. Ezek biztosítják a belépőszintet a művészek számára. Fennmaradásuk, működésük elsősorban nem attól függ, hogy kit és mit állítanak ki, és ez a legnagyobb szabadságot biztosítja a számukra. Ezek a kiállítási lehetőségek jelentik egy feltörekvő művészeknek az első lépcsőfokot a művészeti világban a láthatóság-hoz. A továbblépéshez már nélkülözhetetlenek a szakmai reflexiók: kritikák, cikkek, tanulmányok, amelyek megnyithatják az utat a nagyobb, tekintélyesebb, állami vagy önkormányzati fenntartású nonprofit kiállítóhelyek felé. Közben a művészt – a teljesítményét elismerendő – ösztöndíjak, rezidenciaprogramok támogathatják, kurátorok figyelhetnek fel rá. Ha már megfelelő számú és minőségű referenciával rendelkezik, alkalmassá válik arra, hogy professzionális menedzsment támogassa meg az eddig önerőből végzett brandépítését; ez elsősorban kereskedelmi galériákkal való együttműködést jelent. A továbblépést a gyűjtők vásárlásai, a vásárok, majd biennálék jelenthetik, a szakcikkék és végül a monográfiák; és a bekerülés a másodlagos piacra, az aukciók világába. Az intézményi hierarchia csúcsát a kortárs múzeumok jelentik, mert ezek a reprezentáció és a legitimitás fő eszközeiként a legerősebb kánonképzők, hiszen egyenesen a jövőnek gyűjtenek, és nincs közvetlen függésük a piactól. Tekintélyük eredete a közjóhoz kapcsolt funkciójuk, a közpénz biztosította függetlenségük, és az általuk birtokolt szakértői tudás társadalmi elismertsége. Mindezek miatt a piac szereplői is elfogadják és használják e funkcióikat, a saját döntéseiket a múzeumok „pártatlan” véleményével igazolva – persze a háttérben keményen a befolyásolásukon is dolgozva...

Az *art world* professzionális szereplői mind figyelnek egymásra, referenciális hálózatot képeznek, amely hálózat persze folyamatos változásban és érték-átrendeződésben van. A rendszer hierarchiájából adódó autoritások nem szabályokba foglaltak, csak a szokásjogon alapulnak.

Mindez sokszor nehezen értelmezhető a hivatalok és egyéb jogalkalmazók számára. Meglehetősen furcsa döntést hozott például az Európai Bizottság a nem túl távoli múltban, amikor határozatában Dan Flavin (1933–1996) egy fényműkájáról és Bill Viola (1951) szétszerelt videóinstallációjáról kimondta, hogy azok nem sorolhatók a művészet körébe, mert mindössze világítótestek, DVD-lejátszók és projektorok... Ami egyben azt jelentette, hogy az importáló galériának meg kellett fizetnie a teljes áfát és a vámot, és nem élhetett a műtárgyakra vonatkozó sokkal kedvezményesebb adókulcsokkal.⁶

Nagy-Britannia egyik legnépszerűbb és egyben legtöbbet kereső festője, a lényegében autodidakta skót Jack Vettriano (1951). Munkái azonban nem találhatók meg egyetlen nagy közintézményben, sem a kortárs művészet elismert gyűjteményeiben. Hiába mutatják be az alkotásait világszerte, és uralják azok a poszterpiacot, az *art world* nem ütötte rá munkáira a pecsétjét, mivel azok semmiben nem felelnek meg a művészettel szemben támasztott kortárs elvárásoknak: nem kérdeznak rá a körülöttünk lévő világra, és nem segítenek új nézőpontot találni a jelenségek vagy önhelyzetünk megértéséhez. Hamis, konfliktusmentességet hazudó álomvilágot reprezentálnak, a szappanoperák esztétikumához hasonlóan nagyon egyszerű és egyértelmű olvasattal, szemérmetlenül és kizárólag kereskedelmi szempontokat követve. Népszerűség és kereskedelmi siker tehát önmagukban még nem tekinthetők a kortárs művészeti minőség legitim kritériumainak. A kulturális és nem a fiskális törekvés az, ami meghatározó, és ennek eléréséhez több tényező is szükséges.

Az *art world* által hitelesített művészet szándékosan teremti meg a többféle értelmezés lehetőségét, gyakran egyidejűleg különféle eltérő asszociációs lehetőségeket és kontextusokat teremtve, illetve gazdag személyes, történelmi, művészettörténeti vagy hétköznapi összefüggésrendszert „behazalozva” a műbe. Olyan munkák születnek így, amelyek részben a művészeti hagyományokra hivatkoznak, részben új diskurzusokat nyitnak, eddig nem létezett nézőpontok beemelésével. A kortárs alkotóknak egyaránt tisztában kell lenniük a művészettörténet adta lehetőségekkel és munkájuk pozícióival a jelen művészetében.

⁶ Adam, Georgina. (2010). „Flavin and Viola Works Ruled 'not art.'” *Art Newspaper*. no. 219 (December): 59.

Amikor Tracey Emin meglátta a *My Bed* tárgygyűjtésében a műalkotást, a kontextuális látás képességén kívül ott dolgozott fejében a művel kapcsolatos lehetséges interpretációk és hagyományok tárháza is. Feltételezhetően pontosan látta, hogy a *My Bed* ugyanúgy az önarckép műfajának a folytatása, amint a csendélettel való kapcsolata sem megkerülhető. De nem tekinthetünk el az ágy-tematika művészettörténeti hagyományának ismeretétől sem, Francisco Goya (1746-1828) *Maja*-képeitől Édouard Manet (1832-1883) *Olympiáján* keresztül Edward Kienholz (1927-1994) és Robert Rauschenberg (1925-2008) ágy-műveiig.

De az üres ágy kifejezte hiányból a halott és feltámadott Krisztussal kapcsolatos tradicionális képi jelenetezésre sem túlzott bátorság asszociálni.

Az értelmezési lehetőségek gazdagsága a néző ismereteitől, megélt tapasztalataitól és természetesen a művészettörténeti jártasságától is függ, de ami a döntő: a kíváncsiság és a nyitottság megléte.

MEGHATÁROZÓ PILLANAT VOLT, AMIKOR MEGVETTEM AZ ELSŐ MUNKÁT, AMELYET SHERRIE LEVINE (1947) VALAHA ELADOTT. MINTEGY 25 ÉVVEL EZELŐTT LÁTTAM EGY MŰVÉT EGY KIS ALAGSORI GALÉRIÁBAN, AMELY CSAK AKKOR NYÍLT MEG, AZON A SZOMBAT DÉLUTÁNON. NAGYON FELHÁBORODTAM. ELEINTE NEM IS HITTEM EL, HOGY EZ MŰVÉSZET. AZUTÁN RENGETEGET GONDOLKODTAM. TÉNYLEG, RÁÉRTEM. ÉS VISSZAMENTEM, MEGVETTEM. EZ VOLT AZ EGYETLEN DARAB, AMELYET ELADOTT A KIÁLLÍTÁSBÓL. DE MEGVÁLTOZTATTA A GONDOLKODÁSOMAT ARRÓL, HOGY MI LEHET MŰVÉSZET.⁷

JOEL WACHS,
AZ ANDY WARHOL FOUNDATION FOR THE VISUAL ARTS ELNÖKE

MINDEN MŰVÉSZET KORTÁRS VOLT EGYSZER.⁸

MAURIZIO NANNUCCI,
KORTÁRS KÉPZŐMŰVÉSZ

1.2. Miért kortárs? Mit jelent a *contemporary*?

Láttuk tehát, hogy a kortárs műalkotás státuszát és értékelését az *art world* intézményrendszerétől kapja – mű az, amelyet az *art world* annak értelmez –, a *contemporary*, a kortárs fogalmának használata azonban szintén nem egyértelmű, és nem is feltétlenül egységes.

1998-ban, amikor Tracey Emin *My Bed*-jét a Tate-ben bemutatták, abban az évben jelent meg a *Nappali Ház* című folyóiratban a kritikus és kurátor András Gábor írása,⁹ amelyben a kortárs művészet fogalmával kapcsolatos magyarországi diskurzust mindmögig meghatározó alaphangot megadta: a *contemporary*-t nem korszakjelzőként, hanem a korszerűség jelzőjeként definiálta, amelyet ráadásul az éppen érvényes *mainstream* (fősodor, főáramlat); a szcéna meghatározó tényezői által elfogadott irányzat(ok), tendencia(ák) diskurzusaiban való részvétellel azonosított.

Amit András hangsúlyozott: kortárs művészetben nem egy adott időszakban egymás kortársaiként dolgozó, azaz a jelenkori művészek összességének a munkáit értjük, hanem a korábban progresszívnek nevezett és különféle értékpreferenciák alapján privilegizált és kanonizált művészetet. Ezzel persze egy önmagát definiáló, „gumikategóriához” jutottunk; hiszen, ha a kortárs fogalmához időszakonként új tartalmat vagy/és formákat társítunk a korszerűsége hivatkozva, lényegében annyit állítunk, hogy progresszív az, ami progresszív – kortárs az, ami kortárs... A minősítést persze ez a definíció is az *art world*-tól várja.

Azt, hogy a nemzetközi művészeti szcénában messze nem tekintik ezt a definíciót egyértelműnek, jól mutatja, hogy például az Oxford University Press által legutóbb 2016-ban online publikált *Dictionary of Modern and Contemporary Art* nemes egyszerűséggel „nem szabatos kifejezés”-nek (*an imprecise term*) nevezi a *contemporary art* fogalmát.¹⁰

Jelenleg a fogalomnak lényegében három fő értelmezését ismerjük. Az első, talán legelterjedtebb a „kortárs művészet” kifejezést korszakmeghatározásként használja, és azt az időszakot jelöli, amely a modernizmus „lezárltát” követné. Bár a modern művészet mint korszak kezdeteinek meghatározásában még viszonylag erős a szakmai konszenzus, többnyire az 1860-as éveket megjelölve, Édouard Manet-val és az impresszionizmussal – bár néhányan az 1880-

⁷ Buck, Louisa and Greer, Judith. (2006). *Owning Art*. London: Cultureshock Media Ltd. 56.

⁸ Maurizio Nannucci: *All Art Has Been Contemporary*, 1999, neon, 83,6 x 377, 3 cm, Museum of Fine Arts, Boston

⁹ András Gábor. (1998). „Mi a mamcol (Örök katzenjammer).” *Nappali Ház*. (4.): 87-88.

¹⁰ <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780191792229.001.0001/acref-9780191792229-e-581?rskey=zzUzrV&result=1>. Utolsó elérés: 2018.05.09.

as évek mellett érvelnek –, azt, hogy a modernizmus mikor „fulladt volna ki”, már nagyobb bizonytalanság övezi. Vannak, akik az 1960-as éveket, mások a második világháborút, és vannak, akik az 1970-es éveket, vagy akár az 1990 körüli időszakot tekintik korszakhatárnak. A közös ezekben az értelmezésekben, hogy lineáris történetként képzelik leírhatónak a legújabb korok művészetét.

Az interpretáció második fő típusa mozgalomként határozza meg a kortárs művészetet, amelyet nem elsősorban korszakként, hanem a modernizmusra adott válaszként, reflexióként hangsúlyoz.

És végül a harmadik, a fentebb már leírt András Gábor-féle definícióval nagyjából megegyező metódus a „korszerűség” folyamatosan változó kategóriájára épít.

Amint láttuk, a kortárs művészet érték- vagy/és történeti szempontú kifejezés, amelyet az 1990-es évek óta használ tömegesen a műkritika. A fentebb ismertett megfogalmazásokkal természetesen sem a jog, sem a közgazdaságtan nem tud mit kezdeni, ezért például a Magyarországon 2012-ig létező, a kortárs műalkotások vásárlása esetén igénybe vehető társasági adókedvezményhez rendelt jogszabályi definíció így hangzott: „kortárs művésznek az a művész tekinthető [...], aki a vásárlás évének első napján még élt.”

A piac sem tudja állandóvá és mérhetővé varázsolni a fogalmat, így még a Sotheby's és Christie's árverezőházak – amelyek az aukcióspiac nagy részét uralják – is eltérően definiálják. A Sotheby's kortársnak nevezett aukcióin a mai napig előfordul, hogy a második világháború utáni időszakot kezeli *contemporary*-ként, míg a Christie's 1998. január 1-jétől már kizárólag az 1970 után készült művekre alkalmazza, az ennél régebbi alkotásokra pedig beiktatott egy „háború utáni” terminust. A Christie's-nél a korábban, 1972-ben bevezetett „kortárs” kategória a második világháború utáni idősakra vonatkozott, azaz akkor az árverezést megelőző 20–25 évet ölelte fel. Az aukciósház hivatalos magyarázata szerint 1998-ban ezt a 20–25 éves intervallumot szerették volna a művészettörténeti korszakolásukban frissíteni. Valójában a terminus 20–25 évben való meghatározása meglehetősen önkényesnek tűnik, és biztos nem járunk messze az igazságtól, ha a változtatás mögött inkább a piac szegmentálásának racionális ötletét sejtjük – ezt igazolja vissza az új korszakolást követő jelentős forgalomnövekedés is. Mindenesetre az indoklás logikája erősen hasonlít a kortárs fogalomnak az aktuális *mainstream*-hez kötéséhez, amint az 1977-ben meglehetősen egyedi gyűjteményezési koncepcióval létrehozott New York-i New Museum of Contemporary Art gyűjtési politikája is. A Marcia Tucker, a Whitney Múzeum volt kurátora által alapított intézmény indulásakor ugyanis azt tűzte ki célul, hogy minden fontosabb kiállításából megszerez egy-

egy művet, amely munkákat minimum tíz, de maximum húsz évig őriz majd meg. Persze, amikor a húsz évek leteltek, ez a múzeumi funkciónak erősen ellentmondó módszer már problémaként jelentkezett, így a kétezres évek közepén elkezdték újraértékelni az addig követett gyakorlatot.

A tíz, húsz vagy huszonöt évnél meghúzott korszakhatár látszólag önkényesnek tűnik, mégis jól érzékelteti a *contemporary* ilyen típusú értelmezésének azt a problémáját, amely az idő előrehaladtából, s így a nézőpont folytonos elmozdulásából adódik.

Láttuk tehát, hogy a „kortárs” kategória használata nem egységes. Ha pontosan tudni szeretnénk, hogy egy konkrét esetben milyen értelmezés rejlik mögötte, nem árt tisztában lennünk a fogalom használójának kilétével és kontextuális pozícióival.

Ugyanakkor nem kell attól tartanunk, hogy egy adott művész vagy mű esetében megítélhetetlen lenne annak besorolása, ugyanis a gyakorlatban az *art world* intézményrendszerének működése ebben is segítségünkre van. Amint a művészet-státuszhoz a műalkotás az *art world* általi művészetként való értelmezése által jutott, ugyanúgy a kortárs mezőben is akkor foglalhatja el a helyét, ha az *art world* kortársként elfogadott intézményes szereplői foglalkoznak vele, referenciákkal, legitimitációval ellátva kortársi mivoltát.

Ajánlott irodalom az 1. fejezethez:

Costello, Diarmuid and Vickery, Jonathan (eds.). (2007).

Art: Key Contemporary Thinkers. Oxford and New York: Berg Publishers.

Dumbadze, Alexander and Hudson, Suzanne (eds.). (2013).

Contemporary Art: 1989 to the Present. Chichester: Wiley-Blackwell.

Gaut, Berys and McIver Lopes, Dominic (eds.). (2013).

The Routledge Companion to Aesthetics. London: Routledge.