

Polgár Teréz Eszter

# KÖZELKÉP ÉS NAGYTOTÁL

2019-02-15 | INTERJÚ



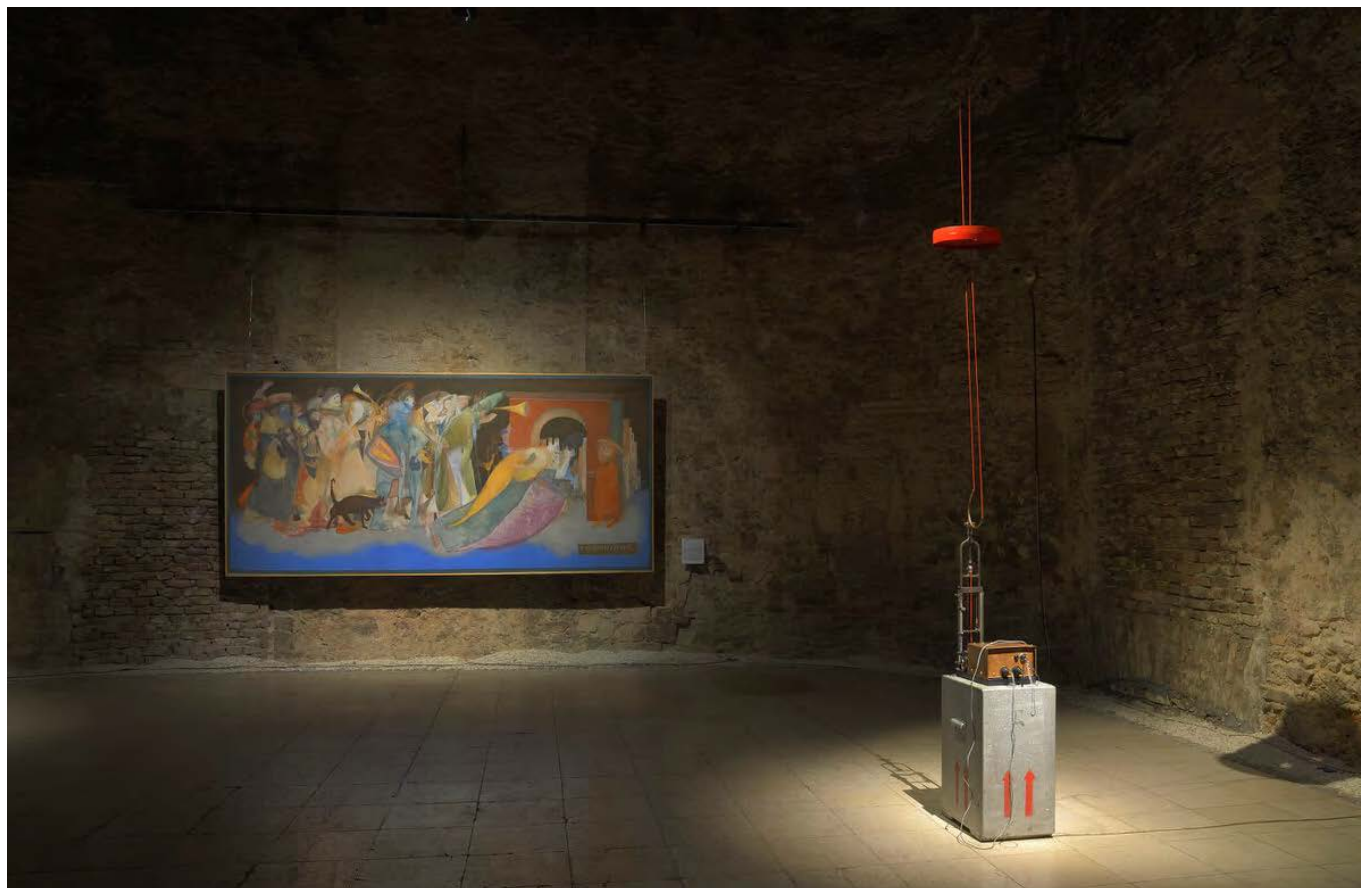
**Róka Enikő művészettörténet-történelem szakon végzett az ELTE-n, művészettörténetből doktorált. Tizennyolc évet töltött a Nemzeti Galériában, ebből tizenháromat a Grafikai Gyűjteményben: munkatársként, majd osztályvezetőként, végül mint tudományos titkár, tudományszervezési feladatkörben. 2015 óta a Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár vezetője.**

## Milyen elképzelésekkel érkezettél négy éve a Nemzeti Galériából a Kiscelli Múzeumba?

A vezetéváltás mindig koncepcióváltás is. A Kiscelli Múzeum csak egyike a Budapesti Történeti Múzeum (BTM) intézményeinek. Itt található az újkori várostörténeti gyűjtemény és a képzőművészeti gyűjtemény, vagyis a Fővárosi Képtár. Az elődöm, Fitz Péter idejéhez képest a BTM egésze megváltozott: néhány évvel korábban ugyanis hozzácsatolták a Budapest Galériát és a Bálnában található Új Budapest Galériát. Ezzel két jelentős kortárs kiállítóhellyel gazdagodott a főváros múzeuma. A megváltozott helyzet még jobban indokolta a szinte kizárólag kortárs művészettel foglalkozó Fővárosi Képtár szerepének újragondolását. Felmérve a gyűjteményt megfogalmazódott bennem a cél. Úgy tükrözhetjük Kiscell egyedi jellegét, hogy továbbra is kortárs képzőművészeti missziót vállalunk, de a hatalmas, negyvenezer darabos gyűjteményünket is bemutatjuk.

### Ez elképesztő szám.

Igen, az. Bár ebben domináns a kis helyet foglaló grafika és érem. A sajtóságos helyzetünkből akartam kihozni valamit a határterületekkel kísérletezve – ahogy a Nemzeti Galériában végzett tudományszervezési munkám is gyakran határterületeken mozgott –, és ezzel megadni az új arculatot, összekapcsolva a gyűjteményes és kortárs jelleget. Először egy külsős kortárs kiállítást fogadtunk be, amely a közép-európai képzőművészet és a nacionalizmus kapcsolatát állította középpontba: *Képzelt közösségek, magánképzetek. Privát nacionalizmus Budapest* címmel. Azért éreztem Kiscellbe illőnek, mert izgalmas, nagyon a jelennek, jelenről szóló téma. A tisztán közép-európai kortárs művészeti anyag a kurátornak, András Editnek köszönhetően elméleti keretet kapott. A cím a nacionalizmus-elméletek szerzői közül az egyik legfontosabb, Benedict Anderson művére utalt, az *Elképzelt közösségekre*. Ez a kiállítás még csak vendégeskedett nálunk, de hosszú távon minden évben terveztünk egy saját, úgynevezett pillérprojektet, amely eléri a közönség ingerküszöbét, és ezeket szerettük volna kisebb kiállításokkal kiegészíteni.



## 2016-ban már saját pillérprojekttel állatok elő.

Igen, *Mutató nélkül – B. A. úr X-ben* címmel. Sikerült megvalósítani, hogy a gyűjteményünkben merített témát összekapcsoljuk a kortárs művészettel. Amikor Kiscellben kezdtem dolgozni, végigjártam a raktárakat, igyekeztem rendet rakni. Az udvari szoborraktárban találtunk rá Bernáth Aurél hatalmas pannójára, amely az 1958-as brüsszeli világkiállításra készült, a pavilon hátsó frontjára. Senki nem tudta, hova lett, én voltam legjobban megdöbbenve, aki a művet – Gádoros Lajos brüsszeli pavilonját – több mint tíz évvel korábban kutattam. A majdnem egyméteres darabokból álló, tizennyolc méter felületnyi alumínium pannót csak a korabeli fotókon lehetett látni. Gondoltam: ez telitalálat!

## Restaurálni kellett a pannót?

Először nem tudtuk, milyen állapotban van, kiemelni is nehéz volt a raktárból, végül csak lemosni kellett. Kültérre készült, jól bírta a strapát. Ez a mű volt az egyik szál. A másik, hogy úgy gondoltam, szívesen dolgoznék Gróf Ferencsel, akinek a munkáit

ismertem. Aztán beszélgettünk Mélyi Józseffel, és össze is állt a csapat. Mélyi József lett a kurátor, Gróf Ferenc művészi intervenciójának köszönhetően pedig a Bernáth-pannó elemeit sajátos logika szerint állítottuk ki. Gróf vizuális kapcsolódási pontokat talált Déry Tibor *G. A. úr X-ben* című disztópikus regényével, így „beleolvasódott” a történetbe Déry alakja, Déry és Bernáth barátsága; kettejük eltérő helyzete és az induló Kádár-korszak önlegitimáló törekvése – és a brüsszeli világkiállítás. Ez utóbbi a nyugat felé mutatott, sikeresen rajzolt kép, miközben épp kivégzik Nagy Imrét. Rendkívül izgalmas szál Déry és Bernáth emberi kapcsolata, akik '56-ban pont ellentétes pozícióban találták magukat: Déry börtönben ült, Bernáth meg ezt a pannót festette, részt vett a rendszer legitimálásának brüsszeli kísérletében. Csakhogy néhány év múlva Déry kiszabadult, és a börtönben írt *G. A. úr X-ben* regényéhez olyan előszót illesztett, amely átírja, pont az ellenkezőjébe fordítja a mű jelentését: eszerint a regény nem a szocialista jövő negatív utópiája, hanem a kapitalizmusé. Ő is megkötötte a maga kompromisszumát. A kiállítás a forradalom előtti és utáni sodródás, az értelmiségi-szerepek problematikáját járta körül – ítélkezésmentesen.

**Az ítéletmentesség az 1971. *Párhuzamos különidők* kiállításnál is hangsúlyos. De hogy milyen kontextusba kerül egy mű, az óhatatlanul értelmez és szubjektíven ítél.**

Így igaz. A mi értelmezésünk utólagos interpretáció. Távolságot tartok a tárggyal, bizonyos értelemben kilépek a kontextusából, és a jelenből írok történetet. Az ítéletmentesség szerintem egyfajta hozzáállás: nem azt mondjuk, hogy Bernáth gazember volt, Déry pedig áldozat. Ezekkel a leegyszerűsítő sémákkal szembe megyünk, mert egy korszak vagy személy nem írható le velük. Pozíciók voltak, amelyek folyamatosan változtak, hiszen '56 után épp Bernáth védte a főiskolán a tanítványait, kiállt mellettük, miközben megfestette ezt a pannót; Déry pedig megírta az előbb említett előszót. Ha sémákba ragadunk, nem látjuk a korszak komplexitását. A közbeszédet és a politikát áthatja az ítélkezés, mi szeretnénk alternatívát kínálni. 2016-ban ráadásul épp az '56-os emlékévkben voltunk, amit mindenki a maga sémái szerint próbált kihasználni.



### **Bináris rendszerben gondolkodva minden fekete vagy fehér.**

Jó vagy rossz. Persze, vannak dolgok, amiket nem lehet relativizálni, és a felelősség kérdése sem megkerülhető. Miben vagyok benne mint művész, mint értelmiségi? Van egy művész, aki 60 havi átlagfizetést kap egy tervért (mint a jelenlegi kiállításunk szereplője, Domanovszky Endre), míg a másik sehol nem tud kiállítani – nyilván ezt meg kell mutatni, és ezzel nemet mondunk a relativizálásra is. Nagyon vékony határmezsgyén mozgunk. Valójában ez nem a muzeológia, hanem a történetírás problémája, ezt hozzuk be a múzeumba. Hogyan lehet elmondani valamit úgy, hogy a megfelelő kérdéseket feltehessük: mi, kurátorok és a látogatók is. Szerintem egy múzeum feladata, hogy komplex tudásokat közvetítsen, és a legizgalmasabb összekötni a múltat a jelennel. A kortárs muzeológiában ez szerencsére fontos irány. De általánosabban, a 20. század egyik alapkérdése: mi a történelem? Milyen szempontból írjuk a történelmet? A mikrotörténet-írás azért forradalmi eseménye a historiográfiának – a történetírás történetének –, mert rámutat, hogy ha nagyon szűk fókuszot veszünk és nagyító alatt, alaposan végignézzük, amit találunk, az igencsak

megváltoztatja a nagy történetet. Aki a kiállításunknak csak az emeleti részét nézi meg, teljesen más képet kap a '70-es évekről, mint aki csak a földszintit – ugyanarról a korról. És mind a kettő releváns. Az *1971. Párhuzamos jelenidők* című kiállítással próbáljuk átadni, hogy soha ne maradjunk meg a sémákban, kérdőjelezzünk meg mindent – vagy legalább gyanakodjunk, hogy valaminek lehet több perspektívája, más olvasata. Nyilván a jelenben mutatjuk be, a mai közönségnek fordítjuk le a múltat, és ennek tudatában próbálunk távolságot tartani, pozíciókat megmutatni, értelmezni és érvényes kérdéseket feltenni.

### **A 2017-es nagy kiállításotokon is az addigi irányvonalat folytattátok.**

Igen, szintén a Kádár-korra reflektálva. Két kollégánk, Leposa Zsóka és Branczik Márta absztrakt épületplasztikával foglalkozott. A Kassák Múzeummal közös kiállításunk Karl Heinz Adler, NDK-beli művész absztrakt munkáiból indult ki, de mi az Adler-művek mellé tettük a saját történetet, és városi múzeumként magát a várost is beemeltük a projektbe. A csapat kommunikációs munkatársa, Hajnal Ágnes ötlete volt, hogy egy, a kiállításon megkapott térkép segítségével meg lehessen nézni a még létező absztrakt köztéri műalkotásokat is, ezzel mintegy múzeummá változtatva magát a fővárost is. A '60-as években az absztrakt korlátozottan jelenhetett meg kiállítóterekben, de épületeken plasztikaként már elfogadták – mert dekorációnak minősült, nem autonóm műnek.

### **Ez sok művészt inspirálhatott, hogy kiskapukat keressen.**

Találtak is. Így érünk el a '60-as évek végéig, illetve 1971-ig: a *Párhuzamos különidők* kiindulópontjához. A kiállítás ötlete nem a miénk, megkeresett bennünket a tranzit.hu kortárs művészeti egyesület, hogy jó volna bemutatni Beke László *Elképzelés*-felhívásának anyagát. Beke László 1971-ben az *Elképzelés*-projektre 28 művészt kért föl, hogy fogalmazzák meg egy csak gondolatban realizálódó kiállítás koncepcióját. Nagyon fontosnak tartottuk a válaszokat, mert a maguk teljességében – egy kisebb kiállítást leszámítva – még sosem láthatta a közönség, holott Beke projektje a magyar konceptualizmus kezdőpontjának tekinthető. Ugyanakkor ezt is a saját történettel együtt találtam igazán izgalmasnak, ideillőnek. Még a 2016-os kiállítás miatt

megnézegettem a Budapesti Történeti Múzeum '70-es évek eleji történetét, és csak kapkodtam a fejem, mi minden zajlott akkor. A Bernáth Aurél-szálra felfűzött 2016-os kiállítás utolsó tárgya a BTM protokoll vendégkönyve volt: benne Kádár János bejegyzésével! 1972-ben ugyanis a BTM megrendezte Bernáth Aurél gyűjteményes kiállítását a Vármúzeumban. Az eseményen részt vett Kádár János, a megnyitó beszédet épp Déry Tibor tartotta. Döbbenet láttam azt is, hogy '71 tavaszán Hincz Gyula és Somogyi József, ősszel Domanovszky Endre kiállítása nyílt a BTM-ben – az egyik a Velencei Biennáléről jött, a másik a Velencei Biennáléra ment. A tranzit. hu kurátorai, Hegyi Dóra és László Zsuzsa támogatásával, akik szívesen közreműködtek a komplexnek ígérkező terv kidolgozásában, s Leposa Zsóka kolléganőmmel kutatni kezdtük az anyagot, és kialakult egy kiállítás-víziónk. Nagyjából tudtuk, milyen tárgyak mutathatók be a saját gyűjteményünkből, ugyanakkor kezdettől szerettünk volna bevonni egy kortárs művészt is, hogy rávilágítson a kontextusra, vizuálisan interpretálja az anyagot. Ekkor csatlakozott Százados László kurátorként, és az ő javaslatára Kaszás Tamást választottuk. Kaszás kitűnő képzőművész, aki korábban is készített múltra vonatkozó művészi reflexiókat. A projektet tehát öt kurátorral kezdtük, és egymással folyamatosan kommunikálva alakítottuk ki a koncepciót. E szerint a kiállítás két mikrotörténetre épül: az egyik a Beke-féle akció és az ahhoz kapcsolódó művek. A másik, amit a biennáléra dolgozó művészek – Somogyi, Hincz és Domanovszky – alkotásai mesélnek, vagyis az óriási gobelinek.



## **A 1971-es dátum csak kiindulópont, a '68-'73 közti időszakot vettétek górcső alá.**

Először nem akartunk korszakkiállítást, de aztán a kiindulópontként választott '71-es év kikövetelte, hogy onnan előre és visszatekintve vizsgáljunk jelenségeket. Nagyon izgalmasnak találtam, hogy a BTM a megnyitásától – 1967-től – a Nemzeti Galéria felköltözéséig – a '70-es évek közepéig – ugyan kortárs kiállítókat hangsúlyosan szerepeltetett, de mivel a '71-es kiállítási anyag egyenesen a Velencei Biennáléről jött, illetve oda ment, valójában az állami kultúrpolitikát szolgálta. A dolog háttérében a Budai Vár szimbolikus jellege állt. 1956 után dőlt el, hogy a Vár nem kormányzati negyed lesz, hanem kulturális funkciókat kap, ennek jegyében építették újjá. Elsőként a BTM-et adták át 1967-ben – a korabeli filmek, híradók láthatóak is a kiállításunkon. A BTM megkapta ugyan az épületet, de az egyik tágas kiállítóterét szinte azonnal elvették, mert rájöttek, hogy mégiscsak jó lesz állami reprezentációra. Az ebben rendezett kiállításokról nem a múzeum, hanem a minisztérium és a Fővárosi Tanács dönthetett.

## **A Velencei Biennále szintén kiemelkedő reprezentációs terep a hatalom számára.**

Igen, kultúrpolitikai jelentősége volt, milyen arcot mutatunk kifelé: kit küldünk Velencébe; ahogyan '58-ban Brüsszelbe. Így tudta a hatalom demonstrálni, mit tekint progresszív művészetnek. '58-ban eldőlt, hogy nagyon jól lehet kommunikálni a szocreáltól elmozduló művészek modernizmusát, jelezve, hogy Kádár szakított a sztálinizmussal. A szocialista ideológiai háttér megmaradt, de új formában jelent meg. Hogy mi fér bele a külföldön is felmutatható modernizmusba, mindig egyeztetés kérdése volt.

## **Hogyan épül fel pontosan a kiállítás? Már maga a múzeumi tér is igen összetett.**

Adott két egyformán hangsúlyos mikrotörténet két nagyon eltérő térben. Ezeket mégis összeköti az 1968–73 közötti időszakot bemutató *Kontextus-fejezet*. Egyrészt a korszak képzőművészeti intézményrendszerét és nyilvánosságának legfontosabb eseményeit mutatja be, másrészt a terek közt fizikailag is ez a szakasz teszi lehetővé az átjárást. A történetek itt egybeérnek. Az elbeszélés nem egyirányú, nem azt sugallja, hogy a művészet fejlődik és eljut valahová – mert nincs egy művészettörténet, és egy történelem sincs. Művészettörténetek és történetírások vannak. Minden a szűkebb és tágabb kontextusokon múlik, helyzet-, kor-, személyfüggő. Ezért már a múzeumról sem gondolhatjuk – legalább a '80-as évek vége óta –, hogy az abszolút tudás tárháza. Kritikai intézmény, amely tudásokat őrző és bemutató hely, még hozzá folyamatos változásban: kapcsolatban a körülötte levő világgal, a társadalommal.



A Kiscelli Múzeum eleve sajátos adottságokkal rendelkezik. Nem olyan, mint általában a kiállítóterek. Trinitárius kolostorépület, ennek megfelelő kialakítással: van egy monumentális, óriási belmagasságú, földszinti Templomtér, és egy kisebb, emeleti Oratórium, plusz az összekötő folyosók. Nagyon izgalmas tér, de a kurátoroknak igazi kihívás. Erős a konnotációja az épületnek, amivel nehéz versenyezni, el tud tűnni

benne a kiállított anyag, ugyanakkor hatalmas tárgyak, installációk is elférnek, erősítheti tárgy és tér egymást. A mi esetünkben egyértelmű volt, hogy a méretes gobelinek a Templom-térben mutathatók be. Az 1971-es Beke-féle felhívásra érkező *Elképzelés*-művek viszont A4-es lapokon születtek, tehát adta magát, hogy ezeket az Oratóriumban állítsuk ki. Beke anyaga mellett, ahhoz kapcsolódóan szintén most először látható a frissen megtalált *Elképzelések*-anyag, amelyet '72-ben Kovalovszky Márta és Kovács Péter akart kiállítani a székesfehérvári István Király Múzeumban, de végül nem kaptak rá engedélyt.

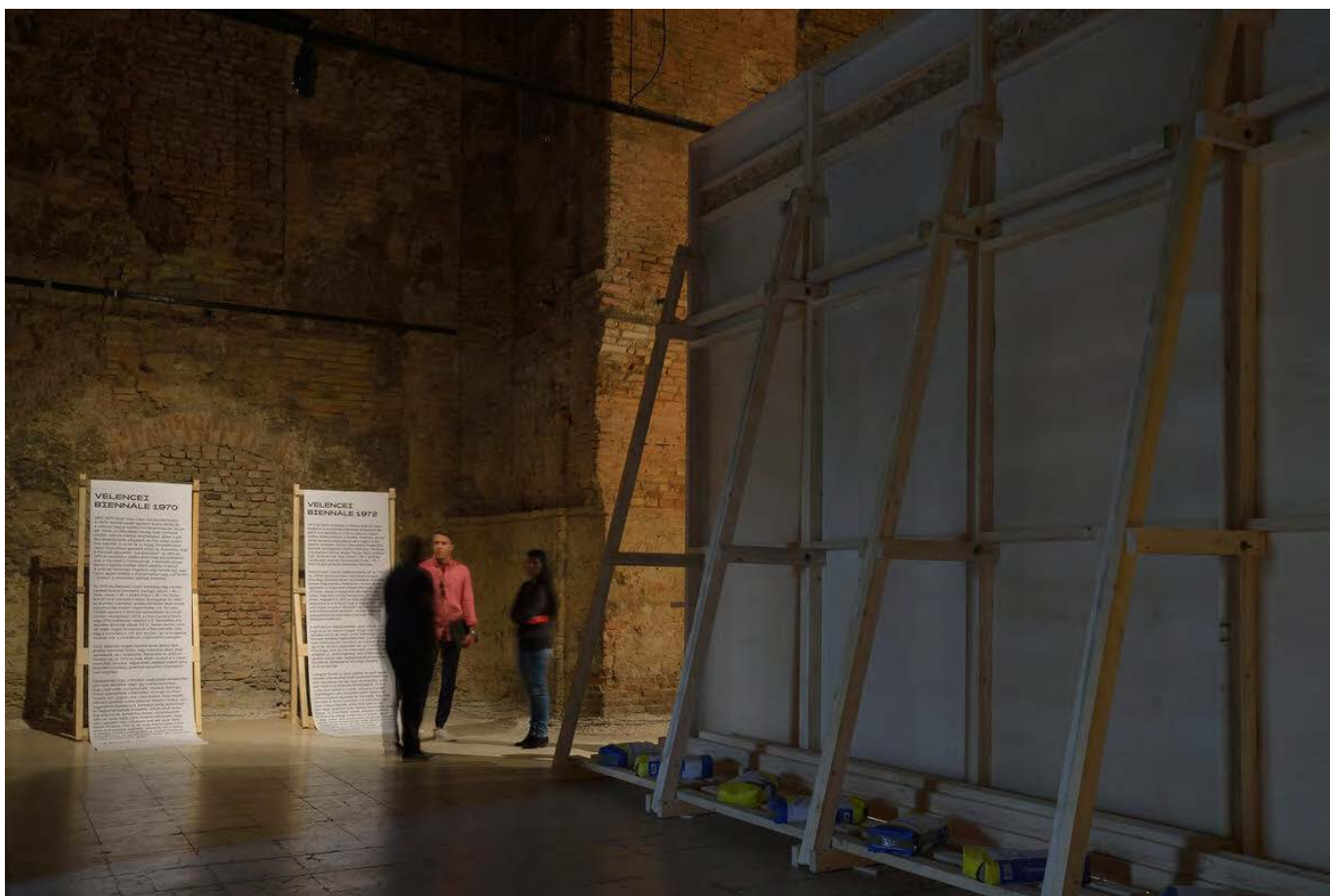
**Ha magát az „elképzelések” szót meg kellene jeleníteni vizuálisan, az valami olyasmis lenne, mint ami a látogatót az Oratóriumban fogadja.**

Az A4-es lapok belógatásának ötlete a trantit egy korábbi, prágai kiállításáról származik. Ott részben más volt a kontextus, hiszen a közép-európai folyamatokra fókuszáltak, de a cseh művész installációja nagyon passzolt a mi koncepciónkhoz is. A plexi alatti lapoknak sokszor mindkét oldalán van mű, így jól látszanak. Plusz az egész tárlat lebegő jelleget kap, jelezve a generáció és a művek köztes státuszát. A '60-as években végzett művészek legfeljebb a második nyilvánosságban, túrt kategóriában, önköltséges kiállításokon tudtak megjelenni. Az A4-es lapok pedig felvetik a kérdést: ezek dokumentumok vagy művek? Vagyis az *Elképzelés*-projekt fő kérdése vizualizálva: mi a mű? Már az ötlet is az, vagy csak ha el is készül? Ezért is tartják a '71-es projektet a koncept magyarországi születésének.

**Talán csak asszociációs szinten, de nekem idekapcsolhatók a földszinti gobelinek is: kitaláljuk a művész, a megvalósítók arctalan szövőnök.**

Igen, és több irányban el lehetne indulni innen is, rengeteg a még kibontható szál. Például a nők társadalmi helyzetét, szereplehetőségeit vizsgáló kutatásokat épp csak felvillantani tudtuk néhány érdekes tény kiemelésével. Mi arra fektettük a hangsúlyt a földszinti tárlatnál, hogy bemutassuk a monumentális, állami megrendelésre készült műveket, de ne önmagukban, hanem jelezzük a pozíciójukat is – hogy ne pusztán esztétikai megítélés alá essenek. Az alkotók az idősebb generáció művészei, akiknek pályája a két világháború közti időszakba nyúlik vissza; a szocreálban váltottak és

megfeleltek, majd az '50-es évek második felében meg tudtak újulni. Képesek voltak visszacsatlódní részben a korábbi modernizmushoz, részben más irányt venni. Tehát megőrizték pozíciójukat, mert tökéletesen beletagozódtak a kádári kultúrpolitika elvárásrendszerébe. Meg kellett mutatnunk a helyzetüket, és Kaszás Tamás meg is teremtette az értelmezési keretet, amelyben mintegy idézőjelbe került a műegyüttes. Nagyon izgalmas installációt épített a Templomtérbe: egy El Liszickijbőł kiinduló kabinetet, vagyis kiállítóteret a kiállítóterben. Ha belépünk a Templomba, nem a kiállított tárgyakat látjuk, hanem Patyomkin-falakat, egy faszerkezetet: a kiállítás hátát.



**Tehát azonnal azt, hogy mi rejlik a kulisszák mögött. Egyébként, rám maga a tény is újdonságként hatott, hogy a Kádár-korszakban a gobelin milyen felkapott műfaj volt.**

Az utóbbi években élénkült meg az érdeklődés a Kádár-kor hivatalos és nem hivatalos művészete iránt, és lassan ezek a monumentális művek is fókuszba kerülnek. Nem közismert műfaj a gobelin, de logikus, hogy az eddig felvázolt kutatási irányban ez a következő fejezet a köztterek, épületek plasztikáinak feltárása után. Ugyanabból a gazdasági és ideológiai háttérből táplálkoztak a külső és belső terek műalkotásai is. A gyűjteményünkben három monumentális Domanovszky-falikárpitot találtunk: a raktárban heverték, ahogy a Bernáth-mű is. A kutatás során izgalmas és ma egyáltalán nem ismert történetek bontakoztak ki a gobelin-műfaj kapcsán Gál Csabának köszönhetően, aki a kiállítás kurátorasszisztense volt. Hogyan készítették az Iparművészeti Vállalat szövőműhelyében ezeket a darabokat – a mű visszája felől – a szövőnők; hogyan épült fel a művekhez szükséges ipari, pénzügyi, engedélyeztetési háttér...

**És hogy milyen horribilis összegeket szánt az állam dekorációra! Ez is elképesztő volt nekem.**

Törvény szerint az állami beruházások két ezreléke monumentális művészi munkák megrendelésére szolgált. Gál Csaba találta meg a 150 ezer Ft szerzői díjról, 500 ezer Ft szövési díjról szóló iratot, amely a BTM dekorálására '71-ben megrendelt, '73-ban elkészült gobelint dokumentálta.

**Vajon a szövőnőket is megfizették?**

Erről nem tudunk. Egy szövőnőcsapat látszólag nagyon elégedetten nyilatkozik a Magyar Ifjúságnak, hogy mindig lesz munkájuk, mert az egész Budai Várat gobelinekkel fogják díszíteni. Ez végül csak terv maradt, a gobelin-műfaj felfutása a hetvenes évek végére elakadt. De hogy miért volt néhány évtizedig oly népszerű ez a költséges műfaj, azt magyarázza, hogy szemben a plasztikákkal, mozaikokkal: mozgatható. Le lehetett akasztani, összetekerni, kiállításra vinni vagy elrakni. Eltűnt a teher, ami egy plasztikánál megvolt, hogy „ez itt lesz a falon, amíg élünk”. Ugyanakkor épp emiatt nagyon sok falikárpit elveszett, amikor kifulladt a műfaj és a szocialista modernizmus.



**A Blochtól kölcsönzött cím – *Párhuzamos különidők* – legalább annyi gondolatszalat indíthat el, mint a kiállítási tér.**

Nagyon találónak éreztük, hiszen egyidőben született, de igen különböző műveket tettünk egymás mellé két elkülönülő térben: két generáció munkáit. Az egyik a múlt, a másik a jövő felé mutat. Ahogyan Bloch írja: „nem mindenki van ugyanabban a Mostban.” Ha pedig nemzedékekről beszélünk, óhatatlanul felmerül Mannheim Károly nagyhatású generációelmélete. Mannheim szerint két generáció mindig rivalizál egymással, ugyanakkor működik a tudásátadás is. Esetünkben az idősebbek mind mesterek voltak valamely oktatási intézményben – akiktől a fiatalabbak tanultak, vagy épp nem tudtak tanulni. A kiállítás megalkotásában nagy hatással volt ránk még egy szerző, Carlo Ginzburg, a mikrotörténet „atyja”, aki Siegfried Kracauer (a frankfurti iskola filozófusa – a szerk.) *Történelem. A végső dolgok előtt* című művének alapgondolatába utólag beleolvasta saját történetírói ars poeticáját. Ginzburg mikrotörténeti kutatásainak megindításakor még nem ismerte Kracauer írását, mely a történetírást filmes metaforával érzékelteti: ahogyan egy film dinamikáját közeleztet

és nagytotál, illetve ezek viszonya határozza meg, úgy írja át a mikrotörténetet a „széles nézet” – és fordítva. Mi is ezt jelenítettük meg két mikrotörténettel és egy nagytotállal, a '68 és '73 közötti időszakot bemutató *Kontextussal*. A korszakhatár nemcsak történeti, de művészettörténeti is: 1968 az első Iparterv-kiállítás ideje, '73 pedig a balatonboglári Kápolnaműterem bezáratása – '72 végétől ugyanis erős regresszív folyamat indul meg. Addig tart az új gazdasági mechanizmus kora, amikor a határok nehezen kitapogathatók, folyamatosan változnak. „Húzd meg, ereszd meg”-játék folyik, ami a képzőművészetben is érezhető.

### **Ha bejön egy tízen-, huszonéves a kiállításra, mennyire tud kapcsolódni a látottakhoz – mi a tapasztalat?**

Ez a kiállítás nem kicsi gyerekeknek való, középiskola második felétől fölfelé viszont igazi intellektuális kihívás. Alapvető történelmi tudás szükséges hozzá, hiszen mindent nem lehet leírni. Ezért is helyezünk nagy hangsúlyt a tárlatvezetésekre. Persze szabad csatangolni is, olvasva a feliratokat, megnézve a filmeket. Tartottam gimnazistáknak vezetést, kerülve minden stíluskategóriát, klasszikus művészettörténeti terminust. Arról beszéltem, hányféle olvasata van a valóságnak – ami nagyon érdekelte őket. Végző soron az egész kiállítás ezt a kérdést veti föl. A közbeszéd, a sajtó, az internet rövid, leegyszerűsített üzenetekkel bombázza az embereket. Arra helyeztem a hangsúlyt, hogy akkor lehet véleményt alkotni egy jelenségről, ha megnéztük számos szempontból. Azt mondtam el a diákoknak, hogy mennyire meghatározó, ki beszél és kihez, milyen célból. Megértették. Lehet, hogy nem tudták meg, ki Domanovszky Endre, és mi az expresszív irányba mozdulás, de az átment, hogy a hatalom meghatározza a művészetet, akár pro, akár kontra definiálja önmagát. A foucault-i gondolat érvényes: a hatalom diffúz, és áthat mindent. Nagyon fontos, hogy erről legalább tudjanak, hogy valamiféle kritikai szemlélet kialakulhasson bennük.

**Az 1971. *Párhuzamos különidők* című kiállítás megtekinthető február 26-tól március 27-ig a Kiscelli Múzeumban.**