

Hornyik Sándor:

A szürnaturalizmus archeológiája

Csernus Tibor festészete, 1957-1964

MTA Doktora Értekezés

Tézisek

Budapest

2020

Tudománytörténet

A szürnaturalizmus fogalmának története ugyan az I. világháború idejére nyúlik vissza, amikor Guillaume Apollinaire először használta a fogalmat Marc Chagall festményei kapcsán, de a költő már 1917-ben leváltotta a szürnaturalizmust a szürrealizmusra, ami aztán André Bretonnak és követőinek köszönhetően vált a 20. század egyik meghatározó művészettörténeti fogalmává. A szürnaturalizmus az 1924-es Szürrealista kiáltvány után gyakorlatilag el is tűnt a művészetből és a művészettörténetből is, hogy meglepő módon Budapesten bukkanjon fel újra 1964-ben a Csernus Tibort követő Korga György festészetének leírására. A frappáns fogalom azonban nem az alkotó, Oelmacher Anna alkalmi kritikája miatt került be a magyar művészettörténet „kislexikonába”, hanem Pernecky Géza nagy ívű elemzésének (*A magyar „szür-naturalizmus” problémája*, 1966) köszönhetően, ami Csernus és „követői” (Korga György, Lakner László, Szabó Ákos, Gyémánt László) festészetét elhelyezte a magyar festészet történetében a Bernáth Auréllal fémjelzett posztnagybányai festészet hagyományához kapcsolva azt. Pernecky ugyanis Csernus és követői festészetét tulajdonképpen ennek az alapvetően naturalista festészetnek a modernizálásaként értelmezte. Hozzá hasonlóan Szabadi Judit és Szabó Júlia is ehhez a tradícióhoz kapcsolta a szürnaturalistákat, akiket Szabadi mágikus naturalistának nevezett, ami azonban nem honosodott meg sem a magyar, sem pedig a nemzetközi szakirodalomban. Párizsban Géraud Gassiot-Talabot, majd Jean Clair figyelt fel Csernus munkásságára a hatvanas, illetve a hetvenes években, de mindketten a szürrealizmus tradíciójához kapcsolták munkáit, és klasszikus realista (caravaggieszk periódus a hetvenes évek végétől) fordulata után már nem foglalkoztak munkásságával.

A magyar és a francia recepciótól is eltérő módon Németh Lajos, illetve Lánosz Sándor volt az, aki Csernus munkásságát nem a szürrealizmus, hanem a realizmus felől értékelte a hatvanas években. Mindketten a szocialista realizmus egy lehetséges megújítóját látták Csernusban. Csernus maga azonban 1964-ben Párizsba költözött, ahol először a pop art, majd a hiperrealizmus, végül pedig a 17. századi itáliai és holland realizmus felé fordult érdeklődése. Emiatt Csernus hosszú időre kikerült a magyar művészet és a magyar művészettörténet fő sodrából is. 1989-es műcsarnoki oeuvre-kiállítása kapcsán Németh Lajos is már a klasszikus tradíció mentén értelmezte munkásságát, amelynek politikai és ideológiakritikai értelmezésére nem vállalkozott. Az apolitikus és a klasszikusokkal vitázó

Csernus képe öröklődött tovább a 21. századi monográfus, Sinkovits Péter 2009-es kismonográfiájában is. Piotr Piotrowski viszont nagyjából ugyanebben az időben, a kelet-közép-európai művészetről írott összefoglaló művében (*In the Shadow of Yalta*, 2005) Csernus korai munkáiban felfedezte a politikai reflexiót, ami egybevágott György Péter kilencvenes évekbeli értelmezésével. György interpretációja egyúttal reakció volt arra a Csernus-képre, ami Beke László paradigmaticus kiállítása és tanulmánya (*Az 1960-as évek művészetének rejtett dimenziói*, 1991) nyomán terjedt el, aki a hatvanas évek első igazi avantgárd mozgalmaként, illetve a valódi új avantgárd egyfajta előfutáraként értelmezte a szürnaturalisták munkásságát. Ekként pedig Csernus és követői festészete egyúttal része lett a politikai értelemben vett ellenkultúrának is, miközben eredeti kontextusa (szocialista realizmus) elhomályosult.

A kilencvenes évek végétől kezdve azonban a hivatalos és az ellenkultúra oppozíciójának narratívája revízió alá került, először a nemzetközi történettudományban, majd a művészettörténetben is, ami indokoltta tette az ötvenes-hatvanas évek képzőművészetének és vizuális kultúrájának újraértékelését is, amit Magyarországon leginkább György Péter és Sasvári Edit munkássága fémjelzett. Én a 2010-es évek elején tettem erre először kísérletet, amikor Csernus szürnaturalista festészetét a szocialista realizmus dekonstrukciójaként értelmeztem újra. A 2010-es évek második felében Fehér Dávid a magyar pop artot gondolta újra „kvázi pop”-ként, majd pedig az én értelmezéseimmel párhuzamosan, de azoktól eltérő – inkább stíluskritikai, mint esztétörténeti – szempontok szerint Lakner, illetve Gyémánt és Csernus munkáit is az újfigurativitás (*Nouvelle Figuration*, *Figuration Narrative*) európai kontextusában interpretálta a realizmus új formáiként.

Csernus és a szürnaturalizmus képzőművészeti kontextusának felvázolásakor számos esetben módom volt korábbi elemzésekre is támaszkodni. Lakner esetében Szabadi Judit és Fehér Dávid, Major János munkái kapcsán Véri Dániel, Konkoly Gyula esetében Révész Emese és Székely Katalin, Altorjai Sándor festményei kapcsán pedig Kovalovszky Márta és Dékei Kriszta értelmezéseit kíséreltem meg a kritikai ikonológia perspektívájában tovább gondolni. A még tágabb kontextus, a szocialista realista vizuális kultúra bemutatása során viszont indokoltnak éreztem egy alaposabb, módszertani jellegű tudománytörténeti áttekintést is, mivel Michel Foucault és Gilles Deleuze esztétörténeti horizontú archeológiai módszerének meglehetősen sporadikus a magyar művészettörténeti recepciója. Hasonló

okokból éreztem fontosnak, hogy részletesebben is bemutassam a magyarországi szocialista realizmus globális kontextusának egy kiemelten fontos elemét, a hidegháború és az olvadás diszkurzusát, ami megágyazott az esztétikai és képzőművészeti vitáknak is, amelyek viszont létrehozták azt a nyelvet, amelyen keresztül beszélni és gondolkodni lehetett a festészetről.

Célkitűzések

Értekezésemet szemléletileg és módszertanilag egyrészt a kritikai ikonológia, másrészt a posztrevizionista szovjetológia inspirálta, amelyek felől nézve a sztálinizmus és a Kádár-korszak társadalmá is egy sajátos civilizációként értendő, amely egy sajátos nyelvet beszélt. Kutatásom elsődleges célja az volt, hogy e nyelv egyetlen kifejezésétől (szürnaturalizmus) és a korszak egy jellegzetes művészeti praxisától elindulva feltárjam, hogy milyen intellektuális stratégiák és taktikák folytán jött létre az ötvenes évek végén és a hatvanas évek első felében a korabeli magyarországi művészeti kultúra egy globálisan is egyedülálló jelensége, ami valóban leírható a szürrealizmus és a naturalizmus fura ötvözeteként, miközben mágikus szocialista realista festészetként is érthető. E négy fogalom, a mágikus realizmus, a szocialista realizmus, a naturalizmus és a szürrealizmus viszont már egy olyan kulturális komplexitást idéz meg, ami arra sarkalt, hogy a művek és a műveket körülölelő diszkurzusok elemzéséhez Foucault és Deleuze archeológiai módszerét kombináljam a művészettörténet ikonológiai perspektívájával, ami a kritikai ikonológia fogalmához és szempontrendszeréhez vezetett el.

A kritikai ikonológia kifejezést nagyjából W. J. T. Mitchell felfogásában (*Picture Theory*, 1994) használom, vagyis egy olyan ikonológiai módszert értek alatta, amely reflektál saját nyelvére, filozófiai és ideológiai elképzeléseire, esztétikai és ismeretelméleti konstrukcióira is. Ennek a módszernek a művészettörténeti relevanciáját olyan tudósok bizonyították, mint Michael Ann Holly, Keith Moxey, Horst Bredekamp és Georges Didi-Huberman. Az amerikai Panofsky-recepció (Holly, Moxey) az ikonológia esztétikaitörténeti jelentőségén és a korszak fogalmán keresztül kapcsolta össze az ikonológiát Foucault archeológiájával. Az európai, vagyis elsősorban az olasz (Carlo Ginzburg, Giorgio Agamben), a francia (Didi-Huberman) és a német (Bredekamp) recepció viszont Warburg munkásságában fedezett fel olyan momentumokat, amelyek összekapcsolódnak a tudás archeológiai értelmezésével. Így értekezésemenek is a foucault-i archeológiaként értett ikonológia lett a kiindulópontja, vagyis egy tipikusan művészettörténeti módszerrel vizsgáltam a korai Kádár-

korszak kultúráját, hogy feltárjam annak vizuális szegmensét és bizonyítsam, hogy Csernus és a szürnaturalisták „világa” leginkább egy rizomatikusan szerveződő diszpozitívként érthető meg, amelynek legfontosabb diszkurzusa és szervező ereje a szocialista realizmus volt, amely a populizmus hagyományaihoz híven ellenségképek mentén konstruálta meg önmagát. Ilyen típusú ellenség lett a szürnaturalizmus is, amely ráadásul két korábban önmagában is igen veszélyes ellenség, a naturalizmus és a szürrealizmus fúziójából jött létre.

Arra is rá kellett jönnöm azonban, hogy ez az értelmezés háttérbe szorította a mágikus szocialista realizmus sajátosan magyar jellegét, posztnagybányai naturalizmusát, vagyis Csernus művészeti kultúrájának legfőbb forrását, Bernáth Aurél festészetét. Bernáth ráadásul a hetvenes évektől kezdődően – Csernussal párhuzamosan – kikerült a művészettörténet fő sodrából, hiszen az avantgárd és a neoavantgárd ideológiái felől nézve művészete csak esztétikailag retrográd, politikailag pedig legfőljebb reziliens (az ellenséges körülményekhez jól alkalmazkodó) praxisként volt értékelhető. Csernus egyes követőinek, például Kóka Ferencnek vagy Korga Györgynek a giccsbe hajló, „társutas” festészete is hasonló okokból került ki a művészettörténetből, így céлом nem csak Csernus, hanem az ő művészetük revideálása is lett. Ha ugyanis a műveket a különféle politikai értelmezéseikkel együtt nézzük, akkor a minőség kérdésein túl előtérbe kerülnek az archeológiai szempontok, vagyis az, hogy milyen formában őrzik a művek keletkezési idejük intellektuális és érzelmi energiáit, hogyan tudósítanak a művészek és a művészet pozícióiról.

Csernus munkái mellett Major János, Maurer Dóra, Konkoly Gyula és Sylvester Katalin művei is remek példákkal szolgálnak arra a mágikus naturalista, a szocialista realizmus alternatívájának tekintett, figuratív modernizmusra, amelynek vizuális kultúrája Manet-től és Rodintól a szürrealistákon át az absztrakt expresszionisták gesztusaiig ívelt. Szabó Ákos és Lakner László korabeli leveleiből pedig az is világossá válik, hogy a művészek önmagukra a modernség és a klasszikus figurativitás poszt-szürrealista szintetizálóiként tekintettek, és Csernus is bricoleur-ként, a különféle hagyományok és technikák montírozójaként értette önmagát, ami Max Ernst és Robert Rauschenberg szellemiségével is rokonítható, miközben paradox módon mégis megmarad a filozofikus beállítottságú magyar, posztnagybányai naturalizmus talaján. Értekezésem elsődleges célja így e kulturális montázs elemeinek és logikájának feltárása lett, amit egyrészt a „háttér”, a szocialista realista intellektuális diszpozitív, másrészt a „figurák” (Csernus Tibor, Korga György, Gyémánt László, Maurer Dóra, Sylvester Katalin, Major János, Lakner László, Szabó Ákos, Kóka Ferenc, Méhes László,

Konkoly Gyula, Altorjai Sándor) elemzésével véltem leginkább megvalósíthatónak. Amíg a „figurák” esetében leginkább a meghatározó alakokra, Csernus mellett Laknerre, Szabóra, Gyémántra és Konkolyra fókuszáltam, addig a „háttér” kapcsán szükségesnek éreztem azt, hogy a korábbi magyar, lokális művészettörténeti narratívákat elhelyezzem egy közép-európai és egy globális, euroamerikai kontextusban is, amelynek során leginkább Scheibner Tamás, K. Horváth Zsolt, György Péter és Pataki Gábor kutatásaira tudtam támaszkodni.

Források és módszerek

A nyelvi és a képi fordulat szellemében legfontosabb forrásaim egyrészt a képek által inspirált diszkurzusok és viták, másrészt maguk a diszkurzív is színre vitt műtárgyak voltak. Elsősorban a korszak nézőpontját, tekintetét (period eye – Michael Baxandall kifejezésével) kíséreltem meg megragadni a korszak nyelvének és intellektuális stratégiáinak elemzésén keresztül, hogy feltárhassam a művek korabeli értelmezésének jelentését, és azt konfrontálhassam a rendelkezésünkre álló mai teoretikus perspektívákkal. Ennek megfelelően a korabeli alkotót és nézőt, mint nyelvileg konstruált szubjektumot igyekeztem szembesíteni azokkal az esztétikai és ismeretelméleti tradíciókkal, amelyek a képeken és a képekhez kapcsolódó korábbi nyelveken keresztül áthagyományozódtak a Kádár-korszak jelenébe. Ennek megfelelően Foucault és Deleuze nyomdokain az elmondható, azaz a nyelvileg artikulálható és a látható, avagy a képileg megragadható konfliktusát fedeztem fel a szürnaturalista festményekben. Az alkotók ugyanis a kommunista irányítás alatt álló budapesti Magyar Képzőművészeti Főiskolán szocializálódtak, miközben mestereiken és vizuális élményeiken keresztül más, korábbi, klasszikus (korai németalföldi festészet, 17. századi holland festészet), illetve modern kultúrák (Manet és Degas realizmusa, Neue Sachlichkeit, Ernst és Dali szürrealizmusa, Robert Rauschenberg neoadadája) iránt vonzódtak.

Ennek a diszkurzív a korszak esztétikai vitáin (Új Írás-vita, „parttalan realizmus” vita) keresztül is jól megfogható konfliktusnak a vizuális nyomait aztán mikrotörténeti és forráskritikai módszerekkel kutattam tovább az alkotók személyes megnyilatkozásaiban, vallomásaiban, interjúiban. Ahol módomban volt, ott a még aktív művészekkel is párbeszédet folytattam szóban és írásban is, hogy feltevéseimre és kérdéseimre válaszokat kaphassak. A publikált interjúk és visszaemlékezések nagy része azonban a rendszerváltás utáni időkből

keletkezett, és nagymértékben hatott rájuk az ellenkultúra művészettörténeti konstrukciója, néhány régebbi, de sporadikus forrásból azonban feltárható volt az „eredeti”, korabeli nyelv és esztétikai ideológia is, ami leginkább a szürrealizmushoz vezetett. Ezért is éreztem fontosnak, hogy áttekintsem a szürrealizmus magyar ideológiáit és elméleteit, ami az ötvenes években még mindig a szocialista humanizmus legfontosabb alternatívájának tűnt.

Különösen fontos forrásként fedeztem fel Csernus Tibor korábban nem kutatott levelezését az MTA Kézirattárában. Csernus Bernáth Aurélnak írott leveleire Bernáth Mária hívta fel a figyelmemet, a Csernusnak írott leveleket pedig Sylvester Katalin és Csernus Tibor párizsi hagyatékából ismertem meg Takács László jóvoltából. A Csernusnak írott levelek közül azonban nem Bernáth rövid levelei, hanem Lakner László és Szabó Ákos egy-egy hosszú levele tartalmazott különösen fontos adalékokat. Csernus, Lakner és Szabó leveleiből egy olyan ambivalens, figuratív modern program rajzolódott ki, ami ellentétben áll a későbbi vallomásokból tükröződő avantgárd, ellenkulturális képpel. Ez arra ösztönzött, hogy alaposabban is megvizsgáljam a korszak nyelvét és tekintetét, illetve vizuális kultúráját, amihez Foucault, Deleuze és Agamben diszpozitív fogalmát használtam fel, vagyis nemcsak a személyes megnyilatkozásokat vizsgáltam, hanem a korszak intézményrendszerét és tudásának (episzteméjének) szerkezetét is. Kiinduló hipotézisem szerint a korszak diszpozitívjának centrumában a szocialista realizmus fogalma és infrastruktúrája állt, ami a művészetben a hidegháború diszkurzusán keresztül határozta el magát az ellenségesnek tekintett szürrealista, absztrakt és absztrakt expresszionista tendenciáktól.

A források csak megerősítették kiinduló hipotézisemet, mely szerint Csernus festészetében valóban fontos szerepet játszott a szürrealizmus, de nem úgy, ahogy a korábbi művészettörténeti konstrukciókból és értelmezésekből ez kirajzolódott. A szürrealizmus, illetve az absztrakt expresszionizmus francia verziója, a tasizmus ugyanis egy olyan később elfojtott energiát jelentett, amelyet az amerikai és a francia, posztformalista és posztstrukturális művészettörténet (Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Hal Foster) fogalmi hálóján keresztül lehetett jól megragadni. Ez a fogalmi háló ráadásul korrelált azzal a fogalmi hálóval, amely bűvópatakként a magyar művészettörténetben is jelen volt már az ötvenes-hatvanas években is. Ez a magyar fogalmi háló, illetve nyelv az Európai Iskola hagyományaként került be a magyar művészettörténetbe, de maga is egy komplex tradíciót képezett, amelyben különféle ideológiák keveredtek és csomósodtak Kállai Ernő, Pán Imre, Mezei Árpád, Bálint Endre, Hamvas Béla és Weöres Sándor figurái körül. Ez a hagyomány

ráadásul egy irodalmi és esztétikai diszkurzust is inspirált, Juhász Ferenc költészetét és a népi szürrealizmus irodalomtörténeti konstrukcióját, amelyek vélhetően szintén hatottak Csernusra is.

Ez az elfojtott és később át is értelmezett szürrealizmus viszont leginkább Foucault és Deleuze már említett archeológiai módszerével tárható fel, amely a reprezentációk értelmezése során a domináns nyelv és az alternatív vizualitás, illetve vizuális kultúrák konfliktusára helyezi a hangsúlyt. Ebben az értelemben használja Foucault nyomdokain Gary Shapiro a vizuális parrhesia fogalmát, ami eredeti, görög, filozófiai értelmében bátor, nyílt és őszinte beszédet jelent. A valóság és az igazság kimondása azonban a szocialista realista diszpozitív keretei között gyakran csak reziliens (alku- és kompromisszum-kész) módon történhetett meg. Ebben a kritikai ikonológiai perspektívában a szürnaturalizmus a szocialista realizmus reziliens dekonstrukciójaként érthető meg. A reziliencia fogalmát a történeti antropológia (elsősorban Majtényi György) nyomán használom, amelynek pszichológiai horizontját kombináltam a Foucault szubjektíváció elmélete által inspirált posztrevizionista szovjetológia szempontrendszerével, ami leginkább a „speaking bolshevik” (Stephen Kotkin kifejezése) fogalmán keresztül ragadható meg, amelynek értelmében az egyén tudatosan, a saját érdekei és vágyai szerint használta a hatalom nyelvét, miközben annak elemei öntudatlanul beépültek identitásának konstrukciójába is.

A reziliencia és a parrhesia egyúttal azokra a lélektani és pszichológiai dimenziókra, az intencionalitás, az alkotói szándék rejtett motivációira irányítja a figyelmet, amelyet a modern, Panofsky-féle ikonológia elfojtott, és csak a Carlo Ginzburgtól Georges Didi-Hubermanig ívelő Warburg-reneszánsz tárt fel jórészt Aby Warburg kéziratos hagyatékára és Mnemosyne atlaszára építve. A személyes forrásokat és a történelmi léptékű ideákat konfrontáló mikrotörténet-írás szellemében Csernus és követői műveiből is feltárulhat nemcsak az eredeti kultúra és ideológia, de annak szubjektívációs mechanizmusa is. A festmények így metaforikus értelemben nemcsak a korabeli vizuális kultúra, de az alkotó szellemének fossziliái is lesznek. Az ősmaradvány paleontológiai kifejezését is Didi-Huberman hozta újra divatba, de megtalálható már Michael Baxandall-nél és Ernst Gombrichnál is, akik a Darwin iránt is rajongó Warburg munkásságára vezetnek vissza. Warburg pedig Jacob Burckhardt nyomán tekintett az egykor élő kultúrák megkövült emlékeiként a műtárgyakra, és a korai idegtudomány engram fogalmának mintájára konstruált dinamogram kifejezéssel kívánta leírni azokat a pátoszformulákat, amelyeken keresztül az alkotó korának érzelmi

energetikáját igyekezett megragadni a kultúrtörténeti tradíció különféle mozdulatokat és gesztusokat ábrázoló képeinek felhasználásával.

Eredmények

Értekezésem először tárgyalja eszme- és kultúrtörténeti összefüggésben, monografikus igénnyel Csernus Tibor szürnaturalista, avagy mágikus szocialista realista periódusát. Csernus műveinek mozgatórugóját, valódi programját egy modern realizmus kidolgozásaként fogom fel, ami azonban látványosan belesodorta az alkotót a különféle tradíciók és nyelvek párhuzamos használatának ellentmondásos, konfliktusos helyzetébe. Hasonló esztétikai és politikai feszültségek formálták a szürnaturalizmus látásmódját a Csernust követő alkotóknál, Korga Györgynél, Kóka Ferencnél, Lakner Lászlónál, Szabó Ákosnál, Gyémánt Lászlónál és Maurer Dóránál is. Ha Warburg, Baxandall és Didi-Huberman, avagy a kritikai ikonológia felől értelmezzük ezeket a műveket, akkor a szürnaturalizmusra stílárisan jellemző kaparás és cuppantás (décalcomanie a nemzetközi szakirodalomban) egyfajta dinamogramként is érthető, vagyis az esztétikai és politikai konfliktusok nyomaként, lenyomataként – a festmény vagy a grafika maga pedig az egykori szellemi élet fossziliájaként.

A modern festészet szellemisége és ideológiája elsősorban szinte apaként tisztelt mestere, Bernáth Aurél felől érkezett el Csernushoz, és a Csernus kör más alkotóihoz is, emellett azonban fontos hagyományt jelentett a szürrealizmus, illetve a két világháború közötti realizmus európai (Neue Sachlichkeit) és amerikai (Magical Realists) hagyománya is, ami leginkább Lakner Lászlón keresztül épült be a szürnaturalizmus esztétikájába, miközben Szabó Ákos és Gyémánt László műveiben is felbukkant. Csernus és Lakner is szinte programszerűen egy új – tulajdonképpen gombriichi értelemben vett naturalista – realizmust akart megvalósítani, aminek során azonban meg kellett határozni pozíciójukat a szocialista realizmushoz képest is. Lakner, illetve Lakner nyomdokain Gyémánt, Konkoly és Méhes egyértelműen ironikusan viszonyult a hivatalos nyelvhez, tudatosan játszott el annak zsánereivel. Csernus viszonya azonban egy fokkal bonyolultabb volt, ami korai szocializációjából adódott, mivel az ötvenes évek elején ugyanolyan érdekes, posztavantgárd dialektusban beszélte a bolsevik nyelvet, mint mestere, Bernáth.

Csernus ráadásul első generációs értelmiségiként barátjához és példaképéhez, Juhász Ferenchez hasonlóan részben vonzódott az emancipatorikus, szovjet kulturális forradalom

ideológiájához és a modern ipari kultúrához (különösen a nagy és gyors gépekhez, mozdonyokhoz, hajókhoz, de leginkább a repülőgépekhez) is. Sőt külvárosi életvilágából adódóan megragadta József Attila mágikus realizmusa is, ami egyik legfontosabb témáját, a külvárosi életképet is nagymértékben inspirálta. Csernus tulajdonképpen a szocialista élet- és tájképet igyekezett modernizálni, amihez paradox módon egyrészt a szürrealistáknál, másrészt az absztrakt expresszionistáknál, illetve a neoadamában találta meg a legmodernebb eszköztárat. Ebből adódóan festészete európai kontextusban leginkább a francia Figuration Narrative képviselőivel állítható párhuzamba, miközben annak ideológiájától eltérően a direkt politikai reflexió hiányzik belőle. Csernus ráadásul sokkal erősebben kötődött a hagyományokhoz és a korábbi nézőpontokhoz, leginkább Édouard Manet és Max Ernst naturalista, illetve szürrealista képalkotói metódusaihoz. E kötődés végül Manet-től Vermeer-en át egészen Caravaggióig vezette, miközben a hiteles és sajátos, modern festői realizmust kereste. Ennek az útnak egy korai állomása a szürnaturalista, mágikus szocialista realista periódus is.

E periódus részletes értelmezése során elsősorban a nagyméretű munkák ikonológiai értelmezésére koncentráltam, a legendás *Saint Tropez*-t (1959) nemcsak Ernsthez és Bernáthhoz, hanem Manet-hoz, Hantaihoz és a tasizmushoz is odakapcsoltam, a *Lehel-téri piacon* (1962) felfedeztem a 17. századi holland realizmus és a 20. századi francia szürrealizmus ideológiáit, a *Nádast* (1964) pedig egy Giorgionétól Manet-n át Rauschenbergig ívelő történetben helyeztem el. A szürrealista, ellenkulturális legendával szembeállítottam Csernus konzekvens mágikus szocialista realista művészi praxisát, amely magába foglalta grafikai munkásságának egy jelentős részét is a József Attila illusztrációktól a Munkácsy-díjas *Holdbéli utazásig* (1962). Ebben a grafikai praxisban Csernus magától értetődően és kiterjedten alkalmazta a monotípiá technikáját, ami festészetében „forradalmi”, szürrealista décalcomanie-ként jelent meg. A décalcomanie-k, avagy a cuppantások festői „kollázsától” aztán Rauschenberg szita-montázsai felé vezetett Csernus útja, miközben Francis Bacon is hatott rá az arc és a szubjektum realitásának dinamikus ábrázolásával.

A montázs, illetve a bricolage hangsúlyos szerepe mellett a kaparás, a roncsolás, az elkenés, az elmosás volt Csernus másik meghatározó képalkotó stratégiája, ami azonban nemcsak Ernst és Rauschenberg műveivel állítható párhuzamba, hanem az „atomkori művészet” fogalmával is, ami tudatosan dezintegrálta a formákat. Ennek a dezintegrációnak

az ideológiája azonban Csernus esetében nem az új humanistákhoz és az egzisztencialistákhoz vezet, hanem Juhász Ferencen keresztül Hantai Simon és Kállai Ernő sajátos vitalizmusa felé mutat, ami a valóság mélyebb, „rejtett arcát” a kaotikus, molekuláris mikrokozmoszban fedezte fel. Ebből a bonyolult, egyszerre szellemi és képi bricolage-ból adódott az, hogy Pernecky nyomán Csernus szürnaturalista periódusa egyfajta eklektikaként került be a magyar művészettörténetbe, ami a naturalizmus és a szürrealizmus eszköztárát keverte, pedig a szürnaturalizmus művészete a kulturális hibriditás (Mihail Bahtyin, Homi Bhabha) ideológiája szerint a különféle esztétikák és politikák montázsaként jóval pozitívabb értelmezést érdemel.

Az egykor domináns szocialista realista diszkurzus felől nézve azonban a szürnaturalizmus túlságosan is negatív maradt, stílusán és ideológiailag egyaránt, hiszen olyan irracionális és vitális energiáknak engedett teret, amelyeket a szocialista realista spektákulum (Guy Debord, Evgeny Dobrenko) éppen elfojtani, elnyomni igyekezett, hogy kiszorítsa azokat a látható és artikulálható kultúra területéről. A provokatív formabontás, a kaotikus világkép és az érzéki impulzivitás ugyanis nem fért bele az építő jellegű, pedagógiai (szubjektumformálás) elkötelezettségű és pragmatikusan idővel szocialista modernizmussá transzformálódó szocialista realizmus kultúrájába. Ez lehetett az elsődleges oka annak is, hogy Csernus és Sylvester Katalin, majd később Szabó Ákos, Konkoly Gyula és Méhes László is Párizsba „emigrált”.

Párizsban (és Európában) viszont éppen konzervatív, polgári múltja, modernista esztétikuma (autonómia) miatt nem lehetett igazán sikeres a poszt-szürrealista naturalizmus, ami Csernus esetében tanulságos módon nem egy avantgárd, politikai és konceptuális jellegű praxis felé vezetett, mint Konkolynál és Laknernél, hiszen ő Gyémánthoz és Szabóhoz hasonlóan visszatért a művészet autonóm és immanens történetéhez. A Vermeer-, Velázquez- és Caravaggio-parafrázisokból azonban éppen az a feszültség, éppen az az erő veszett ki, ami a szürnaturalizmus hibrid, esztétikai és etikai konfliktusoktól is terhes festészetét igazán izgalmassá tette. Az a feszültség, az az energia, ami a különféle eredetű kulturális (esztétikai és politikai) toposzok keveredéseként fosszilis formában megőrződött a szürnaturalista, avagy mágikus szocialista realista táblaképekben, amelyek értékét és komplexitását leginkább egy pszichohistóriai (Warburg, Didi-Huberman) és archeológiai (Foucault, Deleuze) érzékenységgű ikonológia képes kibontani.

A feltárás, avagy az ásás és a bontás során a magyar művészettörténetben először szenteltem alaposabb, ikonológiai elemzéseket Sylvester Katalin, Szabó Ákos, Korga György és Kóka Ferenc elfeledett műveinek. Csernus, Lakner, Gyémánt, Konkoly, Maurer, Major és Altorjai művei kapcsán pedig a korábbi, inkább ikonográfiai, mint ikonológiai jellegű interpretációkat igyekeztem bővíteni a kritikai ikonológia irányába, hogy maguk a festmények értelmezhetők legyenek egy meglehetősen komplex korszak (a sztálinista kulturális forradalomtól a hruscsovi olvadáson át a kádári szocialista szanálásig ívelően) dokumentumaiként, forrásaiként, lenyomataiként is. E korszak feltárása során megkíséreltem bevezetni a magyar művészettörténetbe Foucault archeológiai módszerét, illetve megpróbáltam adaptálni olyan történettudományi, ismeretelméleti és esztétikai fogalmakat (Eigen-Sinn, reziliencia, souci de soi, diszpozitív, parrhesia, bas matérialisme, spektakulum), amelyeket korábban nem használt a magyar művészettörténeti diszkurzus. Reményeim szerint e fogalmak segítségével sikerült érdemben hozzájárulnom nemcsak ahhoz, hogy komplexebb és objektívebb képet kapjunk az ötvenes-hatvanas évek magyarországi művészetéről, de ahhoz is, hogy ez a rendkívül izgalmas korszak szerveesebben épüljön be az esztétika és a politika európai és globális történeteibe.

Az értekezés témájához kapcsolódó publikációim:

A szürnaturalista kísérlet. Csernus Tibor és a szocialista realizmus. *Ars Hungarica*, 39, 2011/3. 5-17.

Idegenek egy bűnös városban. Művészettörténetek és vizuális kultúrák. L'Harmattan – MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2011.

The Spirit of Montage: The "Surrealist" Mineshafts of Hungarian Visual Arts. In: Adina Kamien-Kazhdan – Mónika Kumin (eds.): *Dada and Surrealism. Rearranged Reality*. Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2014. 209-224.

A képek és a dolgok. A vizuális kultúra archeológiája a fotográfia mentén. *Disegno*, 1, 2014/1. 62-77.

Sputnik versus Apollo: Science, Technology, and Cold War in the Hungarian Visual Arts, 1957-1975. *Acta Historiae Artium*, 56, 2015. 165-172.

Aesthetics in the Shadow of Politics: Supernaturalism and Magical Socialist Realism in Hungary in the Early Sixties. *Acta Historiae Artium*, 56, 2015. 323-332.

Modern magyar szocialista realizmus? Az ötvenes évek budapesti esztétikai modernizációja Brüsszel tükrében. In: Róka Enikő (szerk.): *Mutató nélkül. B. A. úr X-ben.* BTM, Budapest, 2016. 69-80.

Kis magyar ikonológia és budapesti mikrotörténelem. *Balkon*, 24, 2016/7-8. 17-24.

A szocialista spektakulum és a magyar „konstruktivizmus”. In: Petrányi Zsolt (szerk.): *Keretek között. A hatvanas évek művészete Magyarországon.* Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2017. 84-103.

Szocialista spektakulum? *Magyar Építőművészet*, 17, 2017/2. 61-64.

Reforming Socialist Realism. In: Edit Sasvári – Sándor Hornyik – Hedvig Turai (eds.), *Doublespeak and Beyond: Art in Hungary, 1956-1980.* Thames and Hudson, London, 2018. 113-136.

Az enyészet kultúrája? Csernus Tibor grafikai munkássága. In: Pataki Gábor (szerk.): *Szigorúan ellenőrzött nyomatok.* Hermann Ottó Múzeum, Miskolc, 2018. 172-191.