

Peternák Miklós

## Interdiszciplinaritás

Új médiumok az elmúlt három évtized magyar művészetében – vagy kire hatott Erdély Miklós és kire nem?

Jelen dolgozatban azt vizsgálom, miként jelentek meg és terjedtek a technikai képek a magyarországi képzőművészetben, kik, mikor, miért és hogyan használták; lehet-e ezen külsődlegesnek tekinthető szempont alapján a jelzett időszak művészetéről általános, tartalmi elemzést adni: elhelyezni valamiképp a század művészeti tendenciáinak kontextusában azt, ami e régióban történt. Segédszempontként választottam annak elemzését, mi a szerepe Erdély Miklós (1928–1986) munkásságának e folyamatban s abban a ma már jól érzékelhető tényben, hogy a fiatal magyar művészek többsége természetesnek veszi, hogy egyszerre több médium, sőt művészeti ág kifejezési eszközeit egyaránt használja – nem foglalkozva sem a hagyományos klasszifikációs szempontokkal, beidegződésekkel, sem a jelenség előtt még mindig némileg értetlenül álló szakmával.

### I.

Erdély – ma már fogalmazhatunk így – „klasszikus” avantgárd indítatású művészete a hetvenes években teljesebbé válik, és a nyolcvanas évekre válik a szűkebb szakmai-baráti körön túl is ismertté. Személyes és történelmi okok egyaránt közrejátszanak abban, hogy ez a nemzetközi mércével mérve is a legjelentősebbek közé tartozó pálya hosszas előkészületi fázis után viszonylag későn indul. Sőt, úgy tűnik, kötődéseinek és alakulásának megértéséhez nélkülözhetetlen néhány utalást tennünk arra, milyen körből és hogyan indul, milyen hatások érik a

◀ InDiGo csoport: Aktuális akció (részlet), 1983



második világháború alatt és után – melyben három bátyját vesztette el –, s melynek meghatározó voltát a művész életútjában szintén lehetetlen volna tagadni. A háború után a Magyar Képzőművészeti Főiskolán egy évig szobrászatot tanul, majd építészetet a Budapesti Műszaki Egyetemen, ahol 1953-ban diplomát kap. Személyes emlékezéseiben is utal arra, hogy jelentős hatással volt rá a szobrász Bokros Birman Dezső éppúgy, mint az író Füst Milán, vagy kortársai közül a fiatalon Párizsba távozó és azóta is ott élő festő, Csernus Tibor, valamint a szűkebb baráti köréhez tartozó festő, grafikus, költő Kondor Béla, a költő Pirlinszky János. Meghatározó olvasmányélménye – mint egy interjúban megjegyzi – Hamvas Béla és Kemény Katalin 1947-ben megjelent *Forradalom a művészetben* című esszékötete („attól lettem avantgardista soha közre nem adott, de annál terjedelmesebb tiltó-listájának reprezentatív darabjává lett”).<sup>1</sup>



Erdély Miklós: *Gazdátlan pénz az utcán*, 1956

Erdély elsősorban írással és filmtervek készítésével foglalkozik építészeti állása mellett, hosszú ideig titokban, anélkül, hogy bárkinek megmutatná e próbálkozásokat. Majd 40 éves, mikor – a politikai rendszertől adódó korlátok ellenére – viszonylag rendszeresen megjelennek munkái Magyarországon, kezdve az 1966-ban *Montázs-ébség* címmel publikált esszével, melynek közlését a *Valóság* című folyóirat valószínűleg csak egy párhuzamosan közölt kritikával együtt merete vállalni.<sup>2</sup> Ezt megelőzően mindössze egy írása jelent meg nyomtatásban: az 1963-as fél éves párizsi tartózkodása alatt írt *Anarchisták Párizsban* (a párizsi *Magyar Műhelyben*).<sup>3</sup> Nyilvános szereplésnek tekinthető még az 1956-os forradalom alatti, később művészeti munkának minősített s akkoriban nagy nyilvánosságot kapott *Őrizetlen pénz az utcán* című akció: erre érthető okokból nem lett volna szerencsés hivatkozni a kádárizmus évtizedeiben. A két mű közös eleme pénz és érték sajátos, radikális szembeállítás: az 56-os akció lényege, hogy pénzgyűjtő ládákat helyezett el a város több forgalmas pontján, mellé egy táblát téve, rajta az akkor viszonylag jelentős összegnek számító száz forintos bankjeggyel és a forradalom tisztaságát az áldozatok javára történő segélygyűjtéssel összekapcsoló felirattal. A munka lényege, hogy a pénzgyűjtő ládát nem kell őrizni – Erdély saját elmondása szerint a gyűjtés idején az Írószövetség kocsiján járta a pénzgyűjtő helyeket, hogy az önkéntesen őrt álló nemzetőrök elzavarja a ládák mellől. Az *Anarchisták Párizsban* javaslata pedig egy olyan – a kor szóhasználatát idézve „kapitalista” országok kontextusára kitalált – akció, melynek során a forgalomban levő pénzt a névértékénél valamivel alacsonyabb összegért árulnák: a kivitelezésre nem kapott engedélyt, hivatalosnak tűnő indoklás szerint az akció „inflációgerjesztő” hatása miatt.

Miközben a hagyatékból ma már megismerhető, fennmaradt korai munkák – versek, monotípiák, tanulmányok – teljesen illeszkednek a színvonalas kortárs művek karakteréhez, e nyilvánosan megjelenő példák már egyértelműen a későbbi Erdély-műveket félreismerhetetlenül jellemző radikális, szokatlan, ironikus, eredeti szemléletet mutatják.

Az 1960-as évekből ismeretes több sikertelen próbálkozása különböző munkái megjelentetésére; a folyamatos elutasítások része gyanús körülmények között történt visszautasítása a budapesti Filmművészeti Főiskola felvételi vizsgáján is, valamint egyik elsőként elkészült és leforgatni kívánt, sokak által támogatott filmtervének hazai és nemzetközi kálváriája (élete végéig nem készíthette el).<sup>4</sup> Mindezek ered-



ménye volt talán radikális pályamódosítása: otthagyja építési állását, és jelentkezik a Magyar Televízióba vágóasszisztensnek. Ettől kezdve – nyára alapított kivitelező műhelye jelenti: az épületdíszítésként, valamint tartós reklámhordozóként egyaránt használható eljárás az 1960-as évek végétől lesz népszerű, talán nem kis mértékben a kivitelezés pop-artos hatáslehetőségeinek köszönhetően.

Ekkoriban *Az attitűd formát ölt* című Harald Szeemann-kiállítás katalógusa jelenti az iránymutatóként kijelölhető izgalmas újdonságokat abban a relatív információdömpingben, mely a korszak fiatal művészeit éri, amikor mintegy tizenöt év új művészeti tendenciáival szembesülnek néhány év leforgása alatt: mindazzal ti., ami az 1940-es évek absztrakciója óta történt. Az 1960-as évek közepétől a viszonylag enyhülő diktatúra, a nehezen, de mégis lehetővé váló külföldi utazások (bár mindenki számára ez sem volt adott), az aktuális művészetről szóló információk szórványos megjelenése a hazai nyilvánosság előtt párhuzamos, egymást feltételező történések, melyek az ekkor színre lépő művészgeneráció háttéréül és közegéül szolgálnak.

Az első Magyarországon rendezett happeningnek több sikertelen helyszíneresési kísérlet után végül Erdély ad helyt, a család Virágárok utcai házában pincéjében, 1966-ban. A Szentjóby Tamás és Altorjay Gábor rendezte eseményről fotók és 8 mm-es filmdokumentumok is készülnek, valamint – a Történelmi Hivatalban kutathatóvá vált ügynöki jelentések tanúsága szerint – több, részletes leírás.<sup>5</sup> A happening kulcsszóvá válik a politikai rendőrség számára, mely egyre erőteljesebb figyelemmel fordul az aktivizálódó művészeti szféra felé, sajátos forrásanyagot termelve az akkori szélesebb nyilvánosság előtt nem ismert, félillegális környezetben zajló művészeti rendezvények mai kutatói számára. Erdély konceptuális akciókkal, akciófilmekkel jelentkezik ekkor, a megjelenés fő színterét mindinkább a képzőművészet közege felé tolva el. Legendás például Szigligeten élő festő barátja, Altorjai Sándor kiállításának megnyitója, ahol egy akció keretében felolvassa a *Gyagyaista kiáltványt* (kézirata egy 1971-es zsebnaptárban található).<sup>6</sup>

Megítélni, mit jelenthetett még akár az akkori szűkkörű szakmai nyilvánosság számára is ezen radikális művészeti expanzió, talán csak azon történelmi tények összevetésével lehet, melyek a korszak szakmai vitáiban csúcsosodnak ki: jellemző példa, hogy a századelő zseniális festőjének, Csontváry Koszta Tivadarnak az elfogadtatása is jelentős viharokat kavart, és hogy a jelen írásban érintett művészek mindegyi-

kénél hagyományosabb kifejezésmódot és technikát választó Kondor Béla sem kapott szabad utat.

Az 1960-as évek közepén a fent leírtakhoz hasonló akciókkal jelentkező, illetve első nagyobb szabású bemutatójuk színhelyéről IPARTERV-generációnak is nevezett társaság tagjai közül sokan a barátságosnak épp nem mondható fogadtatás vagy a direkt politikai kényszer hatására külföldre távoztak (Altorjay Gábor már 1967-ben, Konkoly Gyulára, Lakner László, Tót Endre, Szentjóby Tamás, Halász Péter és gyakorlatilag egész társulata, a későbbi New York-i Squat-színház stb.), Erdély maradt, s ahogy az időben előre haladunk, egyre újabb és fiatalabb művészek csoportjai jelennek meg körülötte, baráti, részben munkatársi, tanítványi vagy folyamatos inspirációs környezetként és olyan közegként, mely a hetvenes évek végére közös megjelenést is vállaló művészi csoporttá alakulhatott.

## II.

Mi lehet az a fordulat, aminek hatására Erdély Miklós munkáiban mindinkább közvetlen környezete és saját története egyes elemeiből kezd építkezni, ezekhez nyúl, mint forráshoz és inspirációs bázishoz? Ez a művekből közvetlenül nem, csak a tények ismeretében felismerhető fázis nagyjából egybeesik munkássága immár nyilvánosság előtt zajló szakaszával, vagyis az életmű kiteljesedésével – élete utolsó húsz évével.

*Az ember nem tökéletes* című kollázssorozat kulcs lehet a válaszhoz, minthogy a tárgyalt időszak felezőpontján jó alap a vissza- és előretételezéshez. A sorozat létrejöttében talán szerepet játszik, hogy tudatosan szakítani kívánt a kizárólag konceptuális munkákkal, ráadásul egy olyan alkalommal, amikor sejthető volt, hogy művét leginkább ilyen darabok veszik majd körül. A képek ugyanis a Hatvani Galéria 1976-os *Expozíció – fotó/művészet* című kiállítására készültek: ez volt az első átfogó bemutatása a magyar képzőművészeti fotóhasználatnak – s eme kategória akkor nagyjából le is fedte a magyarországi konceptuális művészetet. A sorozat négy lapjából három olyan tudatállapotok reprezentációját találjuk, melyek túl vannak a köznapi tapasztalatok szféráján: a fotók spiritizta médiumokat,<sup>7</sup> illetve az általuk sajátos módon létrehozott „kép” megjelenését mutatják az ektoplazmán, illetve egy transzban lévő katonán nő fényképét láthatjuk az utolsó lapon. Ehhez a harmadik lap fotogramjai társulnak, melyeket televíziós kép-



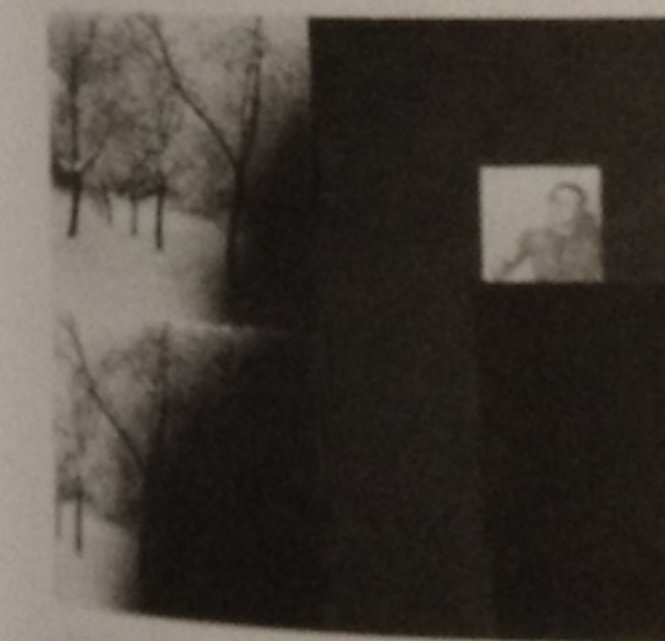
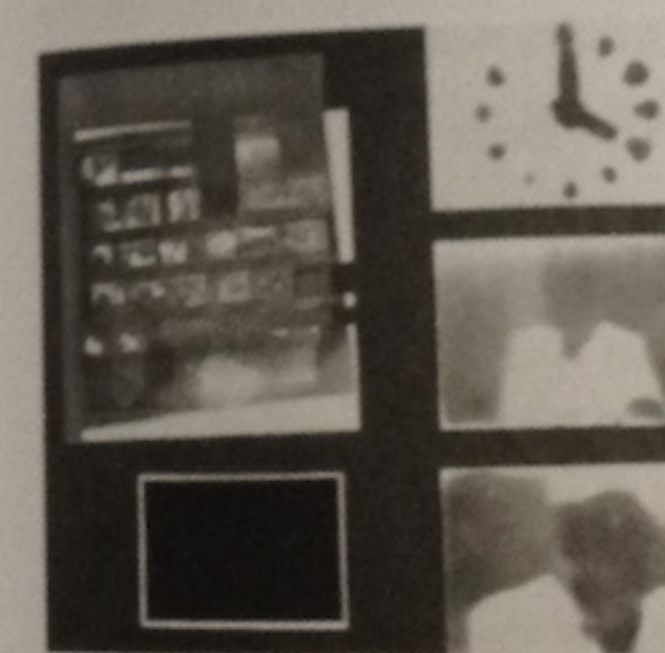
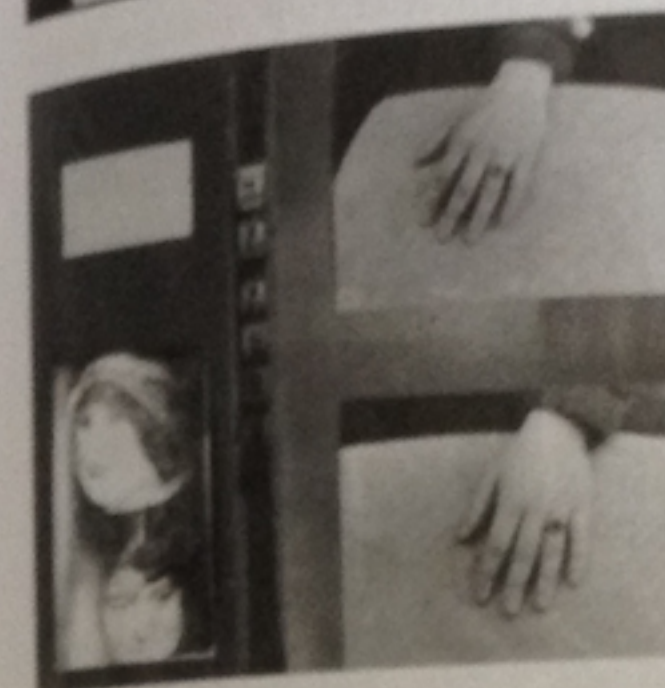
ernyőre helyezett fotópapírral exponált a művész. A sajátos módszerrel felfogott üzenetekről szóló információk egy idézet, egy igen finom színvilág, egy sajátos ismétléses szerkezet; valamint egymás kontextusába kerülnek. Így válnak együttesen egy nem verbális üzenetté, egy állapot közvetítőivé, mely érzéki formában megjelenítve társul az első lapon olvasható és címként is felhasznált szöveghez: „Az ember számára nem létezhet semmiféle eszmény, mert az ember nem tökéletes.” (Karl Jaspers)<sup>8</sup>

A spiritizmussal – pontosabban azon sajátos módon elgondolt üzenetekkel, melyeket e századelőn divatos és „szakszerűen” fotográfált munkáin is megjelennek (*Nem az fertőzteti meg... Szeansz és bapening*).<sup>9</sup> Azon munkák pedig, melyeknél közvetlenül észrevehető a személyes sors műbe emelése, például az *Isten-isten*, az *Időutazás* és a kapcsolódó *Idő-möbiusz* című tézissor.<sup>10</sup> Ebben olvashatjuk a következő mondatokat:

6. A fejlettebb visszanyúl, hogy fejlettebb legyen.
7. Így önmagát (oda-vissza) kölcsönösen meghatározza.
8. Ekként a szabadság kétszeres meghatározottság az időben.
9. Ha annak tudatában élsz, hogy minden pillanatodhoz vissza(meg)térhetsz, saját megváltásodtól vagy bekerített.
10. Az ember tebát alávetett valakinek, aki legjobban ismeri: önmagának.
11. Tarts önmagadtól.
12. Kész van, ami készül.

(1975)

Az ember nem tökéletes, de törekednie kell rá – ekképp banalizálható első közelítésben és a fenti idézet alapján az Erdély-kollázsok Jasperstől kölcsönzött egzisztencialista metafizikája, mely azért tovább árnyalható még egy ilyen vázlatos elemzés keretében is. Egyúttal vizsgálhatunk az alapkérdéshez: sors és mű viszonyához. Az *Azonosításeleméleti vizsgálatok* című tézissor (1974) utolsó pontját idézem ehhez: „10. Valaminek önmagával való azonosságát történetének folytonossága, egyszerűbben sorsa határozza meg.”<sup>11</sup> Lényegében e megtalált és folytonosan vállalt identitás felmutatása az Erdély-életmű kulcsmozzanata. Ezért és ehhez képest lényegtelen mindenfajta mediális



Erdély Miklós: Az ember nem tökéletes I-IV, 1976

és műfaji kérdés, beleértve a költészet, elmélet, film, festészet, esszék és installációk, akciók és előadások látszólagos sokféleségét.

Első fontos nyilvános elismerése Erdély Miklós munkásságának a párizsi *Magyar Műhely* folyóirat Kassák-díja, melyet évente adományoztak a szerkesztők, s mely együtt járt verseskötetének<sup>12</sup> (egyetlen életében megjelent önálló kötete) kiadásával 1974-ben. E kötet tartalmazza az 1960–70-es évek fordulóján készített hangjátékai szövegeit is, melyek közül néhány (*Antiszempont*, *Rejtett paraméterek*) az első önálló filmek, akciófilmek hanganyagául is szolgáltak. E filmek ma már csak részben rekonstruálhatók, de fontos szerepük volt abban, hogy Erdély elkészíthesse azt az öt, ma is létező és vetíthető művét, melyek mindegyikéhez a Balázs Béla Stúdió adott támogatást.

Az 1970-es években a Balázs Béla Stúdió (BBS) talán a legradikálisabb és legismertebb filmes műhely volt Magyarországon. Ez viszonylagos függetlenségének és az akkori filmes generáció programjának volt köszönhető. A BBS-t 1959-ben hozták létre, némileg a többi művészeti ágban is létező „Fiatal” művészeti stúdiók analógiájára,<sup>13</sup> illetve azért, hogy a Filmművészeti Főiskoláról kikerülő rendezők és operatőrök számára mintegy gyakorlóterepet biztosítson; kvázi felkészülést arra az időre, amikor majd „nagy filmet” forgathatnak. A Stúdió igen hamar az egyik legfontosabb független szellemi műhellyé vált, mind a dokumentumfilmek, mind a kis-



játékfilmek műfajában, s az 1970-es évekre ez kiegészül – nem kis bor hatására – az experimentális filmmel; így válik a Stúdió a legkülönbözőbb művészeti ágak alkotóinak találkozóhelyévé.

Bódy volt az első olyan tagja a Stúdiónak, akit filmművészeti főiskolai diploma nélkül vettek fel stúdiótagnak – ez a későbbiekben precedensértékű: a stúdió ugyanis megnyílik a független film- és később videókészítők felé. Felvétele idején Bódy filozófia szakos bölcsészhallgató a budapesti Eötvös Loránd Tudományegyetemen, 1976-ban fejezi be a Filmművészeti Főiskolát, diplomamunkája a Mannheimi Fesztivál díját elnyert *Amerikai Anzix*. A kor viszonyaira jellemző, hogy e díj nélkül Bódy talán diplomát sem kapott volna, mivel a film vizuális történése újraforgatást – más formában Erdély is alkalmazza majd e módszert – a budapesti illetékesek elrontott, hibás anyagként értékeltek, sőt Erdély visszaemlékezései szerint még a Balázs Béla Stúdión belül is komoly vitákat váltott ki a film elfogadása. Pedig akkor már a Stúdió túl volt a *Filmnyelvi Sorozat* első darabjainak megvalósításán, köztük több, formailag Bódyénál is radikálisabb, strukturalista, illetve politikailag is „kényes” munkával.

A *Partita* Erdély első elkészült filmje a BBS-ben, melyet azonnál is tilt a kultuszminisztérium főigazgatóságaként működő cenzúrahivatal, olyannyira, hogy a film negatívja is eltűnik, s a film 1988-as sztenderdizálásakor az egyetlen, Erdély lakásán őrzött kétszalagos munkakópiája alapján készült a további kópiákhoz alapul szolgáló negatív.<sup>14</sup> E részletek azért lényegesek, mivel e munkák és a rájuk való hivatkozás jelen van a magyar kultúra – legalábbis az avantgárd művészet iránt érdeklődők – tudatában, ugyanakkor a művek maguk évekig nem voltak láthatók. Erdély az otthon őrzött *Partita*-kópiát először 1982-ben, a *Kísérleti Filmezés Magyarországon* című fesztivál keretében vetíti le, majd életében talán még kétszer. Szentjóbby *Kentaur* című filmjéből az 1980-as évek második felében készül kópia, mely a szerző szerint hiányos.

Az *Álommásolatok* című, négy részből álló, majd két óra időtartamú mű az első olyan filmes munkája Erdélynek, mely – ha nem is problémák nélkül – elérheti a hazai és nemzetközi közönséget (1977). Ekkorra Erdély – az egyébként nagyjából szét is oszlott – IPARTERV-csoport helyett leginkább az ún. Rózsa-csoport tagjaival tart kapcsolatot: a Rózsa presszó a Magyar Képzőművészeti Főiskolához közel van,

ahol nagyrészt a főiskolások rendeznek időről időre művészeti akciókat, találkozókot. Ezt az időszakot részben átfedi egy, a későbbiek szempontjából lényegessé váló lépés: Erdélyt meghívja Maurer Dóra és Galántai György, hogy kapcsolódjon be az általuk vezetett Garz Mávag Művelődési Házban működő művészeti csoport munkájába. A *Kreativitási Gyakorlatok* néven ismertté vált, két éven keresztül zajló tevékenység a kezdete Erdély idézhető „művészetpedagógiai” munkásságának, mellyel élete végéig nem hagyott fel. A *Kreativitási Gyakorlatok* legjobb dokumentációja a Maurer Dóra által összeállított, ugyancsak a BBS-ben gyártott film, illetve 1978-as józsefvárosi kiállításuk katalógusa. A csoportban egyáltalán nem a hagyományos értelemben vett képzőművészeti szakköri munka, inkább az erre való reflexiók s a kreativitás (akkor divatos fogalom) keresése zajlik – a résztvevők a legkülönbözőbb foglalkozások képviselői, főként fiatalok.

Az InDiGo (InterDiszciplinárisGondolkodás) csoport működése azután kezdődött, hogy a *Kreativitási Gyakorlatok*, majd a FaFej (FantáziaFejlesztő Gyakorlatok) működése is lehetetlenné vált: Erdély Miklós és a korábbi foglalkozásokon részt vevők egy része hozta létre, s rövid működés után nyilvános bemutatók sorával lépett színre – az első bemutatókon kollektív művek, installációk létrehozásával, még a tagok anonimitását is megőrizve. Az akkor szokatlan formájú, tematikus akciókat és kiállításokat is rendező csoport – működése némileg



InDiGo csoport: Aktuális akció (Postás Művelődési Központ), 1983



egyébként előképe a nyolcvanas évek vége felé aktivizálódó művész-csoportoknak, mint a Hejettes Szomlyazók (sic!) és az Újlak Csoport. Alábbi témájú rajzfeladatokat oldják meg időről időre a résztvevők: Szép, de rossz rajz; Csúnya rajz; Jó téma gyengén előadva; Káprázat; Cikis technikák; Rajz galériáknak; Túltrajzolt rajz. (Erdély halála után a csoport tagjainak egy része ugyancsak külföldre távozik: Lábás Zoltán, Böröcz András, Nemesi Tivadar, Bori Bálint.) Az InDiGo különös jelentősége, hogy nevéből is kikövetkeztethető módon olyan alkotó ember-területről érkezve és attól függetlenül is képesek voltak együtt gondolkozni, dolgozni.

Erdélyt ekkor már gyakran hívják előadásokat tartani, filmbevezetőként túl különféle művészeti-elméleti kérdésekről. Képzőművészeti munkás-sága egyre inkább egy sajátos anyaghasználat felé mozdul el, az akciók pedig environmentális elemeket, illetve az előadásokhoz kapcsolódó performance-elemeket is tartalmaznak. A kb. 15–20 nagyobb szabású installációból álló műcsoport az 1976-os – ugyancsak betiltott – *Bújtatott zölddel* indul,<sup>15</sup> legismertebb darabja talán a bécsi 1984-es *Orwell* kiállításra készült *Hadititok*.

Az Erdély-életmű egészének megértése szempontjából alapvető, másik döntő elem, melyet a fentebb megtalált, a sors és identitás fo-



Erdély Miklós: *Hadititok*, 1984

galmai segítségével azonosított kulcsmotívum köré rendelhetünk, mint egy nyithatóvá vált zárat, ugyancsak egy idézet segítségével mutatható meg: az 1981-es *Optimista előadás* egyik végkövetkeztetése volt, hogy "...a meg nem értettel szemben mindenki teljesen egyedül áll ... [vagyis] ... a lényegivel szemben ... mindenki egyenrangú." A tudományos gondolkodás és felfedezések iránti érdeklődése, a tudományos és művészeti megismerő tevékenység kutatása és a közöttük megtalált kapcsolatok, valamint ennek tágabb értelemben vett politikai közege vezették Erdélyt abba az irányba, hogy először is felismerje: „A hatalmi apparátusok még idejében észrevették, hogy bizonyos információk olyan mélyen rendítik meg a kötelező evidenciákat, amik a képzőműködés működését veszélyesen felerősíthetik és kiszámíthatatlan társadalmi mozgásokra vezethetnek. Ezért információzárlatot vezettek be.” Ennek hatására – az 1970-es évektől – saját munkásságát az információzárlat elleni folyamatos tiltakozásnak is tekinti. Emiatt állíthatja, hogy a művészet inkább a nehezen megközelíthető, bonyolult, kevésbé érthető összefüggések gyors, revelatív felmutatása, világossá tétele, nem pedig valami könnyen érthető, ismert tény, tudás, igazság zavaros és körülményes előadása, bonyolult újraformálása. Az anyaghasználat tudatossága, a választott médiumok lényegének megismerése, határainak kutatása, az azokon való túllépés, a lehetőségek tágítása, újítás – a 20. század érdemi művészetét általában jellemző elemek – tehát szintén a fenti eszmei háttér alapján értelmezhetők. A már említett *Optimista előadás* bevezető tézisei (*A poszt-neoavantgárd magatartás jellemzői*) e helyzetet az alábbi módon foglalják össze:

1. Az ember illetékességét saját élete, sorsa tekintetében tudomásul kell vennie, ahhoz minden határon túl ragaszkodnia kell.
2. Ami létét érinti, akár közvetlenül, akár közvetve, arra illetékessége kiterjed.
3. Ilyen módon illetékessége mindenre kiterjed.
4. Ami rossz, hibás, kínzó, veszélyes és értelmetlen, azt merészelnie kell észrevenni, legyen az a legelfogadottabb, legmegváltoztathatatlanabbnak tetsző ügy vagy dolog.
5. Bátorkodnia kell, akár a legirreálisabb, legmegvalósíthatatlanabb alternatívát javasolni.
6. Ezekről a változatokról el kell tudni képzelnie, hogy megvalósíthatók.
7. A csekély valószínűséggel megvalósítható, de nagy előnyökkel kecsegtető eshetőségeket ugyanúgy számba kell vennie, mint a



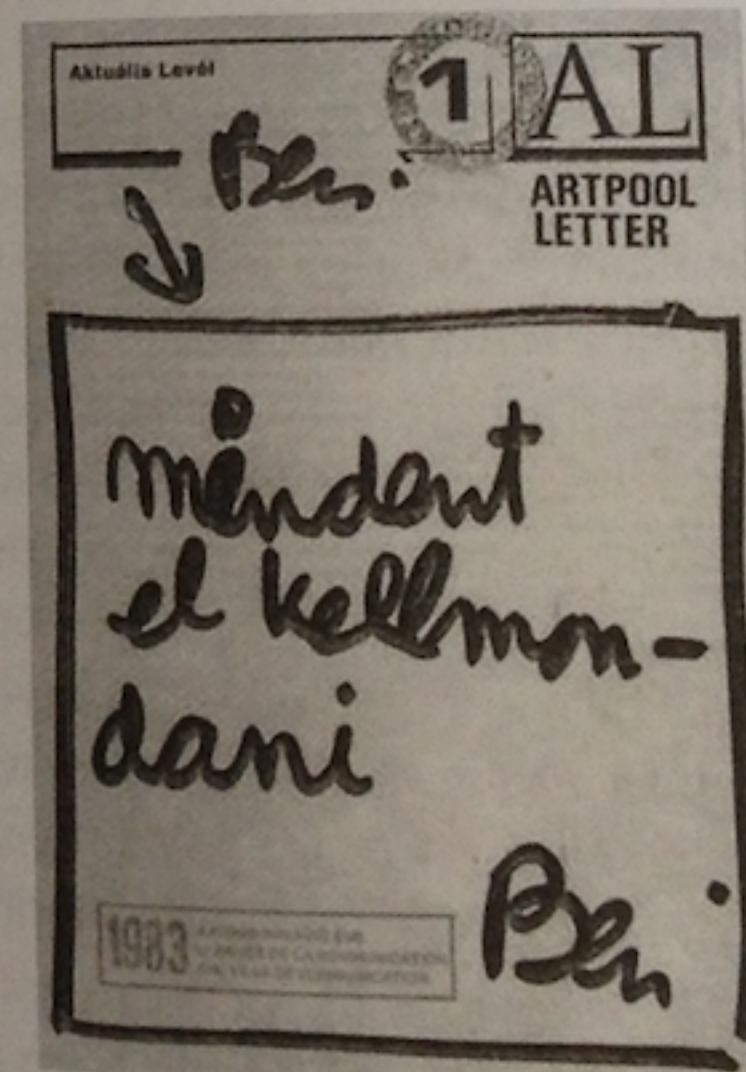
- nagy valószínűséggel keresztülvihető, de kis előnyt biztosító es-  
betőségeket.
8. Amit a maga korlátozott eszközeivel megtehet, azt késedelem-  
nélkül tegye meg.
9. A szervezkedés, intézményesedés minden formájától tartózkod-  
jon.<sup>16</sup>

A fenti tézisek nem csupán mentális értelemben, de Erdély művészi munkásságát jellemző anyag- és médiahasználat szempontjából is irány-  
cializmus” megbuktatása „csekély valószínűséggel megvalósítható, de  
nagy előnyökkel kecsegtető” eshetőség volt, s Erdély gond nélkül el-  
tudta képzelni ezt a verziót. Megtörténtét azonban már nem érhet-  
te csönhatásban zajló – fordulatot sem, melyet a kultúra egésze számára  
a komputerezáció, a kommunikációs technológiák átalakulása hozott.  
Pályája mindenekelőtt azért példaértékű a későbbi művészgenerációk  
számára, mert megmutatja, hogy a minőség nem médiumfüggő, hogy  
a művész feladata és kötelessége a kifejezés új útjainak kutatása, az el-  
mélet és gyakorlat merev szétválasztásának megtörése, ha az üzenet  
megkívánja, s a kompromisszummentes, aktív és reflektív jelenlét akár  
a legelfogadottabb szociális szokások ellenében is, a mű igazsága ér-  
dekében.

### III.

Az új médiumok – mely kifejezésen az 1960-as évektől az 1980-as  
évek végéig általában a képzőművészeti kontextusba ágyazott fotó-,  
film-, videóhasználatot értették a művészek, teoretikusok és kritiku-  
sok (hozzávéve néha egyéb technikai képtípust és eljárásokat, mint a ho-  
lográfia, fénymásolás, komputergrafika) – magyarországi karrierje a  
konceptuális fotó/művészettel veszi kezdetét. Jellegzetes példái Türk  
Péter vagy Maurer Dóra fotómunkái, illetve összetettebb, áttételesebb  
formában egyik csúcspontja Jovánovics György *Liza Wiathbruck* című  
sorozata. E művek néhány átfogó kiállításon túl – mint a már említett  
hatvani *Expozíció*, vagy a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján a kor-  
szakot áttekintő *Tendenciák az Óbuda Galériában* – a maguk idején  
elsősorban mint szórványos tanulmányok illusztrációs anyagai ismer-  
hetők meg, leginkább Beke László írásaiból. Miközben a nagyobb, hi-

vatalos bemutatótermek, múzeumok csak elvéve mutatnak be a tra-  
dicionális technikákat alkalmazó és realizmus-közeli művészeti mun-  
kákon túl bármit – ez alól néhány független kisgaléria a kivétel, vala-  
mint az 1970-es években a székesfehérvári István Király Múzeum, a  
nyolcvanas évek második felétől pedig a budapesti Múcsarnok. A kon-  
cepttel és a fluxusmozgalommal fellendülő kapcsolat- és küldemény-  
művészet révén az új magyar művészet reprezentánsai az 1970-es  
években legalább 40 jelentősebb külföldi bemutatót és kiadványt hoz-  
nak létre, s ez az évtized közepétől kiegészül a BBS K3 (kísérleti) cso-  
portja által produkált filmek turnéival. A Balázs Béla Stúdió *Filmnyel-  
vi Sorozatában* – a már említett Maurer Dóra munkái mellett például  
Jeney Zoltán és Vidovszky László zeneszerzők, az Új Zenei Stúdió alapí-  
tó tagjai, Tóth János operatőr, Birkás Ákos festőművész filmjeit lehe-  
tett látni. A független bemutatóhelyek közül mindenekelőtt említendő  
a későbbi ArtPoolt létrehozó Galántai György által nyári kiállítóhely-  
ként bérelt balatonboglári kápolna, a Budapesti Műszaki Egyetem Ber-  
csényi Kollégiumának kiállítóhelye, a Pécsi Galéria, a Fiatal Művészek  
Klubja, majd a nyolcvanas években többek közt az újpesti Mini Galéria,  
a Liget Galéria, és a szentendrei Vajda Lajos Stúdió: mindegyikük sok  
nehézséggel küzdő, féllegális bemutatók rendezését is vállaló intézmény  
a kultúrpolitika horizontjának periferiáján ugyan, de az új művészet  
centrumában. Párhuzamosan alakult ki elsősorban a 8 mm-es technika,



Artpool: Aktuális Levél, az 1. és 11. szám borítója, 1985



majd a video megjelenésével a független filmkészítés – elsősorban egyetemi klubokhoz és egyes művelődési házakhoz kötődő – produkciós és bemutatási hálózata, melyet nem kis mértékben a BBS léte inspirált. Továbbra is jellemző a helyzetre, hogy a technikai képekkel foglalkozó művészek külföldön inkább kapnak lehetőséget és válnak ismertté (Bódy Gábor, Hámos Gusztáv, Palotai Gábor, Najmányi László, Hegedűs Ágnes, Waliczky Tamás).

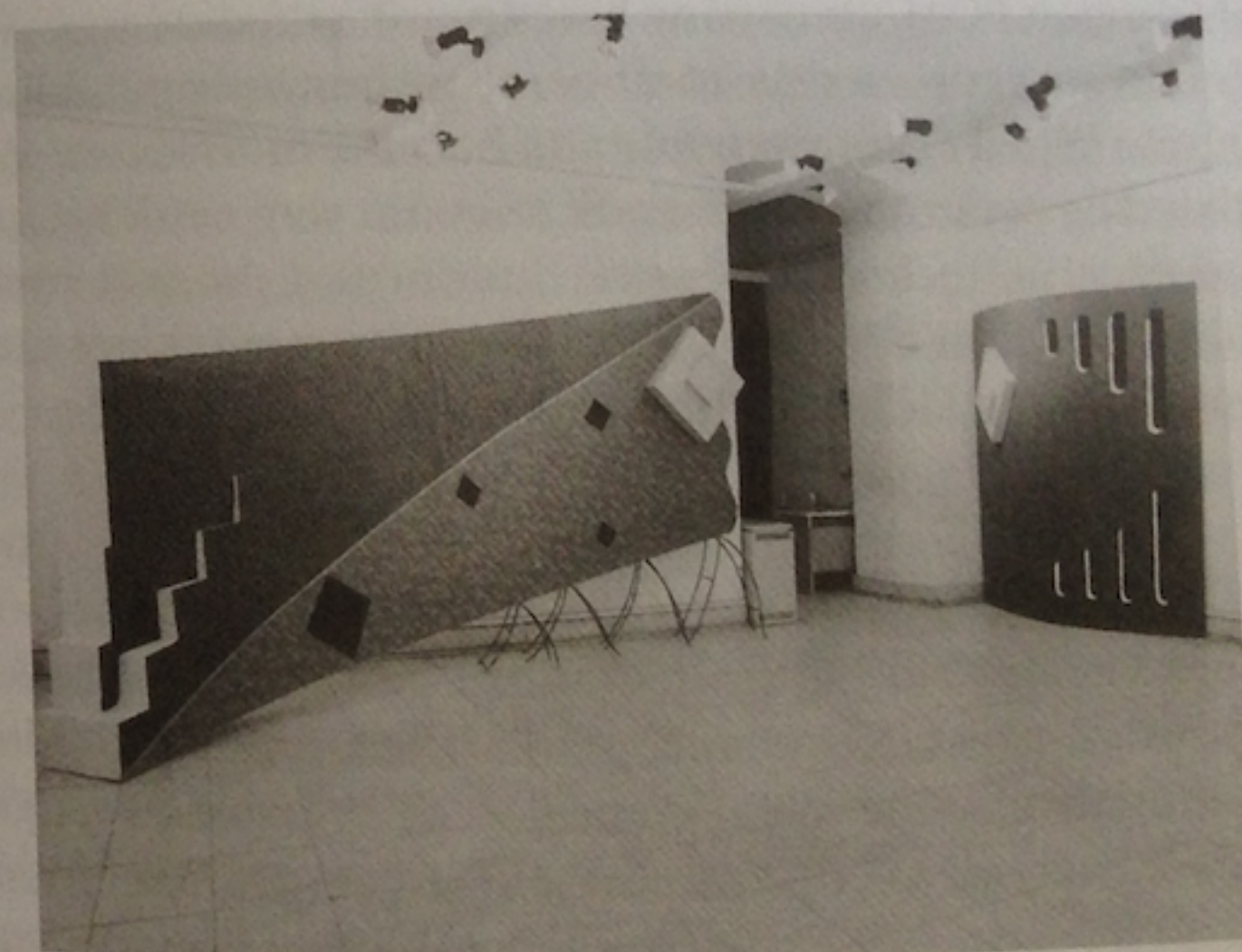
A 20. századi művészet egyik jellegzetessége, hogy folyamatosan új és új területeket, eszközöket vett és vesz birtokba. Amit az elmúlt három évtizedben „új médiumoknak” neveztek, ma a számítógéppel bővülve inkább a médiaművészet összefoglaló név alatt fut a szak- és ismeretterjesztő publikációkban, de a köznyelv is e megnevezésre hajlik. A technikai eszközök (képző)művészeti használata mellett mellett a tudomány és művészet viszonyának ismételt újradefiniálását is jelenti. Magyarországon a hetvenes évek a koncept/fotó, a formális/strukturális, illetve a lingvisztikai indíttatású film évtizede,<sup>17</sup> melynek közvetlen folytatói a nyolcvanas években inkább egy etikai és eszmei magatartásmodellt és gondolkodásmódot visznek tovább, s nem formai jegyeket. Az évtized elején még az experimentális film a meghatározó, 1985-től a video, 1987–88-tól a komputer is fokozatosan elérhetővé válik független művészek számára is. Az 1990-es évtized magyar művészetének pedig egyik döntő eleme a technikai képek minden korábbi korszaknál hangsúlyosabb jelenléte a képzőművészet expanzív szférájában.

Bódy Gábor (1946–1985) kezdeményezésére jött létre 1980-ban a budapesti Lengyel Kultúra Házában az INFERMENTAL, a világ első videokazettán terjedő művészeti periodikája.<sup>18</sup> Az idea lényege az volt, hogy a világ különböző pontjain az experimentális mozgóképkészítés területén dolgozó, hasonló produkciós és forgalmazási nehézségekkel küzdő, sok esetben egymást sem ismerő alkotók munkáit időről időre egy változó tagokból álló szerkesztőbizottság gyűjtse össze, rendezze tematikus kötetekbe és ezeket forgalmazza úgy, hogy a bevétel bizonyos része a projekt folytatását szolgálja, másik része a szerzők arányosan elosztott tiszteletdíja. A kiadvány első három éve kifejezetten sikeres, 1985-ben egy átfogó, európai projektet is generál, a *Szimultán vetítések* címűt, melyet az EMAN – European Media Art Network – fedőnéven nyolc videos csoport jegyez: az adott ország friss videoterméséből állítva össze egy-egy órányit, s a kazettákat együttesen, egy időben mutatva be. A magyar anyagot Bódy állítja össze, s a munka jellegzetes le-

nyomata a korszak zenei, performance, képzőművészeti és mozgóképes gondolkodása egymásrahatásainak, kapcsolatának. Mai szemmel az INFERMENTAL és az EMAN a hálózati kommunikáció egyfajta modelljeként, előzményeként is leírható.<sup>19</sup>

A hazai és nemzetközi videóművészetről és médiakultúráról 1988 és 1993 között egy sajátos televíziós műsor, a *Videovilág* 50 adása ad átfogó képet, melynek létrejöttében és működésében valószínűleg szerepet játszott a politikai rendszerváltás okozta zavar. E műsor mellett az állami televízió fiatalokból álló stúdiója hozott létre még a videóművészet kategóriájába tartozó műveket olyan szerzőktől, mint Forgács Péter (aki a *Privát Magyarország* című sorozatával számos nemzetközi díjat nyert később), Wahorn András vagy Hámos Gusztáv. Magyarországon a rendszerváltás előtt átfogó videóművészeti bemutatásra nem került sor, az első (és máig utolsó) kiállítást az akkor hatodik éve működő Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Dokumentációs Központja rendezte 1991-ben, Mészöly Suzanne irányításával, *Sub voce* címmel. A bemutatkozó művészek, mint Nemes Csaba, Sugár János, Veress Zolt, Szirtes János, Révész László, Szegedy-Maszák Zoltán és a többiek szinte mindegyikében közös, hogy a videoinstalláció nem kizárólagos területük.

A videoművek nyilvános bemutatására egyébként először Magyarországon a már említett Kreativitás-vizualitás csoport szervezett egy



Sugár János: *Ceuvre*, 1986



programot 1977-ben: ekkor az országban még elsősorban a Sony felcollos szalagos videomagnói voltak hozzáférhetőek (az állami televízió kivül), s ez a helyzet lényegében 1984-ig változatlan. Professzionális vagy azt megközelítő technikával készült munkára Bódy Gábor művein kívül korábban lényegében nincs hazai példa. Ő készítette egyébként az első videomunkát is, a *Végtelen tükörcső* címűt, 1973-ban a tihanyi szemiotikai kongresszuson tartott előadása keretében, mely munka az előadás későbbi, írott változata illusztrációjaként maradt csak fenn, s mely a visszacsatolás jelenségével foglalkozik: „A kép nem jel, nem is tárgy, hanem folyamat, amely rokon értelmű a »jelen-téssel«. Ez a folyamat azonos a világ menetével, képek állandó épülése, valamint a képek képe. Az épület egy vég nélküli és végtelen alagúthoz hasonlítható. Részesei, felfedezői és utasai vagyunk ennek az alagútnak, hogy végül újra részeivé váljunk. És benne vagyunk ebben az alagútnak.”<sup>20</sup>

A magyarországi experimentális film és művészet kapcsolatát először az 1983-as *film/művészet* című kiállítás kísérte meg átfogóan prezentálni a Budapest Galériában, míg a számítógép művészi használatának lehetőségeit az 1985–86 fordulóján rendezett *Digitart* kiállítás hozta be a (művészeti) köztudatba. 1985 végén a Magyar Tudományos Akadémia Számítástechnikai és Automatizálási Kutató Intézete magyar művészek számára hozzáférhetővé tett néhány, akkor még újdonságnak számító komputert (ahogy ma mondanánk: paint programmal felszerelt PC-t), s a néhány hetes munka eredményeit, valamint egy pályázati anyagot, s a már korábban is számítógéppel dolgozó néhány művész képeit együttesen mutatta be a Szépművészeti Múzeumban. Akkor még nem volt a résztvevők számára sem evidens, mi is a jelentősége ezen új, technikai képnek, különösen, hogy a nyolcvanas évek fő divattémája mindenképp az új festészet megjelenése, egyúttal a konceptuális irány időleges eltűnése volt.<sup>21</sup>

#### IV.

A kommunikációs művészet úttörői közé kell számítanunk kétségkívül azon aktivistákat, akik elsősorban a mail art területén működtek korunkban (melynek történetét Pernecky Géza dolgozta fel). Galántai György *Aktuális Levele (AL)*<sup>22</sup> valamint a Xertox csoport<sup>23</sup> küldeményművészeti akciói sajátos és egyedi formái voltak a mail art magyarországi jelenlétének. Az *AL* olyan sokszorosított grafikaként megjelente-

tett újság a nyolcvanas évek elején, mely a szamizdat és a művészeti folyóirat sajátosságait autorizált műalkotásként egyesítette, míg a „dolgos meditációkat” rendező Xertox tematikus kiállítások formájában mutatta be mail art projektjeit. Az ArtPool weboldalain az *AL* számai ma on-line elérhetőek, míg a Xertox ezirányú munkásságának továbbélését talán Lévy Jenő projektjében fedezhetjük fel. Lévy *Váltótér* című „work-in-progress” elképzelése egy szénrakodásra szolgáló, a Dumna közepén, Esztergom magasságában lévő, ma már nem használt ipari műemléképület hasznosítása művésztelep céljára. A több éve elindult munka része egy alapítvány létrehozása, alkalmi táborok, művésztelepek létesítése, illetve úgynevezett *Gondolatrésztvények* kibocsátása, valamint e művészrésztvények jegyzése, bemutatása és az események dokumentálása.

Az 1989 utáni évtized részletes elemzése nem e tanulmány feladata, így csak néhány, témánk szempontjából érdekes motívum felvázolására teszek az alábbiakban kísérletet. Kiemelendő, hogy a politikai változások egyidejűleg generálták a korábban tiltott vagy túrt kategóriákkal jellemzett művészeti irányok és csoportok, személyek intézményesülésének lehetőségét és/vagy a (most már nem politikai okokból következő) marginalizálódást. Utóbbira jó példa lehet a BBS 1990 utáni története, mely a fennmaradásért folytatott küzdelem jegyében zajlott, míg az előbbire azok az új, intézményszerű egységek, melyek Erdély Miklós fentebb idézett ajánlása ellenére – „a szervezkedés, intézményesedés minden formájától tartózkodjon” – létrejöttek, mint a változásokból következő lépésekre adott adekvát válasz. Ezen csoportok, galériák, szervezetek, kiadók, alapítványok, intézetek közül alább csak azokról esik szó, melyek a technikai médiumok következetes művészeti alkalmazását, az évtizedet jellemző radikális kommunikációs váltás konzekvenciáinak tudatosítását vállalták fel, kapcsolatot létesítve a tudomány, művészet és technika szférái között. Bár kétségtelen tény, hogy a kilencvenes évek magyarországi művészetében is döntő szerepet játszó installáció mint műforma látszólag hasonlóan érvényes megközelítési szempontot kínálhatna, kezdve az Újlak Csoport (Ádám Zoltán, Komoróczy Tamás, Szarka Péter, Szűcs Attila és mások) egyestés kiállításain át az évtized tematikus bemutatóin, a *Gallery by Night* rendezvénysorozaton át egyes művészek munkásságának elemzéséig (Kiss Péter, Sugár János, Beöthy Balázs), itt azonban elvesztenénk mindazon művek halmazát, melyek nem egy adott kiállítótér fizikai paraméterei közt, hanem egy virtuális, kommunikációs tér meg-





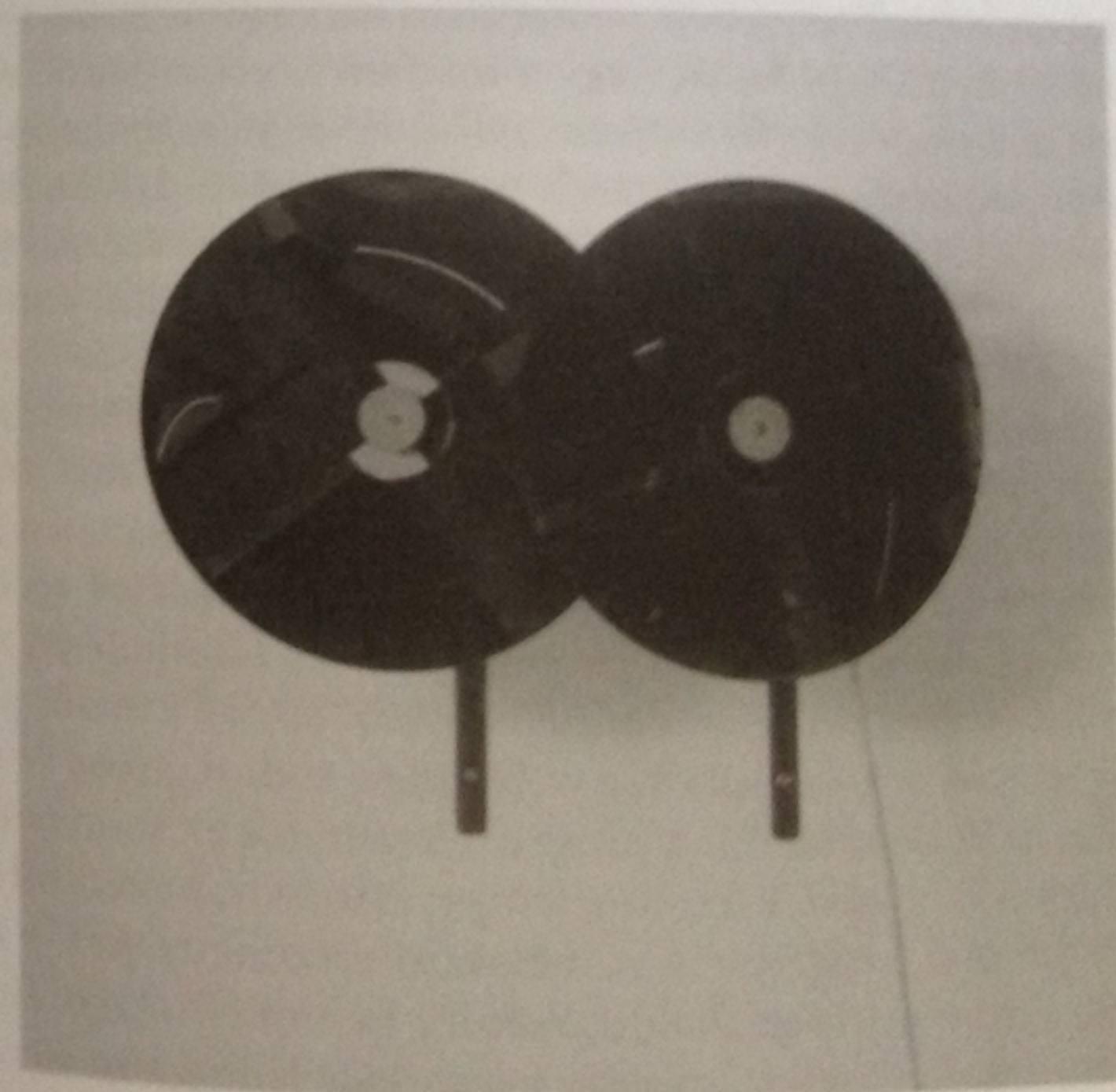
Maurer Dóra: *Térfestés, Buchberg vára (Észak-Ausztria), 1982*

határozatlan közegében működnek. Holott talán ez az egyetlen igazi, a korábbi időszakokban elképzelhetetlen újdonság.

A Magyar Képzőművészeti Főiskolán 1990-ben létrehozott Intermédia Tanszék, majd működése nyomán 1993-tól megalapított Intermédia művészeti szak – Magyarország egyetlen egyetemi szintű médiaművész-képzése – kezdetben azzal a vállalt feladattal indult, hogy a 20. századi képzőművészet új fejleményei közül mindazon formáknak helyet ad, melyek a művészet fogalmának kiterjesztését, az új médiumok művészi birtokbavételét tűzték ki célul, ami nagyjából egybeesett a ma-

gyarországi kommunista kultúrpolitika „tilos” kategóriájához tartozó művészettel. Az évtized gyors változásai azonban mindinkább a technikai képek és az interaktív művészi technikák megismerése és megismertetése felé tolták el a képzés súlypontját, s ez az interdiszciplinaritás kategóriájának is új értelmet adott. Míg az 1990-es évek elején például Maurer Dóra interdiszciplináris festő osztályával közösen tartott sikeres *Audio-vizuális gyakorlatok* a zene és fény, hang és kép kölcsönviszonyát vizsgálták, dokumentációhoz videót használva, ez a szemlélet az évtized végére mint interaktív multimédia tér áll elő, internet-hálózaton hozzáférhető formában. A hallgatók nagy része saját www-oldallal rendelkezik, mely egyúttal az információszerzés, a kulturális ismeretek elérésének, kezelésének új technikáit is feltételezi: a hálózati lapok készítése szinte kötelezővé teszi a folyamatos tájékozódást.

Az Intermédia közel tíz éve nyújt a médiaművészek új generációjának képzéséhez intézményes hátteret, közülük többen az évtized művészetének meghatározó, fiatal szereplői (El-Hassan Róza, Szegedy-Maszák Zoltán, Csörgő Attila, Bakos Gábor, Veszely Bea stb.). A szakmai képzésen túl nyilvános rendezvények keretei közt az Intermédia



Csörgő Attila: *Triangular Event, 1998*



folyamatosan közvetíti a technológia művészeti szempontból döntő változásait, például a Media Research Alapítvánnyal közösen rendezett *Metaforum* konferencia- és bemutatósorozat révén. Több kisebb rendezvény mellett 1998-ban a budapesti Ernst Múzeumban, 1999-ben a P60-ban rendezett kiállítás keretei között ismerhette meg az új média-művészet jelenét a közönség.

Az 1990-es évek közepe, pontosabban az 1996-os év egyértelmű átörést hoz Magyarországon az új kommunikációs médiumok terén, melyen leginkább az internet nyilvános (publikációs- és) beszédtematika válása, illetve terjedése értendő – és látható – felületi szinten. De hozzávesszük, hogy az első hazai gyártású multimédia CD-k ekkor kerülnek a piacra, a háztartásokban a video beszerzése után mindinkább a számítógép vásárlása lesz az elsődleges cél, valós kérdéssé válik a kereskedelmi televíziózás, robbanásszerűen terjed a mobiltelefon használata, illetve ugrásszerű javulás áll be a hagyományos vezetékös telefonhálózat színvonalában, terjed a kábeltelevíziós szolgáltatás – akkor láthatóvá válik a folyamatok általános, gazdasági-társadalmi háttere. Ha ez közvetlen magyarázatot nem is ad arra, miért volt például a látogatottság szempontjából is kivételes siker az 1996 elején a budapesti Múcsarnokban rendezett nemzetközi médiaművészeti és történeti kiállítás: *A pillangó-batás*, vagy a részben kereskedelmi, részben kulturális célú bemutató, az *internet.galaxis*, de mindenképp mutatja, hogy a multimédia és az interaktív művészet, mint új kifejezési forma, adekvát, időszerű reakció a művészek és az intézmények részéről, mely konkrét produkciók és rendezvények referenciális környezete az általános kommunikációs váltás.

Ugyanebben az évben, vagyis 1996 júniusában nyílik meg a Soros Alapítvány programjaként az ország és a régió első médiaintéze, a C3 Kulturális és Kommunikációs Központ. Megalakításában a fent leírt folyamatok mellett, vagyis hogy az új kommunikációs technikák, elsősorban az internet hazai megismertetését és elterjedését segítse, szerepet játszott az a cél, hogy egy nemzetközi szintű kutató, produkciós és bemutató hely létesüljön a művészeti, tudományos és technikai kultúra művelői számára. A program kezdettől az innovatív kutatási és művészeti projektek létrehozásában érdekelt, s ezen túl a hazai közönség számára a legfrissebb nemzetközi eredményeket, a külföld felé pedig a magyarországi (média)kultúra bemutatkozását animálja. A C3 nemzetközileg ismert művészek munkáit támogatta és mutatta be Magyarországon, mint Masaki Fujihata, Bill Seaman vagy az etoy

művészcsoport és a jodi.org, miközben folyamatos pályázati lehetőségekkel segítette a hazai médiamunkák megszületését. A C3 website-on (címe: <http://www.c3.hu>) megtalálható, kifejezetten az internet művészi használatán alapuló, a hálózat inspiratív, új útjait felmutató produkciók között fellelhető például az *Éjjeli őrjárat* című, kizárólag Interneten megjelenő művészeti periodika, Négyessy András munkái, a titkosítást a műbe emelő *Cryptogram*, illetve a VRML hálózati alkalmazását megújító *Demeduzator* (Szegedy-Maszák Zoltán–Fernezyei Márton), az *Artworld Anonymus* (Beöthy Balázs), hogy csak néhány magyar projektet említsek. El-Hassan Róza *Image engine* című műve pedig a kiállítóterbe helyezett, de a hálózati kapcsolatot is megkívánó kommunikációs művészeti gondolkodás aktuális példája.

Illő lezárása lehet e dolgozatnak, ha végezetül arra hívom fel a figyelmet, hogy az Erdély-életmű első átfogó bemutatására 1998 őszén került sor a Múcsarnokban, Budapesten, s a nyilvánosság elől hosszú ideig elzárt művek, a bemutató alkalmából rekonstruált installációk, a különböző médiumok használata által kibontakozó művészi pálya teljessége egyszerre tárult fel a művész pályatársai, illetve a legfiatalabb generációk előtt. Ez az időutazás, mely a részleteiben esetleg ismert munkásság minden elemét (film, írás, festészet stb.) a többi kontextusában kínálta megtekintésre, jó alapja lehet az Erdély-oeuvre legendáktól, félreértésektől, személyes és politikai elfogultságtól mentes, a mű kvalitásain és ismeretén alapuló megértésének, mely Erdély valódi céljával is egyezik. A sokrétűség a médiatudatos bátorságra, az esztétikai minőség pedig a kompromisszummentes tartásra, a szépség és szabadság Erdély számára mindig szinonim kategóriáinak félreismertetetlen felmutatására lehet példa, s fejtheti ki immár a személytől független hatását művészekre és nem művészekre egyaránt.