

Beke László

Túrni, tiltani, támogatni

A hetvenes évek avantgárdja



soha annyian nem disszidálnak az avantgardisták közül, mint az 1970-es években.

Művészetszociológiai alapismeretek nélkül lehetetlen ezt az időszakot megérteni: a művészet intézményrendszerének viszonylag egyszerű és monopolisztikus a struktúrája. A hivatalos művészeket a Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége (MKISZ) tömöríti – mint társadalmi szerv –, melynek tagja az lehet, aki az ország egyetlen képzőművészeti, illetve iparművészeti főiskoláján diplomát szerzett.

A Szövetség tagsága gyakorlatilag azonos a Magyar Népköztársaság Művészeti Alapjának tagjaival. (Ez utóbbi természetesen tágabb: az írókat, zeneszerzőket és a többi művészeti ág képviselőit is magában foglalja.) Alaptagnak lenni egzisztenciális fontosságú: műtermet, munkát, nyugdíjat, szociális segílyt jelent. Az Alapnak műhelyei vannak (bronzöntő, kőfaragó stb.), s az egyik leányvállalata, a Képcsarnok foglalkozik bolthálózatával és ügynökei segítségével a műtárgyeladással: minden alaptagtól évente rendszeresen vásárolnak. Az Alap szervezete továbbá a Képző- és Iparművészeti Lektorátus: pályázatok kiírója, állami megrendelések elosztója és megbízója, s nem utolsósorban a



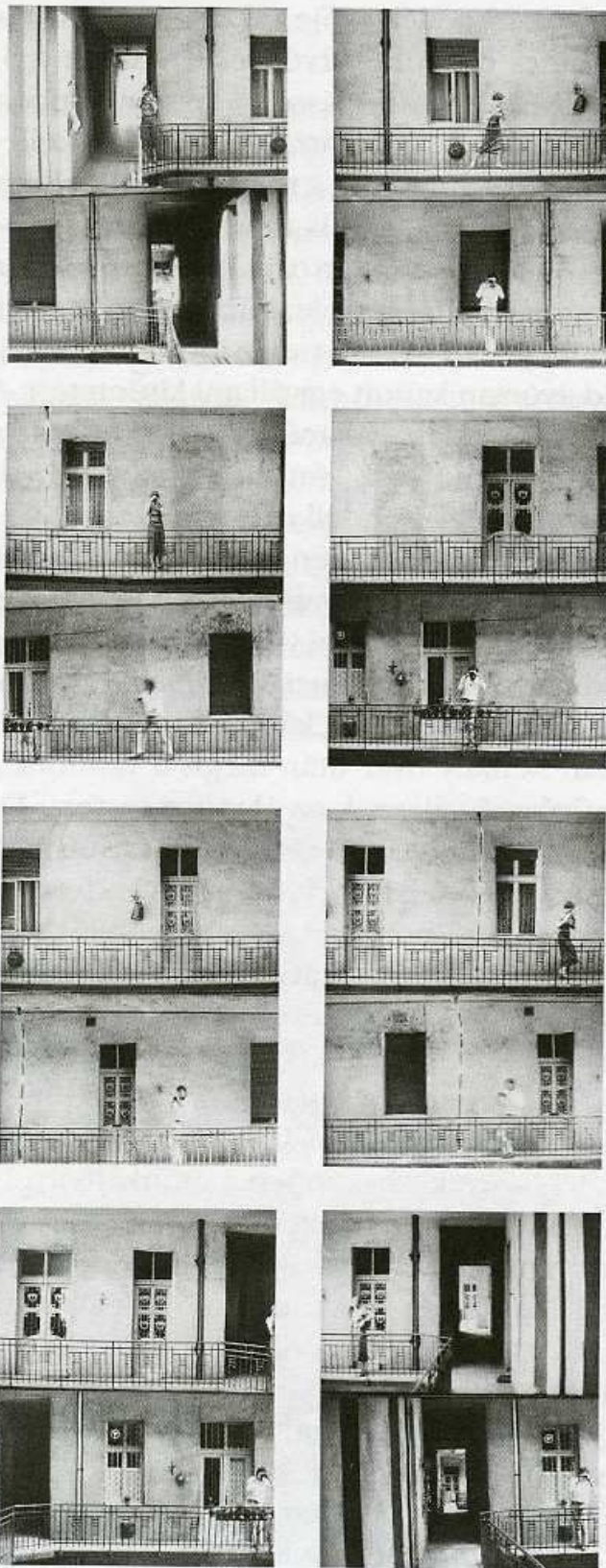
Méhes László: *Langyosvíz I.*, 1970

nyilvános kiállítások engedélyezője, azaz a cenzor, de Magyarországon, úgymond, nincs cenzúra. Érvényesül viszont a 3 T elve, de ha meggondoljuk, kissé ellentmondásosan, hiszen támogatni a szocialista realista, vagy legalábbis szocialista művészeket kellene, ilyen a kb. 5000 közül mintegy 30–40; tiltani a rendszer nyílt ellenségeit, a fasisztákat, a pornográfokat stb., ilyen is akadhat mintegy 2–3, míg az összes többi a „tűrt” kategóriába tartozik. A megtűrtnek annyi joga van az élethez, hogy saját költségére kiállíthat a budapesti Fényes Adolf Teremben – ez a megtiszteltetés érte az idős Kassák Lajost is röviddel halála előtt, majd gyorsan kapott egy állami kitüntetést. A 3 T elve tehát meglehetősen ellentmondásosan működött, ki volt szolgáltatva egyes kritikusok vagy kishivatalnokok kényének-kedvének, de ki is lehetett játszani. Volt ugyanis egy rendelkezés, miszerint ún. „műteremkiállítás” engedély nélkül is lehet rendezni, feltéve, ha nem kap propagandát és nem tart egy napnál tovább. Ezt a lehetőséget próbálta kihasználni 1971-től kezdve Galántai György a balatonboglári „kápolnatárlatokkal”, tekintve, hogy a római katolikus egyháztól kibérelt egy használaton kívüli kápolnát és azt „kápolna-műteremnek” nevezte. Működésének azután néhány nyár után mégis a rendőrség vetett véget.³

A hivatalos művésszé válásnak az Alaphoz tartozó Fiala Képzőművészek Stúdiója volt az előszobája. Azonban viszonylagos demokráciával választott vezetősége, illetve évente megrendezésre kerülő seregzelemli olykor meglepetést okoztak újdonságerejükkel, illetve zavarba hozták a cenzorokat (például a hatvanas évek közepétől a geometrikus, illetve a lírai absztraktok – Keserü Ilona, Molnár Sándor vagy az akkori Nádler István – megjelenésével).

A művészetlet egzisztenciális sajátosságait az a tény határozta meg indirekt módon, hogy a szocialista állam a munkanélküliséget nemlétezőnek deklarálta, következésképpen a munkahellyel nem rendelkezőt (olykor közveszélyes) munkakerülőnek nyilvánította. A személyazonossági igazolványban a hivatalos művész munkahelyként az Alapot szerepeltette, az avantgardista viszont ritkán volt alaptag, tekintve, hogy nem volt diplomája. Vagy éppen volt diplomája, de nem vették fel, mert avantgardista volt. Tehát amatőrnek számított. Ennek a státusznak azonban előnyei is voltak, például az 1970-es évek végétől kezdve nem a Lektorátus zsűrizte a kiállításokat, hanem a Népművelési Intézet lényegesen toleránsabb zsűrijei.

Művészetből amúgy szinte lehetetlen volt megélni (ha az ember nem volt alaptag), mert polgári értelemben vett műkereskedelem gyakorlati-



Maurer Dóra: Interakció két fényképezőgépre, 1977

lag nem létezett, eladási lehetőségek a néhány múzeum és az igen kis számú gyűjtő felé nyíltak (a külföld felé pedig rendkívül kevés művész számára, állami exportcégen keresztül, és ez is inkább már az 1980-as években). A művész tehát abból élt meg, amiből tudott: valamilyen civil állásból, a feleség (vagy férj) keresetéből, tanításból, alkalmi grafikai munkákból stb.

A „területet” a Művelődési Minisztérium képzőművészeti osztálya „felügyelte”, ez utóbbit pedig a kommunista párt, vagyis a Magyar Szocialista Munkáspárt, annak is a főtitkár utáni második embere: Aczél György. Aczél gyakran látogatta a kiállításokat, olykor elbeszélgetett a művészekkel, és nem egy esetben utasítást adott egy-egy kiállítás bezárására, egy-egy mű eltávolítására.

A folyóiratokat, napilapokat és egyéb termékeket még szigorúbb cenzúra illette, mint magukat a kiállításokat. Egyetlen művészeti havi folyóirat létezett, a *Művészet*, emellett egy fél tucat kulturális folyóirat közölt művészeti kritikákat is. (*Új Írás, Kortárs, Fotóművészet, Valóság, Jelenkor, Alföld, Kritika, Mozgó Világ*, de az utóbbi kettő egy idő után betiltásra került. Egyetlen hetilapunk, az *Élet és Irodalom* tartalmánál és terjedelménél fogva inkább a havi-, mint a napilapokkal hasonlítható össze.) Az egyes napilapok – *Népszabadság, Népszava, Magyar Nemzet* – egy vagy két állandó kritikusa végigírta az egész időszakot, több-kevesebb eredetiséggel és szellemességgel, de sohasem térve el nagyon az éppen esedékes párthatározatok szellemétől. A korszak kezdetének legjellegzetesebb és legfontosabb kritikusa Pernecky Géza, akit elsősorban a *Magyar Nemzet* és az *Élet és Irodalom* foglalkoztatott, de aki már 1970 körül azt hangoztatta, hogy Magyarországon már mindent megírt, amit lehetséges volt, ezért át is tette a székhelyét Kölnbe.⁴

A hivatalos és a félhivatalos művészet kiállítóhelyei a Múcsarnok és a „Kiállítási Intézmények” voltak (vagyis az Ernst Múzeum, a Dorottya utcai kiállítóterem, a Fényes Adolf Terem, a Helikon Galéria), és még néhány fővárosi kisebb intézmény. Hősies harcot folytatott a korszerűségért és a Budapesten legfeljebb megtúrt művészek megnyeréséért néhány vidéki múzeum, a székesfehérvári, a szombathelyi, a pécsi, a sárospataki, a hatvani stb. A nemhivatalos művészet ezzel szemben kultúrházakba, intézmények előterébe vagy klubhelyiségeibe, ifjúsági klubokba és magánlakásokba szorult. A legjellegzetesebb – és 1973–76 között a leghatékonyabb – „alternatív” intézmény az elvben zártkörűnek számító Fiala Művészek Klubja volt.⁵ Az FMK tárlatait megelőz-



Szentjóby Tamás: *Hordozható háromszemélyes lövészárók*, 1969

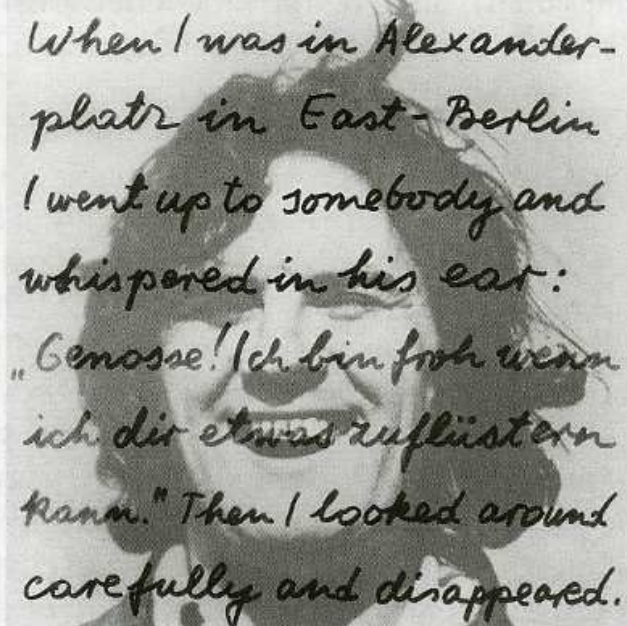
ték az 1960-as évek végi *IPARTERV*- és *Szüirenon*-kiállítások (a helyszínt adó budapesti belvárosi építészeti vállalat-székházról elnevezve), vagy az ipartervesek által a Központi Fizikai Kutató Intézet (KFKI) Budafoki úti klubhelyiségében rendezett kisebb kiállítások, 1970-ben az „R” kiállítás, a Budapesti Műszaki Egyetem (BME) „R” épületében. Majd következtek a többi „alternatív helyek”: a BME építészeti karának Bercsényi utcai kollégiuma, a Ganz Mávag Művelődési Ház hatalmas színházterme és kisebb klubhelyisége a Golgota utcában, és a budai Jókai Mór Művelődési Ház. Első megközelítésre nem érdemes az ilyen helyszíneken rendezett kiállítások stílusbesorolásával, irányzatosságával foglalkoznunk, hiszen az egyik legfontosabb, az *IPARTERV* volt a legeklektikusabb; a művészeket nem a stílusigazodás, hanem a korszerűség vágya és az avantgardista magatartás hozta össze. Viszont többször is előfordult, hogy a hely szelleme ihlette meg az ott dolgozókat: ez történt Balatonbogláron, így kapcsolódott össze néhány alkalomra a Rózsa presszó éppen aktuális fiatal művész-közönsége,⁶ az pedig éppen a következő periódus beköszöntőjét jelzi már a nevével is, hogy létrejön az Iroda (Simon Zsuzsa művészettörténész

Budakeszi úti lakásában), majd belőle kinő a belvárosi Rabinec (a helyiség bérbeadója neve nyomán), s az azt meghaladó Rabinex posztmodern-új hullámos kiállítási aktivitása.

Sajátos művészeti helyszínnek számít, és azt mondhatnánk, némely tekintetben nyugati mintát követ a „szimpozionok” intézménye – ha nem pontosan a „művésztelep” példájából nőtt volna ki.⁷

És végül a művészeti színtér specifikus problémájának számít ebben az időszakban a külföldi megjelenés kérdése is. Utazásra Nyugat felé egyáltalán nincs, vagy csak nagyon korlátozottan nyílik lehetőség (a hatalom egyik művészfegyelmező eszköze az útlevel bevonása vagy oda sem adása), de kiskapu itt is nyílik, majd ki is tárul a grafikai biennálékkal (Krakkó, Ljubljana stb.). A hengerbe tekert, vagy borítékba tett grafikai lapot ugyanis a kiviteli tilalom dacára is könnyű a céljához eljuttatni, míg a nemzetközi mail art megjelenésével egyszerűen új korszak kezdődik a művészeti kommunikáció történetében. Pontosán ez az a jelenség – mármint a mail art, mint a konceptuális művészet egyik ága –, mely összefügg a nemzetközi kapcsolatok megélénkülésével és a merészebb nyugati látogatók megjelenésével is.⁸ De még a nyugati művészek és szakemberek látogatásainál is érdekesebbnek bizonyult, hogy felfedezték egymást a szomszéd országok rokon törekvéseinek képviselőivel, a pozsonyi szobrászokkal, a temesvári Sigma-csoporttal, a bécsiekkel, az újvidéki Bosch + Boschsál, a zágrábi Új Tendenciák-mozgalommal, a cseh Konkrétistákkal, az orosz Dvizsenyijével. Feltárt a magyar művészek számára (is) az a „Kelet-Európa”-konceptió, melyet ugyan a történelem által ránk erőltetett kapitalizmus-kommunizmus ellentétpár hozott létre, de amely még a mai, posztmodern regionalizmus-elképzelések között is életképesnek bizonyulhat. Azt is világosan kell azonban látnunk, hogy a körülményekhez képest jelentős magyar avantgárd csoportkiállításokat csak a lengyelek tudtak nekünk rendezni (a varsói Foksal Galériában, Wrocławban és Poznańban), míg a legnagyobb szabású avantgárd találkozót a csehekkel és a szlovákokkal mi szerveztük Balatonbogláron.

Ennek a tanulmánynak az a feladata, hogy átfogó képet nyújtson az 1970-es évek magyar művészetéről, és ez a feladat nem oldható meg másként, mint hogy a korabeli helyzet általános ismertetése után a leghagyományosabb módon, irányzatok szerint mutassa be az alkotók elhelyezkedését a művészeti mezőnyben. Ez a mezőny azonban egyáltalán nem statikus.⁹ Az 1966-os radikális happeningek (szervezői: Altorjay Gábor, Szentjóby Tamás; bizonyos mértékig Erdély Miklós) mellett



When I was in Alexander-
platz in East-Berlin
I went up to somebody and
whispered in his ear:
„Genosse! Ich bin froh wenn
ich dir etwas zuflüstern
kann.“ Then I looked around
carefully and disappeared.

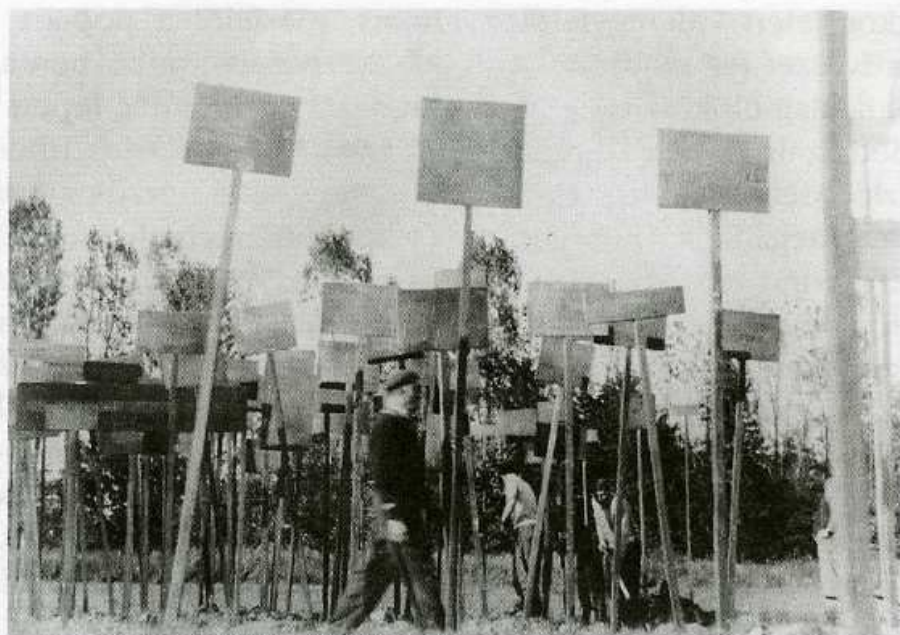
Tót Endre: Ich freue mich..., 1973-78



Pinczebelyi Sándor:
Sarló-kalapácsos önarckép, 1973

már akkor jelen volt egyfelől a Fluxus, másfelől a pop-art és az objektművészet (az említettek munkásságában is), miközben a pop-artot logikailag előkészítette, másrészt azzal egyidejűleg lépett fel és keveredett az ún. „szürnaturalizmus” (Szabó Ákos, Csernus Tibor, Lakner László, Méhes László). Ha e képződmény felől nézzük a festészet fejlődését, megállapíthatjuk, hogy az valahonnan a realizmus felől indult, keveredett egyfajta Max Ernst-es szürrealizmussal, virtuóz felületkezelési trükkökkel és hatásokkal (ez az, amit szürnaturalizmusnak nevezünk), s ment tovább a hiperrealizmus irányába (Méhes, Lakner). Igen ám, csak hogy az időszak egyik legeredetibb egyénisége, Altorjai Sándor, hasonló fakturális hatásokat ér el csurgatással, e felületeit azonban kivágja és montázszerűen kapcsolja össze olykor bársonyos pasz-tellfelületekkel, olykor pedig assemblage-szerű tárgyi motívumvilággal. A szürnaturalisták közül pedig Lakner hamar túllép a hiperrealizmuson, koncepteket, objekteteket (többek között egy hatalmas rózsát) és művészkönyveket egyaránt csinál, az 1977-es kasseli Documentán szerepel egy hiperrealista módra festett és felnagyított Cézanne-levellel, a hetvenes évek végére pedig áttér egyfajta gesztuális, informel festészetre, melynek központi motívumaként az írás szerepel. Méhes László voltaképpen mind a mai napig hiperrealista maradt, de a hatvanas és hetvenes évek fordulóján készített néhány konceptet, objektet és fotómunkát; megfestette a „legvidámabb barakk” egyik legkiábrándítóbban ironikus csoportképét, a *Langyosvizet*, majd egy rendkívül érdekes technikai megoldás segítségével aktmodellekre terített textíliákra készített lenyomat-spray festményeket. Ugyanebből a generációból Konkoly Gyula már korán bravúros realiztikus-szürrealisztikus rajzokat készített, ezekhez képest már a hetvenes évek elején nagyméretű pop tárgyakat – ketrecet kesztyűkkel, telefont, ő is rózsát – enged ki a műterméből. Az objektkészítők közül egyszersmind hiperrealista is Kéri Ádám. Olyan útburkolat-mintákat, olyan falfelületeket vagy ládákat készít, melyek egyszerre tárgyak és a tárgyak ábrázolásai is. Ezt az „episztemológiai” témakört különös figyelemmel veti fel aztán a konceptualizmus fotókat alkalmazó ága.

A valódi és annak illuzionista képe a két ellenpólus Pauer Gyula művészetében. 1970 körül Pauer több manifesztumban is kifejti az általa kitalált „pszeudo” lényegét: festékszóró pisztoly segítségével olyan fotószerű felületeket készít, amelyek gyűrötteknek látszanak, holott simák. Ez az elv szó szerint is, képletesen is bármi másra átvihető, fára, táblára, kőre, másik fotóra, illetve pszeudo-eseményekre, színházra,



Pauer Gyula: Tüntetőtáblaerdő, 1978

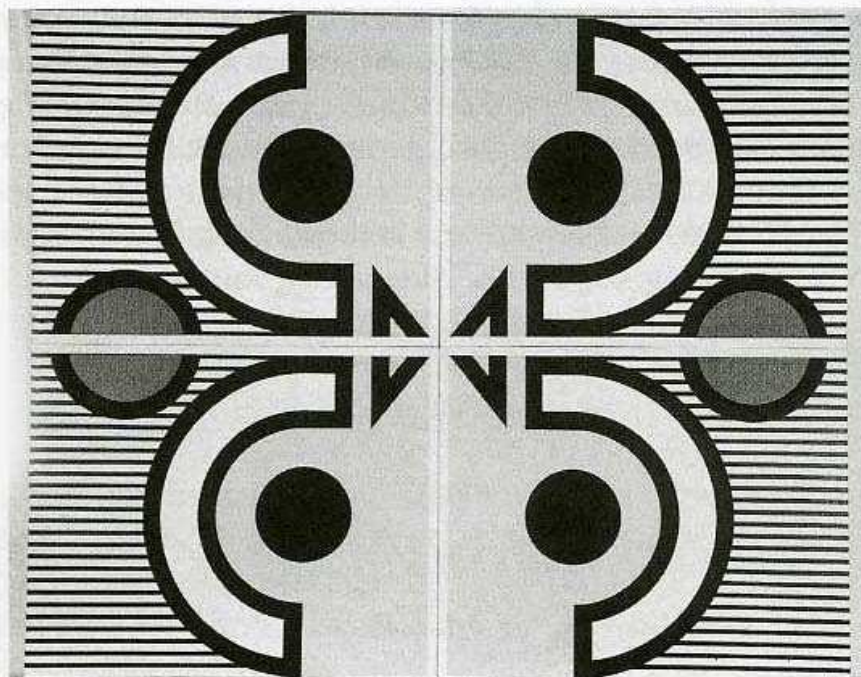
hangokra stb. Az 1980-as évekre Pauer társaival – Rauschenberger Jánossal és Érmezei Zoltánnal együtt – már festményeket fest, tájképeket, melyek olyanok, mintha tájképek lennének, ugyanakkor *azok is*. Ha valaki pseudo-eseményként megfest egy tájképet, attól a tájkép még tájkép marad!

Pauerhez hasonlóan egy látszólag rendkívül banális témából, a drapériából indul ki Jovánovics György szobrászata is. Jovánovics egy speciális gipszöntési eljárást kísérletezett ki, melyre a hófehér felület leheletfinom rétegződései jellemzők. Ez a felület játszik a pozitív és negatív formákkal, filozófiai utalásokkal és nem utolsósorban konceptuális megoldásokkal, amelyek a fénykép eszközeivel „beszélnek” a gipszszobrokról, s rádöbbenenek arra, hogy a gipszöntvény is a fénykép sajátosságaival rendelkezik.

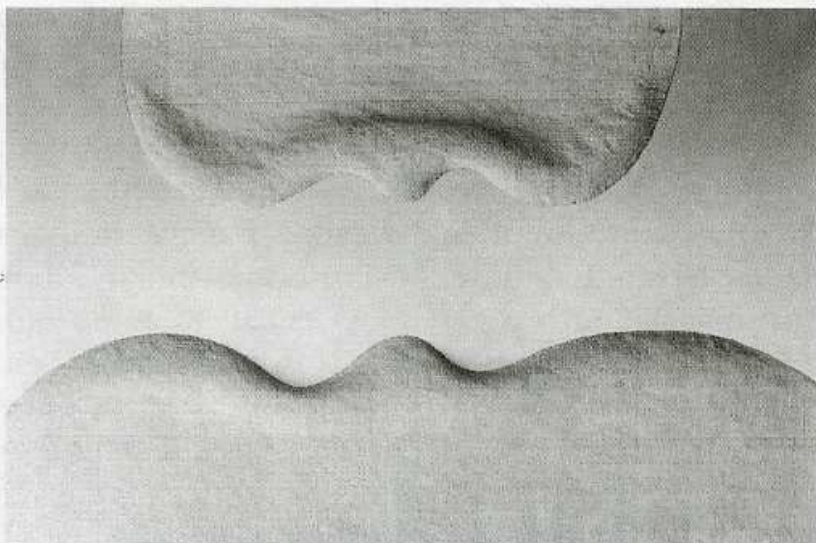
A realisták közé csak ügyel-bajjal sorolható a virtuóz rajztudású grafikus, Major János ekkori munkássága. Önarcképei majdnem szarkasztikus karikatúra-számba mennek, ugyanakkor elméleti problémákat, térparadoxonokat is tartalmaznak. A hetvenes évek elején elkezdi fényképezni és elkészít egy áldokumentarista felmérést sírkövekről – valójában a szisztematikus feldolgozásnál sokkal jobban érdekli a morbid humor, melynek révén néhány kegyetlen szatirikus konceptet sikerül megfogalmaznia, arról, hogy számtalan jó gondolat születik hazánkban, de a kiötlői általában külföldre mentek, míg mindaz, ami

visszajön, meghalni érkezik Magyarországra. Major a hetvenes évek során fokozatosan abbahagyja az alkotást, és jó ideig csak régészeti felmérésekhez készít rajzokat.

1964–66 táján elindul egy másik, kevésbé spekulatív, tisztán festői eszközökkel dolgozó festőgeneráció is, akikre kezdetben az a jellemző, hogy közülük szinte mindenki átesik a franciás lírai absztrakció hatásán, Nádler István, Bak Imre, Keserü Ilona, Attalai Gábor, Molnár Sándor, Hortobágyi Endre e generáció tagjai. Közülük néhányan a Zuglói kör önképző társaság tagjaiként is ismertté válnak, amely Molnár Sándor köré csoportosul. Talán ő a legolvasottabb, főleg ezoterikus irodalomból (Hamvas Béla, keleti filozófiák), míg festészete a legközelebb Manessier-hez áll, majd elkalandozik egy olyan problémavilág felé, mely a felület és a képszél, a keret és a vászon, a festmény mint tárgy viszonyait vizsgálja, a francia Support/Surface csoport tagjaihoz hasonlóan. A többiek más és más irányba mennek, Bak Imre és Nádler István népművészetet tanulmányoznak az idős mester, Korniss Dezső hatására, és ebből először egy „hard edge” festészetet alakítanak ki. Nádler az évtized során egyre oldottabbá válik és eljut egy „zenei” korszakig, Bak pedig konceptuális impulzusokat is felvesz, emblematis formákat és emblematis feliratokat ötvöz („nap, madár, ember”), és a következő évtized végére ő lesz az egyike a magyar



Bak Imre: *Tükrözés (Nap-madár-arc)*, 1976



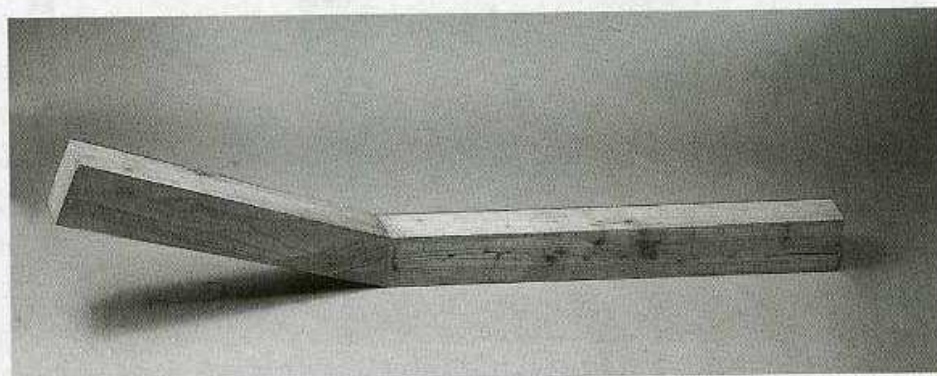
Keserü Ilona: Közelítés II., 1969

újfestészet protagonistáinak is, még akkor is, ha az ő munkássága nem „heves”, hanem pedánsan kimért és geometrikusan eklektikus. Attalai Gáborból textiltervező lesz, aki filcből minimal art-os objektet készít, ugyanakkor konceptuális munkái és fotói is jelentősek. Keserü Ilona rátalál egy népművészetből származó, hullámzó szívkontúrra, ettől kezdve munkássága ennek az egy motívumnak a mentén egyre gazdagabbá, variábilissá és színpompássá válik. Tót Endre, egy ízig-vérig gesztuális festő, végigfesti az elmúlt 15–20 év absztrakt és pop mestereit, majd egy jól előkészített, de váratlan fordulattal abbahagyja a festést és áttér az ironikus konceptualizmusra.

Párhuzamosan kialakul a szigorú geometrikusok laza csoportosulása is. Fajó János Kassák tanítványa, de Vasarelytől is merít, és leginkább harsány színű, emblematikus, kétértelmű terekkel foglalkozik. Mengyán András még szigorúbb, didaktikus, szisztematikus festészet művel. Didaktikus az alapja egy egész iskolának is, amennyiben egy kiváló művésztanár, Lantos Ferenc tanítványaiból megalakul a Pécsi Műhely. Ennek tagjai közül Halász Károly és Ficzek Ferenc a geometria irányába indulnak el, majd bekövetkezik egy időszak, amikor mindannyian, Szijártó Kálmán, Kismányoki Károly és Pinczehelyi Sándor is, land art, konceptuális és fotós munkákkal foglalkoznak az 1970-es évek elején. Pinczehelyi kitűnt a munkásmozgalmi jelvények body art kontextusban való alkalmazásával és mindenféle, a nemzeti szimbólumtárból és a nemzetközi üzleti életből származó jelek társításával.

A geometrikusok közül a szigorú konkrétság határain belül maradt Gáyor Tibor amphigrammáival és vászonhajtogatásaival. Hozzá csatlakozik a formálás szigorúságának fokában Csiky Tibor, aki a magyar művészetben talán a legközelebb állt a minimal art eszméihez. Hencze Tamás op-arthoz közelálló hullámzásokat és vibrálásokat hoz létre monokróm szürke vagy színes felületeivel. Deim Pál egy „figuratív” elvet visz végig tiszta formálású, elvont munkásságával, nevezetesen egy bábuforma tér minduntalan vissza festményeiben és domborműveiben, melyeknek felületét gyakran borítja be színes raszterhálózatokkal. Maurer Dóra csak egy-egy munkájában (valamint fotószekvenciáiban és strukturalista filmjeiben) érvényesíti a pedáns szerkesztésmódot, másutt inkább rugalmasan alkalmazható elvekkel dolgozik, mint amilyen például az „eltolhatás”. A gépi kultúra és különös módon a „low tech” ironikus társadalomkritikai alkalmazása jellemző a mobilművész, kinetikus és „play art”-os Harasztý István munkáira. A fénycsövekkel dolgozó szobrászt, Trombitás Tamást viszont a természet, a technológia és valamiféle misztikum kapcsolata foglalkoztatja.

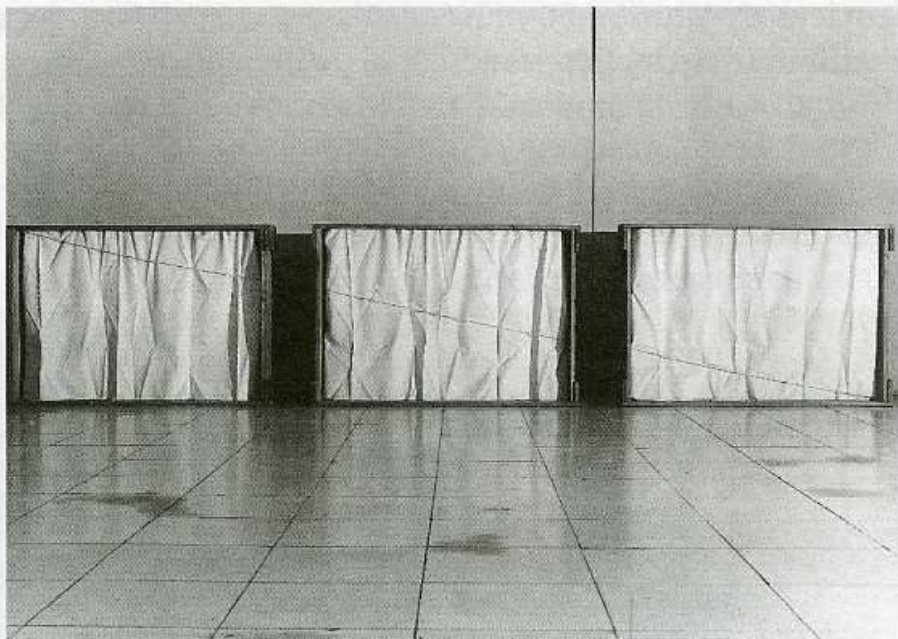
Néhány művész munkásságában már az 1960-as évek második felében feltűnnek a konceptualizmus jelei (Konkoly Gyula, a már említett Pernecky Géza, Szentjóby Tamás és mások), mely aztán 1971–72 tájára kicsiny, de valóságos mozgalommá válik. E sorok írója meghirdeti *Elképzelés* című programját, melynek mottója: „a mű = az elképzelés dokumentációja”. Mintegy 30 művész válaszol a felhívásra, s a tisztán konceptuális művek mellett akadnak a gyűjteményben „projektek” (megvalósíthatatlan vagy megvalósíthatatlan tervek), ötletek, gegek, vázlatok is. Pauer Gyula, a „pszeudo” megalkotója a felhívásra egy másik felhívással válaszol, így az ő gyűjtése önálló gyűjteménnyé válik az *Elképzelés-gyűjteményen* belül. A legadekvátabb munkákat itt is Szent-



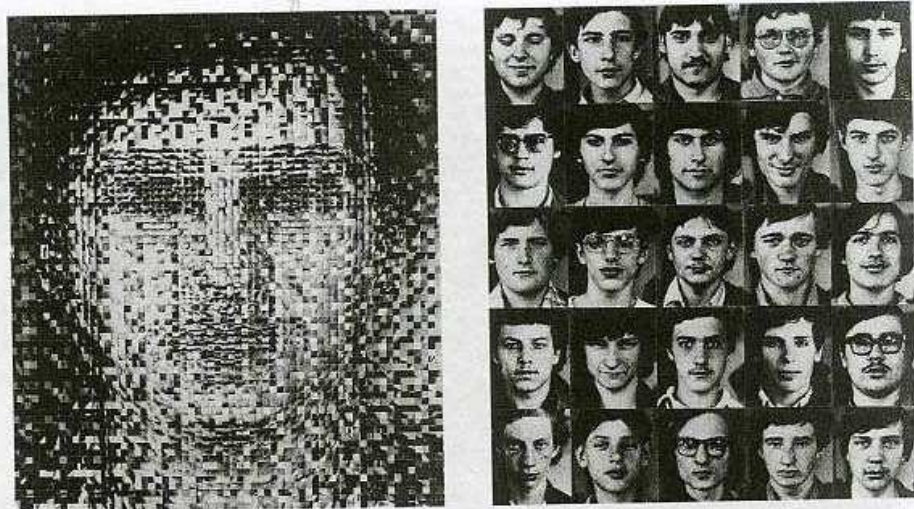
Csiky Tibor: *Térgörbe*, 1977

jóby Tamás (a személyazonossági igazolványáról készített – egyébként tilos – másolattal), Erdély Miklós (libazsíros vatta, melyet a *Ne izolálj* instrukcióval nyújt át a gyűjtemény összeállítójának), Jovánovics György (Tristan Tzara és Lenin sakkjátszmájának rekonstrukciója), valamint Türk Péter (vizuális logikai paradoxonok), Gulyás Gyula (egy felbélyegzett falevél postán elküldve) nyújtják be.

A konceptuális művészet néhány év alatt jelentős hatást gyakorol más művészeti ágakra is. Ez a fotóban érhető tetten leginkább: ahogy a képzőművész a fotóhasználat révén vizsgálni kezdi a fotó mint médium sajátosságait, úgy folytat az avantgárd fotó is önvizsgálatot. Alaptípusok terjednek el: a szekvencia, vagyis a képsor, mely lehet egy folyamat vagy akció dokumentációja, de lehet a blendenyílás, a távolságbeállítás vagy a megvilágítás vizsgálatával foglalkozó sorozat is (összhangban a képzőművészeti „sorozatművek” térnyerésével); a fotómontázs, melyet projektek bemutatására alkalmaztak; képregények, melyek „történeteket” mondanak el; tablók, melyeket nem csak lineárisan lehet olvasni; és egyáltalán, mindenféle szemiotikai és konceptuális játék, mely a médium természetére utal vissza. Ez a mediális fordulat más művészeti ágakban is bekövetkezik, a grafikától (Maurer Dóra) a textilművészetig (Attalai Gábor, Bajkó Anikó, Gecser Lujza, Kelecsényi Csilla, Szenes Zsuzsa, Lovas Ilona, Droppa Judit, Szilvitzky Margit).¹⁰ A Balázs



Jovánovics György: Interiorizált korlát,
báttér a Nagy Camera Obscurához I–III., 1976



Türr Péter: *Osztályátlag I-II.*, 1979

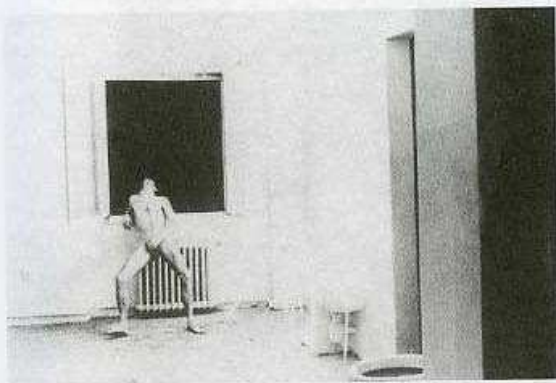
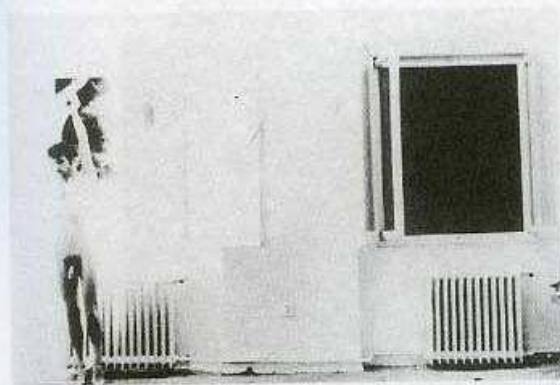
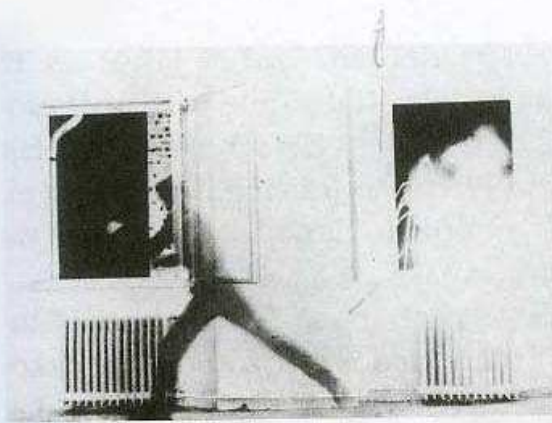
Béla Stúdióban a fiatal filmesek és képzőművészek (továbbá zenészek, írók és mások) Bódy Gábor irányításával elkészítik a *Filmnyelvi Sorozatot* (egy tucat filmet a filmről). A filmről való gondolkodás kiterjed a dokumentumfilm és az élet viszonyára éppúgy, mint az olyan, reménytelenül elmaradottnak látszó műfajokra is, mint az animációs film (Háy Ágnes). 1978 táján megindulnak az első kísérletek a videoval is (Bódy Gábor, Hajas Tibor, Najmányi László, Forgács Péter).¹¹ Az építészet terén Makovecz Imre *Minimáltér*-pályázata projekteket gyűjt össze építészekről és konceptuális érdeklődésű képzőművészekről. Olyan alkotók, mint Halász Péter, Bálint István (és a Kassák Stúdió), Najmányi László (és a Kovács István Stúdió), Molnár Gergely kísérleti színházat hoznak létre, ahol a színház a különleges helyszíneit tekintve műfajilag öszszemosódik a happeninggel, az akcióval, a body arttal. (Mindannyian elhagyják az országot még az 1970-es években, az előbbieket alapítják a világhírű Squat-színházat, utóbbiak a Spions nevű rockegyüttest.)¹² Az Új Zenei Stúdió (Vidovszky László, Jeney Zoltán, Wilhelm András, Sárosi László) strukturális és Fluxus-darabokat ad elő. A mail art voltaképpen a postai kommunikáció művészeti vizsgálata (Galántai György, Tót Endre, Świerkiewicz Róbert). A költészetben, melynek „nyersanyaga”, a szó és a szöveg, rokon, sőt olykor azonos a konceptualizmusával – elterjednek a kísérleti költészet, a vizuális költészet, a konkrét költészet, a fonikus költészet stb. termékei (a párizsi Magyar Műhely körétől, Balaskó Jenőtől és Tandori Dezsőtől Tóth Gáboron át Tábor Ádámgig és Ladik Katalinig), és mint a filmben, itt is felmerülnek a dokumentum és a fikció, a valóságba való művészi beavat-



Károlyi Zsigmond: Szövegparaván, 1978

kozás dilemmái. Időnként csakugyan nem könnyű Tót Endre *Örülök, hogy pecsételhetek-kártyáit* műfajilag elkülöníteni a Fluxus-költő Emmett Williams egy-egy „versétől”. A konceptualizmus időszaka egy-szersmind az interdiszciplinaritás és az intermedia – a „műfajköziség” – beköszöntését is jelzi, mely szemléletmódnak Szentjóby Tamás és Erdély Miklós a legfőbb képviselői. Szentjóby mindenekelőtt fluxuskoncertjeivel és akcióival, valamint az élet és a művészet gazdag viszonyrendszerének igen sokoldalú feltérképezésével (objektokkal, szövegekkel, fotókkal stb. stb.) – ő azonban 1976-ban elhagyja az országot. Erdély Miklós pedig „tudományközi” gondolkodásával és elsősorban (Galántai Györggyel és Maurer Dórával közösen elkezdett) *kreativitási gyakorlataival*. A hetvenes években Erdély még nem fest; utólag visszatekintve úgy ítéljük meg, hogy leleményes invenciója, az ún. *indigórajz* alkotja munkásságának egyik epicentrumát. A kreativitás eszméi ebben az időszakban összekapcsolódnak az utópisztikus gondolkodással, az underground eszmékkal, s ily módon a politikai protestálás elméletével és gyakorlatával is. A politikai és a művészeti avantgárd érdekei néhány évig szorosan összefonódnak – tartalmilag is – legkülönbözőbb akciókban és szamizdatokban (Haraszi Miklós, Konrád György és Rajk László; *Beszélő és Szétfolyóirat*).¹³

Még egy fiatal generáció nő fel az évtized folyamán (ma már azt is mondhatnánk: a Rózsa presszó generációja): Károlyi Zsigmond, Halász András, Drozdik Orsolya, Kelemen Károly, Fazekas György, Tolvaly



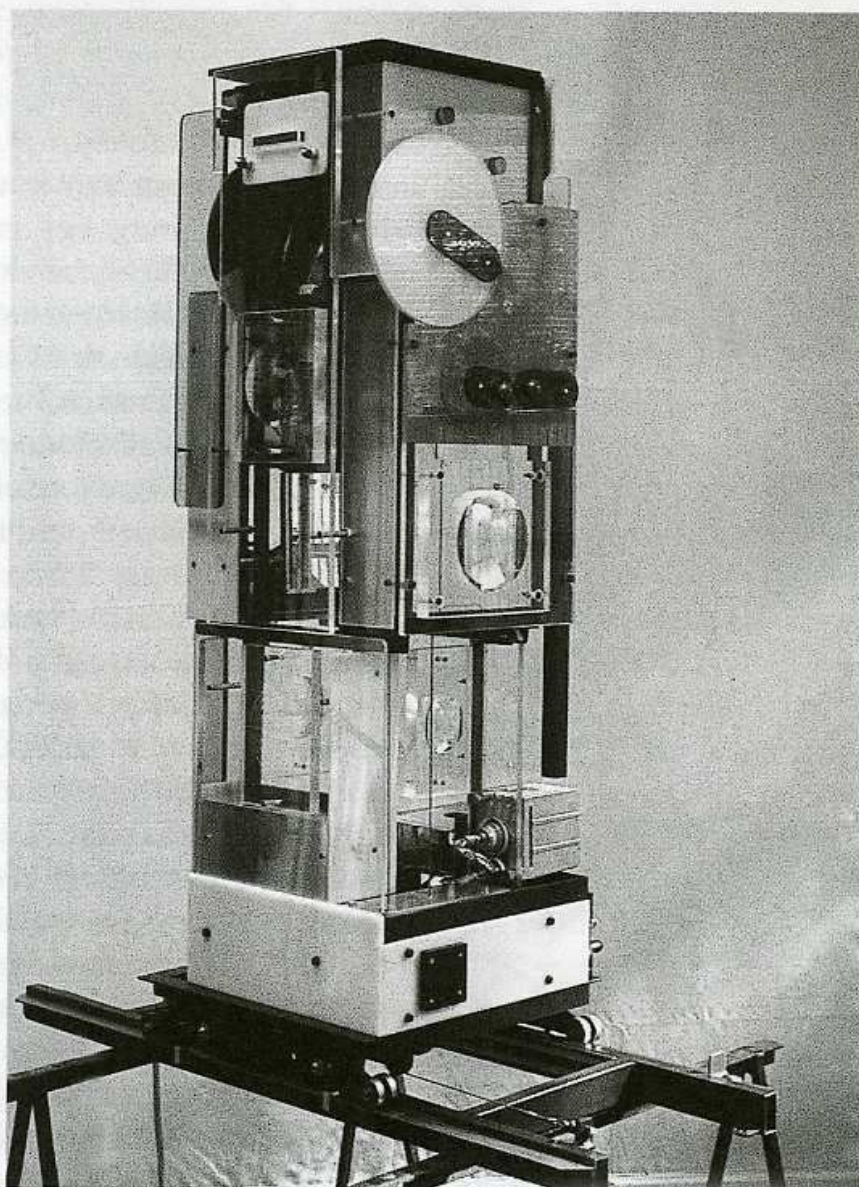
Hajas Tibor: Képkorbácsolás, 1978

Ernő, Lengyel András, Méhes Lóránt, a valamivel idősebb Birkás Ákos és társaik, akiknek az a szerep jutott, hogy hagyományos főiskolai képzés mellett is elsajátítsák a radikális avantgárd eszméket és feldolgozzák Erdély Miklós és az idősebb generáció hatását. Gondolkodó festők, akik akciókat és konceptuális munkákat is készítenek, mindazonáltal már a nyolcvanas évek újfestészeti, posztmodern, tranzavantgárd fordulatának előkészítői.

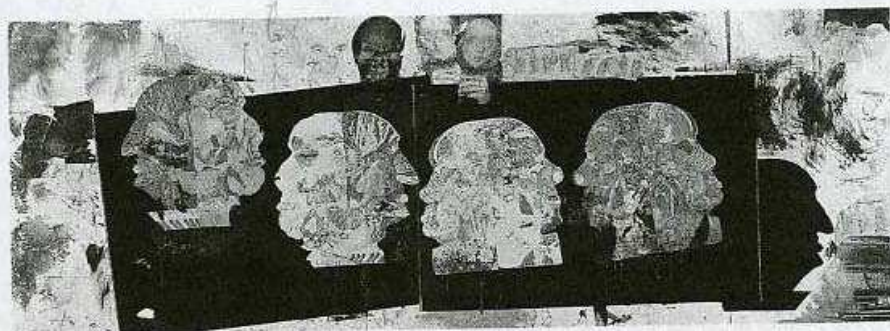
Tőlük viszont szinte teljesen függetlenül, még egy meglepő fordulat következik be az évtized végén. A kollektív eszmék kissé individualizálódnak és szélsőségesse válnak, az akcionizmus letisztul és radikalizálódik: a happeninget és a body artot végérvényesen felváltja a performance. Megjelenik Hajas Tibor, korábban költő és néhány konceptualista mű alkotója, aki a költészetet a saját testének vonaglásába és egy vaku villanásába szublimálja, s ezáltal ismét megkísérli az élet esztétizálását, illetve esztétikáját élet és halál kérdésévé teszi. Performance-dokumentációi mellett fennmaradt 15 fotószekvenciája, melyek Vető János fotográfus közreműködésével és a közönség kizárásával a body art, a performance és a fotográfia találkozásaként születtek meg. A kibontakozó magyar performance-

művészetben az ő szellemiségéhez kezdetben Szirtes János és El Kazovszkij állt a legközelebb, míg az Erdély Miklós-féle InDiGo¹⁴ csoportban is közreműködő Böröcz András–Révész László páros a műfajt a groteszk felé, Sugár János pedig intellektuális irányba mozdította el. Az Inconnu-csoport¹⁵ pedig a nyílt politikai ellenállás eszközeül választotta a performance néhány alapformáját.

Több kulcsfontosságú alkotó halála jelzi a korszak végét: Altorjai Sándor, Bódy Gábor, Hajas Tibor, majd Erdély Miklós távozott örökre ekkoriban. Sokan vannak azonban, akik itthon maradtak, és olyanok is, akik



Harasztj István: Perspektíva, 1975



Altorjai Sándor: Poliskizoid aleatorikus demontázs 21, 1979

a rendszerváltozás után végleg hazatelepettek vagy egyre gyakrabban látogatnak haza. Meggyőződésem, hogy összességükben mindannyiunknak, az 1970-es évek egész avantgárd művészetének az volt a művészen túlmutató jelentősége, hogy a kifejezőeszközök konceptuális-mediális önvizsgálatával előkészítette 1989–90 társadalmi-politikai fordulatát – pontosabban ennek nyelvi-kommunikációs rendszerét.

Budapest, 1999. február