

Deréky Pál

In the Shadow of Yalta¹

Piotr Piotrowski körképe a szovjet érdekszférába került közép-európai államok és Jugoszlávia avantgárd művészetének fejlődéstörténetéről az 1945 és 1989 közötti évtizedekben (kitekintéssel Romániára és Bulgáriára). Ismertetés és kommentár – magyar szemmel.

■ Ebben a könyvében az ismert lengyel művészettörténész, a Poznańi Egyetem professzora a vasfüggöny és a szovjet határ közé szorult államok avantgárd művészetének történeti áttekintésével foglalkozik 1945 és 1989 között, különös tekintettel a lengyel, a keletnémet, a csehszlovák, a magyar, a jugoszláv és a román művészetre. A földrajzi-politikai megkülönböztető jegyek alapján kimaradnak az áttekintésből a balti államok, illetve a bécsi akcionizmus, amelyre szintén rávetül Jalta árnyéka, olyan értelemben, hogy azokat a társadalmi-tömegpszichológiai mechanizmusokat (illetve azok 1945 utáni feldolgozatlanságát) tematizálta, jórészt Wilhelm Reich nyomán, amelyek Jaltához vezettek². Bulgáriában a vizsgált időszakban alig, Albániában pedig egyáltalán nem volt avantgárd művészet. PIOTR PIOTROWSKI, aki a múlt század hetvenes éveitől kezdve folyamatosan látogatja az általa vizsgált országokat, folyamatosan tartja a kapcsolatot a térség számos művészeivel, művészettörténészeivel, galéria- és múzeumigazgatójával, valamint műkereskedőjével, a téma alapos ismerőjének tekinthető. Könyvéhez a legközelebb a Laura Hoptman – Tomáš Pospiszyl által 2002-ben kiadott *Sourcebook* áll³, aminek az ismertetésére itt most nem vállalkozom.⁴ Van sok olyan mű, alkotó, illetve irányzat, amelyet mindkét könyv bemutat – ezek elhelyezése vagy értékelése nem mutat nagy különbségeket. A két könyv szemlélete között az az alapvető különbség, hogy Piotrowski rendszerező elvként használja a vizsgált diktatúrák kultúrapolitikájának helyi sajátosságait, s ezeket meghatározó jellegűnek tekinti az egyes avantgárd művészeti irányzatok, illetve iskolák kibontakozásának vagy elhalásának (létre sem jöttek) szempontjából. Nem hallgatja el – amennyiben volt ilyen – a nyugati hatás tényét, jellegét és mértékét, viszont fontosabbnak tartja a belső fejlődés, illetve a táboron belüli egymásra gyakorolt hatás bemutatását. Piotrowski kultúratudományos megközelítése számot vet a szocialista országok művészeti avantgárdjának és avantgárd művészeinek nem csak politikai meghatározottságával, hanem társadalmi-gazdasági helyzetével is, például azzal, hogy a rendszerváltás előtt a Kelet-Európának nevezett és néhány év alatt Közép-Európává, illetve Kelet-Közép-Európává avanszált térség és Nyugat-Európa (vagy az Egyesült Államok) között gyakorlatilag nem létezett műkereskedelem, csak a mű- és feketekereskedelem bizzar ötvözete: főleg történeti avantgárd munkák kerültek így keletről nyugatra. Ám azoknak a keleti avantgárd művészeknek a sorsától eltérően, akik az első világháború után kerültek nyugatra, és általában szép pályát futottak be, a második világháború után kivándoroltatott, kiutasított művészek többsége eltűnt, felszívódott nyugaton, mivel magára a kortárs keleti avantgárdra is rákerült a másodrendűség, az utánzó-művészet bélyege. Olyan hatalmas bukás volt ez a történeti avantgárdhoz képest, amely máig érezteti a hatását. A rendszerváltás után a térség országai olcsón, legalábbis kedvező áron kapható műalkotások beszerzési helyének számítottak, majd egyre inkább a felvevő piac

szerepét vették át. A szocialista országokban keletkezett műalkotások ára azonban csupán töredéke volt és maradt a nyugatiakénak. Ezért a másodrendűség tudata Piotrowski szerint mind a mai napig meghatározó. Továbbra is érvényes, hogy „[t]he universal language of artistic culture is today the language of Western art.” (p. 14.) Azoknak a műveknek, amelyek nem ezen a nyelven beszélnek, lehet helyi vonatkozásban bármilyen értékük, az áruk a központi Nagypiacon alakul ki. Könyvének keletkezését is az anomáliák megszüntetésének szándéka ösztönözte, másrészt – noha elismeri a műkereskedelem úttörő szerepét – egy olyan körkép kialakításának igénye, amelynek felépítését, arányait nem bármiféle külső viszonyítási pontok, hanem a belső fejlődés törvényei határozzák meg. Műkereskedelem és műkritika között szoros összefüggés létezik, elvégre a piac felépítéséhez nélkülözhetetlen a tárgyismeret. Magyar vonatkozásban a neves bécsi galériszt, Hans Knoll által megrendelt és kiadott úttörő áttekintés példázza kitűnően a kompatibilitás megteremtésének az igényét, és készíti elő a párhuzamos kanonizációt.⁵ Az ilyen alapvető műveletek elvégzése után kerülhet sor a tudományos szempontú összehasonlító vizsgálatra. 1989 előtt a kelet-európai kortárs művészet iránt nem mutatkozott túlzott érdeklődés. Az áttörést az 1994-es *Europa, Europa* című nagykiállítás⁶ hozta meg, amelyet a bonni Kunst- und Ausstellungshalle mintegy felavatására Ryszard Stanislawski és Christoph Brockhaus rendezett. A Nemzeti Múzeumként koncipiált épületegyüttes, amely messze túl nagyknak tűnt egy Bonn-nagyságú kisváros – igaz akkor Nyugat-Németország fővárosa – számára, arra vállalkozott, hogy a híres kölni *Westkunst* (Museen der Stadt, 1981) párjaként ne pusztán „Ostkunst”-áttekintést nyújtson 1994-ben, hanem a kettő szintézisét. Hogy mégis ostkunst-panoráma lett belőle, az Piotrowski szerint több problémát vet fel, mindenekelőtt a két háború közötti és a második világháború utáni avantgárd művészet folyamatosságát az egyes országokban. Piotrowski hangsúlyozza, hogy ezzel a kérdéssel, valamint a „geography of art” kérdéssel mindenkinek meg kellett küzdenie, aki kiállítást rendezett és katalógust adott ki az utóbbi évtizedekben. Ismeri és ismerteti a könyve megjelenéséig rendezett összes jelentős kiállítást, valamint kiadványt, és felfogásuk közös jellemzőjeként azt emeli ki, hogy az egységesnek látott westkunst mellé egységes-

1 Piotr Piotrowski: *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*. Lengyelül Poznańban jelent meg, 2005-ben, angolul Londonban, négy évvel később (Reaction Books, 2009), az Erste Bank Alapítvány támogatásával. Lengyelről angolra fordította Anna Brzyski

2 *Charakteranalyse* (1933). Erweiterte Fassung: Kiepenheuer & Witsch, Köln 1970; *Die Massenpsychologie des Faschismus* (1933). Erweiterte und revidierte Fassung: Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1971 stb.

3 Laura Hoptman – Tomáš Pospiszyl (eds.): *Primary Documents: A Sourcebook For Eastern And Central European Art Since The 1950's*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2002

4 vö. Deréky in: *Magyar Műhely* 2004., No. 131., p. 81-84.

5 Hans Knoll (Hrsg.): *Die zweite Öffentlichkeit. Kunst in Ungarn im 20. Jahrhundert*. Dresden: Verlag der Kunst, 1999. ill. Hans Knoll (összeáll.): *A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2002

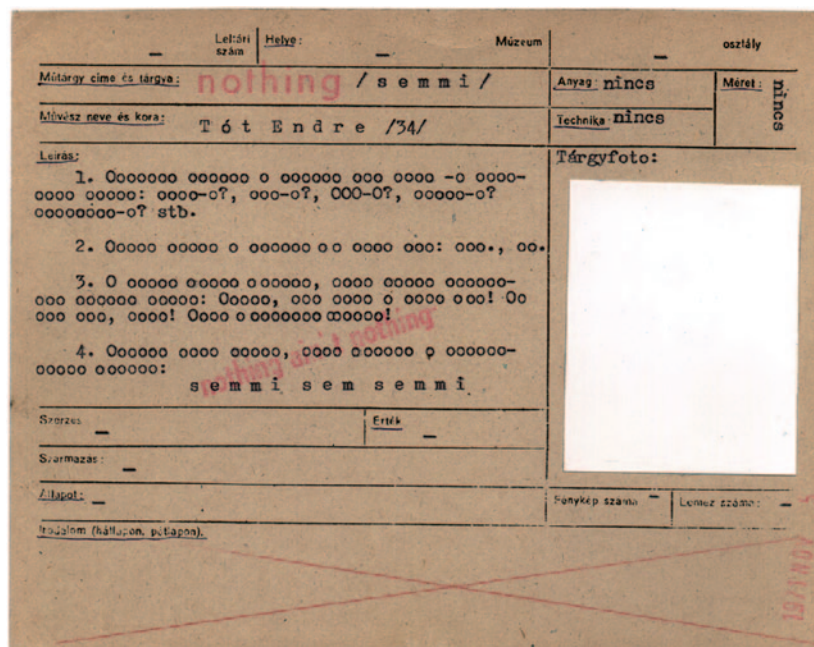
6 *EUROPA, EUROPA – Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 1994. máj. 27 – okt. 16.

nek láttatott ostkunst-ot próbálnak konstruálni (a jelentősebbek közül például utoljára az 1999-es *Aspekte / Positionen*⁷). Míg az újabb szemléletűek már nem a művészet történetét próbálják meg egy formába önteni, hanem a művészet történetét állítják egymás mellé: pl. *Beyond Belief* (Chicago, 1995)⁸ vagy *After the Wall* (Stockholm, 1999)⁹. Ez utóbbiakban olyan szemlélet nyilvánul meg, amely számára a „háború utáni” terminus az ezredfordulóra elveszítette rendező jellegét és értékét. Új rendező szempontok lehetnek – amiket saját újításaként vezet be – a szocialista országok avantgárdjainak egymásra gyakorolt hatása, és mindenekelőtt a kelet-közép-európai avantgárdok nem földrajzi, nem országok szerinti, hanem izmusok, stílusirányzatok, mozgalmak szerinti elrendezése. A nyugati minták nyomán létrejött helyi változatok (ha egyáltalán létrejöttek, mivel nem minden nyugati izmus, stílus stb. talált mindenütt keleti követőkre) elemzése és összehasonlítása, leszármazásának megállapítása egyúttal nemzetközi viszonylatban is kontextuálja az egyes iskolákat, műalkotásokat. Ez a „diversity without hierarchy” interpretációjának vezéreszméje, de nem a keletkezési hely metafizikája értelmében, hanem pusztán genetikailag: olyan tények megállapításaként, mint hogy a szürrealizmus a magyar (Európai Iskola) és a cseh, a konstruktivizmus a lengyel és a jugoszláv művészetben fejtett ki megteremkenítő hatást, míg a bolgár avantgárd művészet számára épp a történeti avantgárd hagyomány hiánya a keret. Ennek az elképzelésnek megfelelően követik egymást a fejezetek: a szürrealizmus interregnuma (1945-8); az „olvadás” és az art informel; a nem-szocialista realizmus; a neoavantgárd mint a festészet kritikája; a neoavantgárd elterjedése; a konceptművészet és végül a body art, a férfi és női akcióművészet, performance – több mint négyszáz oldalon, 224 fekete-fehér képpel. Fontos, érdekes könyv, magyar szempontból különösen az. A 20. század második felében keletkezett magyar avantgárd művészet ebben a komparatista kontextusban egészen más szempontból, más megvilágításban jelenik meg, mint azt akár a saját, akár a pseudo-külföldi (Knoll) látószög mutatja: az összehasonlítás révén sokkal, tehát nagyságrendekkel súlyosabbnak, jelentősebbnek tűnik. Piotrowski nem idealizálja a magyar szcénát, bár a 70-es éveket,

7 *Aspekte / Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949-1999.* (1999-2001: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Palais Liechtenstein und 20er Haus, Bécs; Ludwig Múzeum, Budapest; Fundació Miró, Barcelona; John Hansard Gallery/ City Gallery Southampton)

8 *Beyond Belief. Contemporary art from East Central Europe.* Museum of Contemporary Art, Chicago, 1995. szept. - nov. 26

9 *AFTER THE WALL – Art and Culture in post-Communist Europe.* (1999-2001: Moderna Museet, Stockholm; Ludwig Múzeum, Budapest; Hamburg Bahnhof – Museum für Gegenwart., Berlin)



TÓTH ENDRE
Semmi, 1971, kartoték (egy lap Pauer Gyula Beke László *Elképzelés* projektjéhez készített Műgyűjtési akció – Pszeudo műgyűjteményéből); © reprodukció: Artpool Művészetkutató Központ

különösen azok első felét olyan pozitívan ábrázolja, amivel sokan nem értenének egyet az egykori résztvevők közül. Kifejti például, hogy új szürrealizmus a háború után csak Csehszlovákiában és Magyarországon létezett, míg art informel csak Lengyelországban és Csehszlovákiában, elsősorban azért, mert néhány művész (pl. Tadeusz Kantor) hosszabb nyugati (párizsi) tartózkodását követően hazatért. A szocialista országok 1958-as moszkvai kiállításán pl. a lengyel absztraktokon kívül csak szocialista realista műveket állítottak ki. Részben ennek köszönhető, hogy Kantor és 14 más, hozzá hasonló módon alkotó művész 1961-ben kiállíthatott a MOMA-ban (New York, *15 Polish painters*). A csehszlovák liberális kultúrpolitikája lehetővé tette közös cseh-lengyel kiállítások szervezését, amelyek során a Lengyelországba látogató cseh művészek bepillantást nyerhettek a lengyelek által az Egyesült Államokból hozott új művészeti folyóiratokba, megismerkedhettek a legújabb irányzatokkal. Ekkor, a 60-as években még a román művészek közül is akadt néhány, aki hosszabb-rövidebb időre kijutott ösztöndíjasként vagy meghívottként Párizsba, és erre az időre esik a saját avantgárd hagyomány feltárásának kezdete is. A bolgár művészetnek nem volt avantgárd hagyománya, bolgár művészek nem tértek haza külföldről. A nyugaton élő magyarok – tennem hozzá –, mint például Victor Vasarely, Simon Hantai vagy Nicolas Schöffer, csak túl későn váltak ismertté hazájukban ahhoz, hogy igazán jelentős hatást tudjanak kifejteni. Pedig Hantai, aki ma a Pompidou állandó kiállításának rangos, jól dokumentált szereplője, Pierre Soulages-zsal együtt, az informel sajátos európai irányzatának megteremtőjeként említik. A Magyarországon a hatvanas években kialakuló *gulyáskommunizmus* – állítja Beke László nyomán Piotrowski – a nyugatinak minden tekintetben pusztán karikatúrája volt csupán, ám ahhoz mégis elegendő anyagot nyújtott, hogy kapitalizmusként kritizálni lehessen (pl. Tóth Endre: *Semmi sem semmi*). Jugoszláviában, a viszonylag legnagyobb művészi szabadság körülményei között egyaránt kialakult az informel és az univerzalista geometrikus kísérletezést választók irányzata. A kelet-németországi művészetpolitika csak az ún. haladó hagyományhoz való hozzáférést tette lehetővé, ezért nem sikerült feltárni és termőre fordítani a saját dadaista és konstruktivista hagyományt. Piotrowski leszögezi: minél jelentősebb történeti avantgárd hagyománnyal rendelkezett egy-egy művészársadalom, minél nagyobb fokú volt ennek a hagyománynak a feltárása, minél szélesebb körűvé vált az ismertsége és az elismertsége, továbbá minél kiterjedtebb volt az aktuális alkotói szabadság mértéke, annál nagyobb és érdekesebb lett a világháború utáni újavantgárd termése is. Triviális igazság, mégis milyen hadjárat folyt ellene hivatalos részről, csaknem minden kezdeményezés, amely ennek a szellemében indult, kapott a nyakába egy dézsa betont. A szerző újra és újra hangsúlyozza, hogy Lengyelor-

szágban is voltak ugyan nehézségek, de alapvetően mindaz a pozitív összetevő adott volt, ami a háború utáni újrainduláshoz és a későbbiek során szükségeltette. Voltak széles látókörű múzeumigazgatók és kritikusok, alapos műveltséggel rendelkező alkotók, akik kiváló nyugati kapcsolatrendszerrel ápolták, és a kulturális bürokráciát kivételes pillanatoktól eltekintve (pl. 1980) nem érdekelte túlságosan az avantgárd. Ezért kimondva-kimondatlanul (pl. a jugoszláv anyag érzésem szerint enyhe háttérbe szorításával) a lengyel háború utáni újavantgárdot tartja a legtöbbször. Nekem ezzel nincs bajom, mert sok példával alátámasztva, jól érvel, és különben is: szíve joga. Nagyobb bajt érzek ott, ahol a számára a mindenképpen és mindenhol nagyon fontos történeti avantgárd hagyományt vázolja, illetve hozza kapcsolatba a későbbi fejlődéssel. Példának okáért ezt írja a budapesti MA folyóiratról és köréről, a Kassák-köréről: „Viszonyuk a [Tanács] köztársaság kommunista irányításához semmiképp se volt jónak nevezhető. Mivel sokan, köztük Kassák is, nem értettek egyet az új kulturális politikával, az illetékes hatóság betiltotta a MA című konstruktivista folyóiratot...”¹⁰ Hát, ha a MA már 1919 nyarán konstruktivista lett volna, akkor lehet, hogy még magasabbra kellene pakolni a magyar mércét. A magyar konstruktivizmus kapcsán főleg Hegyi Lórándot és Bekét idézi, Botár Olivért és Esther Levingert nem, pedig utóbbi kettő is sokat publikált angolul a témában¹¹. Piotrowski jól láthatóan főleg angol források alapján tájékozódik, de hihetetlenül sok eredeti nyelvű könyv címét is beidéz. Nem deríthető ki, hogy ezeket átlapozta-e vagy fordítottatott-e belőlük részeket: ám minden esetre tiszteletreméltó tájékozódásának széleskörűsége (tehát pl. százszor több magyar csoport vagy művész nevét említi az itt általam felidézettekénél). A magyar fejlődés ábrázolását folytatva említi Martyn Ferenc munkásságát, a pécsi Mozgás '70 csoportot, az IPARTERV kiállításokat – amelyek már konceptuális műalkotások is megjelentek – majd (a csoport megnevezése nélkül) a SZÜRENON jellemzőit foglalja össze. Összegezőképp az 50-es, 60-as és 70-es évek magyar művészetében olyan stílusirányzatok egymással párhuzamos létét állapítja meg, amelyek szerinte nyugaton antagonizmusnak tűntek volna. A magyarországi kortárs avantgárd művészetre – és kisebb-nagyobb eltérésekkel a térség valamennyi tárgyalt országának a művészetére is – az ún. avantgárd szinkretizmus jellemző. Stílárís egyöntetűség helyett a

10 Their relationship with the Republic's Communist regime was by no means satisfying. Because many, including Kassák, disapproved of its new cultural policies, the authorities closed the Constructivist journal MA...” (p. 125.)

11 A nemzetközi konstruktivizmus magyar változata Bécsben alakult ki az 1920-as évek elején. Mivel azonban osztrák társaik alig voltak, és akik voltak – Erika Giovanna Kliem vagy Friedrich Kiesler –, azok is kivándoroltak a 20-as évek közepén az Egyesült Államokba, nemzetközileg jórészt ismeretlen maradt. Akkoriban, 1922-23 táján, a Kassák-kör által kifejlesztett, társadalmi relevanciáját hangsúlyozó konstruktivista művészet annyira radikális, tehát elfogadhatatlan volt a bécsiek számára, mint jó 45 évvel később a radikális bécsi akcionizmus a szomszéd magyarországi művészek számára – akik tudták róla, de nem társadalmi relevanciáját fogták fel, hanem „Wiener Blut”-jellege miatt örülségnak tartották.

Az I. Iparterv kiállítás (1968) plakát-meghívója; © reprodukció: Artpool Művészetkutató Központ



A (betiltott) Mozgás '70 kiállítás (Modern Magyar Képtár, Pécs, 1970 április) katalógusa; © reprodukció: Artpool Művészetkutató Központ

művészek fontosabbnak tartották a saját életművük beleírását a modernségbe, vagyis mintegy állásfoglalás-szerűen rendelték hozzá a saját műveiket az újhoz, a nem-hivataloshoz – akár a geometrikus absztrakció révén is. Rosalind Krauss 1985-ben megjelent nagyhatású munkáját¹² idézi annak magyarázataképp, miként maradhatott ez az irányzat oly hosszú ideig termő Közép-Európában, elsősorban önmagát-isméltése és autoreferencialitása okán. Krauss azonban – fejt ki Piotrowski – kizárólag nyugati anyagból dolgozott, aminek a vizsgálata más eredményre vezetne, mint amire a közép-európaié vezethette volna. Ez utóbbi ugyanis egyáltalán nem volt autoreferenciális, hanem a szocialista realizmus és a neoklasszicizmus ellentétéként határozta meg magát. Az eredeti konstruktivizmussal összehasonlítva egyáltalán nem volt utópisztikus, nem használt forradalmi retorikát, nem érvelt új társadalmi berendezkedés, kivált nem valami új kollektívizmus bevezetésének szükségességével. Más dolog, hogy bírálata sem volt agresszív. Olyannyira nem, hogy néhány országban – például Csehszlovákiában 1968 előtt, Jugoszláviában a 70-es évek közepéig és Magyarországon attól errefelé – nemcsak jól tűrte, hanem gyakran támogatta is a párt a neokonstruktivista művészetet. Azokban az országokban, amelyekben nem volt komoly ideológiai desztalinizáció (NDK, Bulgária) nem keletkezett neokonstruktivista művészet sem. Ravasz dolog volt ez, hiszen az a sok keleti neokonstruktivista művész, aki ilyen típusú műveivel résztvehetett nyugati kiállításokon, biennálékon (amellett, hogy mindez nekik is nyilván jól jött), bizonyos fokig legitimálta a rendszert. Ugyanakkor a Nyugat is a saját sikereként könyvelte el az új keleti „modernség” képviselőinek bemutatkozását a nemzetközi

12 Rosalind E. Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1985

tárlatokon. Jó volt a műkereskedőknek is, akik potom pénzért juthattak hozzá olyan munkákhoz, amelyek árfolyamának emelkedésére minden esély megvolt (tettek is érte), miközben közösen lehetett dicsérni a kulisszák előtt a „tiszta művészet” rendszerhatárokon átívelő hatalmát. Minden résztvevő a másik jóhiszeműségére apellált, miközben meg volt győződve róla, hogy sikerült a másikat jól átvernie. Magyarországon is voltak az irányzatnak képviselői, ugyanakkor – többek között – megjelent és hódított a neodada is, az asszambulázs, az új realizmus, a happening, vagy az arte povera is. Ezek ismertetésénél ugyanolyan típusú apró hibákat vét Piotrowski, mint a korábban említett 1919 előtti magyar konstruktivizmus esetében: nem mindegy, hogy ki, hol, mikor, milyen minőségben volt jelen – mentéségre legyen szólva, hogy alig létezik angol nyelvű szakirodalom. Így pl. azt írja, hogy az első magyar happening „...took place in Erdély's apartment” (p. 211.), hát nem, nem ott zajlott. Ettől függetlenül is jól, a nemzetközi olvasóközönség számára is érthetően vázolja fel Pernecky Géza, Beke, Keserü Katalin, Patkó Imre vitáit, a második nyilvánosság („second audience”) létrejöttét, és állapítja meg, hogy a magyar művészetben a pop art volt a nem-szocialista realizmus. Ehhez, a magyar pop sajátos helyzetéhez idézi Horányi Attila és Timár Katalin tanulmányát a nyugati formanyelv készsége, szinte ön-gyarmatosító átvételéről (*Is your Pop our Pop?*, 2001).

A neoavantgárdot Piotrowski lázadásnak fogja fel a táblakép, a táblakép által közvetített univerzális értékek ellen (az egy és osztatlan esztétika, az autonóm művészet, a látás elsőbbsége, a férfiszempontú, Európa-központú magaskultúra ellen). Rendesen megvizsgálja a kérdést gender-szempontból is, ami teljesen új távlatokat nyit és új következtetéseket tesz lehetővé. Világos, hogy a táblakép és az általa közvetített művészeteszmény univerzalitásának megtagadása, leköpése, szétvagdosása már Marinetti munkásságának a kezdetén, tehát a 20. század elején megtörtént (a bőgő motor szebb, mint a Szamothrakéi Niké; köpjünk mindennap bátran a művészet oltárára stb.), de lehet, sőt majdnem biztos, hogy már a 19. században megfogalmazódott. A nem-művészetként értelmezett művészi tevékenység pedig legkésőbb Duchamp óta ismert. Nyugaton nagyon kevés volt ismert viszont az, hogy a közép-európai neoavantgárd revitalizálta ezt a gyakorlatot. Erre utal azoknak a nyugati művészek az érdeklődése az új, számukra rokon jelenség iránt keleten, akik tudomást szereztek róla (Piero Manzoni elvállalta pl. egy *Gorgona*-szám szerkesztését, csak nem jött össze). A frappáns, humoros, abszurd kultúrakritika,

életmód-kritika tényleg más volt keleten, mint az anglo-amerikai, amely inkább filozófikus és rendszerkritikus volt. Tadeusz Kantor kritikájában már maga a művész-lét, tehát „Duchamp” is benne foglaltatott. 1963-as *Népszerű kiállítás* című asszambulázsával, amely pl. 937 műtárgy és alacsony presztízsű dolog keverékéből állt, senki sem tudott mit kezdeni. Az ilyen és hasonló jelenségek meghatározására az irodalom a jelentéstelenítés, jelentéskioltság kifejezést vezette be, ami alkalmazható (lenne) a képzőművészetben is, csak korszakolni kellene hozzá a modernizmust (modernséget).¹³ Ebben a fejezetben Piotrowski rendkívül sok magyar példával szolgál, majd ezek alapján kijelenti, hogy a kelet-közép-európai művészek közül egyedül a magyarok voltak nyíltan szolidárisak a lerohant csehszlovákokkal (p. 212. majd még egyszer p. 324.) – de nem említi pl. a Beke-féle *Kötélhúzást* (1972)¹⁴ a *Törvénytelen avantgárd*ból¹⁵. Ami furcsa, tekintve, hogy Piotrowskit évtizedes ismeretség fűzi Bekéhez, és nem sokkal később – teljes joggal – Beke érdeméért említi a szlovák koncept magyar importját. Piotrowski remek, szemléletes műleírásait olvasva gyakran felmerül az emberben az, hogy nem merített-e véletlenül a szovjetorosz neoavantgárd ötleteket a szocialista „testvérországok” akcióiból (erről – emlékezetem szerint – a *Sourcebook* sem ejt szót). Gondolok például az 1965. május elsején Stano Filko, Alex Mlynářčik és Zita Kostová által kibocsájtott *Happsoc* kiáltványra, amelynek értelmében egész Pozsonyt kiállításnak nyilvánították a május 1-8 közötti időszakra. Ugyanilyen inspiráló lehetett Milan Kňažak *Egyemberes tüntetés* című akciója (1964), illetve *Aktuális művészet* nevű kiáltványa (1965). Teljes joggal helyezi el ezeket egyébként a nemzetközi fluxus-mozgalom áramában. A nyugat érdeklődését jól mutatja Klaus Groh könyve, az 1972-ben megjelent *Aktuelle Kunst in Osteuropa*, amely az egy évvel korábban megjelent, a nyugati új művészeti irányokkal foglalkozó munkájának folytatása, kiegészítése volt (*if I had a mind ... /ich stelle mir vor .../*)¹⁶. Az érintetteknek ez, az akkor még vadonatúj felosztás, mintegy az első szemrevételezés nem tetszett, hiszen legtöbbjük a háború utáni egységes avantgárd valamelyik irányzatához tartozónak vélte magát, nem pedig keletinek. Ennek ellenére sikerkönyvvé vált a határ mindkét oldalán, nem utolsó sorban azért, mert arra is rávilágított, hogy új, dinamikus korszakába lépett a neoavantgárd. Ugyanakkor a vasfüggöny mögött élő – visszhangtalanságukat nehezen viselő – avantgárd művészek kapcsolatteremtéseinek is új értelmet adott. Brendel János rendezésében került sor 1970-ben Poznańban a magyar avantgárd első külföldi seregszemléjére, s ezt nemsokára a varsói Foksal galériában rendezett kiállítás követte. Az ugyancsak varsói Remont galéria cseh avantgárd művészeket állított ki, nemsokára közismertté vált a lengyel kulturális élet lazasága. Egész Közép-Kelet-Európából özönlöttek a fiatalok Lengyelországba (persze, nemcsak művészek), és otthon is elkezdtek érvényesíteni az ott látottakat. Robert Rehfeldt már 1975-ben keletnémet mail art-kiállítást rendezett a varsói Studio galériában, három évvel később pedig Kelet-Berlinben. Adalékként megemlíthetnénk a magyar-szlovák közös akció mellett a jugoszláviai Bosch+Bosch csoport ugyancsak 1972-ben rendezett balatonboglári tárlatát, valamint a magyar avantgárd jugoszláviai (vajdasági) bemutatkozását egy évvel később. Nyugodtan állíthatjuk tehát – számomra is ez volt az Artpoolban folytatott kutatások egyik legmeglepőbb eredménye –, hogy mindenfajta állami

13 Amit Piotrowski a modernség/modernizmus jellemzőiként felsorol – „the rhetoric of purity, the autonomy of art, its apolitical character, its self-preferentiality, independence from external circumstances, cult of the author” stb. (p. 327.) az a közép-európai irodalmakban a korai modernséget, jelesen az esztéticizmust jellemzi (nagyjából a 19. sz. végétől az első világháború kitöréséig). Ha korszakolni a modernséget/modernizmust, akkor világossá válna a történeti avantgárd beágyazottsága a korai, és a neoavantgárd beágyazottsága a kései modernségbe. Amire – mindegyre – a posztmodern következett. Akkor nem kerülne sor ilyen félreérthető mondatok leírására, mint: „...the reception of the neo-avantgarde (postmodern art) took place in the context of a Modernist system of values...” (p. 286.). Magam irodalomtörténész lévén, nem művészettörténész, csak a saját diszciplinámra (és a közép-európai irodalmakra) vonatkoztatva merem állítani, hogy neoavantgárd és posztmodern nem szinonimák, hogy léteznek olyan jellemzők, karakterisztikumok, amelyek elkülönítik egymástól a neoavantgárd és a posztmodern írásműveket. Más pl. a szubjektum szituáltsága, a deszemiotizáció fajtája (jelentéskioltság vs. többértelműsítés), valamint a montázs jellege a neoavantgárdban és a posztmodernben.

14 Ld.: <http://www.artpool.hu/boglar/1972/720826a.html>

15 Klaniczay Júlia és Sasvári Edit (szerk.): *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970-1973*. Artpool-Balassi, Budapest, 2003

16 *if I had a mind ... (ich stelle mir vor ...)* Concept-art, project-art. 1971; *Aktuelle Kunst in Osteuropa - Jugoslawien, Polen, Rumänien, Sowjetunion, Tschechoslowakei, Ungarn*. 1972, mindkettő: DuMont-Schauberg, Köln



Cseh, szlovák és magyar művészek találkozója. 'Kötélhúzás akció' Beke László szervezésében.

Galántai György Balatonboglári Kápolnaműterme, 1972

© fotó: Galántai György – Artpool Művészetkutató Központ

támogatás nélkül, sőt, az állami szervek aktív bomlasztó és akadályozó akciói ellenére a 70-es évek közepére létrejött a szocialista országokban az avantgárd művészek kelet-közép-európai (sőt, ki tudja: talán kelet-európai, tehát tágabb) informális hálózata, amelynek révén számon tartották egymás munkásságát. Százával sorakoznak az alternatív, szubverzív, humoros, meghökkentő akciók leírásai a könyvben, szinte hihetetlen az a határtalan találékonyság, amivel a művészek, illetve csoportok intellektuális eszközökkel leleplezték a „hatalom” propagandájának álságos jellegét. „Václav Havelt idézve, a csehszlovák társadalom másik alapos ismerőjét, azt mondhatnánk, hogy a ‚hatalom nélküliek hatalma’ éppen a művészet szférájában vált láthatóvá.”¹⁷ Számtalan – köztük magyar – példával bizonyítja ezt a tételt. Bemutatja például Szentjóbó számomra mindaddig ismeretlen 1972-es *Sit out* című akcióját, melynek során fekete kendővel bekötött szájjal a budapesti Intercontinental Hotel előtt egy székhöz kötötte magát. Az akciót Bobby Seale, az amerikai Black Panther Party alapítója ihlette, akit kihallgatásai során hasonló módon hallgattattak el, illetve bírtak mozdulatlanúságra. A *Szabadságot Angela Davisnek* (1971) címmel ismertté vált

17 Invoking Václav Havel, another insightful observer of Czechoslovak society, one could say that it was in the sphere of art that the ‚power of the powerless’ was most visible. (p. 255.)



Wystawa grupy artystów węgierskich kiállítás, Poznań 1970 május.

Tót Endre munkái

© fotó: Jerzy

Nowakowski

– Artpool

Művészetkutató

Központ és

Brendel János

A kiállítás

részvevői: Bak

Imre, Bálint Endre,

Baranyay András,

Csáji Attila, Csutoros

Sándor, Fajó János,

Fóth Ernő, Frey

Krisztián, Gyarmathy

Tihamér, Gyarmathy

Rádóczy Gábor,

Haraszty István,

Hencze Tamás,

Karátson Gábor,

Keserü Ilona,

Konkoly Gyula,

Lakner László,

Lantos Ferenc,

Nádler István, Papp

Oszkár, Paizs László,

Pauer Gyula, Temesi

Nóra, Tilles Béla, Tót

Endre, Vajda Júlia,

Veress Pál

remek Szentjóbó-akció ikerpárja ez (amit viszont Piotrowski nem említ), mindkettőben a rendszer olyan túlhajtott affirmációjáról van szó, amely a hivatalnokok számára fájdalmasan abszurd provokációnak tűnhetett, illetve szentségtörésnek (Szombathy Bálint: *Lenin Budapesten*, 1972 május 1.). A cipőfelsőrészkészítők tiltakozhattak – sőt: tiltakozniuk kellett – a vietnami háború ellen, magánszemélyek nem. Ebbe a sorba helyezi Pauer néhány jellegzetes művét (*Pszeudo-kiáltvány*, *Tüntetőtábla erdő*), míg a *Marx-Lenin, Igen-nem* már a szimbólumok trivializálása, defunkcionálása, eltárgyasítása irányába mutat, akárcsak Pinczehelyi *Sarló és kalapácsa* (1973). Pauer kapcsán ezt írja: „He participated in a series of exhibitions held in Szüreenon towards the end of the 1970s.” (p. 276.) – remélhetőleg nem helyiségnak tartja vagy helyiségnévnek véli a Szüreenon szóösszevo-

nást. Nagy terjedelemben és értő módon ismerteti Erdély Miklós munkásságát, sajnos a Szőke Annamária által kiadott angol nyelvű Erdély-kötet¹⁸ már a könyv megjelenése után látott csak napvilágot. Éppilyen kevésbé ismerheti a könyve 285. oldalán röviden említett Beke-mű, az 1971-es *Elképzelés* 2008-ban megjelent gyönyörű dokumentációját¹⁹ (hacsak a szerző meg nem küldte neki), amit mindenképpen a figyelmébe kell ajánlani.²⁰ Itt, ebben a fejezetben vezeti be Piotrowski a poszt-totalitarizmus fogalmát, amelyet jó néhányszor Haraszty Miklós „bársony(os) börtön” metaforájával jellemez. Talán alkalmasabb lenne az állapot illusztrálására Haraszty István *Kalitka (Mint a madár, 1972)* című munkája, amely elektromos megfigyelőrendszerrel ellátott, börtönszerű madárkalitka képzetét keltő építmény. Ha a benne levő madár a piros-fekete pihenőrúdra ül, a kalitka ajtaja megnyílik, ám azonnal bezárul, amint a madár megpróbálja megközelíteni a nyitott ajtót. A lépés-mozgáshelybenjárás, lényegében a *hazug vagy félrevezető mozgás* kérdését más közép-kelet-európai művészek is tematizálták, például sok művével Galántai György. Világszerte ismert Krzysztof Wodiczko *Jármű* című alkotása (1973). A négy biciklikereken gördülő hosszú, koporsószerű láda feneke mintegy pedálként működik: ha fel-alá jár rajta valaki, előre-hátra billenve meghajtja a kizárólag előre, meghatározott irányba haladni képes járgányt. Ami így előbb-utóbb nekimegy a falnak. Ezen munkák legtöbbjének némi kritikus, politikai töltete van, míg a

18 Szőke, Annamária (Hrsg.): *Miklós Erdély*. Georg Kargl Fine Arts – Miklós Erdély Foundation, Wien – Budapest, 2008

19 *Elképzelés. A magyar konceptművészet kezdetei / Beke László gyűjteménye*, 1971, Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület OSAS – tranzit.hu, Budapest, 2008

20 I. ehhez Beke László: *A magyar konceptuális művészet szubjektív története*. in: Derék Pál – Müllner András (szerk.): *Né / ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Ráció Kiadó, Budapest, 2004, p. 227-239.



PAUER GYULA
Tüntetőtábla-erdő, 1978
© fotó: Érmezei Zoltán – Artpool Művészetkutató Központ

Az Új Symposion 1977. januári számának borítója
© Artpool Művészetkutató Központ



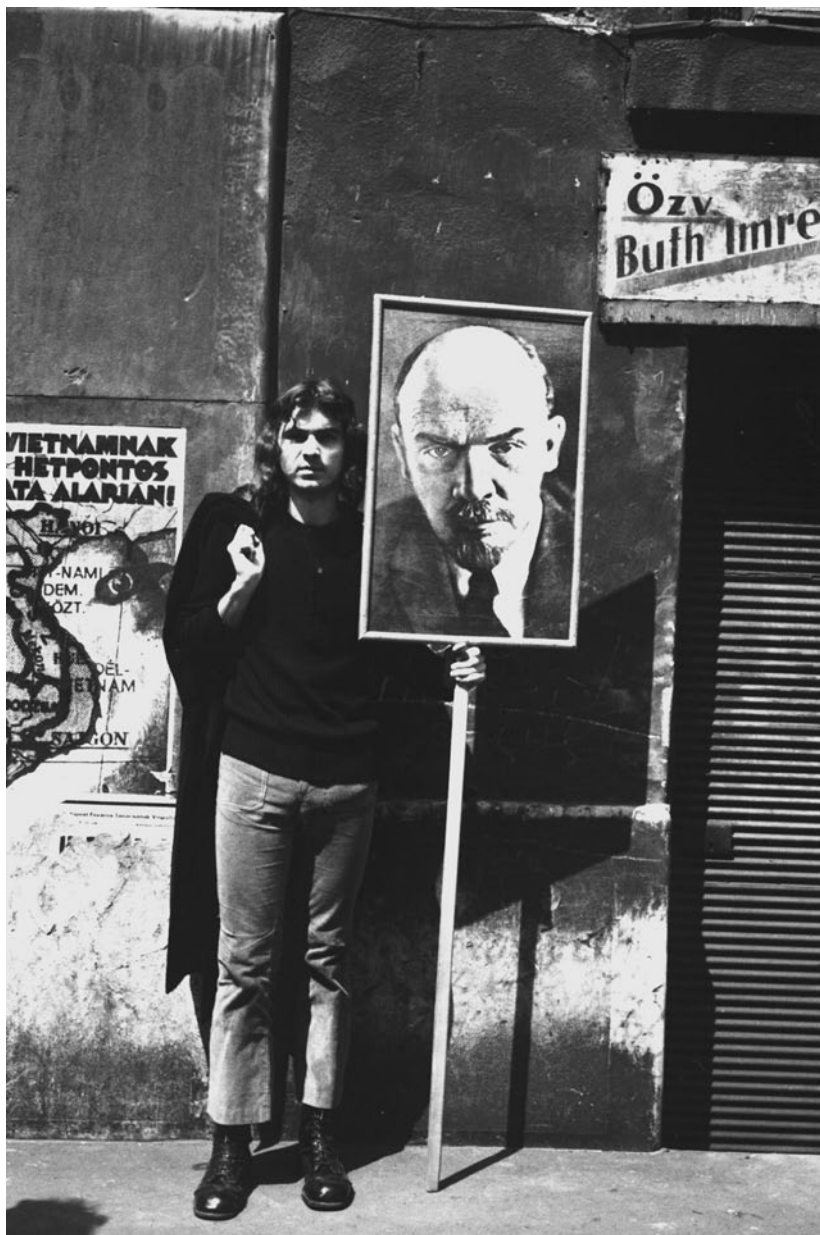
neoavangárd legtöbb műve – mint ahogy magyarul Erdély Miklós megfogalmazta – párhuzamos univerzumból szól, vagy a sok regény előzéklapján olvasható gúnyos mondat értelmében: létező személyekkel vagy rendszerekkel netán fennálló minden hasonlóságuk a véletlen számlájára írható.

Jugoszláviában némileg más volt a helyzet. Ott a poszt-totalitárius, mindinkább fogyasztóivá váló társadalom már hamarabb kialakult, lehetett külön engedély nélkül külföldre utazni, és más, a kapitalizmusra emlékeztető, vagy onnan átvett struktúrák is léteztek. Jugoszlávia mindezek ellenére nem volt szabad, demokratikus ország, viszont olyan ország volt, amelyben a 60-as évek végén, a 70-es évek elején néhány évig széleskörű, szinte nyugati típusú művészi autonómia létezett. „Culture functioned as a kind of substitute for a political life” – írja Piotrowski (p. 106.). A saját történeti avantgárd feldolgozását a kulturális irányítás nem-hogy akadályozta volna, hanem inkább elősegítette – amiből, tegyük hozzá, a magyar avantgárd is profitált. Nemcsak Bori Imre úttörő könyvei révén²¹. Hanem mindenekelőtt azzal, hogy a magyar nyelvű újvidéki *Új Symposion*, ez a friss szellemű, a legújabb nyugati áramlatokat, eszméket magyarul ismertető lap a hazai neoavangárd számára is fontos viszonyítási pontot jelentett. A szövetségi struktúra jóvoltából az egyes tagköztársaságok művészeti (és irodalmi) központjai, illetve orgánumai között szoros együttműködés alakult ki. Ennek köszönhetően rendkívül gyors és hatékony volt az információcsere, viszont ha valami miatt restriktiókat foganatosított a szövetségi kormány, az mindannyiukat érintette, nem volt kivétel. Piotrowski bemutatja a zágrábi Gorgona-csoportot és hasonló nevű folyóiratukat; a Zágrábi Hallgatói Központot, valamint a ljubljanaei OHO-t és a kör művészeit; a Belgrádi Egyetem Hallgatói Kulturális Központját (Studentski Kulturni Centr), szól a belgrádi, zágrábi és ljubljanaei újművészeti múzeumok gyűjteményeiről, és beszámol híres nyugati művészek, tudósok, filozófusok jugoszláviai látogatásairól. Évtizedekre felosztva jelöli ki a leghatékonyabban működő társulásokat. Ezek az EXAT '51 és a Gorgona (Zágráb), az OHO (60-as évek, Ljubljana), a Hatok Csoportja illetve a Tihomir Simčić Nyugdíjas-csoport (Zágráb), a Bosch+Bosch Szabadkán, illetve a KOD Újvidéken (70-es évek). Belgrádból az A³ Csoport, valamint a Verbumprogram és a 143 Csoport tevékenységét mutatja be. Fontos különbségtétellel zárja a szemlét: míg Lengyelországban a neoavangárd a modernség paramétereit fejlesztette tovább, annak az értékrendszerében működött, tehát a modernséget nem megtagadandó elődjének, hanem előfutárának tartotta, addig a jugoszláviai neoavangárd élesen elvetette a modernséget, mint hagyományt. Valószínűleg a magyar neo is ilyen volt, mondom én, azzal a különbséggel, hogy képviselői a modernség mellett a saját avantgárd hagyományt is csak töredékesen ismer(het)ték: előbbi a sztálinista kultúrapolitika számúzte (bár ekkor, a 60-as, 70-es években már javában folyt a rehabilitációja), utóbbiból az egy Kassák látszott csak valamennyire. Piotrowski ebben az összefüggésben különösen kiemeli Braco Dimitrijević működését. A művész, aki leginkább óriásplakát nagyságúra kinagyított, és kerek 40 éve szerte a világon nagykorúti házak homlokzatára kiaggatott járókelő-képeiről ismert (2009-ben pl. az 53. képzőművészeti Biennale részeként a Canale Grande egyik palotájának homlokzatán függött ilyen, és nemcsak ez volt az egykori neoavangárd egyetlen megidézése ott, hanem pl. a varsói születésű André Cadere²² színes botjai is játszottak, ami szívderítő látvány volt), nos, Dimitrijević volt az első közép-európai, aki elkezdte a klasszikus avantgárd műalkotásainak a „bedarálását”. A könyvben a *Triptychos Post Historicus* két részének reprodukciója látható, 1976-ból ill. 1985-ből (p. 310-311.). A bedarálás-szerű újrafeldolgozás, az avantgárd örökség posztmodern, ironikus bekebelezése – egyúttal kritikája – azután egész iparaggá nőtte ki magát.²³ Ugyanide tartozónak véli például Szombathy Bálint *Lenin Budapesten* című akcióját, aminek a műfaját fentebb mint túlzott, túlhajtott afirmációt

²¹ Bori-Körner: *Kassák irodalma és festészete* (Magvető, Budapest, 1967); Bori Imre: *A szecessziótól a dadóig – a magyar futurizmus, expresszionizmus és dadaizmus irodalma* (Forum, Novi Sad, 1969); Bori Imre: *A szürrealizmus ideje – A magyar szürrealizmus irodalma* (Forum, Novi Sad, 1970)

²² 1934-1978

²³ Ide tartozik pl. az *International Exhibition of Modern Art (Armory Show) 2013* című óriás-installáció (Kunstmuseum Hagen), az 1913-as New York-i kiállítás újrafestve (látható volt pl. a 2003-as Velencei Biennale jugoszláv pavilonjában) de a *0,10* című „utolsó futurista” kiállítás is komplett újrafestették (Petrograd, 1915; az, amelyen Malevics fekete négyzete ott függött az ikon helyén, a sarokban).



SZOMBATHY BÁLINT
Lenin Budapesten, 1972 május 1.

említettem. Ezt írja: „Balint [!] Szombathy's 1972 project Lenin in Budapest was incorporated into the official 1 May parade.” (p. 313.) Lehet, hogy félreértése innen ered. Hiszen ha a hivatalos május elsejei felvonulás részeként hordozott volna körbe Szombathy egy Lenin-képet a városban, akkor semmi sem lett volna, legfeljebb egy ikonnal több a menetben. De hogy a felvonuláson kívül, a hazafelé tartó emberek közé vegyülve, hosszú kabátban, hosszú hajjal, mint valami western-film hőse vagy magános terrorista tette ezt, az – akkor – abnormis, a szokástól annyira eltérő volt, hogy a nézőt gondolkodásra készítette – még ha a legtöbb néző reflexiója az is lehetett, hogy „ez tiszta hülye, szegény”.

Könyvének következő fejezetében a közép-kelet-európai konceptuális művészetet tárgyalja Piotrowski, „művészetelmélet és rendszerkritika” vonzáskörében. Véleménye szerint a koncept volt a közép-kelet-európai neoavangárd közép-pontja. Műveinek, alkotóinak a többsége ennek ellenére ismeretlen maradt nyugaton szinte az ezredfordulóig: a nagy 1999-es New York-i kiállításon²⁴ sikerült

24 *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950–1980s*. Queens Museum of Art, New York, 1999. ápr. 28 – aug. 29.

először teljes egészében bemutatni a világ nyilvánossága előtt. Jellegét alapvetően azok a körülmények szabták meg, amelyek között kifejlődni adatott, vagyis a művészet intézményrendszerén kívüli lét, a támogatások hiánya. Műveinek közös tulajdonsága, az olcsó, egyszerű előállíthatóság és terjeszthetőség, a minimális anyagigény. Persze, így is efemer maradt és rengeteg selejtet görgetett. Ezért sok – amúgy ellenzéki érzelmű – művész számára nem tűnt vonzó alternatívának. Ehhez természetesen hozzájárult az is, hogy a hivatalos műkritika bizonyos sikerrel ragasztotta művekre-művészekre a „dilettáns, komolytalan” címkét. Elterjedtsége a régió országaiban jelentős különbségeket mutatott: volt olyan időszak, amikor a koncept Lengyelországban és Jugoszláviában szinte mainstream-nek volt tekinthető, tele volt vele az ország összes folyóirata, galériája, múzeuma. Csehszlovákiában és Magyarországon jóval kisebb volt termésének a hozama, de legalább volt, míg az NDK-ban, Romániában és Bulgáriában jószerint ismeretlen maradt. A lengyel koncept szinte egyáltalán nem volt politikus, a csehszlovák kevésbé volt az, míg magyar kifejezetten ideológia- és rendszerkritikus volt. Minden országra vonatkozott azonban az, hogy az avantgárd műveknek nem volt piaca, kereskedelmi forgalomba szinte egyáltalán nem kerültek. Részben a könnyű postai küldözgetéssel magyarázható legtöbbször kis mérete és könnyűsége, angol nyelvűségük meg a nemzetközi közönség igényeihez való alkalmazkodás jele. Alkotóik vissza akartak térni a közös európai művészet keretei közé és szabályrendszerébe, az országoként elég jelentős különbségek ellenére ezzel magyarázható a munkák jól látható „közép-európai univerzalizmus”-igénye. Ami sajnos jobbára illúzió maradt, a nyugatot nem érdekelte az egész, nem értette, nem is akarta megérteni, miért tematizál annyi művész annyi bajt, és azt sem, hogy az annyi baj egyenként mit is jelent. Keleten a koncept sokkal jobban szétszalázódott, mint nyugaton, nem maradt tiszta, hanem más művészi kifejezőmódokkal keveredett, alapja mégis itt is, ott is a művészi kommunikáció nyelvnek elemzése volt, innen ered az eléggé nagyfokú önreferencialitása (magyar példái Erdély Miklós, Maurer Dóra, Tót Endre, Jovánovics György, Lakner László). A lengyel „változatot” Piotrowski meglehetősen nagyfokú malíciával úgy mutatja be, mint amely főleg a kibernetika és Wittgenstein tanulmányozását ajánlja, és a szemiotikától vár megváltást. Példa erre más munkák mellett Zdzisław Jurkiewicz *Fehér, tiszta, vékony vászon* című műve (1970), ami pontosan az is, mint amit a cím jelöl.

(Az írás második, befejező részét a következő számunkban olvashatjuk.)