

László Zsuzsa

A BARÁTSÁG SZÓTÁRAI

BEKE LÁSZLÓ KELET-EURÓPA-PROJEKTJE¹

1978-ban Nick Waterlow, a harmadik, „Európai párbeszéd” című Sydney-i Biennále kurátora Budapesten járt, és megállapodott Beke László művészettörténésszel, hogy egy dokumentumokat és eredeti műveket tartalmazó, több magyar művész tevékenységét felölelő, informatív kiállítást állít össze, mely elfér egy 16 négyzetméteres teremben. Beke úgy oldotta meg ezt a feladványt és kerülte el egyben a nemzeti konzulens kényelmetlen szerepét, hogy csak a barátait hívta meg, négyzetméterenként egy, összesen 16 művészt, de nem csak Magyarországról, hanem Kelet-Európa négy másik országából. Csehszlovákiából Milan Knížak és Petr Štembera, Jugoszláviából Raša Todosijević, Lengyelországból Marek Konieczny és Jacek Stokłosa, és Romániából Ana Lupuş művei szerepeltek Beke miniatúr Kelet-Európa szekciójában.² Ezeket a művészeket barátainak nevezte, még akkor is, ha némelyikükkel soha nem találkozott, hiszen, ahogy a katalógusban írta: „A barátság számomra közös sorsot jelent, vagyis egyfajta szerelmet, eufóriát, kínlódást, alantas ellenségeskedést, de mindeneke-lőtt végzetes szinkronitást.”³

Mi indította Bekét arra, hogy a Magyarországot képviselő „kulturdiplomata” szerepét levetkőzve olyan művészek tevékenységének legyen nemzetközi exportörje, akikkel mindössze tört angol, német vagy francia nyelven írt levelekben tudott kommunikálni?

Ez egy hosszú történet, amelyből most csak három pillanatfelvételt mutatok be. Mindez a hatvanas évek végén kezdődött, amikor Bekének az a hóbortos ötlete támadt, hogy művészettörténeti tanulmányai mellett szlovák nyelvórákat is vesz Käfer István irodalomtörténész-től. Olyan eszközöket keresett, amelyekkel felülemelkedhet a magyar nyelv regionális rokonalansága miatti elszigeteltségen, a Monarchia és Trianon terhes örökségén, valamint a Varsói Szerződés által kikényszerített diplomáciai barátságon.

Beke később a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatócsoportjának tudományos munkatársaként több intézményi expedícióban vett részt a

¹ Ez a szöveg a Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet a Resonances nemzetközi együttműködési projektje keretében 2022. május 11-12-én megrendezett *A barátságon innen és túl: Régiós kulturális transzferek a '70-es évek művészetében* című konferencián elhangzott előadás magyar változata.

² Beke szekciójában még a következő magyar művészek munkái szerepeltek: Bajkó Anikó, Erdély Miklós, Hajas Tibor, Jovánovics György, Maurer Dóra, Molnár Gergely, Najmányi László, Pauer Gyula, Szenes Zsuzsa, Szentjóby Tamás, Vető János.

³ Beke László: *Eastern European and Especially Hungarian Art – From a Very Personal Point of View. European Dialogue: The Third Biennale of Sydney 1979*. Biennale of Sydney, Sydney, 1979.

szocialista országokban. Egy ilyen alkalommal kötött barátságot Tomáš Štrausszal (1931–2013), a kétnyelvű, szlovák-magyar művészettörténésszel és kritikussal. Štraus egy korábbi, ahogy Beke nevezte, reformkommunista nemzedékhez tartozott, akárcsak Németh Lajos, aki Bekét megismertette vele. Ez az értelmiségi generáció modernizálni kívánta a szocialista művészetet, és amikor ez nem sikerült nekik, többé-kevésbé ellenzékiekké váltak, és egyre inkább a legújabb, neoavantgárd irányzatok felé fordultak. A marxista esztétikát megújító elméleti kérdések mellett, mint például a művészi tudás és gondolkodás sajátosságai, Štraus olyan témákat kutatott, amelyek a nemzeti kultúrák közötti határterületekre mutattak rá.⁴

Štraus Beke legfontosabb informátora lett a csehszlovák szcénával kapcsolatban, és ösztönzést nyújtott arra vonatkozóan, hogyan lehet egy szocialista országban a művészetelmélet marxista, szociológiai terminológiáját hasznosítani az avantgárd és a konceptualizmus értelmezéséhez és legitimálásához. Štraus „A művészet mint a társadalmi valóság anticipációja” című, 1970-es tanulmányában egy korabeli, államilag szervezett interdiszciplináris futurologiai kongresszus alkalmából úgy érvelt, hogy a progresszív művészet nem a szinkron valóság tükörképe, hanem lényegénél fogva a jövő társadalmi tendenciáinak megelőlegezése. Ez az esszé 1972-ben magyarul is megjelent a *Szovjet Művészettörténet* folyóiratban⁵ Beke közvetítésével, amint azt levelezésük is bizonyítja.

Štraus abból a marxista kérdésből indult ki, hogy a művészet hogyan lehet befolyással a valóságra, valamint Engels híres kijelentéséből, miszerint Balzactól többet tanult a gazdasági elvekről, mint a közgazdászoktól. Emellett Ernst Bloch konkrét utópia fogalmára építve – mely szerint a művészet előre törhet a jövőbe – hangsúlyozta, hogy az avantgárd szintén elutasítja mind a múltat és jelent, és tisztán a jövőre irányul. Štraus arra is rámutatott, hogy az avantgárd legfontosabb újítói, mint Kazimir Málévics, Kassák Lajos, Moholy Nagy László vagy Josef Vydra, nem a legfejlettebb nyugati központokból, hanem a gazdaságilag elmaradott Oroszországból és Kelet-Közép-Európából érkeztek. Mindannyian internacionalisták és a szocializmus lázadó előfutárai voltak, akik szemben álltak a 19. századi művészet nacionalizmusával.

Ez a marxizmus jövőorientáltságát kiaknázó avantgárd apológia több tekintetben inspirálta Beke szakmai orientációját. Egyik⁶ első hozzájárulása a neoavantgárd mű-

⁴ Tomáš Štraus néhány fontosabb publikációja a hatvanas évekből: *Umelecké myslenie: k otázke špecifickosti umeleckého poznania* [Művészeti gondolkodás: a specifikus művészeti tudás kérdéséről], Bratislava: Vydavateľstvo Slovenského fondu výtvarných umení, 1962., *Anton Jasusch a zrod východoslovenskej umeleckej avantgardy dvadsiatych rokov* [Anton Jasusch és az kelet-szlovák művészeti avantgárd születése a húszas években], Bratislava: Vydavateľstvo Slovenského fondu výtvarných umení, 1966.

⁵ Tomáš Štraus: A művészet mint a társadalmi valóság anticipációja. *Szovjet Művészettörténet*, no 26. 1972. 26–45.

⁶ Ezelőtt, még 1969-ben Beke nyitotta meg a *Progresszív törekvésű fiatal festők és szobrászok* kiállítását a József Attila Művelődési Házban, és a kiállítás katalógusában is irt egy bevezetőt.

vészeti eseményekhez egy rövid szöveg volt az 1970-es „R” kiállításához, amelyben egy apokaliptikus jövőképet írt le: a felhalmozódott műalkotások annyira elárasztják a városi tereket, hogy már csak az absztrakt jelek képesek felkelteni a járókelők figyelmét. 1973-ban a *Magyar kultúra 2000-ben* című kollokvium alkalmából Beke továbbfejlesztette szlovák barátja érveit a konceptuális irányzatokra alkalmazva őket, különösen az 1971-es *Elképzelés* projektjére, amely a művészi képzelet dokumentumait gyűjtötte össze.⁷ Előadásban Beke Štraus szociológiai-elméleti frazeológiáját követve idézte fel Karl Marx a művészetek radikális demokratizálására vonatkozó elképzeléseit. Ebben az összefüggésben a futurológiának kritikai funkciót adott, és az avantgárdot sőt a konceptualizmust pedig a jövő realizmusaként igyekezett legitimálni.

Fél évvel korábban, 1972 nyarán, Beke hasonló utópisztikus elképzelések gyakorlatba ültetésére vállalkozott, mikor Galántai György balatonboglári Kápolnaműtermébe egy baráti találkozóra hívott össze cseh, szlovák és magyar művészeket. Bár kezdetben Štraus közvetített Beke és a pozsonyi művészek különböző csoportjai között, ő végül nem vett részt a találkozón, valószínűleg azért, mert már rendőrségi megfigyelés alatt állt. Távolléte miatt Bekére hárult a szerep, hogy a különböző nemzetiségű és anyanyelvű művészek eszmecseréjét elősegítse. Beke olyan kollektív installációkat és akciókat készített elő, amelyek elsősorban a prognosztizálható megértési nehézségek feloldására irányultak. Magyar–cseh és magyar–szlovák szótárakat hozott magával, hogy hasonló és kölcsönösen érthető cseh, szlovák és magyar szavakat gyűjtsön a találkozó többi résztvevőjének bevonásával.

A kelet-európai, de különösképp a magyar művészek számára a konceptuális művészet nyelvi jellege kihívást jelentett, amennyiben a lokális művészeti színtereken kívül is meg kívántak jelenni. A művészek elkezdték lefordítani műveiket angolra, ritkábban németre vagy franciára, vagy megpróbálták a konceptuális művészet *lingua francáján* alkotni. A tört angolsággal létrehozott konceptek, vagy a fordításokkal való bíbelődés sok esetben produktív félreértésekkel vagy nyelvi áthallásokkal teli emancipatorikus, felszabadító gyakorlatnak bizonyult a régióban. Több művész, például a találkozón is részt vevő, szlovák Stano Filko műveiben már a hatvanas évek végén megjelentek a többnyelvű, szótár-szerű szöszedetek. Filko 1968-ban kezdett *Asociacie* című ciklu-



1. Stano Filko: *Asociacie XIX., 1968–69.*

⁷ Beke László: *Képzőművészet 2000-ben? Tájékoztató. Magyar Képzőművészek Szövetsége*, 1975, 1. 11–17. – újra közölve: Beke László: *Művészet/Elmélet*. Budapest, 1994. 56–68.



2–5. Beke László: Possibilities, 1972. © Beke László örökösének jóvoltából.

sában párhuzamosan szlovák, angol, német és francia nyelven szerepel a művész szubjektív kozmológiájának szóképlete: olyan fogalmak, mint magasság, szélesség, mélység, szobrászat, tér, valóság, idő, fény, élet, mozgás, melyek különböző nyelvi alakjai egy kettős koordináta-rendszer alkotnak. (1. kép) Beke a találkozón megvalósított szótár-akciója túlmutatott ezeken a művészeti nyelvgyakorlatokon, és arra tett kísérletet, hogy egy rövidebb, közvetítő nélküli utat találjon a határokon és nyelveken átívelő regionális művészeti együttműködésekhez. Olyan fordítási gyakorlatot kezdeményezett, amely a résztvevők anyanyelvei közötti „elfelejtett” közös szókincset hozta felszínre.

A kulturális transzfer koncepciója, ahogy Michele Espagne és Michel Werner megfogalmazták, olyan nemzeti kultúrák közötti cserékre utal, amelyek a nemzetformálás folyamata előtt egyetlen heterogén kulturális egység részét képezték, amelyet el kellett felejteni, hogy diverzifikálódhassanak és kialakíthassák nemzeti identitásukat.⁸ Ugyanakkor a kultúra nemzeti kereteit nemcsak az avantgárd utópisztikus küldetése, hanem a szocialista internacionalizmus is alapvetően megkérdőjelezte és átalakította. Beke szlovák, cseh és magyar szavai nyugati közvetítő nélkül és a három nyelv és kulturális kontextus különállóságának elhomályosítása nélkül mutattak rá egy közös metszetre.

A hasonlóság nemcsak a szavak fonetikai alakjában volt jelen, hanem abban is, hogy a résztvevők az 1968-as események árnyékában milyen konnotációkat és kontextuális jelentéstartalmakat voltak hajlamosak tulajdonítani ezeknek a szavaknak,

⁸ Magyarul ld. Michel Espagne: A francia-német kulturális transferek. *Aetas*, 19. 2004. 254–284.



2-5. Beke László: Possibilities, 1972. © Beke László örökösének jóvoltából.

ahogy arról már Magdalena Radomska is írt.⁹ A görög, latin vagy germán eredetű szavak: *demokrácia*, *demonstráció*, *kollektív*, *bürokrácia*, *individualizmus*, *provokáció*, vagy *tolerancia* szinte minden európai nyelven hasonlóak, de a résztvevők számára sajátos jelentéssel bírtak. Míg az olyan hétköznapiabb szavak, mint a *beszéd*, *boszorka*, *bunda*, *drága*, *ebéd*, *pokol*, *pohár*, *patak*, *puszi*, vagy *szabad*, az érintett kultúrák közötti kapcsolatok mélyrétegeit hozták a felszínre.

A szóhármak közötti azonosság, hasonlóság és a különbözőség triadikus ritmusát – mint például *akce* – *akcia* – *akció*, de *kabát* – *kabát* – *kabát*, vagy *chyba* – *chyba* – *hiba* – Erdély Miklós a találkozó alkalmából kiállított fotótriptichonja egy más dimenzióba tükrözte vissza. Erdély *Azonosításméleti vizsgálatok és Ismétlésméleti tézisek* című szövegeihez kapcsolódó képen három egymás alá helyezett fotó látható: egy fiatal lány fényképe *x* jelöléssel, az ikertestvére *y* jelöléssel, és az első fényképről készült fotó-reprodukció újra *x* jelöléssel.¹⁰ Szentjóby Tamás szintén a fordítás tematikájával összefüggésben a következő feliratot helyezte el a kápolna falán, cseh nyelven: „Segíts egy kicsit, hogy én is segíthessek

⁹ Magdalena Radomska: Correcting the Czech(olsovakian) Error: The Cooperation of Hungarian and Czechoslovakian Artists in the Face of the Warsaw Pact Invasion of Czechoslovakia. *Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*. Eds. Jérôme Bazin, Pascal Dubourg Glatigny, Piotr Piotrowski. Central European University Press, 2016. 369-380.

¹⁰ A sorozatról ld. Szőke Annamária: Erdély Miklós: Eredeti és másolat + Indigórajzok. Budapest, Vintage Galéria, 2011. http://arthist.elte.hu/Tanarok/Szoek/A/EM/EM_Eredeti+Indigo_2011.htm

neked” és így a nyelvek közötti kommunikációhoz szükséges kölcsönösségre hívta fel a figyelmet.

Beke még két másik kollektív akciót is megvalósított, melyekhez *Possibilities* címmel skicceket is készített. (2-5. kép) Beke címadását valószínűleg a cseh író, Josef Kroutvor azonos című kiáltványa ihlette, mely abban az évben jelent meg Klaus Groh *Aktuelle Kunst in Osteuropa* című katalógusában. Kroutvor, is a meghívottak között volt, de végül nem tudott eljönni.

Az egyik akciót egy zavarba ejtő kép motiválta, amely magyar katonákat ábrázolt, amint kötélhúzást „játszanak” - csak kötél nélkül, hadgyakorlatként, mielőtt részt vettek a prágai tavaszt leverő megszállásában, a Varsói Szerződés összevont csapatának tagjaként. A fotó eredetileg az amerikai *Time* magazinban jelent meg,¹¹ de Beke a képpel a rövid életű *Pages* mail art magazin 1970-es számában találkozott. A *Pages* szerkesztője, David Briers, az aktuális csehszlovákiai művészeti fejleményeket bemutató rovatát egy szarkasztikus montázzsal egészítette ki. A félreállított csehszlovák reformerekkel való szolidaritása jeléül a *Time* magazin 1968-as számaiból származó politikai-katonai témájú cikkekhez és képekhez művészeti és kulturális címsorokat illesztett. Beke a jelenet újrajrészásával azt tesztelte, hogy ahogy a lefényképezett jelenet *valósága* először az amerikai magazin *fotójából* a mail art csatornáin keresztül *művészetté* változott, a képet megsemmisítő *művészeti akció* ezt az aktust visszafordíthatja-e a *valóságba*, és megváltoztathatja a tényleges, nem diplomáciai, hanem személyes kapcsolatokat az érintett országok művészei között.

Hasonló módon Beke a találkozón bemutatott kézfogás akciója arra tett kísérletet, hogy a diplomácia gyakran képmutató gesztusa, a politikusok kézfogása kisa-játítható-e, átfordítható-e egy demokratikus gyakorlattá. Beke instrukciói alapján minden magyar résztvevő minden csehszlovák vendéggel kezét fogott, majd a kézfogások fotó-dokumentációját, tudományos-szociológiai módon, minden lehetséges kombináció mátrixaként, az oszlopok és sorok fejlécébe írt nevekkal szerkesztette egy táblóba.

A meghívott résztvevők további nyitott javaslatokat hoztak, amelyeket a többi művész fejezhetett be. J. H. Kocman bemutatta a nemzetközi felhívására beküldött művekből összeállított assemblingjét, *Love* címmel, melyben páran a találkozói résztvevői közül is szerepeltek. Jiří Valoch olyan lapokat osztott szét, melyekre egy rombusz volt nyomtatva, amit résztvevők különbözőképpen kiegészítettek. Pauer Gyula pedig arra kért mindenkit, hogy készítsen *pszeudo* műveket az ő nevében.

Külön jelentőséggel bírt a találkozói Peter Bartoš, szlovák művész számára. A hatvanas évek végétől készített A-B-C feliratokkal jelölt triptichonokat, olyan viszonyok modelljeiként, amelyek közösséget teremthetnek, feloldják a bináris ellentéteket, valamint a Duna menti népek rokonságát, hasonlóságát és egyben különbözőségét is szimbolizálják. A találkozóra egy meditációs gyakorlatot javasolt: a résztvevők egymás láthatatlan és nem is hallható szívdobbanásait hallgatják, amelyet *dorozumenié*-nek nevezett, amely szlovákul „megértés”-t, „egyértés”-t jelent, de magában foglalja

¹¹ A *Time* magazin 1968. november 1-én megjelent számának 36. oldalán.

az *umeni*, „művészet” szót is. (6. kép) A találkozón átélt pillanatnyi, nyelveken átívelő megértés élményét jól érzékelteti Pauer Gyula későbbi beszámolója: „Én majdnem megtanultam csehül és szlovákul, ők pedig majdnem megtanultak magyarul.”¹²

A kelet-európai művészek eszmecseréi között a balatonboglári találkozó ritka példa a nyelvi-megértési nehézségek kreatív feloldására. Beke László sok más regionális jelentőségű művészeti esemény kulcsszereplője volt, amelyek arra kényszerítették a résztvevőket, hogy kimozduljanak a lokális miliójuk komfortzónájából, és a kulturális fordítás fáradságosabb, és gyakran sikertelen erőfeszítéseivel próbálják az üzenetüket célba juttatni. Még 1972 áprilisában hasonló indítékból utazott Varsóba, hogy ott személyes kapcsolatokat teremtsen, és művészeti együttműködések kezdeményezzen. A kirándulás apropója az volt, hogy Brendel János, Poznańban élő magyar művészettörténész kiállítást szervezett hat magyar konceptualista művésznak a nemzetközi híró varsói Foksal Galériába.

Beke már a kiállítás előtt kapcsolatba került a galériával, és dokumentumok, ötletek és kiáltványok cseréjét kezdeményezte. Rendkívül izgalmasnak találta Andrzej Turowski és Wiesław Borowski, a galéria kurátorainak 1971-ben megjelent „Dokumentáció” és „Élő archívum” című manifesztumait.¹³ A „Dokumentáció” egy kiáltvány volt a művészeti dokumentáció ellen. Arra a jelenségre hívta fel a figyelmet, hogy a dokumentációk egyre befolyásosabb szerephez jutnak a művészeti intézményekben, és nemcsak materializálják és megdermesztik az eredetileg élő, pillanatnyi, szituációhoz kötött élményt, hanem megsokszorozzák, terjesztik, és ellenőrizhetetlen módon megnyitják a művet a manipulációk számára. Az „Élő archívum” című szövegben pedig kijelentették, hogy a művészi tevékenységeket el kell szigetelni a művész, a galéria és a közönség általi manipuláció minden formájától. Az elszigeteltség és autonómia biztosításának legjobb módja, ha a művek rögtön egy archívumba kerülnek. Ezek a kiáltványok egyben más lengyel galériák programját kritizálták,



6. Peter Bartoš: *Meditáció az emberi szívhez*, 1972. © Peter Bartoš jóvoltából.

¹² *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973* Szerk. Klanczay Júlia, Sasvári Edit. Budapest, Artpool-Balassi Kiadó, 2003. 141–143.

¹³ Wiesław Borowski, Hanna Ptaszkowska, Mariusz Tchorek, and Andrzej Turowski, “Foksal Gallery Documents”. *October*, 38. 1986. Autumn, 52–62.



7. Lap a „st.jauby–jovanovics–lakner–miklós–pauer–tot (budapeszt)” kiállítás katalógusából (Galeria Foksal PSP, Varsó, 1972) Lakner László „Idézetmű. Ludwig Wittgenstein” (1972) című munkájával.

főként szöveg- és fotóalapú konceptuális munkákat mutattak be, melyek a különböző nyelveken, jelrendszereken és idiómákon keresztül történő üzenet-átadás lehetőségével foglalkoztak.¹⁴ (7. kép) Erdély, Jovánovics, Pauer és Szentjóbby művei ezen túl közvetlen utalásokat tartalmaztak a létező szocializmus politikai frazeológiájára és ikonográfiájára, amelyet a Foksal Galéria a művésztől távol kívánt tartani.

A kiállítás után Beke meglehetősen csalódott beszámolót írt varsói kalandjukról a mindössze két számot megért, *Ahogy azt Móricka elképzeli* című levél-folyóiratába. Beszámolt arról a reményről, hogy a varsói kiállítás alkalmából megtapasztalhatják a lengyelországi sokkal liberálisabb kultúrpolitika előnyeit. Azonban a galéria kurátora

mint például az elblági Galeria El művészeti laboratóriumát, amely a művészeti folyamatokat hozzáférhetővé és nyitottá kívánta tenni.

Beke érdeklődését, amint azt a galéria vezetőinek írt levele is bizonyítja, nagyon felkeltették ezek a kiáltványok, és tudni akarta, hogyan alkalmazzák elképzeléseiket a gyakorlatban. Beke emellett felhívta a Foksal kurátorainak figyelmét a saját archíválási projektjére, és humorosan azt állította, hogy ő maga is élő archívum, utalva a már említett 1971-es *Elképzelés* gyűjteményére, amelyet nemzetközi léptékben kívánt kiterjeszteni. Ugyanakkor nem osztotta Borowski és Turowski izolációs szándékait. Éppen ellenkezőleg, Beke élénken vágyott a kapcsolatok kiépítésére, és nagyon izgatottan várta, hogy Varsóban megvitassa ezeket a koncepciókat a Foksal kurátoraival és művészeivel.

A kiállításon Erdély Miklós, Jovánovics György, Lakner László, Pauer Gyula, Szentjóbby Tamás és Tót Endre kifejezetten a varsói kiállításukra komponált,

¹⁴ A kiállításról bővebben ld.: Piotr Piotrowski: Nationalizing Modernism: Exhibitions of Hungarian and Czechoslovakian Avantgarde in Warsaw. *Art Beyond Borders* 2016. i. m. 209.; Viktória Popovics: 'Whereof / i l n'est pas possible / sprechen / arról / trzeba milczeć' Hungarian exhibitions in Poland in the first half of the 1970s. *The Avant-Garde & the State*. Łódź, Muzeum Sztuki, 2018. 293-310. és Klara Kemp-Welch: International Relations at the Foksal Gallery. *Galeria Foksal 1966-2016*. Eds. Justyna Wesolowska, Michał Jachuła. Warsaw, Galeria Foksal, 2016. 130-139. és Klara Kemp-Welch: *Networking the Bloc: Experimental Art in Eastern Europe 1965-1981*. Cambridge (MA), 2019. 173-192.

mégis több esetben változtatásokat javasolt, illetve kifogást emelt a kiállítandó művekkel kapcsolatban. Ennél is fontosabb volt, hogy a budapesti művészek arra számítottak, hogy a kiállítás lehetőséget biztosít számukra, hogy találkozzanak és megismerkedjenek lengyel művésztársaikkal, de ez nem történt meg, a kiállításról a sajtó sem tudósított. A Foksal intézménykritikája azt célozta, hogy az állami intézményrendszer részeként működő galériát megszabadítsák az államszocialista kontextus bélyegétől; míg Beke és a művészek, akikkel együtt dolgozott, nagyon vágytak valós és nyilvános intézményekre, amelyek támogatják törekvéseiket, és legitimációt biztosítanak a konceptualizmus épp a lokális kontextusokra reflektáló változatainak.

Mindemellett Beke varsói tartózkodása alatt tartósnak bizonyuló barátságot kötött Turowskival valamint Marek Koniecznyvel, egy lengyel művésszel, aki a Foksal izolacionizmusával radikálisan szemben állt, mivel a művészet és a hétköznapi élet közötti átfedésekkel foglalkozott. Beke további leveleket is váltott Borowskival, melyekben hivatkozott a svájci *Werk* folyóiratra, ahol 1971-ben a Foksal is megjelentetett egy összeállítást a galéria programjáról. 1972-ben pedig Beke egy kollektív manifesztóval felvezetett válogatást tett közzé a magyar konceptuális művészek tevékenységéből. Beke „A »concept art« mint a fiatal magyar művészek lehetősége” című kiáltványa a Foksal Galéria a kelet-európai művészetet dekontextualizáló gyakorlata elleni állásfoglalásként is olvasható:

„[...] - az új médiumok segítségével, melyek számunkra mint nemzetközi nyelv jelennek meg, szeretnénk a saját problémáinkról és eredményeinkről, általában, a mi saját helyzetünkről információt nyújtani. [...]

barátaim - attalai, erdély, bak, tót, szentjóby, pauer, maurer, hencze, jovánovics, a „kassák ház stúdió” tagjai, gáyor, haraszty, méhes, major, gulyás, lakner, keserü, csíky, korniss, fájó, legédy, baranyay, vilt, schaár, csáji, donát, türk, háy, a „pécsi műhely” tagjai, bódy, vidovszky, körner és a többiek poétikus /írónikus /tudományos /szimbólikus /játékos /szellemes /elegáns /pongyla /vicces /pszeudo /modoros /konstruktív /realista /misztikus és más indirekt nyelveken beszélnek; a képek, a fotók, a szövegek, a térképek, a happeningek, a sakkjátszmák, a zene, a film, a színház, a szobrok, a természet, a sprítizmus, a gépek, a textíliák, az emberi testek, a játékok stb. nyelvén. mindenki a magáén.

én most az ő nevükben direkt, nem-művészeti nyelven szeretnék szólni:

budapesten, magyarországon dolgozunk. nálunk nincsenek galériák és műgyűjtők, a kiállítások és publikációs lehetőségek sem gyakoriak, mi is tudjuk, hogy a művészet jelenleg egy általános és súlyos krízis-korszakát éli. mindenki tudja - azonban mindig hangsúlyozni kell, mert az emberek gyakran megfélemedeznek róla -, hogy budapest a nyugat és kelet közti határterület egyik fővárosa. számunkra azonban még fontosabb, hogy budapest egy kelet-európai ország fővárosa. mi itt akarunk élni és dolgozni.”¹⁵

¹⁵ László Beke - Urs Graf: Junge Kunst aus Ungarn. *Werk* 1972, 10. 592-598. Magyarul megjelent: *koncept.hu: A konceptuális művészet hatása Magyarországon*. Paks-Budapest, Paksi Képtár - C3 Alapítvány, 2014. 18-20.

Beke 1974 és 1977 között a budapesti Fialat Képzőművészek Klubja kiállítási programjának felelőse volt, és más kelet- és nyugat-európai művészek mellett a poznańi NET művészeti levelezőlista kezdeményezőjeként ismert, de szintén a Foksal köréhez tartozó Jarosław Kozłowski-t hívta meg Budapestre kiállítani. Beke osztozott a lengyel művésszel a szemiotika és a konceptualizmus iránti lelkes érdeklődésben, de a művészet és a hétköznapi realitás viszonyát illetően eltérő volt a megközelítésük. Kozłowski Budapesten bemutatott *Lecke-Lesson* című kiállítása, azonban érdekes kölcsönhatást teremtett a két megközelítés között. Kozłowski egy angol nyelvű könyv illusztrációját rendezte meg úgy, hogy az eredeti képen látható családi jelenet minden egyes rajzolt elemét valós tárgyakkal és személyekkel – a művész saját szüleiével – helyettesítette be és fotózta le. Kozłowski a képhez kapcsolódóan, a nyelvkönyvekben megszokott módon, hasonló mondatokat sorol fel egy-egy kis változtatással, rámutatva a különböző ábrázolási rendszerek közötti eltérésre. Ugyanakkor, ahogy ezt már Magdalena Moskalewicz is felvetette, ez a gesztus a kelet-európai művészek számára kritikus lefordíthatóság nehézségeiről szóló reflexióként is értelmezhető.¹⁶ Kozłowski egy a magyar szcénával való kapcsolatairól készített interjúban emlékezett vissza arra, hogy a kiállítása alkalmával mennyire zavarták a Fialat Művészek Klubjának piszkos falai, mivel meg volt győződve arról, hogy a különböző – vizuális és verbális – nyelvek közötti lefordíthatósággal foglalkozó konceptuális munkája tiszta falakat igényel.¹⁷

Beke később a szcena – Łukasz Ronduda kategorizása szerinti – pragmatikusabb köreivel is kapcsolatba került,¹⁸ de ezekre az interakciókra itt nem tudok kitérni. A lengyel művészeti szcénán belüli törésvonalak megismerése segített Bekének abban, hogy tisztázza saját álláspontját arra vonatkozóan, hogy a nemzetközi művészeti események közegében a kelet-európai konceptuális művészet hogyan képes a helyi realitásokat és tapasztalatokat lefordítani és közvetíteni.

1973-ban, Zágrábban Beke egy hasonló vita frontvonalában találta magát a *Tendenciák 5* kiállításon, mely a technikai médiumoknak és a (neo)konstruktivista művészetnek szentelt, kétévente megrendezett, nemzetközi kiállítássorozat utolsó alkalma volt. Beke azért vett részt ezen az eseményen, mivel ez alkalommal a kiállítás a konceptualizmus, a konstruktív vizuális kutatás és a számítógépes művészet szembeállítására vállalkozott. A konceptuális szekcióban, melynek Marijan Susovski volt a kurátora, Beke egy *Anonymus Collective* című összeállítással szerepelt. Ez tizenhét magyar művész, többek között Attalai Gábor, Bak Imre, Erdély Miklós, Jovánovics György, Lakner László, Maurer Dóra, Pauer Gyula, Szentjóby Tamás, Tót Endre,

¹⁶ Magdalena Moskalewicz: *Languages of Art in Central Europe: Participation, Recognition, Identity. Understanding Central Europe*. Ed. Marcin Moskalewicz, Wojciech Przybylski. New York, 2018. 551–558.

¹⁷ Patryk Wasiak: *Kontakty kulturalne pomiędzy Polską a Węgrami, Czechosłowacją i NRD w latach 1970–1989 na przykładzie artystów plastyków*. PhD disszertáció. Instytut Kultury i Komunikowania, Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej. Warszawa, 2009. 263.

¹⁸ Łukasz Ronduda: *Polish Art of the 70s*. Warsaw, 2009. 9–11.



8. Lap Beke László „Anonymus Collective” című összeállításból (Tendencije 5, Galerija Suvremene Umjetnosti, Zagrab, 1973) Maurer Dóra „The Structure of a Thesis: The Only Way of Art’s Evolution: to Realize Every Third Idea” (1972) című munkájával. © A zágrábi Muzej Suvremene Umjetnosti jóvoltából.

Türk Péter papír alapú konceptuális munkáiból állt: mentális-vizuális-verbális műveletekből, amelyeket a nézőnek kellett befejeznie. (8. kép)

A kiállításához kapcsolódó *A racionális és az irracionális a vizuális kutatásban – Az ideák mérkőzése* című AICA kongresszuson Beke hosszú távú szövetséget tudott kötni mindazokkal, akik kritikusan viszonyultak a konferencia és a kiállítások polarizáló, a konceptuális művészetet a neokonstruktivista és számítógépes vizuális kutatásokkal szemben irracionálisnak bélyegző megközelítéséhez. Beke előadásában ezt a szembenállást a „kelet-európai művészet” szemszögéből tárgyalta. Azzal érvelt, hogy a metanyelvi vizsgálatokat végző konceptuális művészet az ismeretlennel foglalkozik, de egyben racionalizálja is azt, mivel ezek a vizsgálatok előrevetíthetik a jövőbeli társadalmi tendenciákat. A posztkoloniális kritikát megelőlegezve Beke azt is kijelentette, hogy az irracionális attribútum egzotizálja azt, amire alkalmazzák. Leszögezve, hogy az inkább a Fluxusból, mint a minimalizmusból eredő kelet-európai konceptualizmusnak, még ha nem is kíván helyi jellegzetesség lenni, más útja és gazdagabb társadalmi tartalma van, mint a konceptualizmus nyugati változatának. Részvételi jellege révén megnyitja a társadalom életébe való beavatkozás lehetőségét.

Míg a konferencia angol címe, *Match of Ideas*, a párosítás, az eszmék átadásának békésebb jelentését idézte, addig a horvát címváltozatban a *meč* alapvetően sportmérkőzésre utalt. Želimir Košćević, az új művészeti gyakorlatok melegágyának



9. Ana Lupas: Repülőszőnyeg: D
szituáció (drámai), 1974. Beke László az
1979-es Sydney-i Biennálén bemutatott
kiállításából.

© Beke László örökösének jóvoltából.

légáik. Hogy a kép realisabb legyen, meg kell jegyezni, hogy nem csak Beke váltogatása képviselte Kelet-Európát a Biennálén, hanem inkább egyfajta ellennarratívát csempészett be a Biennále programjába.

Ezen túlmenően, mivel Beke nem utazhatott Sydneybe, a szervezőknek nehéz volt értelmezni, amit küldött. A Biennále sajtókritikái mind a rendezvény körüli politikai botrányokról szóltak, amelyek a helyi, női és őslakos művészek egyenlő képviselőt érintettek. Beke postán küldött csomagját egy kis teremben állították ki, és Waterlow beszámolója szerint „érdekes kontrasztot alkotott a látványosabban bemutatott művekkel.” Nyilvánvalóan nem jelentett áttörést a kelet-európai művészet nyugati kanonizációjában, és nem hozta el a perifériák egyesülésének pillanatát sem, hanem csak lehetőséget egy baráti, regionális koalíció kialakítására.

Ezekkel az esettanulmányokkal azt az utat kívántam bemutatni, amelyet Beke a konceptualizmus mint futurologiai realizmus társadalmi legitimációjától a konceptualizmus helyi nyelvvaltozatainak emancipációján keresztül bejárt a határokon, diszciplínákon és nyelveken átívelő barátságok hálózatáig, egy olyan közösségig, amelyben a nyelvek keveredése és a fordítás az együttélés létmódja.

számító Galerija Studentskog centra igazgatója felhíborítónak találta ezt az utalást, és – Armin Medosch beszámolója szerint¹⁹ – azonnal Beke kritikája mellé állt, akárcsak Nena Dimitrievic, és Marijan Susovski.

Beke László hat évvel később, amikor a Sydney-i Biennále anyagát állította össze, több ilyen a kelet-európai színteret meghatározó polémiában foglalt állást azáltal, hogy megnevezve barátait. Mikor olyan művészeket választott ki, akik a konceptualizmus eszköztárával a lokális meghatározottságok és történetek transznacionális közvetíthetőségének kihívásaira reflektáltak, akkor ezzel egyben elutasította azt az elvárást, hogy Kelet-Európa művészei ugyanazt a nyelvet beszéljék, mint nyugati kol-

¹⁹ Armin Medosch: *New Tendencies. Art at the Threshold of the Information Revolution (1961-1978)*. Cambridge (MA), 2016. 217-218.