

László Zsuzsa

A FOGALMAK ÁRAMLÁSA

A MAGYAR NEOAVANTGÁRD LEHETETLEN REALIZMUSA A RENDSZERVÁLTÁS ELŐTT ÉS UTÁN

„Az ember nem azért művész, hogy ne próbálja meg a lehetetlent”

Fazekas György¹

Tanulmányomban a neoavantgárd művészet – és ezen belül a konceptualizmus és a fluxus magyarországi historizálásának evolúcióját kísérlem meg áttekinteni az 1979-es Magyar Avantgárd Művészet Múzeuma (MA Múzeum) projektből kiindulva a rendszerváltás időszakán át az Artpool 2001-es *Lehetetlen realizmus* című kiállításáig. Olyan megközelítéseket szeretnék bemutatni, melyek nem a nyugati fejleményekhez képest, reaktív módon, és nem is pusztán az ellenzékiségre épített értékítéletekkel közelítették meg az államszocializmus időszakában megjelenő avantgárd történetét, hanem egyfajta dialektikus viszonyba állítva a lokális és nemzetközi kontextust. Az avantgárd kontextuális, decentralizált olvasatainak jelentőségével éppen a rendszerváltás után radikálisan globalizálódó művészeti világ szembesített – melyben egy régió a saját művészet- és társadalomtörténetének lokálisan specifikus teoretikus és ideológiai összefüggéseivel vívott ki magának helyet a nemzetközi diskurzusokban. Ugyanakkor az már az utóbbi évtized fejleménye, hogy az Európa- és világszerte bekövetkező populista-jobboldali politikai fordulat következményeként a társadalmilag elkötelezett, kritikai művészet avantgárd hagyományaival szemben fellépett a művészettörténeti revizionizmus, mely a nemzeti reprezentációt kiszolgáló művészet kánonját igyekszik felállítani.² Így különösen égető feladat tisztázni a magyarországi avantgárd történetének viszonyát a nemzeti/lokális/regionális művészettörténet különböző elbeszéléseivel összefüggésben.

A magyar művészeti színtéren már a hetvenes évek végén, nyolcvanas évek elején többféle rendszerváltás is lezajlott. Egyrészt a hetvenes évek stagnálásához képest majdnem teljesen megszűnt a modernista absztrakt művészet politikai marginalizációja a képzőművészet kulcsintézményeiben.³ Másrészt, míg az absztrakt művészet a huszadik

¹ Idézet Fazekas György a *Realizmus* körkérdésre (1979) adott válaszából. Kézirat. Budapest, Artpool Művészetkutató Központ.

² Ez a revizionizmus az avantgárd nemzetköziségéből pejoratív kozmopolitizmust kreál, és az antikomunista kulturális ellenállás hamis történeti keretében ad csak számára legitimitást.

³ Csak két példa: 1977-ben Bak Imrének egyéni kiállítása volt a Múcsarnokban, az 1980-as Velencei Biennálén Bálint Endre, Fajó János, Hencze Tamás, Keserü Ilona, és Korniss Dezső képviselte Magyarországot.

század első és második felében megjelenő képviselői lassanként kanonizálódtak, a radikális avantgárd pozíciók még a párhuzamos kultúra területén is egyre inkább veszítettek relevanciájukból. Ezen a felálláson a politikai rendszerváltás sem módosított, a hatvanas-hetvenes évek művészetéből elsősorban a mérsékelt avantgárd, a nyugati művészettörténet izmusaival kompatibilis, műtárgy-centrikusabb oeuvre-ök kanonizációja indult meg. Így a művészettörténet-írás rendszerváltása sokkal később kezdődött meg, melynek egyik előfutáraként azonosítanám most 18 év távlatából az Artpool 2001-es *Lehetetlen realizmus* kiállítását, mely a magyarországi (neo-)avantgárd historizációjának egyik első kísérletét (a MA Múzeumot) is megmentette a felejtéstől.

UTAK AZ AVANTGÁRDHOZ

A hetvenes évek végén és a nyolcvanas évek elején a művészeti élet legkülönbözőbb szereplői a legkülönbözőbb módokon egy korszakhatár átlépését fogalmazták meg.⁴ A Magyar Avantgárd Művészet Múzeuma, melyet Bán András 1979 januárjában indított el, ennek a korszakhatárnak az egyik konceptualista megfogalmazásaként értelmezhető. Bán 1975-ben diplomázott művészettörténészként, de már 1974-től az *Élet és Irodalom* képszerkesztőjeként dolgozott. 1977-ben a Bartók 32 Galériát vezette, ahol azonban *A szovjet művészet első évei* című kiállítás kortárs szekciója és az azévi velencei, ún. Disszidens Biennále vélt összefüggései miatt állásából eltávolították.⁵ 1978-ban az egri Galéria 40 vezetője, majd az év második felében Beke Lászlótól átvette a Fiala Művészek Klubja Képzőművészeti Szekcióját, ahol többek között a Rózsa kör tagjainak, illetve Ulises Carriónnak is szervezett kiállítást.⁶ A MA Múzeumának⁷ létrehozására a közvetlen apópó a Bercsényi Klub *5 művészettörténetész 5 kiállítás* című sorozata volt,⁸ ennek első részeként került bemutatásra 1979 februárjában Bán egy hónappal korábban kiküldött felhívásának eredménye.

⁴ Néhány példa: Németh Lajos: A hetvenes évek képzőművészetéről és építészetéről. *Az 1970-es évtized a magyar történelemben*. Budapest, 1980. 68–71.; Beke László: Dátumok a magyar avantgarde művészet történetéből, 1966–1979. *Művészet*, 21, 1980, 10. 20–22.; Idézetek a hetvenes évek művészetének irodalmából (összeállította: Szabó Júlia). *Művészet*, 21, 1980, 10. 17.; *Tendenciák 1970–1980* – kiállítás-sorozat. Budapest Galéria, 1980–1981; illetve *A hetvenes évek kultúrája* című konferencia 1980-ban, melyre a párhuzamos kultúra szereplői a hivatalos kultúra képviselőit is meghívták a Fiala Művészek Klubjába.

⁵ A szerző interjúja Bán Andrásal, 2019. szeptember 6. A hangfelvétel és a leirat az Artpool Művészeti Kutató Központ archívumában található. Ezúton köszönöm meg Bán Andrásnak a dokumentumok értelmezésében, valamint a kézirat pontosításában nyújtott segítségét.

⁶ *A szovjet művészet első évei*. 1111 Budapest Bartók Béla út 32 Galéria, 1977. november – december; *A könyvművektől a küldeményművekig*, nemzetközi művészkönyv kiállítás, összeállította Ulises Carrión, Other Books and So. Fiala Művészek Klubja, Budapest, 1978. december 8–14; *Rajzolsz?* Fiala Művészek Klubja, Budapest, 1979. január 19–25.

⁷ Ezt a rövidítést használta Bán, utalva Kassák Lajos *Ma* folyóiratára.

⁸ *5 művészettörténetész 5 kiállítás* sorozat, BME Rózsa Ferenc kollégium, 1979. február 13. A MA Múzeum kiállítása az első rész volt, amelyet Keserü Katalin *Kottaképek* (február 20.), Hegyi Lóránd

Ez az erősen spekulatív felhívás maga „a magyar avantgárd művészet múltját és jelenét gyűjtő eszmei muzeális intézmény” alapító okirata: „A múzeum létezésével definiálja önmagát, gyűjteményével rekatégorizálja tárgyát, kategóriáival meghatározza a hagyományok érvényét, miközben megkérdőjelezi létjogosultságát, kategóriáit és hagyományait; tevékenységének tehát a néven nevezés a célja, s az, hogy deformálja az Ön tudatát.” Bán arra kérte a megszólított művészeket, hogy ajánlják fel egy, a jelen tevékenységüket jellemző művük a mellékelt múzeumi leírókartonok segítségével elkészített dokumentációját. Fontos megjegyezni, hogy bár az avantgárd művészet múzeumáról van szó, az utolsó kitétel ironikusan a konceptuális művészet korlátozott hatókörére is utal, mint amely többé nem a világot, nem az életünket, hanem pusztán a tudatunkat kívánja megváltoztatni.

Bán felhívásában a már régóta alkalmazott múzeum- és gyűjteményépítő stratégia - mely művészek által adományozott művekből épít fel egy új gyűjteményt - keveredik az egyedi műtárgy fogalmát elvető assemblage és mail art projektek, másrészt a konceptuális művészet a hatvanas évek végétől elterjedt, alapvetően intézmény-kritikus felhívásos módszerével. Erre épült Beke László 1971-es *Elképzelés* projektje,⁹ melyről Bán nem tudott,¹⁰ és amely csupán gondolatban realizálódó elképzelések dokumentációját gyűjtötte össze. Az egybeesést a múzeumi leírókartonok és a konceptuális művészet nyelvezete között már Pauer Gyula szintén 1971-es Bekének adott válasz-akciója is felismerte, melynek keretében Pauer éppígy múzeumi leíró-kartonokon gyűjtött pseudo-műleírásokat, de ő még nem múzeumról, hanem gyűjteményről beszélt.

Bán felhívására ötvenen válaszoltak, közülük tízen részt vettek Beke László 1971-es *Elképzelés* projektjében,¹¹ Attalai Gábor és Donáth Péter pedig Pauer *Pseudo* akciójában is. Ez a csoport kiegészült az időközben fellépő Rózsa Kör tagjaival, a Fiatal Művészek Klubjában aktív művészekkel, valamint az építészet és a fotó területének képviselőivel - az „élcsapat”-tól különböző okokból távolságot tartó, de az underground kulturális pozícióban mégis osztozó alkotókkal.

Igy, Beke, Erdély Miklós és Nádler István válaszaiból értesült Bán arról, hogy az avantgárd, amelynek akkori helyzetéről képet igyekezett nyerni, és ezzel az

„F” (február 27.) kiállítása követett. A *Bercsényi 28-30* 1980, 1. számában megjelent összefoglaló szerint ezeket a sorozat negyedik része, Aknai Tamás „Pécsiek” és Beke László *Határértékek* című kiállítása követte volna 1979 márciusában, de ezek elmaradtak.

⁹ *Elképzelés. A magyar konceptművészet kezdetei - Beke László gyűjteménye, 1971.* Budapest, Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület OSAS - tranzit.hu, 2008.

¹⁰ A szerző interjúja Bán Andrással, 2019. szeptember 6.

¹¹ Beke 28 művészt szólított meg és 31-től kapott választ. A Beke koncepciójára épülő, meg nem valósult székesfehérvári kiállítás pedig még szűkítette ezt a kört. Erről ld. az 1971. *Párhuzamos külön-idők* katalógusban (BTM Fővárosi Képtár, tranzit.hu, 2019) Izinger Katalin („Ha résznyire kinyílt egy ajtó, oda mi betettük a lábunkat.” Merészség és megfontoltság. Tíz év kiállításai és az 1972-es *Elképzelések* című kiállítás a székesfehérvári múzeumban, 44-53.) és László Zsuzsa tanulmányát (A jövő realizmusa. Viták Beke László *Elképzelés* projektje körül, 22-37.). Ezzel szemben Bán nyilvánvalóan az avantgárd körök kiszélesítését, demokratizálását célozta meg.

ambíciózus gesztussal saját területet foglalni a mozgalomban maga és generációja számára, már kimerítette ezeket a lehetőségeket, már kialakította a maga élcsapatát, mely újonnan csatlakozók integrálása helyett rosszabb esetben a túlélésért, jobb esetben a kanonizációjáért küzdött. Hogyan lehetséges, hogy Bán András nem tudott Beke és Pauer akcióról? Bekével 1978-tól szoros munkakapcsolatban voltak, 1974 és 1979 között Bán már megismerkedett az ún. Iparterv csoport számos tagjával, 1978-ban még kiállítást is rendezett Baranyay Andrásnak épp a Bercsényi Klubban. Hogyan válhatott ennyire hozzáférhetlenné az 5-10 évvel később indulók számára a neo-avantgárd hőskora?

REZIGNÁCIÓ ÉS ÖNGÚNY

A beérkezett válaszok segíthetnek rávilágítani azokra a folyamatokra, melyek az információáramlás zárlatait előidéztek. Donáth Péter egy névsorral válaszolt Bánnak, a magyar avantgárd veszteség-listájával, mely „azon személyek nevét tartalmazza, akiknek személyisége és tevékenysége fontos volt” Donáthnak „és akik, [már] külföldön élnek.” Donáth nagyrészt épp olyanokat sorolt fel, akik a két projekt között eltelt időszakban, a hetvenes években emigráltak, és akik távozása újra problematikussá tette, hogy hogyan definiálható a magyar avantgárd. Vidovszky László zeneszerző, az Új Zenei Stúdió alapító-tagjának válasza¹² sokkal radikálisabb, amennyiben azt állítja, hogy Magyarországon nincs és nem is volt avantgárd, mivel az avantgárd kritériuma, hogy efemer, helyzethez kötött mozgalom és nem a művész személyiségéhez köthető alkotás. Vidovszky szerint maximum etikai avantgádról lehet szó, amennyiben a maradiság ellen küzdők harca némiképp emlékeztet arra a küzdelemre, amelyet máshol az avantgárd művészek a konzervatívizmussal vívnak.

Gáyor Tibor egy kiábrándítóan szarkasztikus víziót ír le a magyar avantgádról, mint önmagát kollektív Gesamtkunstwerknek képzelő, 1973-tól zajló blőd bohózatról. Gáyor leírása szerint a magyar avantgárd haláltánca éppannyira abszurd, képmutató és irracionális, mint az állami kulturális reprezentáció, ezért látomásában egybemosódik ez a két szféra. Hasonló malíciával Pinczehelyi Sándor egy disznófejet ajánlott fel a múzeum számára. Kemény György szocreál installációja, vagy László Zoltán és fenyvesi Tóth Árpád tömegkulturális idézetei is mintha az avantgárd heroizmus és monumentalitás ellenszereiként kívánnának fellépni. Azt a gúnyos iróniát, mellyel a magyar sajtó a konceptuális művészetet igyekezett elbogatellizálni a hetvenes évek második felében,¹³ most maguk a művészek kezdik el használni saját helyzetük leírására. Haraszty István az 1970-ben készült *Fügemagozójáról* 1978-ban megjelent *Művészet*

¹² Vidovszky és Beke Bánnak küldött válasza megjelent a *Bercsényi 28-30* folyóirat 1980, 1. számában (7.), Vidovszkyé 1989-ben a *Szógettó* antológiában is (*Válogatás az új magyar avantgárd dokumentumaiból*. Gyűjtötte és válogatta: Papp Tamás. *Jelenlét* különszám, 1989, 1/2. 281.) és azóta gyakran hivatkozott dokumentum. Ugyanitt megjelent Jovánovics György és Major János Beke 1971-es *Elképzelés* felhívására adott válasza a projektek ismertetése nélkül (136-138; 184.)

¹³ László Zsuzsa 2019 i. m.



1. A Magyar Avantgard Művészet Múzeumának katalógus lapja. Az Artpool Művészettudató Központ jóvoltából

cikkből¹⁴ vág ki fásztó leírásokat. Ezzel nem csak a tervgazdálkodást, hanem a mű-kritikát és végső soron saját művészetének recepcióját is az irónia területére utalja.

Ez a fanyar, kívülállását deklaráló ironia, amely teljesen ellentétes az avantgárd utópisztikus és demokratikus társadalmi programjával, és amelyet Konrád György antipolitikaként írt le három évvel később, közös nevezőt teremt a már akkor is különböző és később teljesen eltérő irányba elmozduló művészi pozíciók között: „Meghallgatjuk, amit mondanak nekünk, de a negyedét sem hisszük el, s egymás között össze-nevetünk. Rossz fiúk, hitetlenek, zsványok, vagányok, dörzsöltek, szélhámosok, túlélők – mi a szívünk mélyén szeretjük a destrukciót, a gúnyolódást, bennünket a történelem cinizmusra tanított.” – írja Konrád a közép-kelet-európai disszidensek habitusát ismertetve.¹⁵ Szegő György az avantgárd múzeumról, mint a múlt és a jövő kielégületlen frigyének helyszínt adó önmegsemmisítő bordélyházzal szellemeskedik a felhívás szövegéből kivágott szavak felhasználásával. Szemadám György beadott kartonja szerint a múzeum a magán és a köztulajdon lopását, rongálását teszi művé és közkinccsé.

AZONOS FORMÁK, SZÉTTARTÓ JELENTÉSEK

Szegő és Szemadám mellett még sokan tesznek üres, fekete, vagy fehér képet a tárgyfoto helyére, de a vizuális információ hiányához, elrejtettségéhez, az avantgárd művészet láthatatlanságához, illetve szimbolikusan az avantgárd múzeum lehetetlenségéhez egészen különböző magyarázatot fűz Baranyay András, Galántai György, Gellér B. István, Molnár Péter, Timár Péter és Türk Péter is. Ezzel az anyag egésze alátámasztja, sőt hatványozza azt a percepciót, miszerint a kelet-európai neoavantgárd éppen úgy néz ki, mint a nyugat-európai, csak egészen mást jelent.¹⁶ Az eszközök és fogások általánossá váltak, strukturalista tautológiákat, mediális átteleket, spekulatív szemiotikai kísérleteket írt le Balla András, Halász András, Hámos Gusztáv, Kismányoki Károly, Lantos Ferenc, Lengyel András, Maurer Dóra, Nagy Tamás, Szirányi István, és Tolvaly Ernő is, melyek a referenciáktól – jelentésektől – függetlenített jelölők önjáró mutációiként szintén az avantgárd klasszicizálódását és válságát jelzik. Makovecz Imre mindezekkel szemben egy komolyan megvalósítandó konceptuális múzeum-tervet küldött be, mely egy térvesztő illúziót kívánt létrehozni egymást tükröző terekben duplán kiállított tárgyakkal. Mikor Bán a második körben rákérdezett, hogy mi legyen az összegyűjtött kartonok sorsa, Makovecz már explicite megfogalmazta, hogy mennyire káros az avantgárdot övező szégyenkezés és rejtőzködés, amihez még azt is hozzátette, hogy „elegem van az álpolitikai eklektikus koncept artból.” Formai hasonlóság és éles

¹⁴ Menyhart László: Gondolatok sorozatgyártásban. *Művészet*, 19, 1978, 6. 42–43.

¹⁵ Konrád György: Az autonómia kísértése. [1977–1982] Uő.: *Antipolitika. Az autonómia kísértése*. Budapest, 1989. 9. Marcel Broodthaers 1968 és 1975 közötti *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* nevű fiktív múzeum-projektje is alapvetően az ironia eszközével él, csakhogy az ő esetében az ironia nem az avantgárdra, hanem a hagyományos művészet intézményeire irányul.

¹⁶ Többek között Jaroslav Andel írta ezt le az 1979-es amszterdami *Works and Words* kiállítás katalógusában: *The Present Czechoslovakian Art Situation. Works and Words*. Eds. Josine van Droffelaar és Piotr Olszanski. Amsterdam, 1980. 69.



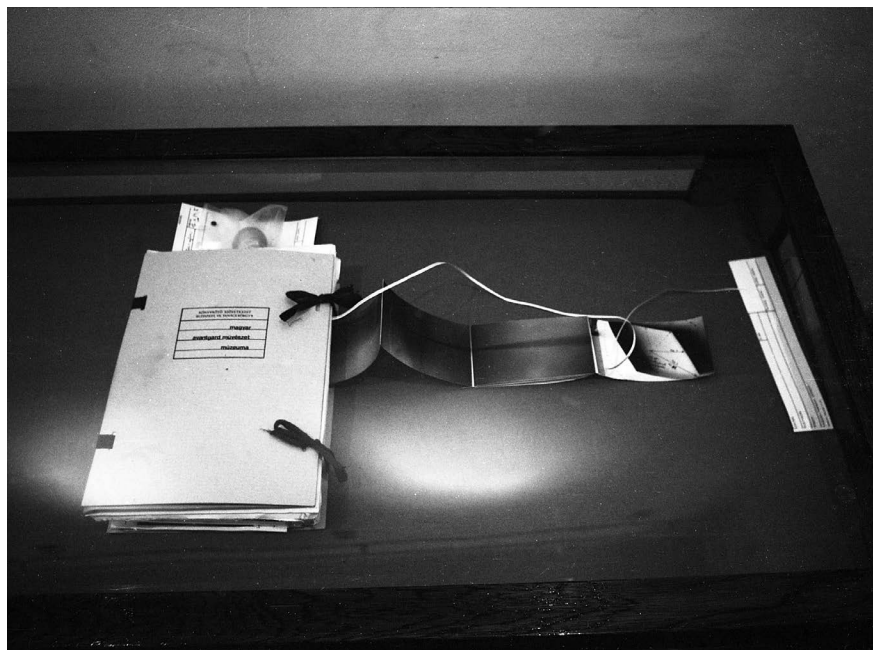
2. A Magyar Avantgárd Művészet Múzeumának alapító kiállítása, Bercsényi 28–30., Budapest, 1979. február 13–19. Szervező: Bán András. © Fotó: Galántai György. Az Artpool Művészetkutató Központ és Galántai György jóvoltából.

kontextuális különbség jelenik meg a monumentalitás újfajta lehetőségeit vizsgáló Attalai Gábor, Bajkó Anikó, Gellér B. István, Kéri Ádám, és Haris László konceptuális tájkísérleteiben, és Bohus Zoltán, Hámori Béla, Lugossy Mária, Schneller Vilmos a konceptualitást a nemzeti és történeti reprezentáció szolgálatába állító emlékmű-terveiben. A kontextuális különbségek nagyobb távlatból abban is tetten érhetőek, hogy míg az Iparterv kiállításoknak vagy akár Beke László *Elképzelésének* résztvevői szinte kivétel nélkül mind részeivé váltak a rendszerváltás idejére már körvonalazódó neoavantgárd kánonnak, a hetvenes – nyolcvanas évek fordulóján beköszöntő stíluspluralizmus és radikális eklektika idején fellépők közül sokkal többen vannak azok, akik a kilencvenes évek művészeti színterén már nem találtak helyet maguknak. A MA Múzeum példája alapján ráadásul éppúgy kihullottak a kánonból a rendszerváltás előtt még progresszívnek tűnő konceptuális-tradicionalizmus képviselői, mint azok, akik a nyugati (neo-)avantgárd strukturalista törekvéseit igyekeztek adaptálni.¹⁷

AVANTGÁRD VITRINBEN

Mikor ez az anyag 1979 februárjában a Bercsényi Klubban egy zárt vitrinben került a közönség elé, az avantgárd kanonizációja helyett az avantgárd eltemetésének és

¹⁷ Például egyrészt Benkő Viktor és Szerencsés János, másrészt Herczeg László, Molnár Péter és H. Tóth Tamás.



3. A Magyar Avantgard Művészet Múzeumának alapító kiállítása, Bercsényi 28–30., Budapest, 1979. február 13–19. Szervező: Bán András. © Fotó: Galántai György. Az Artpool Művészetkutató Központ és Galántai György jóvoltából

kritikájának egyik első gesztusává vált.¹⁸ A kartonok nemcsak vitrinben, hanem múzeumi kordonnal elzárva kerültek a közönség elé, vagyis a hozzáférhetetlenség allegóriájaként értelmezhető konceptuális installáció kellékeivé váltak.¹⁹ Bán projektje ezzel nemcsak arra mutatott rá, hogy annyira anakronisztikussá vált az avantgárd, hogy már múzeumban a helye, hanem – bár ez nem volt tudatos – arra is, hogy mindez úgy történt meg, hogy nem kanonizálódott, nem vált nyilvános, hozzáférhető műveltségé, hanem exkluzív legenda maradt.

Több Bán projektjében szereplő művész nézőpontjából az avantgárd képviselői a hivatalos kultúrpolitikával szemben fellépve, egyetlen alternatívaként tekintettek az avantgárdra, és ezen belül is a konceptualizmusra, ezzel mintegy kiradírozták azokat a párhuzamos művészeti gyakorlatokat, melyek nem akartak egyik oldalra se beállni. A nyolcvanas évek újszenzibilitása elmosta ezt a problematikát, mely aztán a rendszerváltás után, már politikai színezettel tért vissza. Ezzel összefüggésben a MA Múzeum nem pusztán az avantgárd historizációjának és kritikájának diskurzusába

¹⁸ A Magyar Avantgard Művészet Múzeumának alapító kiállítása, Bercsényi 28–30, Budapest, 1979. február 13–19.

¹⁹ Később feltehetőleg az 1980-as pécsi kiállításra a lapokról fotóreprodukciók készültek, melyek a kiállítás katalógusaként működve mégis adtak egy áttételes, korlátozott betekintést, lásd. 1. kép

illeszthető be, hanem a korszakra szintén jellemző, a népies-urbánus pozíciók újraértelmezésére, szintetizálására tett – többnyire kérészetű – kísérletek sorába is. Ilyen irányú szinkretizmust képviselt még a hetvenes évek elején Galántai György balatonboglári kápolnaműterme, majd bizonyos állami intézmények, mint a Népművelési Intézet közegén belül az autonóm működés lehetőségeit kitapogató szereplők, például Papp Tamás, Bánszky Pál, Bak Imre, vagy a *Fölőspéldány* csoport, akik az avantgárd művészet társadalmisításának lehetőségeit keresték. A húszas-harmincas évekből származó, az akkori baloldalon belül kialakult népies-urbánus polarizációhoz képest, melyet az államszocializmus megoldottnak tekintett, 1979-ben már nem a felkarolandó társadalmi osztályok és kultúrájuk elsőbbségéért folyt a harc, hanem az avantgárd és nemzeti kultúra viszonyának meghatározásáért. Igaz, hogy a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján az erről folyó vita nem kapott se politikai, se antiszemita színezetet, mint a harmincas években, illetve közvetlen a rendszerváltás után,²⁰ de a törésvonalak már ekkor is érzékelhetőek voltak. A MA Múzeum második felhívása még nyilvánvalóbbá tette, hogy egy olyan új fogalomtárat, nyelvezetet szeretnének kialakítani, mellyel ezeket a részben ízlésbeli, habitusbeli, vagy szocio-kulturális törésvonalakat átlépve produktív dialógusba, dialektikus viszonyba állíthatók az állami kultúrpolitika által tematizált fogalmak.²¹

EGY FOGALOM MUZEALIZÁLÁSA

Ez volt a motivációja a *Realizmus körkérdésnek*, melyet Könczöl Csaba russzista és irodalomtörténésszel indított Bán 1979 augusztusában a MA Múzeum második projektjeként. Könczöl, aki még egyetemista korában, 1969-ben részt vett az ELTE BTK diáklázadásában,²² Mihail Bahtyin fordítójaként és értelmezőjeként vált ekkorra ismertté. Bán és Könczöl már 1977-ben együttműködött a Bartók 32-ben rendezett szovjet-orosz avantgárd kiállítás szervezésében.²³ Később Könczöl Radnóti Sándorral együtt előadássorozatot tartott „Fejezetek az elméleti művészetszociológia történetéből” címmel a Fiatal Művészek Klubjában. A hetvenes évek második felében megjelent tanulmányaiban Könczöl nemcsak a klasszikus orosz avantgárd, hanem a 19. század végi, 20. század eleji marxista esztétikák új aktualitását is pedzegette, a művészet és az élet határvonalait eltörlő fluxus viszonylatában. „Az FMK-s művészkörök” megismerése vezette Könczölt pl. Csernisevskij esztétikája és az avantgárd szubverzív összehasonlítására: „Ha valaki elfogulatlan szemmel olvassa el *A művészet*

²⁰ Kovács Éva: Indulatok a mai népi-urbánus vitában. *2000*, 6, 1994, 8. 15–23. A tanulmány a bécsi Institut für die Wissenschaften vom Menschen programja keretében íródott, először németül jelent meg.

²¹ A szerző interjúja Bán Andrással, 2019. szeptember 6.

²² Dénes Iván Zoltán: Diákmozgalom Budapesten 1969-ben. *2000*, 20, 2008/7–8. sz. 19–35.

²³ Könczöl Csaba írta a katalógus előszavát: Könczöl Csaba: Előszó. *A szovjet művészet első évei*. 1111 Budapest Bartók Béla út 32 Galéria, 1977. 1–3. Az előszóban a szovjet avantgárd kialakulásának és politikai marginalizációjának történetét írja le, kiemelve, hogy bár az avantgárd politikai és társadalmi programja elbukott, az az új művészeti nyelv, amit kialakított – bár program nélkül –, tovább él.

esztétikai viszonya a valósághoz című traktátust, meghökkenéssel tapasztalhatja, hogy a valóság és a művészet viszonyára vonatkozó tézisei és formulái számos esetben szinte szó szerint bukkannak fel a tízes-húszas évek európai avantgarde-jának kiáltványaiiban – mindenekelőtt az orosz futuristák, konstruktivisták, indusztrialisták, produktivisták programjaiban –, olyan (Csernisevszkijnek alighanem a nevét sem ismerő) művészeknél, mint Mondrian, Duchamp, a különböző szuper- és hiperrealista teorémákban, a színpad és a nézőtér (vagyis a művészet és az élet) közötti válaszfalak ledöntését célzó legkülönbözőbb törekvésekben (meetingsház, »kegyetlen színház«, happening, akcionizmus, performance) stb. Vagyis bármennyire paradox, az a gondolkodó, akinek – mint Plehanov nevezte – »rigorózus realizmuselméletét« az avantgarde-ellenes esztétika oly gyakran használta föl különböző modern művészeti törekvések megtorpedozására, teóriájának számos elemével éppen e későbbi törekvések elméleti alapvetéseit előlegezte.²⁴

Ennek az összefüggésnek a szellemében az avantgárd után a másik „nagyhatalom”, a realizmus dogmatikus szerepéből való kimozdítása és muzealizálása – nyugdíjba küldése – volt a MA Múzeum körkérdésének célja és egy új, egyszerre avantgárd és a valósággal dolgozó művészet elméletének körvonalazása. Bán és Könczöl kérdései azt firtatták, hogy használható-e a realizmus fogalma – akár mint stílus kategória, akár mint világszemlélet – bármilyen aktuális művészeti jelenségre, mi a viszonya a modernizmushoz, az avantgárdhoz és az antirealizmus stigmájához, vannak-e még, és kik nevezhetők ma a szocialista realizmus képviselőinek, valamint hogy hogyan tölthetne be a mai művészet társadalmi funkciót, és ennek mi az összefüggése a közérthetőséggel. A négy csoportba rendezett tizenegy kérdés arra is kitért, hogy ki-kik realistának tartja-e saját tevékenységét, és hogy milyen bölcséleti koncepciók voltak rá hatással. A körkérdéshez írt publikátlan bevezetőjében Könczöl egy harmadik szempontot is behoz, mégpedig a nyugati művészet marxista reneszánszát, melyben újraélednek mind a történeti realizmus mind az avantgárd célkitűzései: a társadalomkritika, az elkötelezettség az alávetett társadalmi csoportok megszólítására, problémáik képviselőit. Így míg keleten a realizmus a kultúrpolitikai konformizmus kritériumává vált, addig a nyugati marxista teoretikusok és művészek egész más fogalmakkal operálva valójában sokkal közelebb jutnak a szocialista művészet eszményéhez.²⁵

Bán András bevezetője szerint a megkérdezettek – 150 művész, akik közül 35-en válaszoltak²⁶ – a hetvenes évek művészei és teoretikusai, akik Magyarországon élnek,

²⁴ Könczöl Csaba: Csernisevszkij antiesztétikája. *Valóság*, 22, 1979, 11. 58–66.

²⁵ Könczöl Csaba: *Gondolatok a realizmusról – odaát*. Kézirat. Budapest, Artpool Művészetkutató Központ. Ez a tanulmány a realizmus fogalmának történetét írja le egészen a jelenig, beleértve azt a folyamatot, ahogy a kelet-európai szocialista országokban kultúrpolitikai szabályozó-eszköz lett belőle, állandóan a politikai széljárásoktól függően változó kritériumokkal, miközben nyugaton a közérthető politikai művészet szinonimájává vált. A körkérdéshez még Takács József (italianista és művészettörténész) írt egy szintén publikátlan bevezetőt „Fogalmi múzeum” címmel.

²⁶ Altorjai Sándor, Attalai Gábor, Balla András, Barabás Márton, Baranyai László, Dalos György,

és a hetvenes évekre esett a pályakezdésük. A körkérdés ugyanakkor valójában egy olyan értelmiségi kört célt meg, akik a két hónappal későbbi Charta '77 szolidaritási akció kapcsán is aktivizálódtak.²⁷ Szilágyi Ákos visszaemlékezése szerint ez a kör „olyan értelmiségi csoportokat, politikai táborokat és színtereket metszett át és kapcsolt össze, amelyek (...) nem sorakoztak föl egyik oldalon sem, vagy – ritkábban – akár ellentétes oldalon álltak: a nem hivatalos és a hivatalos nyilvánosság szerzői, ellenzékiek és nem ellenzékiek, párttagok és pártonkívüliek, »népiek« és »urbánusok«, fiatalok és öregek, '56-osok és '68-asok”.²⁸ Ebben az összefüggésben az egyre rezignáltabb, spekulatívabb „posztavantgárd” elitista elzárkózásához, illetve az állami kultúrpolitika kiüresedett, hiteltelen humanista realizmusához képest egy újfajta, ezen a szembenálláson felülemelkedni képes, elkötelezett művészet megfogalmazása lehetett volna ez a körkérdés. Lehetett volna, ugyanis a meglehetősen szétartó válaszok nem igazolták vissza ennek a harmadik útnak a realitását.

A válaszadók névsora a MA Múzeum első akciójában megszólítottakhoz képest jelentősen megváltozott. Kiestek mindazok a képzőművészek, akik a művészi választokra vonatkozó kevésbé inspiráló, szárazabb kérdésekkel nem kívántak foglalkozni, és így túlsúlyba kerültek a teoretikusabb, a művészi praxisokhoz kevésbé kapcsolódó állásfoglalások. Kivételt jelent Galántai György, aki az 1978-as könyvbjekt kiállításán²⁹ bemutatott vizsgálódásait folytatta, ahol ugyanazon realitás – tárgy – különböző lenyomatainak radikális eltéréseit demonstrálta. Ebben az esetben azt mutatta be, ahogyan „két realitás ugyanazon a helyen kis különbséggel egymásra vetítve eltérései által megsemmisül.” Ezzel Galántai a realizmust és az avantgárdot övező vitákhoz és dichotómiákhoz képest egy külső nézőpontot vesz fel, amelyet később kontextuális, holonikus realizmusként fogalmazott újra.³⁰

Sokan magát a kérdésfelvetést söpörték le az asztról, mint Eörsi István, aki azt írja, hogy a kérdések elolvasása után „unalomtól ájultan fordultam le a székemről”, de kevésbé érzékletesen ugyanezt fogalmazta meg Hankiss Elemér vagy Molnár Vera is. Szendrő Iván egyenesen azt írta, hogy miközben Bán és Könczöl „nem merik a szocialista realizmust, mint az elnyomás eszközeit elemezni” (...) „Szándékuk kérdé-

Dobai Péter, Eörsi István, Fábri Péter, Frey Krisztián, Fazekas György, Gellér B. István, Galántai György, Hankiss Elemér, Kardos Sándor – Szabó Fruzsina, Kelemen Károly, Kemény György, Kartal Zsuzsa, Kis Mihály, Kodolányi Gyula, László Zoltán, Lányi András, Lóránt Zsuzsa, Molnár Vera, Pauer Gyula – Érmezei Zoltán – Legény Péter, Perneczky Géza, Szegő György, Szemadám György, Szendrő Iván, Szentmihályi Szabó Péter, Szilágyi Ákos, Tamás Noémi, Veszely Ferenc.

²⁷ Bán és Könczöl mellett a körkérdésben és az aláírók között is szerepelt: Dalos György, Dobai Péter, Eörsi István, Fábri Péter, Kartal Zsuzsa, Lányi András, Szilágyi Ákos, és Tamás Noémi, akik a Charta '77 petíciót is aláírták.

²⁸ Szilágyi Ákos: 1979. Állóban marad. *Beszélő*, 3, 1998, 11. 66–74.

²⁹ Galántai Györgyöt könyvbjektje, Fészek Klub, Budapest, 1978. október 24 – november 4. A kiállítást Anna Banana networker és újdadaista akcióművész nyitotta meg, Bán András magyar nyelvű szövegének felolvasásával.

³⁰ <https://www.artpool.hu/K51/2018/HR.html>

seikkel kétértelmű, ironikus válaszokat sugalmazni az amúgy gyáva, de veszélytelen hülykedésre mindig kész magyar intellektüeleknek, amelyek jóleső cinkosság melegét árasztják az úgynevezett második közélet aklában”. Ugyanakkor Szendrő egy évvel később a Ganz Mávag Hídépítő ünnepségét úgy hackelte meg, hogy túlteljesítve a felkérést, Kuczka Péter *Fogyasztási javak* című 1949-es agitatív versét szavalta el teatrális gesztusokkal kísérve.³¹

Érkeztek komoly, átgondolt válaszok, melyek mégsem adtak választ az avantgárd képzőművészet folytathatóságának, lokális kontextualizálásának dilemmáira. Az is nyilvánvalóvá vált, hogy a különböző művészeti ágak, az irodalom, film és társadalomtudományok egészen más kihívásokkal szembesültek a hetvenes évek végén. Beke László kijelentette, hogy ez nem az ő kérdése, de azért adott egy tanulságos áttekintést a realizmussal való találkozásairól Sedlmayrtról, Garaudyn keresztül Lukácsig, a pop art és a szovjet festészet felszíni hasonlóságától, a ready made-en keresztül a nyugati szocreál nosztalgiáig.³² Dalos György ezzel szemben a marxista újbaloldal válaszait fogalmazta meg elsősorban az irodalom szemszögéből: „realista az, ami mentes a hamis ideológiáktól,” mindemellett a fogalmakat kell a gyakorlat-hoz igazítani, így az új irányzatok bővítik a realizmus fogalomkörét. A szocialista realizmus egy kritikai attitűdtől megfosztott fiktív realizmus, pusztán a fennálló rendszer apológiáját szolgálja – érvel tovább Dalos. Ugyanakkor azt is leszögezi, hogy a formai és tartalmi progresszió néha ellentétes. „Ha a szamizdat megszűnne az irodalmi ellenzék (vagy a filozófiai, ideológiai másként gondolkodás) szócsöve lenni és a társadalom normális önkifejezésévé válna, akkor az irodalom visszanyerhetné múltbeli tekintélyét és hatását. Erre itt, Kelet-Európában több lehetőséget látok, mint a kapitalista világban, ahol a piac törvényei torzítják ezt a kommunikációt. Nálunk »csak« az intézmények térdelnek rá a művészetre (no és persze a társadalomra), míg odaát maga a társadalom vált nagy tömegben képtelenné a hagyományos irodalom befogadására. (Azt hiszem, ez összefügg azzal, amit én a modern nyugati társadalmakban a nép eltűnésének nevezek.)”, írja. Dalos mellett még többen (pl. Altorjai Sándor, Kemény György, Lányi András) vallották, hogy minden jó művészet per definitionem realista, azonban túlnyomórészt minden válaszadó megerősítette Bán és Könczöl hipotézisét, miszerint 1979-re a realizmus kiüresedett, egyszerre regulatív és pejoratív, így használhatatlan fogalommá vált.³³

Az Artpoolban őrzött dokumentumokból az derül ki, hogy a körkérdésre adott válaszokból egy válogatást kívántak közölni többek között a *Mozgó Világban*, de erre végül nem került sor. Kismányoki Károly felkérése nyomán egy szűkebb szakmai nyilvánosság a Pécsi Ifjúsági házban találkozhatott egyfajta MA Múzeum retros-

³¹ Hídavatás, 1980. november 25., fotódokumentáció és leírás, Budapest, Artpool Művészetkutató Központ.

³² A körkérdésre adott válaszok közül Beke Lászlóé tudtommal az egyetlen, amely nyomtatásban megjelent: Érdetelen realizmus. *Új Symposion*, No 210. 1982. 388–390.

³³ A realizmus helyett az elkötelezett művészet használatát javasolta például Gellér B. István és Lóránt Zsuzsa.

pektívvel 1980 januárjában,³⁴ mely Bán több aktuális projektjét is be kívánta mutatni. A Pécsi kiállításról a megnyitó másnapján egy újságcikk is megjelent, melyben a szerző kijelenti, hogy a Magyar Avantgard Múzeum a valóságban nem létezik, hanem egy magángyűjteményről van szó.³⁵ A *Realizmus körkérdés*ről annyit ír, hogy „tanulságos olvasmány”. A lap Bánt is megkérdezte, és így idézi a szavait: „az avantgárd ma nem tekinthető mozgalomnak, inkább nagy egyéniségei vannak. Erdély Miklósról és Maurer Dórára gondolok elsősorban. Nehéz megmondani mikor ért véget a mozgalom – talán a hetvenes évek elején. Arra mindenképp jó volt, hogy résztvevői megtanulták az avantgárd formanyelvét, helyesebben életmódját (...) ami ma avantgárd, holnap realizmus.”³⁶ Az eseményről készült Napi Operatív Információs Jelentés szerint ugyanakkor nézeteltérés alakult ki az anyag engedélyezése kapcsán, és az Ifjúsági Ház igazgatója újracsúszította a kiállítandó anyagot. A zsűri szerint az anyag képi melléklete „ellenséges érzelmek felkeltésére is alkalmas volt.” „Az anyag írásos részét az igazgató saját döntése alapján törölte a kiállításról, mert a nyilatkozók egy része (eörsi István, Dobay Péter, Hankiss Elemér Budapest, Gellér István Pécsi lakosok) [sic!] cinikusan, gúnyosan nyilatkoztak a szocialista realizmusról.” – szól a jelentés.³⁷

³⁴ 1980. január 7–31, Ifjúsági Ház, Pécs. A kiállítás a szórólapja szerint a kiállítás 6 részből állt: 1. A Magyar Avantgard Művészet Múzeumának alapító kiállítása, 2. Mi történjék a műtárgyakkal és a Múzeummal – körkérdés, 3. Bán András – Felvinczy Attila: A város lágy részei, 4. Bán András – Könczöl Csaba: Realizmus körkérdés, 5. Kismányoki Károly: 1979, rejsd el!, 6. Vendégek. A legutóbbi részlegben a Beke-Pauer féle 1971-es leírókarton-gyűjteményből adott válogatás mellett Aart van Barneveld és Ulises Carrión gumibélyegző gyűjteménye is szerepelt.

³⁵ Az a kérdés, hogy egy magángyűjtemény hogyan nevezhető múzeumnak vagy intézménynek mind a MA Múzeummal, mind az Artpoolal kapcsolatban felmerült a Giancarlo Politi által kiadott *Art Diary*-ban való feltüntetésük ürügyén. Szabados Árpád a *Mozgó Világ*, 6, 1980, 7. számában közölt glosszájában (4.) így ironizált: „Magyar Avantgard Művészet Múzeuma! Bán András címén. (Bán András lapunk gyakori szerzője és a mai magyar képzőművészet kitűnő ismerője.) Igazán nem irigylem, amikor vasárnap délelőtt fürdőköpenyben ajtót nyit egy képzőművészet iránt érdeklődő autóbuzsnyi turistacsoportnak.”

³⁶ H. J.: Realizmus és avantgárd. Két érdekes kiállítás. Műtárgyak múzeumi kartonokon. *Dunántúli Napló*, 1980. január 8. 2.

³⁷ http://upecs.hu/index.php/Detail/objects/TV_.556012 A Magyar Avantgard Múzeumról és annak *Realizmus körkérdéséről* az ún. Festő dossziében is többször olvashatunk (1980. február 7., TH O-19618/148-52., április 9. TH O-19618/198-101., június 18., TH O-19618/1126-129., október 8., TH O-19618/1150-153., és 1981. szeptember TH O-19618/216-26., forrás: <http://www.galantai.hu/festo/index.html>). Az 1981-es az áttekintésben a szerző percepciója szerint a MA Múzeum a hivatalosan el nem ismert vagy elutasított, zsűri által kiállításra alkalmatlannak tartott tervek és dokumentumokat archivál. „A MAMM első és az egyik legfontosabb akciója – amelyet Könczöl Csaba és Bán András dolgozott ki – a »Realizmus« körkérdés volt. A 11 kérdés válaszaival bizonyítani kívánták, hogy a realizmus, a szocialista realizmus »politikai, kultúrpolitikai kitaláció«, a művészeti értékek minősítésére használhatatlan. Az a véleményük, hogy a párt kultúrpolitikai elveinek és gyakorlatának ez a leg-

Végül született egy párhuzamos – később a *Kritika* folyóiratban publikált – bevezető is, melyben Könczöl Csaba, említést sem téve a Magyar Avantgard Művészet Múzeumáról, de feltehetőleg már a beérkezett válaszok ismeretében, egy idézetgyűjteménnyel alátámasztva igyekezett bizonyítani, ahogy az egymásnak ellentmondó realizmus-definíciók használhatatlanná teszik ezt a fogalmat. Könczöl azzal érvel, hogy a lukácsi ‘realizmus’ mint stíluskategória egyrészt a 19. századi polgári irodalomra van szabva és a kortárs művészetre nem alkalmazható, másrészt a Lukács kései esztétikájából kiolvasható nem stiláris, hanem értékszempontú realizmus pedig szintén csak Lukács ízlésítéleteinek alátámasztását szolgálta, éppúgy ahogy Roger Garaudy saját modernistább ízlését igyekezett alátámasztani a parttalan realizmus elméletével.³⁸ A tanulmány Wintermantel István válaszcikkével³⁹ együtt jelent meg, melyben az irodalomkritikai rovat szerkesztője, korrigálandó Könczöl eretnek nézeteit, felmondta a lukácsi leckét a visszatükrözés elméletéről, és „a voluntarista esztétikák” nyakába varrta a realizmus, mint előíró dogma összes Könczöl által felsorolt ellentmondását, melyet Lukács nagyvonalúsága – Wintermantel szerint – már rég megoldott.⁴⁰

AZ AVANTGÁRD HALÁLOKAI

A nyolcvanas évek újszenzibilitása és a posztmodern diskurzusa teljesen elmosta a marxista esztétikák és az avantgárd ellentmondásait érintő kérdéseket.⁴¹ Utoljára Birkás Ákos 1982 decemberében tartott előadásai foglalkoztak komolyan ezzel a kérdéssel, és azzal a radikális állítással, hogy „Az a művészet, amelyik a maga idejében nem kap nyilvánosságot, az a művészet nincs”, megfogalmazták a kortárs magyar művészetről való diskurzus egészen a rendszerváltás időszakáig tartó fókusz-

érzékenyebb pontja, ezt kell támadni. Az összeállított anyag – a hivatalos szervek tudta nélkül – az Új Szimpóziumnál vár kiadásra. Legfrissebb adataink szerint Bán András a sárospataki múzeumot és a Magyar Avantgard Művészeti Múzeumot »összeolvastotta«, és külföldi személyek számára meghirdette.”

³⁸ Roger Garaudy: *Parttalan realizmus*. Budapest, 1964.

³⁹ Könczöl Csaba: Meghatározatlan realizmus. *Kritika*, 9, 1980, 6. 17-20.; Wintermantel István: Szkepticizmus vagy realizmus. Uo., 20-24. Wintermantel 1980-tól a *Kritika* irodalomkritikai rovatának főszerkesztője volt, majd 1991-től a *Magyar Nemzet* szerkesztője.

⁴⁰ A *Hetvenes évek kultúrája* című rendezvénysorozaton (1980. április 10-20., Fiala Művészek Klubja), melyet szintén Bán András szervezett Könczöl „A nihil árnyékában” címmel tartott előadást, melyre itt is Wintermantel István válaszolt. *A hetvenes évek kultúrája – Tanácskozás a Fiala Művészek Klubjában*. Szerk. Veres András. Budapest, 2002.

⁴¹ A realizmus kategóriája meg a *Tendenciák* kiállításorozat, Néray Katalin és Sinkovits Péter által összeállított, *Másodlagos realizmus* című részében, illetve 1982-ben Keserü Katalin *Többféle realizmus* című kiállításán (Fészek Galéria, 1982. február 16 - március 6.) is felmerült, de ezek az ábrázoló, figurális művészet aktuális stílusirányzatait mutatták be, anélkül hogy tematizálták volna az avantgárd utópisztikus irányultsága és a kritikai realizmus világmegváltoztató programja közötti lehetséges összefüggéseket.

váltását. Birkás állítása szerint, míg nyugaton azért veszítette el az avantgárd az aktualitását, mert teljesültek az utópisztikus követelései, addig Kelet-Európában beleragadt a radikalizmusba, és végül önmaga is elhitte, hogy lehetetlen, amit követel. Így az eleve halálra ítélt követeléseivel pusztán a legyőzött erkölcsi tőkéjét halmozta fel és „Erre az erkölcsi tőkére apellálva, rájátszva, ennek az auráját próbálják felcsillantani akkor, amikor egy az avantgárdból merített formakincset alkalmaznak kistűlű árukollekcióna.”⁴² Birkás egy generációs hanyatlástörténetet ír le, mely a Bán András projektjében résztvevők különböző pozícióira is alkalmazható, miszerint a második generáció, amelyik a hetvenes évek második felében indult, az avantgárd belső kritikáját fogalmazta meg, az első generáció utópizmusát spekulatív és önreflexív rezignációra cserélve, míg a harmadik generáció „egy avantgárd repertoárral lép színre ma, és az avantgárdnak egy ilyen degenerált karikatúráját adja.” Egy évvel később a Bercsényi Klub *Az avantgarde meghal* című kiállítása végleg kiüresítette az avantgárd aktualitásának kérdését, melyen már egy még újabb nemzedék temette az avantgárdot néhány a hőskorából itt maradt képviselőjével együtt.⁴³

A PROVINCIALIZMUS CSAPDÁI AZ EGYETEMESSÉG ÉS A REGIONALIZMUS KÖZÖTT

Mikor 1989-ben a politikai rendszerváltozás után lehetőség lett volna egy kulturális rendszerváltozásra, nemcsak az avantgárd mindaddig lehetetlennek tűnő utópisztikus követeléseiben hívók, de még az ezekre emlékezők is megfogytak. Azonban az a feladat, hogy a megváltozott nemzetközi szituációban a magyar művészetet újrapozícionálják, mégis előhívta azt a kérdést, hogy milyen lokális művészettörténeti narratívára alapozva lehet a magyar művészet provinciális, regionális, nemzetközi vagy éppen nemzeti. A Chikán Bálint szervezésében 1991-ben megvalósuló *A provincia eltűnik, a régió megmarad* című zsennyei konferencián megtörtént az első kísérlet arra, ami később a kelet-európai művészettörténet dekolonizációjaként vált diskurzussá. Már ezen a konferencián mind a szovjet kultúrpolitika imperializmusától, mind a nyugati hatások viszonylatában kialakuló öngyarmatosítástól való

⁴² Birkás előadását az *Aktuális Levél*, az Artpool illegális kulturális folyóiratának első száma közölte. A hangfelvétel alapján készült cikk nemcsak az előadást, hanem a hozzászólásokat is megörökítette. Ezekben újra és újra felmerült az a kérdés, amit elsősorban Erdély Miklós képviselt, hogy lehet-e Magyarországon a művészetnek, vagy egyénileg egy magyar művész tevékenységének más mércéje, aktualitása, mint nyugaton. Lehet-e helyi nézőpontból relativizálni a nyugati fejleményeket. Birkás Ákos: Ki az áldozat? Ki a tettes? és Mi a teendő? *Aktuális Levél*, No 1. 1983. 19–30. Birkás Ákos [2.] előadása *Aktuális Levél*, No 1. 1983. 31–41. Birkás Ákos előadásáról lásd Mélyi József tanulmányát, az *Aktuális Levél*-ről pedig Kürti Emese tanulmányát a jelen kötetben.

⁴³ Résztvevők: Tóth Gábor, Swierkiewicz Róbert, Ekler Dezső, Pácsér Attila, Dévényi János, Szőnyi György, Erdély Miklós, Fazekas György, Lásas Zoltán, Györfi Sándor, Bachman Gábor, Xertox, Lévy Jenő, Bogdándi Zoltán, Szilágyi Lenke, Inconnu, Brettschneider csoport, Szalai Tibor, Bercsényi Klub, Budapest, 1983. december 6.

megszabadulás számos lehetséges stratégiája és dilemmája felmerült, melyek egyben szükségessé tették az avantgárd különböző lokális változatainak az újraértékelését. Keserü Katalin a vernakuláris stílusokra épített regionalizmusra tett javaslatot és egyúttal azt is kijelenti, hogy a kelet-európai országokban hiányzott a regionális stílusalkotás szándéka, de osztoztak az avantgárd politikusságában és abban, hogy a nemzetköziséget lokális szituációba ágyazták. Ugyanakkor elmondta, hogy az első-sorban a nyugati érdeklődésre gyártott regionalizmust mesterségesnek tartja, és a mind a nyugat mind a lokális neoavantgárd által ignorált továbbélő helyi hagyományokra épülő egyetemes művészet tanulmányozásában látja a művészettörténet feladatát.⁴⁴

Ezzel szemben György Péter Kenneth Frampton az építészet területén megfogalmazott kritikai regionalizmusát propagálta, mint a nyugati nagyipar és a nacionalista premodern közötti harmadik utat.⁴⁵ Magda Cárnci román költő és művészettörténész különböző szerep-illúziók és kultuszok bemutatásán keresztül értelmezte a regionalizmus, illetve a kelet-európaiság alkotóelemeit. Ezek: a közvetítő híd-szerep, vagy a lelkiismeret szerepét játszó párhuzamos kultúra, valamint a kontinuitás és a szinkronitás hiányából eredő ironia, a retrospektív utópiák, nemzeti kultúra, időtlen modernizmus, a tartalom és a technikai tökéletesség hiányának kultusza – melyeket a nyugat archaikusnak tekint, de egy regionalista öntudat értékékként tételezhetne.⁴⁶ Pataki Gábor sokkal szkeptikusabban viszonyult a regionalizmus lehetőségéhez, és ugyanannak az NSZK újbaldali marxista folyóiratnak, a *Kritische Berichte*nek egy 1983-as cikkére hivatkozva – melyben tíz évvel korábban Könzöl Csaba a realizmus alternatíváit kereste – az ellenállás vagy alkalmazkodás dichotómiájának antagonista leírását idézi, mely szerint „A művész tehát vagy ellenáll a centrum stílári diktátumainak (a korabeli szakkifejezéssel élve kulturális imperializmusának) és a helyi vizuális köznyelvre alapozva provinciális, ám de a centrum kívánalmaihoz képest független művet hoz létre, vagy behódol, és megszületnek a központban divó irányzat legfeljebb paprikával vagy éppen borókabogyóval fűszerezett helyi hangszerezési változatai” – vagyis az önegzotizáló exportra szánt művészet.⁴⁷

Az 1993-as, a Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ által kezdeményezett *Polifónia* kiállítás koncepciója két évvel később már a gyakorlatban tesztelte, hogy milyen művészet lehet egyszerre avantgárd és realista, nemzetközi és lokális, és egyben azt is bizonyította, hogy ezen fogalmak kibékítése még 1993-ban is lehetetlen volt Magyarországon. A kiállítás felhívásának⁴⁸ mottója a marxista visszatükrözés

⁴⁴ Keserü Katalin: Regionalizmus és egyetemesség. *A provincia megszűnik, a régió megmarad. Nemzetközi művészettörténelmi [sic!] és elméleti szimpózium. Zsennye 1991.* Szerk. Chikán Bálint. Budapest, 1991. 5–13.

⁴⁵ György Péter hozzászólása. Uo., 60–63., illetve 65–66. Illetve a fogalom aktualitásáról ld. György Péter tanulmányát a jelen kötetben.⁴⁶ Magda Cárnci: A kelet-európaiság kérdései. Uo., 76–82.

⁴⁷ Pataki Gábor hozzászólása. Uo., 105.

⁴⁸ *Polifónia. A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben*, Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ – Budapest éves kiállítása, 1993. 18.



4. Nemzetközi kontextusban a LEHETETLEN REALIZMUS területe – az áramlás, a fogalom és a fogalmi művészet vidéke. Tanulmányi kiállítás a fluxus és a concept art magyar vonatkozásairól. P60, Budapest, 2001.

Az Artpool Művészetkutató Központ jóvoltából

definíciója volt az értelmező szótárból – ezt a retorikát Keserü Katalin, a Múcsarnok akkori igazgatója nem tudta elfogadni, nem akart amerikai divatok hatására visszatérni ahhoz a művészetelméleti diskurzushoz, melyet végre sikerült maguk mögött hagyni, így nem járult hozzá, hogy a projekt helyszíne a Múcsarnok legyen. Mészöly Suzanne, a budapesti Soros művészeti központ akkori igazgatója, a katalógus előszavában a hetvenes évek amerikai és nyugat-európai politikai művészetére hivatkozott, mint nyugati szocialista realizmusra. Rámutatott, hogy azért nem volt mindez adaptálható a magyar művészeti színtérre, mert a centrum a marxizmussal gyakorol önkritikát, azzal a marxizmussal, amit a periféria elavultnak ítél. Sőt, a centrum és periféria kölcsönösen idejét múltnak tekinti a másik tábor művészetét.⁴⁹

Az avantgárd és a realizmus szintézise helyett a megvalósulás lehetetlenségének toposza jelent meg az *Éjjeli Órjárt*, az első online művészeti magazin projektjeiben is. Az internet virtuális tere által felkínált fiktív realizáció, megőrződés és egyben a historizáció és intézménykritika új, alternatív lehetőségeivel – például a Múcsarnok, a Ludwig Múzeum és a Kiscelli Múzeum tereibe elképzelt kiállítástervek számítógéppel szimulált megvalósításával az *Éjjeli Órjárt* a konceptművészet alapkérdéseit vetette fel egy új kontextusban. Ugyanakkor ebben a projektben a kilencvenes évek installációs és efemer művészeti gyakorlatait a szerkesztők és az értelmezők élesen

⁴⁹ Mészöly Suzanne: Előszó. Uo., 11-13.

elhatárolták a történeti előzményektől, még hozzá helyenként olyan lesajnáló retorikával utalva ezekre, ahogy ezt a hetvenes évek magyar sajtója is tette.⁵⁰

HOLONIKUS REALIZMUS MINT KRITIKAI REALIZMUS

A konceptualista módszerek úgy épültek be a kilencvenes évek művészetének nyelvezetébe, hogy közben már senki sem hitt abban, hogy a konceptuális művészet épp azért lehet realista, mert a lehetetlent követeli. A '68-as jelszavak aktualitását az Artpool *Lehetetlen Realizmus* kiállítása vetette fel 2001-ben, mely a fluxus és a konceptuális művészet összefüggéseire és helyi kontextusára kérdezett rá.⁵¹ Ez a kiállítás szervesen illeszkedett az Artpool szisztematikus műtőfeldolgozó tevékenységébe, mely során a kilencvenes években az avantgárd művészet legfontosabb irányzatainak, alkotóinak és műfajainak szenteltek egy-egy évet, és az így definiált csomópontok szerint strukturálva az interneten folyamatosan hozzáférhetővé tették ezek dokumentumait. A kétezres években ez a munka az aktuális évszám metaforikus olvasatából nyert fogalmak mentén folytatódott, és így lett 2001 a „lehetetlen éve”. A kiállítás közvetlen apropója az AICA magyar és szlovák szekciójának a konceptuális művészetről szóló szimpóziuma volt. Tatai Erzsébet, a magyar tagozat elnöke kereste meg Galántai Györgyöt azzal, hogy rendezzen egy kísérő-kiállítást a tanácskozáshoz.⁵² Galántai ugyanakkor azt nem tartotta inspirálónak, hogy pusztán a konceptuális művészettel foglalkozzon, hanem a fluxus és a konceptuális művészet szigorú definícióin kívül eső köztes zónák, illetve a két mozgalom újraértelmezése, mint két dialektikus viszonyban álló megközelítési mód, attitűd jelentette a kiállítás kiindulópontját.⁵³

Miközben az AICA szimpózium elsősorban a hatvanas-hetvenes évek és a kilencvenes évek konceptualizmusának összehasonlításával, illetve azzal foglalkozott, hogy lokális narratívákat rendeljen a konceptualizmus nyugati kanonizált története

⁵⁰ Eperjesi Ágnes, Horányi Attila: Meghatározáskeresés. Az Éjjeli őrjárat beszélgetése András Gáborral. <http://old.sztaki.hu/providers/nightwatch/eltuno/index.html>

⁵¹ Nemzetközi kontextusban a LEHETETLEN REALIZMUS területe - az áramlás, a fogalom és a fogalmi művészet vidéke, 2001. október 19 - november 9. <http://www.artpool.hu/lehetetlen/real-kiall/bevezeto.html>

⁵² *Konceptuálne umenie na zlome tisícročí. Conceptual Art at the Turn of Millenium. Konceptuális művészet az ezredfordulón.* Szerk. Jana Geržová, Tatai Erzsébet. Budapest–Bratislava, 2002.

⁵³ Ez a dialektika már Birkás Ákos 1982-es előadásában is megjelenik: „Nálunk két irányzat volt, egy purista és egy szatirikus. A puristák a konstruktivista hagyományt követték, a szatirikusok pedig egy ilyen dadaista, szürrealista, fluxus hagyományt. A puristák, a purista szárny hamar kezdte kitapintani a hatalommal tudat alatt érintkező pontokat, és hovatovább eléggé zökkenőmentesen sikerült integrálódnia... többre számított, azt hitte, hogy hatalomra kerül... egy akolba került. A szatirikus szárny szenvedte végig a dolgot, nem integrálódott, lényegében ez a szatirikus szárny - sejtjük, hogy kiregondolok, a nagy szatirikusainkra: Erdély Miklósrá, Szentjóbýra, Jovánovicsra, Konkolyra... -, szóval a szatirikus szárny végigszenvedte a dolgot a periférián, és az ő sorsa drámaivá vált...” Birkás Ákos második előadása. Birkás 1983. i. m. 38.

mellé, az Artpool tanulmányi kiállítása⁵⁴ egy sokkal tágabb összefüggésbe helyezte a konceptművészetet, a nemzetközi és korszakokon átívelő archívum világ-értelmező és -leképező potenciájára építve.⁵⁵ Galántai 12 témát határozott meg – a sport, a tárgy, az ember, a pénz, az idő, a tér, a kapcsolat, a performansz, a nyelv, a vizuális nyelv, a táj és az intézmény – melyekhez a koncept- és a fluxus művészet nemzetközi klasszikusai mellé magyar és kelet-európai példákat gyűjtött.

Ezek a példák nem pusztán azt szemléltetik, amit a pár évvel korábban megrendezett *Global Conceptualism* kiállítás-sorozat,⁵⁶ valamint a 2000-es évek második felében induló *Fluxus East* projekt,⁵⁷ vagyis hogy a konceptualizmus és a fluxus különböző helyi sajátosságokkal színezett változatokban éppúgy jelen volt Kelet-Európában is, mint nyugaton. A *Lehetetlen realizmus* kiállítás nem úgy tette fel a kérdést, hogy milyen lokális adaptációi voltak a nemzetközi trendeknek, vagy hogy melyek a kelet-európai fluxus, illetve konceptuális művészet regionális jellemzői. Ehelyett a valóság tematikus csomópontjaiból egy realista rasztert dolgozott ki, és az ezekre a témákra adott, fluxus és konceptualista, valamint – az intézményesülés és a piac kihívásaival birkózó – nyugati, másrészt a második nyilvánosságot kitermelő kelet-európai válaszok polifóniáját mutatta be. Ez a rendszerezés felülemelkedett a centrum és periféria problémáján, ugyanakkor mégsem hagyta figyelmen kívül annak igényét, hogy saját, helyi, kelet-európai kontextusát explicitté tegye, és egyidejűleg elhelyezze a magyar művészeti jelenségeket egy nemzetközi térképen. Galántai egyik módszere erre a fordítás, vagyis hogy a magyar nyelv szövetében megkereste a fluxus és a koncept dialektikus szótárának megfelelőit úgy, mint „áramlás” és „fogalmi művészet”, „vidék” és „terület”. Másrészt a kiállítás számos magyar és néhány cseh és szlovák művész nagyrészt az Artpool gyűjteményéből származó munkáit a 12 téma szerint egyfajta képdialógusba⁵⁸ állította a fluxus és a koncept klasszikusaival. Így emelte ki a felejtésből Beke László *Elképzelés* és Bán

⁵⁴ A tanulmányi kiállítás műfajáról: Szőke Annamária: A tanulmányi-kiállítás mint kiállítási forma vagy típus. <https://www.artpool.hu/veletlen/naplo/0925a.html>

⁵⁵ Erről bővebben ld.: K. Horváth Zsolt: Lehetséges-e egyáltalán? Az avantgárd képzeletbeli archívuma. *MúzeumCafé*, No 55/56. 2006. 168–180.

⁵⁶ A *Global Conceptualism. Points of Origin, 1950s–1980s* (Queens Museum, New York, 1999) kiállításnak természetesen az is fontos eredménye volt, hogy a kelet-európai konceptualizmust összekapcsolta a latin-amerikai, afrikai és ázsiai változatokkal, ugyanakkor a kiállítás-kritikákból kiderül, hogy az észak-amerikai közönség ezeket többnyire nem tudta az ismert nyugati változatokkal egyenértékűen értelmezni a hiányzó kontextuális ismeretek miatt. Jane Farver: *Global Conceptualism: Reflections. post. Notes on Moder & Contemporary Art Around the Globe*. April 29, 2015. https://post.at.moma.org/content_items/580-global-conceptualism-reflections

⁵⁷ *Fluxus East: Fluxus Networks in Central Eastern Europe* kiállításorozat, 2007–2010.

⁵⁸ „A tematikusan alkalmazott képek a felszínre tudnak vetni egy még nem is sejtett művészetet, mégpedig a képdialógust, és ez végtelenül gazdagabb, mint amilyenek a lineáris, »historikus« dialógusok bármikor is lehettek.” idézi Galántai Flusset a kiállítás weboldalán. <https://www.artpool.hu/lehetetlen/real-kiall/bevezeto.html>

András Magyar Avantgard Művészet Múzeuma projektjeit is, és állította párbeszédbe a kiállítás „intézmény” szekciójában a „nyugati” fluxus és a konceptualizmus múzeumkritikai gesztusaival.

Galántai a Petra Stegmannak adott 2007-es interjúban fedte fel a *Lehetetlen realizmus* kiállítás legfontosabb tanulságait: „Most, hogy már van kontextuális művészet, tennék egy merész kijelentést: George Maciunas *Flux Ping Pong* asztala és ütői sokkal inkább kontextuális, mint fluxus munkák. Miért? Az elképzelés nyilvánvaló előzménye John Cage preparált zongorája, illetve (összetört, rossz hangzású) darabjai, amelyek a zen bölcsesség zenei megfelelései: »minden nap szép nap« (minden hang szép hang). Ezzel szemben Maciunas preparált sporteszköze a humorra hivatkozva az ismert szabályok betartásának lehetetlenségére, vagy a szabályok nélküli cselekvés megvalósítására készítő eszköz. A fluxus és a kontextuális szemlélet különbözősége a cage-i és maciunasi preparáció céljainak eltéréseivel magyarázható a legjobban. Cage-nél minden zene és minden egyformán információ. Maciunasnál az, hogy dolgok miféleképpen léteznek – a humor teszi érzékelhetővé. Ez a fajta kontextuális létértelmezés kelet-európai sajátosság.”⁵⁹ Itt Galántai Jan Świdziński még a hetvenes években kidolgozott koncepciójára hivatkozik, melynek akkoriban nem nagyon volt recepciója Magyarországon.⁶⁰ A konceptualizmus dekontextualizált, nominalista, logikai-szemantikai, öndefiníciós vizsgálódásaival szemben a kontextuális művészet propozíciója tulajdonképpen egy egyszerre marxista és konceptualista realizmus, mely szerint a művészet szükségszerűen a valóság kontextusában, annak részeként jön létre, mint a társadalmi tudat formálója. A művészet nem visszatükrözés, nem fogyasztás, nem szórakozás, hanem társadalmi aktus, mely megváltoztatja a valóságot, azáltal, hogy lebontja a régi jelentéseket és újakat alkot.⁶¹ Świdziński kontextuális művészet fogalma a konceptuális művészet marginális belső kritikája maradt a hetvenes-nyolcvanas években. A magyar és kelet-európai neoavantgárd historizálására kidolgozott modellek recepcióhiánya a rendszerváltás után is tovább halmozódott. Mikor Piotr Piotrowski a 2000-es évek második felében megfogalmazta a horizontális művészettörténet programját, mely máig meghatározza a kelet-európai neoavantgárról szóló poszt-szocialista nemzetközi diskurzust, nyilvánvalóvá vált, az Artpool az aktív archívum logikáját követő kontextuálisan rendszerező, holonikus rész-egész szemlélete, mely a *Lehetetlen realizmus* kiállításban is megjelent, szintén egy szélesebb körben máig kiaknázatlan, de annál relevánsabb módszertant kínált fel a kritikai regionalizmus gyakorlatára.

⁵⁹ Galántai György válasza a Petra Stegmann által felvetett kérdésekre. Fluxus + konceptuális = kontextuális. <https://www.artpool.hu/2007/FluxusEast/Galantaihu.html>

⁶⁰ Beke László: Kontextuális művészet [1977]. Uő.: *Művészet/elmélet*. Budapest, 1994. 152–154.

⁶¹ Ez a szembenállás természetesen egyrészt retonikai másrészt politikai természetű volt, mint ezt az 1976-ban a torontói Center for Experimental Art and Communicationsban megtartott konferenciából kiderült. A record from the conference ‘In the Context of the Art World.’ In: *Quotations on Contextual Art*. szerk. Michael Gibbs. Het Apolohuis, Eindhoven, 1988. 11–98.; Jan Świdziński: *Contextual Art*. 11–98.