A MAGYAR NEOAVANTGÁRD NAGY ÉVTIZEDE: 1968 – 1979

Néray Katalin

1968 az a kitüntetett esztendő, amikor a világesemények és a magyarországi történések összeérnek. A filozófus Heller Ágnes így emlékezik erről:

„Miközben mi Prágának drukkoltunk, a Nyugat is forrongani kezdett. Franciaországban, Németországban és Amerikában megindult az a mozgalom, amit azóta 'újbaloldalnak' nevezünk. A francia, német, amerikai mozgalmaknak voltak közös jellemzőik, de sajátos vonásaik is. Ma már tudjuk, hogy ez a mozgalom megváltoztatta a világot, amit mi akkoriban sommásan 'Nyugatnak' neveztük. Minden átalakult: a politika, a gyermeknevelés, a szexuális szokások, a hivatali viselkedés, az öltözködés, az iskolák és az egyetemek szerkezete, a tanrendek, a művészet státusa és még sok más. [...] Az akkori újbaloldaliak mára (majdnem) kivétel nélkül liberálisak és posztmodernek lettek, és jelentős szerepet játszanak országuk politikai, gazdasági és kulturális intézményeiben, vagy legalábbis kultúrájában. [...] A huszadik századnak ebből az egyik legradikálisabb átalakulásából Magyarországon akkoriban kevesen keveset észleltek. S még azok is, akik, mint jómagam, rokonszenveztek az újbaloldali mozgalmak egy szárnyával és törekvéseivel (persze nem mindegyikkel), nagyon egyoldalú képet alakítottak ki arról, ami akkor történt. Mentségünk, hogy a 'Nyugat' is félreértette önmagát."[1]

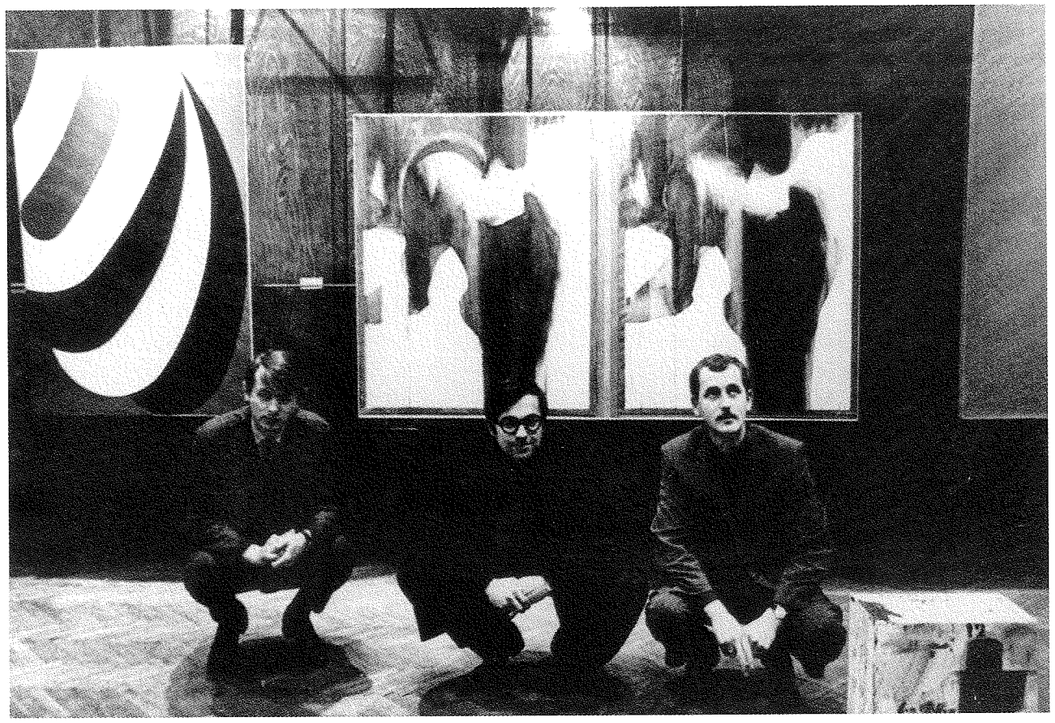
Nagyon sűrű ez az év: a Prágai Tavasztól Martin Luther King és Robert Kennedy meggyilkolásáig, a magyar gazdasági reformtól a német és angol diáklázadásokig, a Varsói Szerződés csapatainak csehszlovákiai bevonulásáig és a mexikói olimpiáig sok minden belefér. A magyarországi avantgárd művészet második generációjának , az ún. Iparterv-csoportnak a fellépése egy nemhivatalos, pár nap múlva bezáratott kiállítással is 1968 decemberében történik, majd az akciót megismétlik 1969-ben.[2]

Ez az év sem kevésbé mozgalmas: 1969-ben Jan Palach cseh diák tiltakozásul elégeti magát a prágai Vencel téren, megrendezik a rock-történet és a hippimozgalom legnagyobb megmozdulását, a woodstocki fesztivált. Bemutatják Jancsó Miklós metaforikus filmjét, a *Fényes szelek*et, ahol párhuzamot von az 1947-es népi kollégista fiatalok mozgalmával a régi és új baloldal között. Lemond De Gaulle elnök, Konrád György megírja első nagy feltűnést keltő regényét, a *Látogató*t, a Magyar Televízió megkezdi a színes adást, Herbert Marcuse kitűnő könyve, az *Egydimenziós ember* pedig kalózkiadásban terjed. De térjünk vissza a képzőművészethez.

A később Iparterv-generációnak nevezett tizenegy fiatal művész célja újra az volt, mint a háború után fellépő Európai Iskoláé: visszacsatolni a magyar művészetet a nemzetközi folyamatok vérkeringésébe, ám ezúttal nem a magyar hagyomány felől közelítve meg a dolgot. Sinkovits Péter, az Iparterv-kiállítások rendezője, ezt írja 1970-ben: „A kiállítás koncepciója az volt, hogy azokat a művészeket mutassa be, akik az aktuális törekvések legjellemzőbb változatait képviselik. Ezek a fiatalok nem folytatták közvetlenül a hagyományokat, hanem a világ művészetének jelenlegi állapotában próbáltak tájékozódni, a leghaladóbb avantgárd törekvésekkel együtt lépni. Törekvésük az volt, hogy elszakítsák azokat a kötelékeket, amelyek a hagyományos, megoldott, feldolgozott művészi formákhoz kötötték őket, amelyek az alkotás gesztusát fékezték. Szabadon próbáltak gondolkozni a világ jelenségeiről, új formákat kerestek élményeik kifejezésére."[3]

A két kiállítás valósággal lázba hozta a művészeti közvéleményt, és természetesen a hivatalos művészetpolitika irányítóit is. A vád is nagyon hamar készen állt, melynek lényege a nyugati művészet szolgai utánzása volt. A korszerű formanyelv használata és az epigonizmus vádja igen gyakran merült – és merül fel mindmáig – a magyar és általában a közép- kelet-európai régió művészetével kapcsolatban, holott a dilemma éppen a hagyomány és korszerűség, azaz a nemzeti tradíció és európaiság között feszül.[4]

A művészek – Bak Imre, Frey Krisztián, Hencze Tamás, Jovánovics György, Keserü Ilona, Konkoly Gyula, Lakner



Lakner László, Jovánovics György, Konkoly Gyula az Iparterv kiállításon, Budapest, 1968

László, Molnár Sándor, Nádler István, Siskov Ludmil, Tót Endre, illetve a következő évben még a hozzájuk csatlakozott Baranyay András, Erdély Miklós, Méhes László, Major János és Szentjóby Tamás – többsége nem volt ismeretlen a szűkebb szakmai közönség előtt, mégis ezt az együttes fellépést politikai manifesztációnak minősítették a hivatalos körök. A művészek a politikailag nemkívánatos személyek kategóriájába kerültek, és tulajdonképpen csak a nyolcvanas évek „puha diktatúrája" idején, illetve a rendszerváltozás után történt meg fokozatos rehabilitálásuk. Az ún. „nagy generáció" mítoszát csak növelte az a tény, hogy a korban előttük járó hírneves és Párizsba távozott Csernus Tibor után közülük is többen (Frey, Siskov, Konkoly, Lakner, Szentjóby, Méhes, sőt a kiváló művészettörténész és kritikus, Perneczky Géza) elhagyták az országot, nem látva maguk számára normális érvényesülési lehetőséget.

Az Iparterv-kiállításokon szereplő művészek igen változatos tendenciákat képviseltek. Mégis, ha ma megnézzük azt a régi enteriőr-fotót, a fekete-fehér képen is átjön valamiféle ünnepélyességgel vegyes izgalom. Ha nagyon leegyszerűsítjük a dolgot, akkor az absztrakt, a figuratív és a konceptuális irányzatok jelentek meg festészetben és plasztikában. A geometrikus absztrakt, vagy ahogy akkor



Kiállítási enteriőr, Fényes Adolf terem, Budapest, 1970

aposzrofálták őket, a neokonstruktivisták tábora is sokszínű volt. Bak Imre, a posztmodern későbbi legfontosabb alakjának vonzalma a hard edge és colour field iránt egészen a formázott vászonig, a harmadik dimenzió bevonásáig eljutott, és igencsak különbözött Nádler István robbanó, dinamikus színvilágától. Nádler művészete is gyökeres fordulatot vett a hetvenes évek végén az expresszív újfestészet irányába, de ekkor festett virágmotívumos képei áttételesen a magyar népművészet, illetve népi hímzés irreálisan felnagyított képére utalnak, akárcsak Keserü Ilona életművében az általa felfedezett „Leitmotif", egy balatoni temető szívalakú sírköveinek organikus, mézeskalács-színekkel megfestett, majd vászonból domborított, már-már erotikus formája. Ugyanekkor kezdte el – gumihengert használva – festeni Hencze Tamás optikai hatással operáló *Dinamikus struktúrá*it, melyek kozmikus, sőt transzcendens illúziót keltenek. Hencze színskálája rendkívül visszafogott, szürkéi Gerhard Richter korai munkáit idézik.

A gesztusfestészet, vagy lírai absztrakt képviselői, Frey Krisztián és Tót Endre munkássága sem tiszta képlet, hiszen Frey bizarr, sokszor tárgyakat is képbe komponáló festészete érintkezik a pop arttal, míg Tót, a hetvenes évek elején – fokozatosan távolodva hajdani önmagától – páratlan önkorlátozást hajt végre, és a fluxushoz csatlakozva készíti zéró-munkáit és akcióit. Molnár Sándor ebben a korszakban festi érzelemgazdag monokróm képeit, melyekben nyoma sincs későbbi burjánzó, szürrealisztikus festészetének, mely különös módon, igen közel áll a krakkói Tadeusz Brzozowski tevékenységéhez. Csernus Tibor és a fiatalabb Bernáth-tanítványok (Gyémánt László, Kóka Ferenc, Szabó Ákos, Korga György, Konkoly Gyula, Altorjai Sándor tartozott még hosszabb-rövidebb ideig ehhez a körhöz) tevékenységét jellemző mágikus realizmus, a Max Ernst-féle kaparásos technikát Csernus a Párizsban élő Hantai Simon révén közvetítette Magyarországra.

A korábban ún. szürnaturalista képeket festő Lakner László ebben az időben kezd határozottan a pop art és mindenekelőtt Rauschenberg montázs-technikája, vagy Larry Rivers Rembrandt-parafrázisai felé orientálódni. Lakner ugyanakkor, amikor idegen tárgyakat is komponál képeibe, konceptuális munkákkal, sőt szobrászattal is foglalkozik, mégis megmarad bravúros és elkötelezett festőnek. Később, már németországi tartózkodása idején – feldolgozva a német informel hatását is –, áttért a szkriptorális festészetre, bár a képben megjelenő szöveg fontos volt számára már popos, fotórealista korszakában is. Az első Iparterv-kiállításon szerepelt *Csont* után *Rózsa-* és *Száj*-képek következtek. Lakner – bár jól ismerte és használta is a grafikai sokszorosító eljárásokat – montázs-képein és warholos repetitív kompozícióin is szigorúan festészeti technikákat alkalmazott.

A magyar hiperrealista festészet gyöngyszemei, a *Langyos víz*-képek Méhes László nevéhez fűződnek, sőt mai szemmel a melegvízű strandon elégedett mosollyal dagonyázó tömeget hajlandók vagyunk a Kádár-korszak allegóriájának látni, és ebben van is valami igazság. Ezt a vonalat 1975-76-ban az akkor még főiskolás Fehér László folytatja félreérthetetlenül kritikus, a Kádár-korszak nagyvárosi életének szürke reménytelenségét hordozó metró- és aluljáró-képeivel. Méhes később, a hetvenes évek közepén a szórópisztolyhoz és az Yves Klein-i női test-lenyomatokhoz fordult.

A festő Konkoly Gyula abszurd objektjei, a festői erényeket is mutató *Lágyított tojás*a, vagy hatalmasra felnagyított telefonkészüléke (á la Oldenburg) tartozik még ebbe a sorba. A valódi szobrász azonban a gipsszel dolgozó Jovánovics György a csapatban, aki ekkor még figuratív öntvényeket készített. Merev, Bourbon-liliomok lenyomatát viselő álló férfialakján is megjelenik már a különös és személytelen drapéria, hogy azután az ismert Watteau-képre utaló *Nagy Gilles*-t már csak ez az ünnepélyes, de figura nélküli bohócruha képviselje. Jovánovics későbbi munkáiban is használ művészettörténeti idézeteket (pl. az 1995-ös Velencei Biennáléra készített, Giorgione *Vihar*ára utaló szobrot).

A magyar művészetben Erdély Miklós körülbelül olyan szerepet töltött be, mint Beuys Németországban. Bár formálisan sohasem tanított, mégis volt egy olyan, jórészt fiatal művészekből verbuválódott kör, amely részt vett kreatív gyakorlataiban. Hatása ma, közel másfél évtizeddel a halála után is eleven, sőt búvópatakként jelenik meg az irodalom, a festészet, az installáció és a mozgókép vidékén (1999-es nagy életműkiállítása is ezt igazolja). Mindenesetre a második Iparterv-kiállításon szerepelt akció-fotóival kellő politikai izgalmat keltett, akárcsak Szentjóby Tamás a *Háromszemélyes hordozható lövészárok*kal. Erdély, Szentjóby és az itt nem tárgyalt Altorjai Sándor nevéhez fűződnek az első magyarországi happeningek is.

Az Iparterv esekkel egyidejűleg más csoportok is szerveződtek, mindenek előtt a Szürenon, mely nevében a szürrealista és nonfiguratív törekvések összefogására utalt. A csoport szervezője, Csáji Attila, később, Kepes György nyomdokain elsőként foglalkozott a lézer és a hologram képzőművészeti alkalmazásával, de ide tartozott a geometrikus művészet néhány jeles képviselője is, a Kassák-tanítvány Fajó János, a kezdetben szürrealista grafikákat, majd kitűnő konceptuális és geometrikus műveket alkotó Maurer Dóra, a magyar kinetikus szobrászat legjelentősebb alakja, Haraszty István, és a konceptuális szobrász, a „pszeudo" fogalmát bevezető Pauer Gyula.

Működött a sokáig feledésbe merült Zuglói Kör, ez a Molnár Sándor festőművész lakásán összejövő szabályos önképzőkör, ahol a nehezen megszerzett nyugati művészeti lapok, könyvek, cikkek felolvasása, megtárgyalása folyt. Bemutatkozott a No.1 csoport, és ide kívánkozik a Petri Galla Pál lakásán működő másik kulturális központ, ahol a jelenlévők az irodalom és a zene legújabb törekvéseivel ismerkedhettek meg.

Ugyanakkor lehetetlen a magyar fejlődést a nyugat-európai művészet kategóriáival egyértelműen értékelni, hiszen amikor az egyetemes művészet már régen az informelnél, majd a pop artnál, minimal artnál, konceptuális művészetnél tartott, a hivatalos magyar kritika még mindig az absztrakt művészet és a szürrealizmus elleni harccal volt elfoglalva.[5]

Természetesen volt átjárás a különféle, elsősorban kiállítási alkalmakra szerveződött csapatok között, hiszen korábban is, majd a hetvenes években más-más konfigurációban bukkantak fel ugyanezek a nevek. A kiállítások és akciók magánlakásokon, műtermeken kívül – mai szóhasználattal élve – alternatív helyeken, külvárosi kultúrházakban, klubokban zajlottak, és csak néhány, a központtól távolabb eső vidéki múzeum, mindenek előtt a székesfehérvári és a pécsi merészkedett ilyen ingoványos talajra. Pécsett 1970-ben rendezték meg a nevezetes *Mozgás '70* című tárlatot, a magyar kinetikus művészet első összefoglaló bemutatóját, míg a székesfehérvári múzeum 1963 óta folytatta a XX. századi progresszív magyar művészet feltérképezését és a kortárs magyar művészet legjelentősebb alkotóinak bemutatását. De fontos fővárosi helyszín volt a Műszaki Egyetem „R" épülete, a KFKI lágymányosi klubja, később pedig a Fiatal Művészek Klubja is.

1970-73 között a Galántai György által bérelt balatonboglári egykori kápolna volt a nyári művészeti események és folyamatos rendőri zaklatások színhelye. 35 kiállítást, zenei eseményt, irodalmi és színházi akciót szervezett ez alatt az idő alatt, míg a hely feladására nem kényszerítették. A tevékenységét mániákusan dokumentáló Galántai György, aki maga is fluxus-művész, szobrász, grafikus és menedzser, hatalmas, nemzetközileg is jelentős archívumot gyűjtött össze, melyet 1979-ben, a főváros támogatásával, Artpool néven meg is nyitott.

A fiatalabb generáció – márcsak az akadémiai oktatás konzervatívizmusa miatt is – tartotta a szellemi kapcsolatot az idősebb generáció néhány jelentős, de hivatalosan mellőzött alakjával, mindenek előtt Kassák Lajossal, Korniss Dezsővel, Lossonczy Tamással, vagy a Pécsett iskolát teremtő Martyn Ferenccel. Martyn munkásságára és a pécsi művészeti életre való jelentős hatására már utaltunk Keserü Ilona indulásával kapcsolatban. Martyn tanítványa volt az ugyancsak pécsi Lantos Ferenc, aki közvetítette ezt a művészeti és etikai magatartást a fiatalabb generációnak. A Pécsi Műhely tagjai – Halász Károly, Pinczehelyi Sándor, Ficzek Ferenc, Kismányoki Károly, Szíjjártó Kálmán – közül a Pakson élő Halász Károly és a Pécsett működő Pinczehelyi Sándor indult a hetvenes években. Mindketten a fotó, a grafika felhasználása mellett jelentős akciókat, land art és konceptuális műveket hoztak létre. Pinczehelyi emblematikus sarló-kalapácsos önarcképe, melyet később meg is festett és sokféle formában feldolgozott, megjelent 1977-ben a *Kunstmagazin* címlapján Dieter Honischnak a magyar avantgárdról szóló átfogó cikke emblémájaként, a politikai valóság és egyéni sors összefonódásának példájaként. Pinczehelyi ironikus szellemességgel kezelte a nemzetközi munkásmozgalom közismert jelképeit az ötágú csillagtól a bazalt utcakőig. (Az utcakő egyébként egész sor konceptuális és plasztikai sorozat témája lett ezekben az években.) Mind Halász, mind Pinczehelyi a mai napig részt vesz a művészeti élet helyi szervezésében képtáralapítóként, illetve galériaigazgatóként.

Az 1975 utáni korszakot sokan az avantgárd végének, az avantgárd utáni korszaknak tartják. A csoportos mozgalmak és manifesztációk ideje talán tényleg lejárt, de a magyar konceptuális művészetben a „személyes avantgárd" folytatódik.[6]

Haraszty István politikai jelentésű mobiljai egy abszurd társadalom irracionális működését modellálják. Hajas Tibor önveszélyes performanszai, melyeket szokás párhuzamba hozni a Bécsi akcionizmussal, csak dokumentációban maradtak meg, bár a fotót maga a művész igen fontosnak, a XX. század halotti kultúrájának tartja.[7]

Az évtized második felében azonban megjelennek újabb alternatív csoportosulások, mindenek előtt a szentendrei Vajda Lajos Stúdió, melynek tagjaiból rock-együttes is verbuválódik. Nem ez az egyetlen példa az irodalom, a rockzene és a képzőművészet együttes fellépésére. (Pl. a Fölös példány csoport és a Beatrice együttes.)

Ha a hetvenes évek közepén az avantgárd fokozatosan el is vesztette eredeti funkcióját, de mint azt Kovalovszky Márta is megállapítja idézett munkájában, felszívódott a mindennapok kultúrájában. Bizonyos dolgok idézőjelbe kerültek: előretört az irónia és a groteszk a magyar képzőművészetben és irodalomban, mely eddig csak a kabarében szolgált a társadalmi gőzt kieresztő szelepként.

Egyes történészek és szociológusok szerint nálunk 1968 (és mindaz, amit szimbolizált) 1973-ig, az ún. keményvonalas visszarendeződésig tartott. Hegyi Lóránd is hosszan elmélkedik a hetvenes évek karakteréről, és arról, hogy vajon

önálló korszak volt-e.[8] Kim Levin ír találóan arról,[9] hogy ugyanaz a mű egy másik időben mennyire másképp hat. A hetvenes évek művészetének váltania kellett a jólismert modernizmusból az ismeretlen területre. (A művészetnek ez az 1968 után bekövetkezett paradigma-váltása, az anti-művészeti tendenciák felerősödése, a Duchamp-örökség feldolgozása.) Ez a nyugati világban azt jelentette, hogy a művészek igyekeztek visszavonni műveiket a galéria-szisztémából, még ha ez illúziónak bizonyult is. A fotó, az akció a tárgyat, a szobrászat az építészetet, a festészet a díszítőművészetet, a videó a TV-t, a performansz az életet szimulálta, a művészetből dokumentáció lett – fejtegeti Kim Levin.

Magyarországon ehhez még hozzájárult annak a kétes szabadságnak az érzése is, amit a művészeti infrastruktúra és műkereskedelem teljes hiánya jelentett. Nálunk, és általában a régióban, a művészet a túlélés eszköze volt, így messze többet jelentett önmagánál. Ez a magyarázata annak, hogy a pop, hiperrealista, fluxus, konceptuális, sőt még a geometrikus és minimal art törekvéseket is megterhelte a társadalmi és történelmi utalások egész sora. Ezek megfejtése, dekódolása ugyancsak nehéz feladat elé állítja mindazokat, akik nem élték meg a régió változatos, sokszor drámai történéseit.

1980-ban – ahogy Beke László írja – lezárult a magyar avantgárd művészet legújabb korszaka: a művészet szexuálforradalma. Kezdetét vette – Szilágyi Ákos szavaival élve – a hatalom és a művészet közötti évszázados kelet-európai erőfutball.



Kelemen Károly kiállításának megnyitója, Stúdió Galéria, Budapest, 1979

Jegyzetek:

1) Heller Ágnes, „1968". in: *Beszélő*, II. évf. 11.sz. Budapest, 1977
2) A csoport nevét attól a Budapest belvárosában működött építészeti tervezőintézettől kapta, ahol a kiállítást, hivatalos engedély nélkül, két egymást követő évben megrendezték.
3) Sinkovits Péter katalógus-bevezetője, in: *Dokumentum 1969-70*, Budapest, 1970
4) Szabadi Judit: *Hagyomány és korszerűség. Avantgarde kezdeményezések a 60-as évek magyar festészetében.* Magvető Kiadó, Bp. 1987
5) A korszakról lásd bővebben Beke László tanulmányát, „Az 1960-as évek művészetének rejtett dimenziói." in: *Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben.* Kiállítási katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1991
6) Kovalovszky Márta: *Don Giovanni. Kalandozás a magyar művészet félmúltjában.* Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1998
7) Hegyi Lóránd: *Élmény és fikció.* Jelenkor Kiadó, Pécs, 1991
8) Hajasról (az idézett szerzőkön kívül) Sturcz János: *Janus félúton*, Új Művészet Kiadó, Budapest, 1999
9) Kim Levin: *Beyond Modernism. Essays on Art from the 70s and 80s.* Harper & Row, New York, 1988