

BESZÉLGETÉS BEKE LÁSZLÓVAL*

SZOMBATHY BÁLINT

A nemzetközi méretű új művészeti gyakorlat szerinted vajon a hagyományos művészettel való szakítás következtében keletkezett, vagy a művészet fejlődésének folyamatosságában nincs nagyobb törés, hanem csak az események gyorsultak fel, a változások szaporábbak?

— Hol gondolod a törést, a századfordulón vagy az utolsó tíz-tizenöt évben?

— A hatvanas évek eseményeire célzok.

— Én nagyon szeretném folyamatosságában látni az avantgarde művészetet. Függetlenül attól, hogy az alsó határt hol húzzuk meg, az impresszionizmusnál-e vagy a század tízes éveinél. Sok olyan elmélet van, amely neoavantgarde-ről beszél, mint a régi, az „igazi” avantgarde művészet imitációjáról. Ezt az elméletet nem fogadom el, mert úgy érzem, hogy a huszadik században az irányzatok végig követték egymást. Lehet, hogy a művészet fő vonulatához képest ezek „deviáns” irányzatok, de önmagukban összefüggő folyamatot alkotnak. A folyamaton belüli lassulások és felgyorsulások kérdése más lapra tartozik.

Ha most az új időszakra gondolunk, hadd mondjam el, én először azt hittem, hogy a hetvenes évek elején volt egy nagy változás, ennek dátumát később vissza kellett tolnom egészen a hatvanas évek elejéig, sőt az ötvenes évek végéig, a pop artig, a happeningig, a francia újrealizmusig. Magyarországon a konceptuális művészet kibontakozását a hetvenes évek elején érzékeljük; a hetvenes évek táján jelentkezett mint a pop arthoz képest valóban új dolog, de róla is kiderült, hogy indítása már a hatvanas évek közepén megvolt. A koncept artot tarthatjuk tehát az új, leg-

* Beke László 1944-ben született, 1968-ban végzett a budapesti Eötvös Loránd Tudományegyetem művészettörténet — magyar szakán. Az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjának munkatársa. 1965 óta rendszeresen publikál magyarországi és külföldi folyóiratokban. Könyve jelent meg Kozma Lajos építészről (társzerzőként) 1968-ban, és Schaár Erzsébet szobrászművészről 1973-ban. Jelenleg két munkája van sajtó alatt; Moholy—Nagy László fotóiról és Jovanovics György szobrászati alkotásairól készített dolgozatot. Elméleti munkáiban főleg a műalkotások interpretációjának kérdése, a véletlen és a művészet összefüggése, a fotótörténet és a tükör szerepe a művészetben foglal el központi helyet. Beke László emellett számos kiállítást szervezett, és maga is számos nemzetközi tárlaton vett részt. A magyarországi új művészeti gyakorlat legjobbjai ismérője.

később a hatvanas évek végén beinduló „új művészeti gyakorlatnak”, az utána következő újabb tendencia pedig most van kibontakozóban. Ezt a kérdést talán jobb lenne nyitva hagyni.

— Mégis, mire gondolsz?

— Egész egyértelműen a performance-ra és a vele kapcsolatos jelenségekre. Nyilvánvaló, hogy új műformaként tavaly vált szélesebb körben is ismertté. Az előzményei, vagyis a már performance-nak nevezhető akciók 1972 táján kezdtek feltűnni. Az eredeti kérdésre visszatérve ez megint csak egyfajta kontinuitást igazol; nem lehet pontosan meghatározni az eredetét; megint vissza kell kapcsolnunk a body arthoz, illetve a body artot a happeninghez vagy az akcionizmushoz. Szóval nagyon sok szál viszi egymást tovább.

Mikorra tehető a konceptuális művészet és származékainak vagy rokonjelenségeinek nevezhető új művészeti gyakorlat jelentkezése Magyarországon? Mely nemzetközileg is affirmálódott új művészeti irányzatok és eszmei áramlatok lettek elsőként követőkre; melyek voltak azok, amelyek egyáltalán nem tudtak beilleszkedni az új magyar művészet kontextusába? Kik voltak az új művészet helyi úttörői?

— Ami Magyarországot illeti, egyszerűbb a periodizáció. Azonban meg kell jegyezni, hogy a periódushatárok megvonásának feltétele: valakinek egy adott időpontban mindig határozottan nevén kell neveznie az új jelenséget. Esetünkben ez a konceptuális művészet. Ettől a pillanattól kezdve már vissza lehet néhány évre következtetni, meg lehet találni az elődöket stb. De nagyon fontos, hogy valaki vegyen annyi bátorságot, hogy kimondja: „ez az”. Ellenőrizheted a művészet egyéb területein, akár a pop zenében is: amikor valaki már ki merte mondani a nevet, akkor mindig jelentkeznek vagy húszan utólag, akik azt mondják: „túlajdonképpen már mi is ezt csináltuk”.

— Tehát ott dől el a dolog, amikor kimondják?

— Igen, mert ehhez kell a legnagyobb bátorság. Tehát úgy látom, hogy Magyarországon körülbelül 1964—1965 táján jelentkezett új avantgarde generáció, amely elsősorban a konstruktivizmus és az absztrakció felé orientálódott (Bak, Nádler, Fajó, Hencze, Keserű, Maurer stb.). Ezek a művészek ma úgy a negyvenedik életévük táján vannak. Konceptuális művészetet, „szegény művészetet” ez a generáció hatvannyolc körül kezdett csinálni. De ez csak akkor derült ki, amikor 1972-ben megjelent Klaus Groh *Aktuelle Kunst in Osteuropa* című könyve.

Aztán volt néhány jelentős tárlat 1968-ban Budapesten: az úgynevezett Iparterv-kiállítás, amelyen vagy tíz alkotó szerepelt (Lakner, Major, Méhes, Baranyay, Tót valamint a konstruktivisták). Ugyanez a csoport kissé változott felállásban 1969-ben is fellépett. Ide tartozik az 1970-es „R” kiállítás is. Ekkoriban jelentkezett egy sereg új művész. Konkoly Gyula határozottan „povera” műveket állított ki, Jovánovics György

konceptuális objekteteket, és sorolhatnám. Tőlük függetlenül Pernecky Géza koncept-füzeteket csinált, Attalai különböző intim akciókat. Mindezt persze akkoriban senki sem nevezte még konceptualizmusnak.

— Tudatában voltak ezek az alkotók a nemzetközi művészet akkori helyzetének?

— Azt hiszem, eléggé. Én akkor kezdtem el tájékozódni, tehát bizonyos mértékben már csak rekonstruálhattam a történeteket. Azt hiszem, hogy akiket említettem, azok nagyon is tudatában voltak. Szentjóby Tamás, aki csak a második Iparterv-kiállításon vett részt, már 1966-tól kezdve elég határozott Fluxus-tevékenységet folytatott. Ez volt az első magyarországi happening időpontja is, amit Szentjóby Erdély Miklóssal és Altorjay Gáborral közösen rendezett. Ez a három művész legalábbis nagyon pontosan tudta, hogy mi az a Fluxus és mi a happening, és hogy amit a hatvanas években csinált, az nemzetközi érvényű volt.

Amit Konkolyék csináltak, azt például „attitűdnek” nevezték; ilyen és hasonló nevek voltak forgalomban. Konkoly 1969-es tárlata pedig egyértelműen arte povera kiállítás volt. Úgy emlékszem, hogy magam a konceptuális művészetről 1970-ben hallottam először, méghozzá németül, hogy Gedenkenkunst, vagyis gondolatművészet. Egyértelműen konceptuális művészetet, nyelvi közegű, tautologikus konceptuális művészetet akkoriban még nem csinált senki, később is talán csak Türk Péter.

— *Mi lehet az oka, hogy a Kosuth vagy az Art Language-féle tautologikus konceptualizmusnak nemigen volt visszhangja az ifjú alkotók körében?*

— Dehogynem volt visszhangja, csak éppen nem hozott létre egy hasonlóan konzekvens vagy doktrinér konceptuális művészetet. Igen nagy hatása volt; Sol LeWitt, Kosuth, és a többiek munkáiról hihetetlen viták folytak, de nem váltottak ki hasonló művészetet. Létrejött viszont egy nagyon erős koncept- vagyis ötletművészet, csakhogy én ezt a kettőt eléggé elkülönítem egymástól. Azt hiszem, hogy a történelmi ballaszt, a hagyomány ballasztja bizonyult meghatározónak, másrészt a társadalmi szituáció. Már máskor is próbáltam hangoztatni, hogy a magyar művészek mindig küszködnek azzal a problémával, hogy „itt élünk”. Ezért volt erősebb a koncept a conceptual artnál. Még a legtisztábbnak tűnő, formálisan konceptuális munkákban is csak a vak nem látja meg a konkrét társadalmi utalásokat. Más kérdés, hogy ebben némelyek a provincializmus jeleit vélik felfedezni.

Ide kapcsolódik a következő kérdés is: van-e az új magyar művészetnek olyan ismérve, amelyet máshol nem találunk meg, attól eltekintve, hogy az új törekvések nemzetek feletti intenciója nyilvánvaló?

— Egyre kevésbé szeretem ezt a „sajátosan nemzeti” problematikát, mert mindig vannak nacionalizmusra lehetőséget adó felületei, pedig a

történelem minduntalan feladja a magyar művészetnek is. Úgy vélem, hogy ma minden releváns *művészeti* eredménynek szükségszerűen *egyetem*es érvényűnek kell lennie, amihez képest mind a mű társadalmi, történelmi meghatározottsága, mind pedig egy nemzeti művészetre gyakorolt hatása másodrangú kérdés.

Az új művészeti kérdésekkel foglalkozó fiatalok csoportokba, műhelyekbe való tömörülése általános jelenség a világban. Hogyan magyarázod te ezt a jelenséget és miben látod e művészeti közösségek elsődleges funkcióját? Voltak-e hasonló kezdeményezések Magyarországon és milyen eredménnyel jártak?

— Említettem már az Iparterv-kiállításokat. Annak ellenére, hogy ott egyaránt részt vettek konstruktivisták és olyan művészek is, akik happeninget csináltak, létrejöhetett a konszenzus. Ez volt az egyik fontos kezdeményezés, de nem volt igazi csoport. A másik az úgynevezett Pécsi Műhely. Lassan tíz éve, hogy együtt tudnak dolgozni. Mégis úgy látom, hogy a tagok egyéni teljesítményei fontosabbak náluk is, mint a kollektivitás. Különben közösségi szellem éltette a Galántai-féle balatonboglári „kápolnatárlatokat” is. A csoportmunka nagy ideája, majdhogynem utópiája volt a hatvanas évek végének, a hetvenes évek elejének minálunk. Ebben én is „bűnös” voltam, én is sürgettem a csoportos fellépéseket, és a magam bőrén kellett tapasztalnom, hogy a csoportalakítás nem megy. Egy széles „népfront” szellemében gondolkodtam; hittem, hogy össze tudnak békülni művészek a nagyon nagy esztétikai és művészeti nézetkülönbségek ellenére is. Fontos időszak volt, amikor mindenki erre törekedett, de be kellett látni, hogy életképes csoportok egyelőre csak „produktciók” érdekében jöhetnek létre, vagyis olyan művészeti ágak területén, ahol a műalkotás realizálása hagyományosan elképzelhetetlen egy kollektíva össz munkája nélkül. Ezért működhetett sokáig eredményesen színházi vonalon a Kassák Stúdió, a Kovács István Stúdió vagy az Orfeo; az avantgarde zenében pedig mind a mai napig az Új Zenei Stúdió. Velük szemben bele kellett törődni abba, hogy a képzőművészet még sokáig az individuumok ügye marad.

— Ez talán azt jelentené, hogy a csoport szociológiai funkciói voltak elsődlegesek? Tehát hogy a csoport olyan közeg volt, amely által érvényesülni lehetett, egyfajta ugródeszka szerepét töltötte be?

— Nem, anyagi vagy hivatalos érvényesülésről sosem volt szó. Legfeljebb arról, hogy több művész könnyebben tudott egy kiállítást összehozni, mint egy. Az azonban már csoportpszichológiai téma, hogy ketten-hárman általában meg tudják érteni egymást, jön egy negyedik, akkor valakinek menni kell. Magyarországon pedig ebben az időszakban legalább tíz-tizenöt emberrel kellett számolni.

A csoport-gondolat nagy mértékben összefüggött olyan világszerte terjedő mozgalmakkal, mint a hippizmus, a diákmozgalmak stb. Majd-hogynem ugyanazt a megrázkódtatást élte át a magyar fiatal nemzedék. Utóhatásként még ma is lépten-nyomon találhatsz — ha nem is művészeti — csoportalakítási kísérletet. Továbbra is támogatandónak tartom őket, de azzal a személyes meggyőződéssel, hogy minél lényegesebb művészeti problémát vet fel valaki, szükségszerűen magára kell maradnia.

Mi jellemzi az új törekvéseket napjainkban Magyarországon? Milyen változásokat és átstrukturálódásokat lehetett megfigyelni az utóbbi tíz év folyamán, tekintettel arra, hogy az időszervi nemzetközi művészeti folyamat a kezdeti gyorsulás, vagyis a hetvenes évek elején bekövetkezett kulmináció után most mintha egy lassúbb és összegző fázisba került volna?

— A nemzetközi méretű lelassulással egyetértek, azzal a megszorítással, hogy ez kizárólag a művészeti irányzatok mozgására, *mozgalom-jellegére* vonatkozik. Viszont minden ilyen helyzetben kiugrik egypár *egyéni* teljesítmény, ami legalább olyan fontos, mint az egész mozgalom. Ami a magyar helyzetet illeti, tudnod kell hogy én a hatvan utáni nemzedékkel indultam, hatvannyolc táján robbant és még ma is rendkívül aktív. Mellette nagyon sokáig nem jelentkeztek újabb, számottevő erők. Csak két-három éve, hogy van egy újabb generáció, amely mintegy tíz évvel fiatalabb az előzőtől.

— Kik tartoznak ide?

— Egy egész társaságot kell szem előtt tartanunk, akik az utóbbi években a képzőművészeti főiskoláról jönnek, bizonyos fokig pedig az iparművészetiről. A korábbi nemzedék nagy része autodidakta volt, vagy legalábbis nem volt meghatározó számukra, hogy az iskolából mit hoztak magukkal. Talán elegendő közülük Károlyi Zsigmond és Halász András nevét említeni húsz név felsorolása helyett. Többségükben hihetetlenül erősen él a „mi vagyunk az új generáció” tudata, ugyanakkor sok tekintetben belecsúsznak azokba a keréknyomokba, amiket az előző nemzedék taposott ki. Nekem sokáig az volt a paradox problémám velük, hogy miért nem képesek bennünket megtagadni.

Az új művészeti gyakorlat a kritika funkcióját is megváltoztatta, méghozzá olyan értelemben, hogy mellőzte a művész illetve a mű és a néző között közvetítő kritikust. Különösen Kosuth hangsúlyozta, hogy ma már felelőtlenység, ha a művész a kritikusra bízta alkotói intencióinak tolmácsolását. Hogyan látod a kritika helyzetét és szerepét az új körülmények között?

— A művészek ezt a problémát talán nem is élték át annyira, mint a kritikusok, és itt szerénytelenül elsősorban önmagamra gondolok. Jómagam szó szerint értelmeztem azt a tételt, hogy a konceptuális művé-

szetnek nincs kritikára szüksége. Én ebből a saját kritikai tevékenységre nézve vontam le a tanulságot. A művészek nálunk ilyesmit nem nagyon éreztek, mindig szükségük volt kritikusokra, akik vagy helyettük vagy velük együtt dolgoztak. A kritika funkciójának változását pedig úgy értelmeztem magamra nézve, hogy választás előtt állok: vagy Kosuthnak adok igazat, azaz rám nincs szükség mint kritikusra, vagy elutasítom őt és vele együtt a konceptuális művészetet, vagy pedig magamnak kell „művésszé” válnom. Egyre inkább egy olyan kritikai tevékenységet tartottam ideálisnak, amely körülbelül úgy kezeli a műalkotást, mint a művész az elsődleges nyersanyagot. Ezen a gondolaton keresztül jutottam el az úgynevezett „voluntarista kritika” elképzeléséig, amely végsőkéig szabadon kell hogy interpretálja a művészetet. Egészen odáig megyek, hogy bizonyos esetekben a kritikusnak joga van „meghamisítani” a művet, ha fontosabb az, amit ő tud közölni. A „belemagyarázásnak” természetesen nagyon szigorú kritériumokat szabok. A kritikust tehát semmilyen értelemben sem tekintem „igazmondónak” vagy ítéletmondónak: működése akkor eredményes, ha újabb és újabb interpretációk vagy vélemények lehetőségét tudja bizonyítani. Beleértve a tévedés lehetőségét is.

— Ez azt jelentené, hogy a kritika értelmező funkciója mellett a kritika értékelő funkciója teljesen háttérbe szorulna?

— Az értékelés mozzanata mindig jelen van, de nem kizárólagos célként, hanem az alkotó jellegű kritika alapfeltételeként.

Hogyan fogadta a magyar műkritika az új művészeti törekvéseket és mikor kezdett felfigyelni rájuk? Vagyis mikor kezdte komolyan venni a hagyományostól merőben eltérő művészeti programot?

— Megkockáztatnám azt a cinikusnak tűnő megjegyzést, hogy magyarországi műkritika tulajdonképpen nem létezik. Van ugyan néhány — maximum három-négy — számottevő kritikus a napilapoknál, akik minden számukra lényeges művészeti eseményről beszámolnak (külföldön ugyanis ezt a tevékenységet tekintik kritikának), a többi pedig a nemzetközi norma szerint kritikusi gyakorlatot is folytató teoretikus. Akik az időszzerű művészettel kapcsolatos elmélettel foglalkoznak, egyrészt rendszertelenül publikálnak, másrészt nem kötődnek folyóiratokhoz. „Szellemi vendégmunkások”, Harold Szeemann terminusával élve. Nálunk még az a helyzet sem létezik, mint mondjuk nálatok, hogy nívós folyóiratokban nívós rovatok rendszeresen foglalkoznak kritikával. Egyetlen számottevő gyűjtőmedence van, a *Művészet* című folyóirat.

Mіндеzt előrebecsátva elmondhatom, hogy a magyar sajtó általában 1972 táján figyelt fel ezekre a jelenségekre, meglehetősen értetlenül, időnként határozott ellenszenvet tanúsítva. A „szalonképessé válásra” egyikét éve került sor. Ennek jegyében váltott ki nagy vitát például a Fialat Művészek Stúdiójának legutolsó kiállítása a múlt év végén és ez év ele-

jén. A most 35 év alatti generáció megpróbálta a Nemzeti Galéria termeiben teljes spektrumában bemutatni mindazt, amiről tulajdonképpen már a hatvanas évek végén is szó volt.

Tudtommal te magad is sokat tettél a fiatal magyar művészek nemzetközi afirmálásáért. Kritikáidban, tanulmányaidban elsődként próbáltad meg értelmezni is az új kezdeményezéseket. Várható-e, hogy a jövőben nagyobb lélegzetű, könyvméretű dolgozatban foglalod össze az új művészet magyarországi történetét?

— Ez az a feladat, amire mindig is készültem. Mivel beszéltünk arról, hogy mindketten érzünk egy bizonyos lecsillapodást, talán az 1965 és 1975 közötti periódust lehetne egy könyvben feldolgozni. Ehhez az anyagom lényegében meg is van.

Hogyan definiálnád te magad a művészetet? És mit tartasz te „jó” művészetnek?

— Legpraktikusabb kizárásos alapon nyugvó definíciókat használni, hogy mi az, ami nem művészet (üzlet, dekoráció, gyakorlati funkció, politika, tudomány, ideológia stb.), és ami megmarad, az a művészet. Egy fokkal talán korrektebb ennél: művészet az, amit az alkotó annak szán és legalább még egy ember annak fogad el. Tulajdonképpen a társadalmi gyakorlat definiálja így a művészetet. Ehhez jön egy nagyon súlyos probléma, az érték problémája. Szívesen mondanám, hogy a művészet-hez tartozás nem axióma, hanem logikai kérdés, mert „a rossz művészet is művészet” (Duchamp), csakhogy ezzel az igazsággal hosszabb távon már nem tudunk dolgozni. És itt jön az a kérdés, hogy én mit tartok „jó” művészetnek.

A jó művészetnek mindenképpen erős köze van az olyan kérdésekhez, melyek az ember „végső dolgaival” vagy egzisztenciális problémáival foglalkoznak (az utóbbi nem a megélhetés, hanem a filozófiai létkérdés értelmében). Vagy határkérdésekkel foglalkoznak a szó többféle, de nem kizárólag tematikus értelmében, a művészet határait is beleértve. Nos, ezeket a tendenciákat látom sűrűsödni például a performance bizonyos változataiban, különösen ott, ahol egyértelműen a halál vagy a vesztély fogalma merül fel. Ide vonatkozóan a magyar művészetből pillanatnyilag egyetlen kiemelkedő példát tudok hozni, Hajas Tibort. A pár évvel ezelőtti magyar művészetből meg kell említenem Szentjóbý Tamást. Erdély Miklóstól sem áll távol ez a kérdés, s Pauer Gyulától sem.

Itt egy nagyon fontos megszorítást kell tenni, tudniillik, hogy a művésznek mindenkor erkölcsi kötelessége a téma végső lehetőségig való végiggondolása, de nem feltétlenül a realizálása. Olyan érzéki modelleket teremt, amik a *lehetőségeket* teszik átélhetővé. A forma tehát iszonyatos felelősséget hordoz magában.

— Ezt tehát úgy is lehetne nevezni, hogy művészet a halál árnyékában?

— Gyönyörű kifejezés.

Végül egy kevésbé a témába vágó kérdés: hogyan értékeled a punk kultúra megjelenését?

— A kérdés pontosan idevág! Csak nagyon nehéz megválaszolni, mert van benne valami fenyegető, ami elől illendő szemérmesen elfordulni, vagy legalábbis intellektuál módra legyinteni rá. Pedig a jelenség nagyon is létezik. Bonyolítja a helyzetet, hogy — mint annyi más esetben — más a punk külföldön és más nálunk, továbbá ott is, itt is némileg eltérően jelentkezik a társadalmi és a művészeti oldala. És mégis ugyanarról van szó! Külföldön megint más David Bowie, aki valószínűleg igen nagy művész és talán nem is punk, és más Johnny Rotten, aki szintén nagy művész, de úgy, hogy nem akar több lenni, mint az őt kitermelő teljesen kulturálatlan, a társadalmi mobilitáson kívül rekedt, de önmagát megvalósítani akaró fiatalok munká nélküli réteg. Nálunk eleve más volt az első punk akciók és koncertek egyik kezdeményezője. Molnár Gergely egy hallatlanul széles látókörű, érzékeny művész, aki csak médiumnak tekintette a punk rockot, és megint más az újabban nálunk nagy feltűnést keltő *Beatrice* együttes, melynek érzékenysége elsősorban abban mutatható ki, hogy felvállalt egy *ugyancsak létező* félig lumpen fiatalok réteget, a „csöveseket” vagy „bőrösöket”. (Nagyon tanulságos ebből a szempontból Kőbányai János írása a *Mozgó Világ* 1979/2. számában, aki ugyancsak *létezőnek* fogta fel a problémát, és vele szemben a Magyar Televízió egyenesben közvetített vitaműsora, amely csődbe fulladt, mert részvevői nem akartak, a műsor vezetői pedig nem voltak képesek szembenézni a kérdés minden lényeges vonatkozásával.) Magam úgy gondolom, hogy a punk mint ízlésáramlat vagy „mozgalom” gyorsan el fog tűnni, de mind társadalmi gyökere, mind pedig az emberi lélek sötétebbik oldala, amit esztétikai eszközökkel megérintett, még jó ideig megmarad. A punk a szépség egy ismert, de kevésbé bejárt területét nyitotta meg újra. Amire épp a te kifejezésed illik: „a halál árnyékában”, s ez a szépség a jövőnélküliség kimondásának merészségéből fakad. Én bevallom, hogy félek ettől a képtől — talán azért is, mert értelmiségi vagyok —, de szembe kell néznem vele, kipróbálva rajta a saját — *létező* — jövőképeimet.

Budapesten, 1979 májusában