

Doboviczky Attila T.

„MIÉRT HASZNÁLT FOTÓKAT A P. M.?”

BEKE LÁSZLÓ ÉS A PÉCSI MŰHELY KAPCSOLATA

Amikor 1972-ben a *Fotóművészet* folyóirat februári számában megjelent Beke László „Miért használ fotókat az A.P.L.C?” című tanulmánya, az akkor huszonnyolc éves művészettörténész és a Pécsi Műhely tagjainak szakmai kapcsolata már szorosnak nevezhető. Beke ebben a tanulmányában kizárólag külföldi művészeti példákra hivatkozott, ez az írása egyszersmind megelőlegezte a következő számban publikált, a hazai képzőművészeti fotóhasználatról foglalkozó dolgozatát.¹ Jóllehet ez utóbbiban a Pécsi Műhely tevékenysége, illetve a tagok munkái nem kaptak helyet, Beke nagyon is tisztában volt a műhelyesek tevékenységével. A *Magyar Építőművészet* folyóirat 1970. májusi számában „Pécsi jegyzetek – fiatal művészekről” címmel számolt be a Lantos Ferenc vezette Pécsi Iparművészeti Stúdió kiállításáról, amely a Tudomány és Technika Házában, a mai Csontváry Múzeumnak helyet adó ingatlan földszinti nagytermeiben rendeztek meg az év januárjában. E kiállításon tizenegy „pályakezdő” pécsi vett részt, s a kiállítók közül Beke Kismányoky Károly, Ficsek Ferenc, Szijártó Kálmán, Pinczehelyi Sándor és Halász Károly, azaz az ekkoriban alakuló Pécsi Műhely tagjainak munkáit emelte ki – Bachman Zoltán, Kovács Éva és Major Kamill művei mellett. Kismányoky a csoport legerőteljesebb egyéniségének tekintette, aki „tudatosan változtatja kifejezőeszközeit s a legjobb úton halad a sokoldalú művésszé válás felé”.² Ficzeket és Szijártót ahhoz a „nonfigurációval rajtoló” nemzedékhez sorolta, melynek tagjai az egyes formai megoldások korlátaival, illetve e korlátok lebontásának szükségességével szembesültek. Halászt egyenesen meglepetés-embernek nevezte, aki a geometriába is képes „mágikus”, érzelmi-hangulati töltést vinni. Pinczehelyit az egyik legmarkánsabb alkotóként jellemezte, aki valós formaproblémákkal foglalkozik. Ne felejtsük el: ez az időszak még a Pécsi Műhely geometrikus korszaka, a fotó alapú természetművészeti, land art kísérletek csak ez év szeptemberében indultak el. E tanulmány ugyanakkor a kísérletező, az ipar- és a képzőművészet határán tevékenykedő, „környezetformáló” művészet mellett érvelt, amellet a folyamat mellett, melynek háttérét az 1967-ben a Bonyhádi Zománcgyárban elindult művészeti-tervező munka biztosította. Jóllehet ezen Beke nem vett részt, ugyanakkor a budapesti művészeti élet számos szereplője megfordult Bonyhádon: Bak Imre, Csutoros Sándor, Gyarmathy Tihamér, Fajó János, Pauer Gyula is részt vett az alkotótelep munkájában.

¹ Beke László: Miért használ fotókat az A.P.L.C? *Fotóművészet*, 15, 1972, 2. 20–26.; Uő: Fotó-látás az új magyar művészetben. *Fotóművészet*, 15, 1972/3. 18–24.

² Beke László: Pécsi jegyzetek – fiatal művészekről. *Magyar Építőművészet*, 19, 1970, 5. 53–55. – idézett hely: 54.

A csoport és a fiatal, ambiciózus művészettörténész kapcsolatának elmélyülését mutatja, hogy a következő évben Halász kivételével részt vesznek Beke *Elképzelés* című, a hazai konceptuális művészet szempontjából paradigmaticusnak számító projektjében. A pécsiek részvétele azonban nem mindenben felelt meg Beke elvárásainak. Beke viszonylag egyszerű, de annál provokatívabb felvetése a művet az elképzelés dokumentációjával tette ekvivalenssé, azaz olyan terveket/elképzeléseket várt a felhívásra, melyek alapvetően konceptuális karakterrel bírnak – még ha nem is tekinthetők egyértelműen konceptuális műveknek. Beke felkérésére végül harmincegy művész reagált; a munkák egy része valójában munkatervként, munkanaplóként értelmezhető, melyek az alkotás folyamatára, a kivitelezésre fókuszálnak, s kevésbé feleltethetők meg a konceptuális művek típusainak. Beke éppen a „pécsiek” munkái kapcsán szól elmarasztalóan arról, hogy nem gondolták át elég mélyen az „elképzelés problematikáját”.³ A „pécsiek” pedig – Halászt nélkülözve is – igen számottevő anyaggal, portfóliókkal jelentkeztek a felhívásra. Lantos Ferenc például egy kisebb tanulmányt írt a geometrikus – kör és négyzet – modulok variációs lehetőségeiről, jelentős képanyaggal illusztrálva az elméleti eszmefuttatást. Ficzek Ferenc a „pszeudo-jelenség” hasonló mélységű vázlatát készítette el, lépésről-lépésre – fotókkal, rajzokkal és azok magyarázataival – illusztrálva a sík- és térbeli tranzakciók és metamorfózisok egyes fázisait. Szijártó Kálmán egy, a saját munkáit átfogó portfólióval jelentkezett, melyben geometrikus vázlatok, kész nyomatok ugyanúgy helyet kaptak, mint egyes land art kísérletek előzetes vázlatai. Kismányoky Károly elképzelésében egy olyan gondolat sor fogalmazódik meg, amely a természetbe helyezett geometrikus elemek (fákra tekert papírszalagok) és a Bonyhádon készített tűzzománc munkák közti analógiára épül. Itt jelenik meg leginkább az a tudatos alkotói folyamat, mely a fotót teszi meg a vizsgálódások terepévé, illetve az ezek alapján születő grafikai vázlatok és tűzzománc munkák kiindulópontjává. Beke azonban nem ezt a típusú konceptuális attitűdöt preferálta, Kismányoky és Szijártó munkáiból egyedül a „Sárga guruló papírtekerccs” című 1971-es land art akciójuk vázlatát emeli ki. Beke reakciójából és a beadott munkákból az derül ki, hogy felhívását a jelentkezők nem azonos gondolati síkon értelmezték, esetlegesen félreértelmezték. Más szempont, hogy a műhelyesek konceptuális művészetben való jártassága, fogalmi-vizuális készlete nem volt teljesen adekvát a felhíváshoz. Ez abból adódhatott, hogy a land art törekvéseket még rendre a geometrikus látásmódhoz kapcsolták a műhely tagjai. Beke számára kivételt egyedül Pinczehelyi Sándor fotómontázsai képeztek, amelyekben közterületeken, városképben, természeti környezetben helyez el konstruktív-geometrikus formákat: Beke e műveket a project art, illetve a land art törekvésekhez sorolta.

Fentiek tükrében talán érthető, hogy a *Fotóművészet* 1972-es tanulmányaiból miért maradhattak ki a pécsiek. A bevezető tanulmánynak szánt, s számos nemzetközi példát felvonultató esszéjében Beke azt vizsgálta, hogy „a fénykép milyen

³ Beke László: *Elképzelés. A magyar konceptművészet kezdetei. Beke László gyűjteménye, 1971.* Budapest, 2008. XI.



1. Beke László, 1972, Balatonboglár.
Háttal Maurer Dóra. © Fotó: Nádor
Katalin/Pécsi Műhely archívum

lényegi funkciói váltak fontossá a 60-as évek végétől a képzőművészek számára?⁴ S a felvázolt műfaji kategóriák, az A.P.C.L. – mint akcióművészet, process art, concept art, land art – ekkor már abszolút érvényes kereteket kínálnak a műhelyesek legfrissebb munkáihoz. Mégis, a hazai képzőművészeti fotóhasználat és konceptuális fotográfia, a fotó alapú műalkotások szempontjából egy nagyon fontos alapszöveg született meg ebben a két lapszámban. A fotó funkcionális megközelítése ugyanakkor szervesen kapcsolódik Németh Lajos művé-

szettörténész azon koncepciójához, mely a műalkotásokat, a mű történeti modelljeit funkcionális alapon igyekszik körülhatárolni.⁵ Beke fogalmi készlete, amelyekkel a fotót, a fotóhasználatot jellemzi – mágikus, metaforikus, reprodukatív, dokumentatív – valójában a németh-i műtípológia továbbgondolását, adaptációját jelenti. Bekénél e funkciók mentén a fotónak különböző lényegi tulajdonságai különülnek el: a valóság megörökítésének, a múlandó jelenségek *dokumentálásának funkciója* az „így” nem látható dolgok megörökítését jelenti, mint például a nagy zársebességű felvételek, a hosszú expozíciók etc. A *mágikus funkció* az, amikor a fotó létrehozza a valóság leképezését, s a leképezést azonosítjuk a leképezettel, miközben a képen végzett manipulációkat a kép tárgyára értjük. A *reprodukatív funkció* a fénykép előállításának mechanikus voltát jelenti, mely – legtöbbször más tömegkommunikációs eszközökkel kombinálva – lehetővé teszi az azonos minőségű képek nagy hatókörű terjesztését. S végül a *metaforikus funkció* a fotó, mint a látvány leképezésének egyik leghívebb módja adott művészeti kontextusban úgy jelenik meg, mint maga a művészet.⁶

Beke szerint a neoavantgárd fotóhasználat megpróbál kilépni a dokumentarista fotográfiai kánonból, ám vonatkoztatási kerete továbbra is a fotó dokumentatív funkciója köré épül. A funkció-központú attitűd a társadalmi folyamatok és a vizuális kultúra azon viszonyaira koncentrál, mely alapvetően egy szociológiai-antropológiai aspektust határol be. A műmodellek kategorizálása ezáltal ugyanis nem csupán műfaji alapon, a műalkotások immanens szerkezeteit követve, hanem szociológiai fogalmak alapján történik, vagyis a műalkotásokat és az azokat meghatározó

⁴ Beke 1972. i. m. 20.

⁵ Bővebben ld.: Németh Lajos: *Minerva baglya*. Budapest, 1973.

⁶ Csak érdekességként: Hegyi Lóránd is ugyanezekre a Németh Lajos-féle alapokra építi fel műtípológiáját *Avantgarde és transzavantgarde* című könyvében, igaz, már a nyolcvanas években és a modern művészetekre vonatkoztatva. Ld.: Hegyi Lóránd: *Avantgarde és transzavantgarde – a modern művészet korszakai*. Budapest, 1986.

folyamatokat egy sajátos művészetszociológiai mátrixban helyezhetjük el. Olyan fogalmak mentén, mely a műalkotást, a műstruktúrát metaszemiotikai képződményként, kommunikációs modellként határozza meg, s nyit utat a kimondottan médiumspecifikus problémákhoz. A funkcionális műtipológiának, s az erre épülő struktúranalitikai interpretációs eljárásainak legfőbb eredménye, hogy képessé teszik a struktúrát „eseményként” tárgyalni, ami a művet a jelentés/értelem összetett viszonyrendszerében határozza meg. Ez az eljárás kiterjed a kép önszerveződésére, a képi megfogalmazásra, a vizualizáció folyamatára, vagyis a vizuális jelentésstruktúra komplexitására. Beke László ebből a metanyelvi problémakörből kiindulva karakterizálja a nyitott mű típusát; a művészi folyamatteremtő aktusba bevonja a nézőt, aki a mű interpretálásával, értelmezésével, mélyebb viszonyainak, összefüggéseinek megfejtésével hozza létre a mű kapcsolatát a valósággal. Ez voltaképpen egy aktus alapú rekonstrukció, ami a mű, a művészet kommunikatív felfogását segíti elő, s egyúttal a mű médiumspecifikus tulajdonságait helyezi előtérbe. Beke László vizsgálódásai közben egy új típusú avantgárd fogalmat hoz mozgásba, amely magát a médiumot tekinti központi kategóriának.

BEKE ÉS A PÉCSI MŰHELY

Az 1972-es évben a műhelyesek beágyazottsága a hazai neoavantgárd szcéná szereplői közt tovább mélyül. Ez nem csak a bonyhádi alkotótelepen létrejött szakmai kapcsolatoknak köszönhető, Pécsen ezidőtájt rendszeresen zajlottak ún. művésztalálkozók. Ilyennek lehet tekinteni pl. az 1971 szeptemberében, a Kisplasztikai Biennálé alkalmából a pécsi Tudomány és Technika Háza udvarán, fotókon jól dokumentált eseményt, amelyen a budapesti művészek közül Deim Pál, Gulyás Gyula, Gulyás Katalin, Haraszty István, Korniss Dezső, Pauer Gyula, illetve a pécsiek részéről Csenkey Éva művészettörténész, Ficsek Ferenc, Kismányoky Károly, Lantos Ferenc, Nádor Katalin, Pinczehelyi Sándor, Romváry Ferenc művészettörténész és Szijártó Kálmán vettek részt.⁷

1972 nyarán a Pécsi Műhely tagjai részt vettek a Galántai György szervezte Balatonboglári Kápolnatárlatok programjában, ahol „Tájkorrekciók” címmel land art munkákat hoztak létre. Ugyanebben az időben, július 6-9. között zajlottak Pauer Gyula és Szentjóby Tamás szervezésében a „Direkt-hét”, illetve párhuzamosan az „Avantgárd Fesztivál” című programok, amelyeken mások mellett Beke is szerepelt előadóként. A következő évben a műhelyesek már önálló kiállítással mutatkoztak be Balatonbogláron. Személyes kapcsolatuk itt tovább mélyül, Bekéről több fotó is található a Pécsi Műhely archívumában, mely Balatonbogláron készült.

Beke és a műhelyesek kapcsolatának személyes szálai is igen izgalmasak. Beke László felesége, Varga Zsuzsanna és Kismányoky Károly felesége, Török Zsuzsanna még a pécsi művészeti gimnáziumi évekből ismerték egymást. Egy másik személyes szál

⁷ Fotókat lásd upecs archívum: <http://upecs.hu/index.php/Search/objects/search/művésztalálkozó> (2022. április 22.)



2. Szövegek/Texts c. nemzetközi kísérleti költészeti kiállítás, 1973. augusztus 19–25. Rendezte: Maurer Dóra. Pécsi Műhely műterme, kiállítási enteriőrkép.
© Fotó: Pinczehelyi Sándor, Pécsi Műhely archívum

Beke László egyetemi évfolyamtársa, Aknai Tamás révén alakult ki,⁸ aki a Pécsi Műhely indulásának éveiben maga is a csoporthoz tartozott; részt vett tbk. a bonyhádi alkotótelepeken, kiállítóként – konkrét költészeti művekkel – és művészettörténészként is tevételes szerepet vállalt a műhely életében. Aknai 1970-ben került a Janus Pannonius Múzeumhoz, s mint generációs művészettörténész számos, a kortársakkal kapcsolatos elemző szöveget, kritikát, katalógus-szöveget jegyzett. 1973 júniusában kelt, Galántai Györgynek írt levelében fogalmazza meg fenntartásait e vélt/valós szereppel kapcsolatban, éppen Bekére hivatkozva: „amit a fiúk várnak tőlem, azt a jelen körülmények között alighanem illuzórikusan várják. Azt ti., hogy bombázzam a lapokat a LAND ART és CONCEPT ART realizációk közvetítésével. Ez még olyan felkent embereknek, a tűz mellett sem megy, mint Bekének. Hogy menne nekem?”⁹

1973-ban Beke már láthatóan számított a műhelyesekre, munkáikra különféle művészeti programokban, együttműködésekben. Ez év júniusában került megrendezésre a zágrábi egyetemi diákközpont galériájában (*Galerija Studenskog Centra*) a *Xerox* című kiállítás,¹⁰ melynek magyar résztvevőit Beke koordinálta. A kiállításon

⁸ Aknai Tamás és Beke László kapcsolatáról ld.: Aknai Tamás: *Beke*. Pécs, 2018.

⁹ Artpool, ML/11/1973.

¹⁰ *xerox*. Galerija Studenskog Centra, Zágráb. 1973. június 15. – július 30. Kiállítási koncepció: Želimir Košćević. A kiállításon ötvenhét alkotó szerepelt.

Beke kiállítóként is szerepel, a kiállítás kiadványa szerint olyan alkotókkal együtt, mint a jugoszláv OHO és a Bosch+Bosch csoport tagjai, vagy éppenséggel Marina Abramović, a német Klaus Groh és az akkor már Kölnben élő Perneczky Géza.¹¹

1973-tól a Pécsi Műhely tagjai egy saját, belső levelezést, egyfajta információs „rendszer” működtettek, melyet múzeumi példára *Közleményeknek* neveztek el. Ez egy időszakosan, változó gyakorisággal, 1973–1978 között havonta-kéthavonta körbeküldött leveleket jelent, amely alapján kronologikusan, viszonylag pontosan nyomon követhető a Pécsi Műhely története: e feljegyzések a különféle feladatok, feladat-leosztások, pályázati, és egyéb együttműködési, kiállítási lehetőségek széleskörű tárházát dokumentálják. Azokat a hivatalos, félhivatalos pályákat, amelyek mentén a műhely tagjainak szakmai érvényesülése, szakmai kibontakozása zajlott. Ezeket a levelek egyúttal a műhely intézményesülésének fontos lépéseként is értékelhetjük, mivel az írásban közölt információk, határidők, személyekhez kötött kompetenciák és végrehajtandó feladatok számon kérhetővé, az együttműködés mechanizmusai kontrollálhatóvá váltak. Ezt a szervezői-adminisztratív munkát javarészt Pinczehelyi, alkalmasint a műhely más tagjai végezték (néhány esetben előfordult, hogy Ficzek jegyezte e leveleket).

E feljegyzések szerint Maurer Dóra mellett leginkább Beke László az, aki ezekben az években különböző információkkal segítette a műhelyeseket. A „kapcsolatművészet” értelmében küldte el részükre Beke a *Fiatal Művészek Klubjának* kiállítási felhívását, s mutatkoztak be ott a következő évben. Beke ugyanakkor igyekezett a pécsi csoportot bevonni egyéb nemzetközi kiállítások közé – többek közt a firenzei Galleri Schema Returned to sender című kiállítására, az olasz lancanoi Incontri Galéria mail art kiállítására, illetve newcastle-i, genti, besançoni kapcsolatait felhasználva próbálta meg mozgósítani a műhely tagjait.¹² Hasonlóképpen próbálta meg közvetíteni a műhelyeseket az 1974-es Párizsi Biennáléra is.

Tisztelt Uram,

egyik magyar levelezőnk Beke László közölte velünk az Ön nevét azzal a gondolattal, hogy Ön esetleg részt venne az 1975 őszén tartandó 9. Párizsi Biennáléban. Hogy a nemzetközi Bizottság átnézhesse anyagát, arra kérjük, szíveskedjék munkájával egy teljes dossziét küldeni. Mellékleten megküldjük dokumentációs anyagának tartalmára és beküldési határideje vonatkozó igényeiket.

Szívélyes üdvözléssel: Gaerges Boudaille, főigazgató¹³

Ez esetben nem is igazán az az izgalmas, hogy mely lehetőségekből született valóban esemény – hiszen sem az olasz, sem a newcastle-i, illetve genti kiállításokon nem

¹¹ Érdekeség, hogy Ficzek – elírás következtében – „Piszek” néven szerepel a meghívón, a műhely pedig a horvát szervezők „Pecsi Mhëlm”-ként szerepeltetik. Lásd: Xerox, kiállítási meghívó, 1973. Galerija Studenskog Centra, Zágráb. Pécsi Műhely Archivum. http://upecs.hu/index.php/Detail/objects/PM_11083 (2022.05.01.)

¹² *Közlemények* 1., 1973. szeptember 13., 1–3. pont. Pécsi Műhely Archivum.

¹³ *Közlemények* 6., 1974. augusztus 13. 5. pont. Pécsi Műhely Archivum.

realizálódott a műhelyesek részvétele. Sokkal inkább arra érdemes felhívni a figyelmet, ahogyan Beke integrálni igyekezett a Pécsi Műhelyt a hazai művészeti közegbe. Ez az integritás elsősorban a hazai, budapesti művészeti szcénához való viszonyában vált hangsúlyossá, s ezt a célt szolgálta mások mellett a Fiatal Művészek Stúdiójában rendezett kiállítás is 1974 márciusában. Ezzel együtt vetődött fel, hogy kérjék felvételüket a Fiatal Művészek Klubjába is; igaz a jelentkezési folyamatot még két év múlva sem indították el. Tudniillik az FMK 1976. februárjában írta ki tagsága számára a „Pályázat diapozitívrá, mint önálló műfajra” kiállítási felhívását,¹⁴ ahol Maurer Dóra a Pécsi Műhelyt meghívottként szerepeltette (Szijártó kivételével, mert ő éppen katona volt). „Az FMK a következő pályázatot írta ki; csak klubtagok vehetnek részt, minket Maurer mint meghívottakat jelzett [...] El kéne intézni a rendes FMK tagságot, mert akkor mindezeket a nyomtatványokat elküldenék.”¹⁵

1974. februárjában egyébként még egy kiállítás valósult meg, amin a Pécsi Műhely tagjai is részt vettek, s Beke László is közreműködött benne Maurer Dórával, mint szervező, „Kép / Vers” címmel a Fiatal Művészek Klubjában, Budapesten. E kiállítás eredeti formájában az előző év augusztus 19–25. között Galántai György Balatonboglári Kápolnatárlatán debütált még Maurer szervezésében, amire a műhelyesek önálló brossúrával is készültek. „Ez egy nemzetközi kiállítás volt, konkrét szövegek és koncept összemossa. Tulajdonképpen egy marginális művészeti terület feldolgozása volt, amiből egy nemzetközi anyagot gyűjtöttem össze. Ebben segített nekem Tóth Gábor is. Már korábban szeretnénk volna bemutatni, de végül is annyira lehetetlen volt bárhol máshol kiállítani akkor ilyesmit. Erre a balatonboglári kápolna volt az első alkalom. Ez egy állandóan növekvő anyag volt, mert a következő pécsi műhelyes kiállításon már megint többen voltak.”¹⁶



3. Pinczehelyi Sándor kiállítása, 1974, Beke László megnyitója. A képen látható Beke László, Hárs Éva, Pinczehelyi Sándor, Erdélyi Zoltán, Romváry Ferenc. Janus Pannonius Múzeum Rákóczi úti kiállítóterme, Pécs.
© Fotó: Nádor Katalin, JPM/Pécsi Műhely archívum

¹⁴ Pályázat diapozitívrá, mint önálló műfajra, beküldhető 5 egymás után levetítendő különálló, vagy sorozatként összefüggő 36 x 24-es kép, keretezve, a sorozat egy alkotásnak számít. Minden lehet dia, amin áthatol a fény, a dia olyan nyelv, amin még nem mondtak el semmit. Minden művet levetítenek, a legjobbakat szerzőik engedélyével sokszorosítják és intézményeknek megvételre ajánlják. Beküldési határidő: 1976. február 29. Ld.: *Közlemények 11., 1.* 1976. február 12. Pécsi Műhely Archívum.

¹⁵ *Közlemények 11., 1976. február 12. 1., illetve 8. pont.* Pécsi Műhely Archívum.

A boglári kiállítás ugyanis kis módosítással ugyanezen év decemberében Pécsen is bemutatkozott, a Pécsi Műhely műtermében, mely az akkori Tudomány és Technika Háza alagsori helyiségében volt – amire Maurer is utalt. A boglári kiállításon hatvan, a pécsin hatvannyolc művész munkája szerepelt.

Galántai György visszaemlékezései között olvasható egy történet, mely valójában mindkét kiállításhoz kapcsolható. E szerint 1973-ra már a boglári eseményeket kényszeresen igyekezett ellehetetleníteni a hatóság, és a *Szövegek Texts* betűmozaikból nagy igyekezettel a *szövetség* szót olvasták ki a karhatalom emberei. Összeszámolva a műveket és a kiállítókat az ötvenhatos szám jött ki nekik, s rögtön meg is született az összeesküvés-elmélet: titkos szövetség és 1956.¹⁷ Ha tehát volt egyáltalán valamilyen szándékosság a pécsi kiállításon a hatvannyolc kiállító számában, az nem pusztán számmisztika, sokkal inkább a kulturális ellenállásnak egy sajátos, metaforikus, akár „véletlenszerű” megjelenítése. A politikai felügyelet jelenlétét erősíti meg „Huszi” fn. ügynöknek már a rendszerváltás után nyilvánosságra került jelentése is. 1973. augusztus 19-én a Belügyminisztérium III/III-4-c. alosztályának ügynöke megnézi a kiállítást, és jelent róla: „A kiállítás berendezése 18-án kezdődött. A kiállítás címe: »Konkrét költészet« [Szövegek/Texts. International Experimental Poetry c. – szerk] Több nyugati költő, festő, író műve jelent meg. Négy magyar kiállító közül megemlíteném: Erdély Miklós, Szentjóby Tamás, Haraszi Miklós, Beke László. A többi nevet nem tudom, illetve nem emlékszem rá. A lényeg a kiállítással kapcsolatosan: Különböző újságkivágásokkal ilyen fotómontázs jelent meg. Pl. Fidel Castro Magyarországon. »seg (n) yalások...« Ez a szöveg a Népszabadságban megjelent vezércikknek összevágásából történt. Ezen kívül kivonat a »Werk« c. NSZK folyóiratból, melyben Kádár János és az egyik művész feleségének a képe egy oldalon jelent meg. Alatta a magyarázat: Kádár elvtárs fenntartja családunkkal a barátságot. [Erdély Miklós: Két személy, aki döntő befolyással volt a sorsomra – szerk]. Volt még két tányér leves. Az egyikben az ABC betűi, alatta a felirat, »az én levesem«. A másik tányérban csupa »O« betű. Alatta a felirat: »a te levesed«. [Maurer Dóra „betűleves” c. műve – szerk]. A csupa »O« betűs levest megették egy orosz katonasapkas fiúval.”¹⁸

A Közleményekben is van nyoma a szervezkedésnek, e kiállítás előkészületeinek, több alkalommal is előkerül a kérdés. Az 1973. szeptember 13-i *Közlemények* 1.-ben mint kiállítási terv szerepel „Konkrét vizuális, Maurer” munkacímmel (mások mellett a vajdasági Bosch+Bosch csoport kiállítási tervével együtt). Az 1974. február 4-i körlevélben (*Közlemények* 3.) viszont már a február 22-én, a budapesti Fiala Művészek Klubjában rendezett kiállításról esik szó. A szövegben ez „2. texts-szövegek” címmel szerepel, ami végül *Kép/Vers* néven, Maurer Dóra és Beke László rendezésében valósult meg. A pécsi kiállításról jelenleg egyetlen dokumentum-fotó ismert;

¹⁶ Maurer Dóra visszaemlékezése. *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970-1973.* Szerk. Klaniczay Júlia, Sasvári Edit. Budapest, 2003. 177.

¹⁷ Uo., 74.

¹⁸ Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára, TH O-16268/1. Horgászok I. fn. dosszié, 197-198. – idézik: *Törvénytelen avantgárd* 2003. i. m. 312-313.

ezen a kissé életlen fényképen öt mű látható: a bal oldalon Pinczehelyi Sándor *Wasser* (1973) című fotóperformansa Aknai Tamás közreműködésével, ahol a hét részből álló sorozaton a pécsi múzeum fiatal művészettörténésze egy vándlingból kanalazza a vizet. A következő mű feltételezhetően Bak Imre alkotása, bár itt inkább intuitív a beazonosítás a felvétel életlensége miatt. Egyértelműen rá lehet viszont ismerni Szentjóbby Tamás *Magyar vers* című 1972-es munkájára, ahol a performer egy „Ady ötszázassal” a homlokán cimbalom-szerűen „játszik” egy írógépen. A következő munka egy Major János kollázs, közte az 1973. augusztus 17. című. konceptuális fotómunkával. S végül egy apokrif töredék: a fotón jobbra lent egy felirat „formstudy 2: die form ist the maximum” olvasható. E munka Lakner László ún. *Idézetmű-sorozata*hoz tartozik, mely konkrétan egy Lukács György idézet: „The Form is: the maximum effort in the given possibilities of a given situation.” Azaz „A forma: egy adott helyzet adott lehetőségei között a maximális erőfeszítés”.¹⁹

1974-ben Tihanyban került megrendezésre a hazai szemiotikai diskurzus szempontjából meghatározó konferencia, a Magyar Tudományos Akadémia Szemiotikai Munkabizottságának a szervezésében. E rendezvény kísérőprogramjának, egy kiállításnak a megrendezésére Gyetvai Ágnes kérték fel a szervezők. Tihanyba gyakorlatilag a Boglárán kiállítók egy igen jelentős része meghívást kapott: Beke a konferencián *Szemiotika és avantgárd művészet* címmel tartott előadást, míg a Pécsi Műhelyesek kiállítókként vettek részt.²⁰

A következő nagyszabású esemény, amelyet szintén a Beke László és Maurer Dóra páros szervezett, s amelyre a pécsiek is meghívást kaptak, az 1976-os *Expozíció* című, az első hazai konceptuális fotókiállítás volt. Ennek megnyitójára a hatvani Hatvany Lajos Múzeumban került sor 1976. októberében.²¹ A képzőművészeti fotóhasználat szempontjából is meghatározó eseményre a műhelyesek közül végül Szi-jártó Kálmán sorkatonai kötelezettsége okán nem jut el; a kiállításra „nem embereket, hanem műveket” hívtak meg, ahová Maurer Dóra 1:1-es méretben, 5,8 x 10 cm maximális méretű fotókat kért a katalógus számára. A *Közlemények 14.* 1976 júniusában Ficzek szék-árnyékait, Halász tévé-sorozatfotóit, illetve „befőttesüvegeit” (azaz *Mini múzeum* sorozatát), Kismányoky „tárgy plusz tárgy” és „üvegszériáit”, valamint Pinczehelyi fotóátrajzolásait sorolja fel, mint beadandó műveket.

Ezen a nagyszabású kiállításon, amelyen kb. ötven művész munkája szerepelt, a Pécsi Műhely tagjai a hazai képzőművészet „élvonalába” kerültek, klasszikusokkal és kortársakkal együtt. Olyan alkotókkal, mint Moholy-Nagy László, Kassák Lajos, Bálint Endre, Vajda Lajos, Kepes György, Kondor Béla, Korniss Dezső, Ország Lili

¹⁹ Erről bővebben ld.: Fehér Dávid: *Lakner László*. Budapest, 2016. 22–23., 47. (A Lukács György idézet *Esztétikai kultúra* c. fiatalkori írásából való.)

²⁰ Gyetvai Ágnes köszönőlevele Kismányoky Károlynak, Pécsi Műhely Archivum. http://upecs.hu/index.php/Detail/objects/PM_556308 (2022.05.01.), illetve: *Kultúra és szemiotika*. Szerk. Gráfik Imre, Voigt Vilmos. Budapest, 1981.

²¹ *Expozíció. Fotó/művészet*. Rendezte: Beke László és Maurer Dóra. Hatvan, Hatvany Lajos Múzeum, 1976. október 24. – 1977. január 31. (A kiállítást Horányi Özséb nyitotta meg.)

a „klasszikus avantgárdból”, s az új generáció: mások mellett Attalai Gábor, Bak Imre, Erdély Miklós, Galántai György, Hajas Tibor, Hámos Gusztáv, Haris László, Károlyi Zsigmond, Kéri Ádám, Major János, Maurer Dóra, Méhes László, Pauer Gyula, Tót Endre, Vető János. A kiállítás nyilvánvaló célja egyfajta kontinuitás felvázolása volt a fotó és a képzőművészet határterületén elhelyezkedő avantgárd irányzatok közt, s a hetvenes évek új jelenségeinek regisztrálása. A katalógus két tanulmányát Beke László és Körner Éva jegyzi. *„Ez a fotóhasználat előre megkonstruált látványt rögzít, vagy meghatározott gondolati koncepció dokumentumait mutatja fel, az emocionális hatású felületi szépséget általában kerüli. Ilyen értelemben a fotó valóban csak »felhasználásra« kerül, több esetben pedig a műalkotás folyamatának csak az egyik szakaszában vesz részt, és a néző elé kerülő kész műben már nincs is jelen. A fotó médium-jellegéből indul ki (dokumentatív-reproduktív funkció, sokszorosíthatóság stb.), sőt gyakran csak ezt vizsgálja, optimális esetben pedig ennek megváltoztatására tesz javaslatot.”* – fogalmazta meg Beke a katalógus bevezetőjében.²² Beke az igen szerteágazó fotóhasználat kapcsán fel is veti, hogy nem látja értelmét az összegyűlt anyag bármiféle klasszifikálásának, hiszen annak egésze alapvetően egyetlen csoporthoz tartozik, melynek jellemzője a médiumra irányulás: *„ezeket a műveket csak fotóval (vagy a fotóval szoros összefüggésben) lehetett létrehozni, illetve ha más médium hordozná őket, egész koncepciójuk megváltozna. Még az olyan művészek is, akik látszólag csak korábbi témájukat ültetik át fotóba, döntő jelentőséget tulajdonítanak a megváltozott dokumentálásmódnak”* – hangsúlyozta Beke.²³

A hetvenes évek második felében Beke és a műhelyesek kapcsolata kissé távolodni látszott. A *Közleményekben* sincs nyoma később a Bekével való együttműködésnek, jóllehet Maurer Dóra még több programon is részt vett – példának okáért Kismányoky Károly, mint az akkor nyílt Ifjúsági Ház művészeti vezetője 1975-ben kiállítást rendezett számára, vagy éppen Pinczehelyi szervezett kiállítást Maurer Dórának az 1977-ben indult Pécsi Galériában 1979 augusztusában *Fotóleltár* címmel²⁴

A PÉCSI MŰHELY FOTÓHASZNÁLATA

A fotó alapú műalkotások a hetvenes évek pécsi közegében olyan problémakör, amely önálló tanulmányt²⁵ is megérdemel, s amely a fentiek tekintetében nem csak tematikailag térne el az eddig taglaltaktól, hanem terjedelmi okokból is átlépné a

²² Uo., o. n.

²³ Uo., o. n.

²⁴ Maurer Dóra: *Fotóleltár*. Kiállítási katalógus. upecs archívum. http://upecs.hu/index.php/Detail/objects/TV_555735 (2022. április 33.)

²⁵ A fotómunkák egy részéről ld.: Doboviczki Attila: A Pécsi Műhely land art munkái. *Színkép, hangkép, összkép. Írások elméletéről és gyakorlatról*. Szerk. Virág Zsolt. Szeged, 2018. 196–215.; *Párhuzamos avantgárd. Pécsi Műhely 1968–1980*. Kiállítási katalógus / Ludwig Múzeum. Szerk. Doboviczki Attila, Készman József. Budapest, 2017.

jelen írás kereteit. Ebben a dolgozatban sokkal inkább törekedtem Beke László és a Pécsi Műhely kapcsolatának bemutatására, így a címben mottóként feltett kérdés részletes kifejtésére már nemigen jut hely. Mindenesetre a fotó a hazai képzőművészeti gyakorlatban a hetvenes évekre elfoglalta azt a státuszt, amely a képzőművészetben a fotográfiának, mint eszköznek a legitimitását jelenti. „A fotó az a hely, ahol a művészet létrejön” – fogalmazta meg definíció-szerűen Dieter Honisch 1977-ben a képzőművészeti fotóhasználat lényegét a „*Neue Kunst aus Ungarn*” című tanulmányában, amelyben a hazai kortárs művészeti szcénával és gyakorlatokkal foglalkozott. Ebben az írásban a német művészettörténész külön fejezetben – *Manipulált fotók* címmel – számolt be a Pécsi Műhely munkásságáról, ahol azt hangsúlyozta, hogy a csoport tagjai nemhogy sokkal többet kísérleteznek, mint budapesti társaik, de mindezek a munkáik sokkal egységesebbek és – szemben a képzőművészeti műfajokban elkötelezett társaikkal – a hagyományos médiumoktól szabaddabbak.²⁶ A fotó nem csak dokumentatív szerepet töltött be a Pécsi Műhely munkásságában. A land art akciók fotóanyaga sem egyszerű megörökítése a természeti beavatkozásoknak. Az 1970–1971-ben végrehajtott tizennyolc természet-művészeti akció során a fotó az elemzés eszköze is jelentette: az előhívott fotók, nagyítások segítségével vizsgálták, jegyezték le, majd elemezték a beavatkozások minőségét. Más munkáik, mint például a fotóperformanszok kapcsán azt érdemes hangsúlyozni, hogy a fotón a művész aktuálisan más- és más identitást kölcsönözhet magának – gondoljunk csak a személyes narratívákat megjelenítő Halász Károly tévé-performanszokra (*Privát adás*, 1975), vagy éppenséggel politikai identitásokkal kísérletezhet, mint Pinczehelyi Sándor klasszikusnak tekinthető „*Sarló, kalapács*”, 1973-as munkáján, művészeti identitást fejezhet ki, mint Szijártó Kálmán az „*Art gesztusok*” című fotósorozatán. Ficzek Ferenc fotómunkái egy olyan médiatudatos gondolkodásról adnak számot – pl. *Önlapozás*, 1976. –, amely a fotó szűzségét kihasználva egy többlépcsős, előre végig gondolt fotográfiai cselekvéssorra és logikára épül. Kismányoky Károly fotogramjai, logikai jelekkel manipulált fotóintervenciói, fotóakciói is mind-mind ebbe a konceptuális képalkotási eljárásrendbe illeszkednek. A történetmesélésnek olyan típusával találkozunk, amely egyszerre dokumentatív és pszeudo: ahogy Halásznál, úgy másoknál is, a fotó „helyettesít” más médiumot – a filmet, a televíziót, a videót. Nincs technikai lehetőségük arra, hogy mozgóképpel foglalkozzanak, természetessé vált, hogy a fotó lépett előtérbe más médiumok használata helyett. A fotó ugyanakkor sajátos alapanyagot is jelentett a műhelyes munkák során; különféle nagyítások, kiemelések, montázsok, fotóplasztikák, szekvenciákból álló sorozatok készültek, vagy éppen a további munkák számára váltak nyersanyaggá. A lényeg, hogy nincs befejezett állapota a fotóalapú műveknek. Az egyes land art fotómunkákból, s a későbbi fotóperformanszokból is számos szitaverzió készült, Ficzek az árnyékvetítésekből, azok fotódokumentációiból kiindulva készített grafikákat, festményeket. Pinczehelyi az egyik munkafolyamat során hengerekre kasírozta a fotókról készült nagyításait, a négy henger különféle együttállását újrafotózta, szítat

²⁶ Dieter Honisch: *Neue Kunst aus Ungarn. Kunstmagazin*, 17, 1977, 1. 58–88.

készített ezekből, vagy festékszóróval lefújta, újabb verziókat készített egy-egy alapképből (*Sarló, 1973, Hengerek I-II-III, 1975, Rolls, 1975, Ezüst kép készítése, 1975.*). A sokszorosító grafikának köszönhetően a kiindulás fekete-fehér fotója színes-sé, a raszteres eljárásnak köszönhetően anyagszerűvé, a grafikai átirat következtében festőivé válik.

Anélkül, hogy az önisméltés csapdájába esnék, elevenítem fel a 2017-es Pécsi Műhely kiállítás²⁷ szekcióit, ahol éppen az eltérő fotóhasználatok kapcsán igyekeztünk kialakítani olyan kategóriákat, amelyben a műhely tagjainak önálló karaktereit, s az egyes alkotók fotómunkáin keresztül megjelenő habitusát is érzékelteni tudtuk. Jelese a városolvasatok elnevezésű blokkban a Pécsi Műhely tagjainak művein a városi környezet, mint helyszín és mint téma sajátos látásmódban érhető tetten. A különböző intervenciók, beavatkozások során – például Kismányoky Károlynál – a városi térbe helyezett jelek, jelhelyzetek alapján az épített környezet összefüggéseinek folyamatszerű elemzésével találkozhatunk. A városi környezet változásának deskriptív megjelenítése Pinczehelyi Sándor fotósorozatainak műfaji jellemzője, aki a fotográfiát hosszabb idő-szekvenciák mentén használta. Az idő láthatóvá tétele során a fotó nem egyszerűen a mozgófilmet helyettesítette: a kiragadott pillanatképek felelősségteljes dokumentatív funkciót. Pinczehelyinél az épület vetett árnyékának dokumentálása, az autóbusszmegálló, a virágba, zöldbe boruló pécsi Sétátér változásának rögzítése egy szemlélődő *flâneur*-attitűdről árulkodik. Az elemző, etnográfiai habitus jelenik meg Halász Károlynak azokon a narratív munkáin, amelyek a paksi Lenin útról készültek. Halász tendenciózusan dokumentálta az egyes házak kapubejáróit, azzal a feltételezéssel, hogy ezek a kapuk valamiképpen visszatükrözik az ott lakók életfilozófiáját, így tárva elének az átalakuló paksi kisváros egy konkrét időbeli-térbeli szeletét. Ezek a művek már túllépnek a városi land art fogalomkörén, városantropológiai szempontból is rendkívül sokrétűek, ahogyan a városi létmódnak különböző aspektusaival, állapotváltozásaival szembesítenek.²⁸ A „médium-használat” kategória alá azokat a munkákat rendeztük el, amelyeken a fotó, a fotográfiai képalkotás belső törvényszerűségeit feltáró, újraértelmező, kitágító eljárás módjával találkozhatunk. A montázselső alapú „kép a képben” kompozíciók mellett ugyanúgy megtalálhatóak a fotókészítés folyamatának befejezettségét, lezártságát megkérdőjelező művek is. Ezek a művek játékosan, de egy analitikus rendet betartva operálnak a fotó szűzségével, miközben annak valóságábrázoló funkciójával szemben fiktív, illuzórikus, szimulatív helyzeteket teremtenek. A fotográfiai eljárás módja belső formarendjét és annak valóságtapasztalatát egyszerre vizsgáló és megkérdőjelező eljárás-módba illeszthetőek azok a művek is, amelyek esetében a fotó más mozgóképes technológiát helyettesítő, úgynevezett pszeudo-médiumként jelenik meg.²⁹ Az „identitáspolitikák” egyszerre jelentették a személyes, önvallomás-szerű narratív fotóhasználatot, illetve azokat a társadalmi kontextusokat, ahol a politikai térrel és

²⁷ *Párhuzamos avantgárd 2017.* i. m.

²⁸ Uo., 214.

²⁹ Uo., 274.

művészeti intézményekkel kapcsolatos kritikai állásfoglalásokat válnak láthatóvá. Az 1970-es évek Magyarországon a politikailag uralt társadalmi térben a művészek – mozgásterük kibővítése céljából – új kifejezésformákat, egyúttal sajátos nyelvezetet alakítottak ki. A neoavantgárd a társadalmi ellenállás kifejezőkészségét alapvetően újította meg; a Pécsi Műhely esetében ezek az állásfoglalások nem radikális rendszerkritikának tekinthetők, hanem a berögzült szimbólumhasználatok új olvasatának, a mindennapi és érvényesnek tekintett beszédmódok reflexív használatának. A mély történeti tapasztalattal átitatott tárgyakként, szimbólumokként, fogalmaként – mint Pinczehelyinél a vörös csillag, az utcakő, a sarló és kalapács – a művészeti térbe való helyezése relativizálta, felszabadította a kötött jelentéstartalmakat, egyúttal kikényszerítette azok újraértelmezését. A politikum a művekben nem csak akut politikai szimbólumok ready-made jellegű használatában jelent meg. Egyes alkotások (például Halász Károly: *Mini múzeum*, Szijártó Kálmán: *Art gesztusok*) olyan intézményi szituációkat jelenítettek meg, amelyek a művész társadalmi beágyazottságára, a művészet társadalmi praxisára, a kialakított művészeti nyelv érvényességére reflektáltak. A fotóakciók, fotóperformanszok formájában megjelenő kérdésfelvetések szembesítenek a Kádár-kor politikai klímájával, s elének tárják a kulturális ellenállás metaforikus nyelvezetét.

E fotóakciók során a művész, kihasználva a fotó dokumentatív erejét, különböző szerepeket játszik el, más identitást vállalhat fel, mint a hétköznapiakban. Így a performanszok különböző habitusok megjelenítésére is alkalmasak voltak: a *dandy* (Ficzek Ferenc), a *camp* (Halász Károly), a *forradalmár* (Pinczehelyi), az *analitikus* (Kismányoky Károly) vagy az *öndestruktivitás* (Szijártó) személyiségjegyei kapcsolódtak alkalmasint egy-egy fotóakcióhoz. A test nyilvános bemutatása, a szubjektum kiemelése az őt körülvevő szociális térből egyúttal önvizsgálatra is kényszeríti a művészt, de nem elsősorban egzisztenciális kérdésként, sokkal inkább a társadalmi párbeszédben való részvétel különböző cselekvésspektusai vonatkozásában. Az „én” állásfoglalása, nyilvános megjelenítése ugyanis a hatalmi diskurzus részévé teszi az egyént, s különböző azonosulási stratégiákat kínál fel a közönség számára. Ugyanakkor a fotó teret enged a szerző rejtett identitásának kitárulkozására, megnyilatkozására is. Halász például olyan testnyelvi szituációkat alakított ki a *Privát adás* sorozatban, amelyek saját homoszexualitására utaltak. Ez a beszédmód élesen szembe ment a Kádár-kor „elhallgatás-politikájával”, a sorozat darabjai a hazai queer-diskurzus legfontosabb művei közé tartoznak.³⁰

Ezek a lényegi szempontok, eljárásmodok tekinthetők a fotóhasználat alapjainak a Pécsi Műhely eszköztárában.

³⁰ Uo., 252.