

# „A REMÉNY ÉVEI”

**A 60-AS – 70-ES ÉVEK MŰVÉSZETE / ÉRTÉKRENDEK / LEMARADÁS KOMPLEXUS**

KONFERENCIA A PETŐFI IRODALMI MÚZEUM  
ÉS CSÁJI ATTILA SZERVEZÉSÉBEN

2017 NOVEMBER 17-18.

TÁMOGATTÁK:



Copyright © Kepes Intézet, Eger

*Konferencia szervező bizottsága:*

Pröhle Gergely, PIM főigazgatója

Csáji Attila

Keserü Katalin

Rimanóczy Andrea

*Olvasószerkesztő:*

Rózsa T. Endre

*A borító címlap*

Csáji Attila *A haladás kettős szimbóluma, 1970* c. ill. Haris László *Szembesítés, 1973* c. munkájának felhasználásával készült

A kiadvány szerzői jogi védelem alatt áll, arról másolat készítése a kiadó előzetes írásbeli engedélye nélkül tilos

*Felelős szerkesztő:*

Offenbacher Ferenc, a Kepes Intézet igazgatója

*Alkalmazott grafika és tipográfia:*

Dobó Nándor

 **PAUKER®**  
az én nyomdám

*Nyomás:*

Pauker Nyomda

*Felelős vezető:*

Vértés Gábor ügyvezető igazgató

ISBN 978-615-5895-00-5

2018



1

- 1 Edward F. Fry európai körútján, Jacques Lipchitz Béke a világon című szobra előtt, 1965/1966
- 2 Állókép Öyvind Fahlström: Kisses Sweeter Than Wine [A csókok édesebbek a bornál] című performanszának filmes dokumentációjából, 1966
- 3 Attalai Gábor 1969-ben készült installációi
- 4 A bloomingtoni Indiana University Art Museum 1972-ben rendezett Hungarian Art. The Twentieth Century Avant-Garde című kiállításának katalógusa és belső tere, az oszlopon Csáji Attila Jelrács-Üzenet (Skarlát) c. munkája 1968-69, a háttérben Moholy-Nagy László festménye

The steps turned into yards, the yards into miles, and on the first day she reached (in her mind's eye) the old National Gallery in Budapest. She spent the afternoon looking at the pictures there, then she found a hotel, had a good meal and retired to bed.

2



3



# Hungarian Art

The Twentieth Century Avant-Garde

4



Tanulmányom témájához az ötletet a *European Writing on the Art of the United States* című, a University of Edinburgh két professzora, Iain Boyd Whyte és Claudia Hopkins által vezetett kutatási projekt adta. A 2019-ben kiadandó antológia, melyet a brit *Art in Translation* folyóirat kezdeményezett, azzal az elhatározással született, hogy angol fordításban közölje azokat a kulcsszövegeket, melyek a kontinentális Európában az Egyesült Államok 1945 és 1990 közötti művészetéről születtek. Vagyis egy olyan, a tengeren túli kortárs művészet európai recepcióját vizsgáló munkáról van szó, aminek topográfiai és lingvisztikai kereteit az angolszász kultúrán kívül eső, a berlini fal leomlásáig egymástól gyökeresen eltérő politikai berendezkedésben élő európai – 19 egymástól különböző nyelvet beszélő – ország az amerikai művészet reprezentációjára adott válaszai adják.

A két kontinens közötti dialógust a hazai művészetre vetítve, és azt az 1960-as évek második felére, illetve a 70-es évek elejére szűkítve dolgozatomban arra teszek kísérletet, hogy – amennyire ez lehetséges – több irányból is rámutassak a hatástörténetet mechanizmusára. Arra próbáltam válaszokat találni, hogy a két ország művészei között kibontakozó párbeszéd iránya mennyire volt kizárólagos a tárgyalt időszakban? Nem azt vizsgáltam tehát, hogy az absztrakt expresszionizmust, a konceptművészetet vagy a pop artot (hogy csak néhány példát említsek) hogyan vették és értelmezték át a magyar művészek, hanem éppen ellenkezőleg. Elsősorban az érdekelt, hogy mekkora figyelem övezte a tengeren túlról a vasfüggöny mögötti ország művészetét a hidegháború idején, és egyáltalán volt-e rá igény, hogy a magyar művészet képviselőivel kapcsolatot tartson fenn az Egyesült Államok? Azon túl, hogy megpróbáltam megtalálni azokat az okokat, amelyek megakadályozták és egyúttal lehetővé is tették a két ország művészeinek az adott társadalmi berendezkedéstől független, személyes párbeszédét, igyekeztem a dialógus létrejöttének és kibontakozásának a történetét is felvázolni. Előljáróban annyit már most érdemes megjegyezni, hogy a kapcsolatfelvétel egy olyan kontra produktív politikai erőteremben jött létre az 1960-as évek közepén, amikor a két ország közötti szellemi tranzakció szinte a semmi szintjén lebegett.

Az Egyesült Államok és a Szovjetunió közötti legfeszültebb politikai konfliktust, az 1962-es kubai rakétaválságot kirobbantó Nyikita Hruscsovot, akinek a nevéhez az 1956-os forradalom leverésén túl a berlini fal felépítése is fűződött, ellenfelei 1964 októberében váltották le a Szovjet Kommunista Párt éléről, és az SZKP első titkárává Leonyid Brezsnyevet választották. Az USA ugyanez év nyarán keveredett bele a Vietnámi Háborúba, és Kína is három nappal Brezsnyev kinevezése után hajtotta végre első atombomba kísérletét, felsorakozva a nukleáris nagyhatalmak közé. Magyarországon ezek a hidegháborús feszültségek a hatalmi pozíciók bebetonozódása, és ezzel párhuzamosan a Kádári politika konszolidációja miatt csak közvetett módon éreztették hatásukat. 1961-től kezdtek érvényesülni a „szellemi könnyítés” jelei, 1963-ban közkegyelmet hirdettek, 1964-ben

pedig (amikor többek között a Vatikán is legitim államként fogadta el a Magyar Népköztársaságot) megkönnyítették az útlevél-kérelmezés módját. Az évtized közepétől kezdve az ország gazdasági irányításának átfogó reformját szolgáló új gazdasági mechanizmus előkészítése sem volt mentes a politikai reformoktól. Az önkényuralmi rendszer látszatát elkendőző intézkedéseknek volt köszönhető, hogy az újraéledő kulturdiplomáciai csatornákon keresztül Nyugatról is könnyebben lehetett Magyarországgal kapcsolatokat találni.<sup>1</sup>

A New York-i Guggenheim Múzeum egykori kurátorának, a művészettörténészként jelentős karriert befutó Edward F. Fry Philadelphiában, a Pennsylvaniai Egyetemen őrzött hagyatékában másolatban találtam rá azokra a levelekre, melyeket az amerikai szakember 1965 végén három magyar múzeum vezetőjének címzett. 1965. november 16-án Céh Józsefet, a Múcsarnok igazgatóját, valamint Pigler Andort, a Szépművészeti Múzeum akkor már nyugdíjazott főigazgatóját, december 1-jén pedig Pogány Ö. Gábort, az egykori Kúria épületében berendezett Magyar Nemzeti Galéria első emberét értesítette arról, hogy az év utolsó napjait Budapesten fogja tölteni. Fry a Guggenheim igazgatója, Thomas M. Messer megbízásából látogatott hazánkba, azzal a céllal, hogy felvegye a kapcsolatot a kortárs magyar művészet képviselőivel, és műtárgyakat válogasson egy tervben lévő nemzetközi szobrászati kiállítás számára. A különös kapcsolatfelvételt tett reakciók közül egyedül a Magyar Nemzeti Galériából előkerült válaszlevelet ismerjük.<sup>2</sup> Ez alapján tudjuk, hogy Pogáynak nem állt szándékában fogadni az amerikai szakembert, a vele való találkozót beosztott muzeológusaira, Csap Erzsébetre és Bényi Lászlóra bízta. Ebben nincs is semmi meglepő, hiszen egyik jegyzetében Fry maga is utalt arra, hogy „Pogany is bad for contemporary situation.”<sup>3</sup> A kortárs törekvéseket illetően viszonylagosan tájékozott Bényi (aki a festőművész Aba-Novák Vilmos tanítványaként művészi ambíciói mellett kurátori feladatokat is ellátott) nemzetközi nexusokra az 1958-as brüsszeli világkiállítás magyar képzőművészeti pavilonjának a rendezőjeként tett szert.<sup>4</sup> Fry vele már az intézményi megkeresések előtt, 1965. november közepén érintkezésbe lépett. A közvetítő személy Jiří Šetlík, a cseh kubizmussal foglalkozó prágai művészettörténész volt.<sup>5</sup> Vele Németh László író a Cornell University fizika tanszékén professzor lánya, az idő-

<sup>1</sup> A Magyarországot a Nyugat előtt szabad államnak beállító törekvésekben fontos szerep jutott az emigrációban élő kommunista felfogású művészeknek (különösen Victor Vasarely és Amerigo Tot), akik közvetítő szerepet töltek be a francia és az olasz kommunista párt, illetve Kádár János és Aczél György között. Ezekhez az információkhoz a konkrét levéltári forrásokon túl (pl. Magyar Tudományos Akadémia, Kézirattár, Aczél György-hagyaték, Ms 6102) a politikai médiában közreműködőkkel közli kapcsolatban lévő művészekkel, elsősorban Fajó Jánossal folytatott beszélgetéseim világítottak rá.

<sup>2</sup> A Szépművészeti Múzeum Irattára valamilyen rejtélyes oknál fogva a Piglernek címzett levelet nem őrizte meg. Igaz, 1964-től már Garas Klára töltötte be a Szépművészeti Múzeum főigazgatói posztját. A régi művészettel foglalkozó Garas azonban vagy nem tudott, vagy nem akart válaszolni a megkeresésre, de az sem elképzelhetetlen, hogy Garas javaslatára lépett Fry kapcsolatba Pogánnyal, hiszen a magyar művészet gyűjtését és bemutatását 1957-től az intézményről leváló Magyar Nemzeti Galéria vette át. A Múcsarnok egykorú levelezése a Nemzeti Levéltár felújítása miatt jelenleg hozzáférhetetlen.

<sup>3</sup> (Magyarul: „Pogány rosszul ismeri ki magát a kortárs területén.”) Edward F. Fry hagyatéka, Philadelphia, University of Pennsylvania, The Kislak Center for Special Collections, Ms. Coll. 651, 44. doboz, 1106. dosszié

<sup>4</sup> Szintén Bényi volt az, aki ebben az időben a Képcsarnok Vállalat által terjesztett sokszorosított grafikák zsűrijét vezette, s ebből kifolyólag a hazai képzőművészetről is alapos ismeretekkel rendelkezett.

<sup>5</sup> Edward F. Fry hagyatéka, Philadelphia, University of Pennsylvania, The Kislak Center for Special Collections, Ms. Coll. 651, 1. doboz, 61. mappa

ről-időre hazlátogató Dörnyeiné Németh Judit is kapcsolatban állt, és valószínűleg ő volt az, aki megszerezte Fry számára Bényi lakáscímét.<sup>6</sup>

Ha másról nem is tudjuk biztosan, hogy személyes összeköttetésbe került az 1965-ben Budapestre látogató Edward Fry-jal, a Bényivel való találkozó biztosan megvalósult. Bényi ugyanis az egyetlen magyar, akinek a neve szerepel annak a katalógusnak a kolofonjában, ami Fry első kelet közép- európai tanulmányútjának az eredményeire támaszkodó tárlatot kísérte. Ez utóbbi, 1967-ben megrendezett GIE-kiállítás<sup>7</sup> volt az első, aminek az anyagában először szerepeltek nagyobb számban a keleti blokkban dolgozó művészek alkotásai New Yorkban. Magyarország volt az egyedüli, ahonnan a Fry által meglátogatott országok közül nem érkezett mű az összesen húsz nemzet részvételével megvalósult nemzetközi bemutatóra. Csehországból ugyanakkor Karel Malich és Stanislav Kolíbal, Lengyelországból Jerzy Jarnuskiewicz és Edward Krasinski, Jugoszláviából Vjenceslav Richter és Drago Tršar művei szerepeltek a tárlaton. Sőt, a kiállításnak ez a része annyira sikeres volt, hogy 1968-ban a McGraw-Hill Book Company felkérte Fry-t, hogy az összegyűjtött művekből rendezzen egy több helyszínes utazó kiállítást kimondottan a lengyel és a jugoszláv kortárs művészetre fókuszálva.<sup>8</sup>

Magyarországon egy nyugati országba történő műtárgykereskedés csakis a külföldi kulturdiplomáciát alakító, 1949-től fennálló, 1958-tól Kulturális Kapcsolatok Intézete (ma-zaikszóval KKI) névre keresztelt hivatalon keresztül jöhetett volna létre, ahogy erre a Magyar Nemzeti Galéria Fry-nak küldött levelében a Pogány Ö. Gábor nevében válaszoló igazgatóhelyettes, Márffy Albin külön felhívta a figyelmet.<sup>9</sup> A Bognár József által vezetett KKI fennhatósága alá tartozott a velencei és a são paulói biennálékon Magyarországot képviselő képzőművészeti anyag összeállítása is, melynek kurátori feladataival akkoriban Ritly Valéria volt megbízva.<sup>10</sup> Aligha lett volna lehetséges, hogy 1965-ben Magyarországot a szocialista kultúrpolitikával ellentétes művek reprezentálták volna egy ilyen nagyszabású New York-i kiállításon.<sup>11</sup> A KKI szervezeti és működési szabályzatában a fejlett tőkés államokkal, köztük az USA-val fennálló tudományos kulturális kapcsolatokkal megbízott II. területi főosztálynak ugyanis különös figyelmet kellett fordítania a legfelsőbb párt- és állami szervek által elfogadott irányelvek érvényesítésére.<sup>12</sup> A KGST országok közül Magyarország az egyik legdogmatikusabb normatívát alkalmazta a művészeti alkotások megítélésében, tartva magát ahhoz az ideológiához, amelyet Aradi Nóra éppen 1964-ben fogalmazott meg *Absztrakt képzőművészet* című könyvében, rámutatva arra,

<sup>6</sup> Uo.

<sup>7</sup> Guggenheim International Exhibition, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1967. október 20 – 1968. február 4. (Az 1967-ben rendezett tárlat az intézmény negyedik nemzetközi kiállítása volt, amit ezzel a címmel rendeztek. A kiállítás anyagát 1968 folyamán Torontóban, Ottawában és Montrealban is bemutatták.)

<sup>8</sup> Contemporary art in Yugoslavia (szerk.: Edward F. Fry) McGraw-Hill Book Company Collection – American Federation of Arts, New York: McGraw-Hill, 1969; Contemporary art in Poland (szerk.: Edward F. Fry) McGraw-Hill Book Company Collection – American Federation of Arts, New York: McGraw-Hill, 1969; ld. még: Edward F. Fry hagyatéka, Philadelphia, University of Pennsylvania, The Kislak Center for Special Collections, Ms. Coll. 651, 12. doboz, 689–692. mappa

<sup>9</sup> Dr. Márffy Albin levele Edward F. Fry-nak, Budapest, 1965. december 21., Magyar Nemzeti Galéria, Adattár, ltsz. 863-1155/1965.

<sup>10</sup> A KKI működéséhez ld.: Kulturális Kapcsolatok Intézete (Magyar Nemzeti Levéltár, XIX-A-33. sz. jelzet)

<sup>11</sup> Az Állambiztonsági Szolgálatok Történelmi Levéltárában (ÁBTL) nem találtam Fry személyére vonatkozó iratot. A Guggenheimmel kapcsolatos dokumentumok kiértékelése még folyamatban van.

<sup>12</sup> Elnöki Főosztály. A Kulturális Kapcsolatok Intézete Szervezeti és Működési Szabályzata (szerk. Rosta Endre), Budapest, 1973. július 13., 11–12. old. (Műcsarnok, Könyvtár és Adattár, ltsz. R 825)

hogy a tárgy nélküli művészet nem csak a „gyökértelen, gátlástalan és felelőtlen egyéni magatartás erkölcsiségének kifejezője”<sup>13</sup>, de „tudatosan alkalmazott eszköze [...] a társadalmi elidegenedés táplálásának”, és ennél fogva „összebékíthetetlen [...] a szocialista szándékú alkotómunkával.”<sup>14</sup>

De ne legyünk telhetetlenek. Már a pusztán tény, hogy a kortárs magyar művészet tanulmányozása céljából egy tervezett kiállítás apropóján 1965-ben New Yorkból ide látogatott a Guggenheim vezető kurátora, szenzációnak minősül. Az azonban, hogy a három nap alatt, amíg Budapesten, a Gellért Szállóban lakott, vajon felkeresett-e bárkit is azok közül a progresszív szemléletű magyar művészek közül, akik a hivatalos doktrínát elutasítva nem a realizmus esztétikai normáinak engedelmessé váló kultúrpolitika kiszolgálói voltak, aligha elképzelhető. Magyarországi tapasztalatairól az *Artforum*-ban megjelent tanulmánya alapján alkothatunk képet. Az ott közölt írás röviddel a Közép-Európában tett látogatása után született.<sup>15</sup> Belőle kiderül, hogy a hivatalos kulturpolitika által támogatott művészeknél legfeljebb a műveikbe némi nonfigurativitást „csempésző” *szocmoderne* műveit tanulmányozhatta személyesen. Már a budapesti látogatása előtt értesülhetett arról, hogy saját kutatási területének egyik központi alakja, a litván származású, francia-amerikai kubista szobrász, Jacques Lipchitz unokaöccse Magyarországon él, és talán ez a személyes összefüggés táplálta benne azt az illúziót, mintha a nonfiguratív művészetnek létezett volna hazánkban egy erős társadalmi bázisa. A szakmai út során látottak alapján azonban egyedül a keramikusok (pl. az Zbyněk Sekal stílusában dolgozó Benkő Ilona), a textiltervezők, illetve a grafikusok teljesítményéről tudott némi pozitív értékelést adni. Név szerint egyedül két – saját szóhasználatával élve *derivative* (itt: „másodvonalbeli”) – szobrászra, Borsos Miklósról és Vilt Tiborra hívta fel a figyelmet. (Nyilvánvalóan a Bényitől kapott információk alapján egyedül őket tartotta említésre méltónak, függetlenül attól, hogy Borsost „Brancusi imitátornak” nevezte, Vilt szobrainak előképét pedig Giacometti plasztikáiban találta meg, feltételezve, hogy a svájci művész alkotásai reprodukciókon keresztül jutottak el hozzá.<sup>16</sup>) Az *Artforum* gazdagon illusztrált cikke a lengyel, a cseh és a jugoszláv szobrászat aktuális problémáival részletesen foglalkozott, a hazánkról szóló néhány soros beszámoló konklúziója lényegében a következő volt: „The current state of the visual arts in Hungary (...) is so dismal as to render lengthy descriptions almost unnecessary. (...) [T]here is little if any sign of a living contemporary Hungarian art.”<sup>17</sup>

A Guggenheim Múzeum kurátorának lesújtó értékítéletén nincs mit csodálkozni. Ha a KKI Dorottya utcai kiállítóterének néhány száz látogatót vonzó kabinetkiállításait figyelmen kívül hagyjuk, az első olyan hazai közgyűjteményben rendezett nagyszabású kiállítás, ahol egy nemzetközileg ismert művésztől élőben lehetett absztrakt alkotást látni, 1967-ben a Múcsarnokban rendezett, és több mint 35 ezer látogatót vonzó Henry Moore-tárlat

<sup>13</sup> Aradi Nóra: *Absztrakt képzőművészet. (Esztétikai Kiskönyvtár)* Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1964, 10–11. old. Aradi munkájának érdeme, hogy több egész oldalas illusztráció is szerepelt benne a 19. és 20. századi absztrakt törekvések fontosabb képviselőitől, Georges Seurat-tól Hans Hartungig.

<sup>14</sup> Uo., 73. old.

<sup>15</sup> Edward F. Fry. „A Central European Miscellany”, *Artforum* [New York], 1966. január, 23–26. old.

<sup>16</sup> Edward F. Fry hagyatéka, Philadelphia, University of Pennsylvania, The Kislak Center for Special Collections, Ms. Coll. 651, 44. doboz, 1106. dosszié

<sup>17</sup> (Magyar fordításban: „A vizuális művészetek jelenlegi helyzete (...) Magyarországon olyannyira elkeserítő, hogy hosszabb terjedelmű leírást szinte felesleges adni róla. (...) Kevés, vagy egyáltalán semmi jel nem utal a kortárs magyar művészet létezésére.”) Edward F. Fry. „A Central European Miscellany”, *Artforum* [New York], 1966. január, 25. old.

volt.<sup>18</sup> Az utóbbi, Kelet-Európában turnézó (legelőször Bukarestben megrendezett) konzervkiállítást az Arts Council of Great Britain szervezte. Vezetője, Joanna Drew, aki később a londoni Hayward Gallery igazgatója lett, komolyan érdeklődött a magyar avantgárd iránt.<sup>19</sup> Körner Éva közvetítésével a Moore-kiállítás előkészítése idején ismerkedett meg az idősebbik és a fiatal generáció tagjaival. Kezdeményezésére a budapesti brit nagykövetség azzal a céllal rendezett zárt körű fogadásokat, hogy kapcsolatba lépjenek a Magyarországon dolgozó kortárs művészekkel és a rokon szemléletű alkotókat összehozzák egymással. A Szürenon-csoportot alapító Csáji Attila például az egyik Drew által szervezett fogadáson ismerkedett össze Czóbel Bélával és Korniss Dezsővel. Drew-nak volt köszönhető az is, hogy a követségen keresztül a művészek hozzájuthattak ismert nyugati művészeti könyvekhez, katalógusokhoz.<sup>20</sup>

Fry látogatása idején, 1965-ben azonban már létezett Magyarországon egy olyan generáció, aminek nem csak áttételes ismeretei, de személyes tapasztalatai is voltak a nyugati művészet háború utáni törekvéseiről. Ezek a 20-as, 30-as éveikben járó fiatalok tudatosan keresték a kapcsolatot a háború előtti avantgárd még élő képviselőivel. A philadelphiai hagyatékban őrzött iratok alapján csak következtetni lehet rá, hogy Vilt (akinek budafoki műtermét valószínűleg felkereste a New York-i kurátor) lehetett ez, aki Fry-nak említést tett az avantgárd generáció idősebb tagjairól. Kassák Lajos neve érdekes módon nem került szóba, Korniss Dezső, Martyn Ferenc, Gyarmathy Tihámér és Bálint Endre viszont „good painters” („jó festők”) jelzővel szerepelnek a jegyzetfüzetében.<sup>21</sup> A szobrászok közül Fry felírta magának az egykor az Európai Iskolával együtt kiállító Jakovits József nevét, de tudomása volt a megelőző években Párizsban és Velencében kiállító Segesdi Györgyről, valamint a Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesületét vezető, maga köré tanítványokat gyűjtő Bencsik Istvánról is. A festők közül címet és telefonszámot csak a lírai absztrakt képeket alkotó Ádám Judithoz és „az egyik legjobb fiatal magyar festőnek” nevezett, szürnaturalista kompozícióiról ismert Csernus Tiborhoz kapott. Az utóbbiról Fry tudta azt is, hogy 1964-ben kiállítása volt a lengyel származású Romanowicz házaspár által működtetett párizsi Galerie Lambertben. Azt viszont nyilván nem tudta róla, hogy felesleges őt budapesti műtermében keresnie, hiszen Csernus az azt megelőző évben disszidált Franciaországba.

Az amerikai művészettörténész látogatásáról – jóllehet már csak Fry távozása után – az avantgárd gyökerekhez a legkonzekvensebb módon ragaszkodó társaság is értesült. Molnár Sándor festőművész Erzsébeti Királyné útjai lakásában 1958-tól működő Zuglói Kör tagjairól van szó, akik hamarosan Fry legfőbb hazai informátoraivá váltak. Mint ismeretes, Molnár kezdeményezésére a Zuglói Körbe járók, így Attalai Gábor, Bak Imre, Deim Pál, Nádler István és mások, például Csiky Tibor vagy Csutoros Sándor részben azért

<sup>18</sup> Moore műveit – igaz nem eredetiben, hanem a művész által készített fotókon – már 1961-ben meg lehetett tekinteni a budapesti Ernst Múzeumban. (Ld.: Frank János: „Henry Moore – Budapest ’61, ’67”, Új Művészet, 4. évf., 9. sz. (1993 szeptember), 31–32, 74–75. old.)

<sup>19</sup> Később, 1980-ban ő volt a kurátora annak a kiállításnak, amelyet „The Hungarian avant-garde: The eight and the activists” címmel a londoni Hayward Gallery rendezett.

<sup>20</sup> Csáji Attila szíves közlése alapján. A követség címéről csaknem tíz éven keresztül érkeztek hozzájuk könyvek. Az első küldemények között volt Herbert Read 1959-es kiadású *A Concise History of Modern Painting*, valamint Lucy R. Lippard 1966-ban megjelent *Pop Art* című műve.

<sup>21</sup> Edward F. Fry hagyatéka, Philadelphia, University of Pennsylvania, The Kislak Center for Special Collections, Ms. Coll. 651, 44. doboz, 1106. dosszié



tartottak fenn egy önképzőkörként működő társaságot, hogy megismerjék és magyarra fordítsák az avantgárd mozgalom alapvető művészetelméleti forrásait, köztük Kandinszkij, Klee, Malevics írásait, melyek akkoriban nehezen vagy egyáltalán nem voltak hozzáférhetőek Magyarországon.<sup>22</sup> A korábban Museum of Non-Objective Paintingnek nevezett Guggenheim Múzeum kurátorának magyarországi látogatása a reveláció erejével kellett, hogy hasson rájuk. Fry-on kívül ugyanis kevés olyan művészeti szakemberről tudunk, aki az 1960-as években Amerikából Magyarországra vetődött volna. Közéjük sorolható Paul Mocsányi,<sup>23</sup> aki az 1960-ban alapított New York-i The New School Művészeti Központjának az igazgatójaként próbált meg egy dokumentációs anyagot összeállítani az akkori magyar kortárs művészekről. Mocsányi a társadalomtudomány oldaláról közelített a művészethez, vagyis nem az esztétikai értékénél fogva volt fontos neki az, hogy gyűjtsön, sokkal inkább szociológiai szempontból volt számára érdekes. Jellemző, hogy Pernecky Géza (akit Fry jegyzeteiben a „best Hungarian art critic” jelzővel illetett<sup>24</sup>) az amerikai nagykövetség közvetítésével neki eljuttatott, farostlemezre festett képeiről készült 18×24 cm-es fotónagyításokat – melyek a postázás során egymáshoz ragadtak – ahelyett, hogy vízbe mártva leoldotta volna, egyszerűen visszaküldte a címzettnek, arra hivatkozva, hogy a képek menthetetlenül megsérültek.<sup>25</sup>

Ami általánosságban az amerikai művészet hazai recepcióját illeti, nagyjából az 1964-es esztendő, tehát a Fry látogatását megelőző év volt az, amikor a kortárs amerikai művészetről az első információk eljutottak Magyarországra. Ekkor jelent meg az irodalom- és filmkritikus Szabó György *Képek és lagúnák* című könyve, mely mű részben a két évvel korábbi, 1962-es Velencei Biennáléről szól, és a benne közölt színes reprodukciók között szerepelt néhány amerikai absztrakt expresszionista akciófestő, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Ashley Gorky, valamint az amerikai pavilont képeivel megtöltő Louise Nevelson műve.<sup>26</sup>

Az emigrációban élő szerzők magyar nyelven közölt írásai külön csoportot alkotnak, hiszen akkoriban ismeretlenek voltak és csak később váltak hozzáférhetővé Magyarországon. Könyveit, például 1971-ben a *Néző a képben* címűt külföldön megjelentető Czigány Magda, aki a London College könyvtárának művészettörténeti szakreferense volt és később a University of California Berkeley-n is tanított, az eredetileg 1967-ben a hollandiai Mikes Kelemen Körben előadott, *Pop Art: a művészet csődje?* című szövegét a következő mondattal kezdte: „A pop művészetről nem is illene előadást tartani.”<sup>27</sup> Jóllehet, a meglehetősen objektív hangvételű dolgozat nem kívánt ítéletet mondani az irányzatról, vég-

<sup>22</sup> A Zuglói Körről a legalapvetőbb forrás: András Gábor: A Zuglói Kör (1958–1968). Egy művészcsoporthatvanas évekből, in: *Ars Hungarica*, 1991/1., 47–64. old.

<sup>23</sup> Edward F. Fry hagyatéka, Philadelphia, University of Pennsylvania, The Kislak Center for Special Collections, Ms. Coll. 651, 44. doboz, 1106. dosszié

<sup>24</sup> (Magyarul: „legjobb művészeti kritikus”) Uo. Fry olvasta Pernecky Géza angol nyelvű tanulmányát Borsos Miklósról, mely látogatásával egy időben jelent meg. Ld.: Géza Pernecky: „Reality and Myth. The New Sculpture of Miklós Borsos”, *New Hungarian Quarterly*, 6. évf., 20. sz. (1965 tél), 99–103. old.

<sup>25</sup> Pernecky Géza visszaemlékezése alapján. A michigani State University Kelet-Európa tudósa, William McCagg 1972-től járt rendszeresen Magyarországra, és több művésztől kapott ajándékba műveket, Major Jánostól például grafikákat, Szabó Ákostól egy festményt. Az 1980-as évek elejétől műveik megvásárlásával támogatta Erdély Miklóst és Szenes Zsuzsát. (Az utóbbi információért Beke Lászlónak, Böröcz Andrásnak, Buchmüller Évának, és Véri Dánielnek tartozom köszönettel.)

<sup>26</sup> Szabó György: *Képek és lagúnák*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1964

<sup>27</sup> Czigány Magda: „Pop Art: a művészet csődje?” [1967], *Néző a képben*, London: Szepsi Csombor Kör, 1973, 128–145. old, itt: 128. old.

kicsengése mégis negatív volt. Eleinte hasonlóan vélekedtek a hazai szakírók is a jellegzetesen amerikai, kezdetben neo-dadának nevezett irányzatról. Perneczky Géza az 1964-es bécsi pop-vándorkiállításon és a velencei Biennálén szerzett úti élményeit írásba öntő *Bálványok és antibálványok*<sup>28</sup> című tanulmányában kifejezetten ellenszenvvel viseltetett az új esztétikai kánon iránt, az ellenzéki, forradalmi attitűdöt hiányolva benne, akárcsak a hivatalos kiküldetésben néhány évet nyugaton töltött műgyűjtő, Patkó Imre, aki szintén konformistának állította be az amerikai mozgalom alkotóit.<sup>29</sup> Valószínűleg Erdély Miklós 1968-ban született, de 1991-ig kiadatlanul maradt *Pop tanulmány*<sup>30</sup> című írása volt az első, ami kissé ironikus és ellentmondásos módon, de az irányzat értelmezésére is vállalkozott, már amennyire ez az adott körülmények között lehetséges volt. Erdély a popot a szabadságeszmény esztétikai manifesztációjaként élte meg, még akkor is, ha elsőre látszólag nem tudott mit kezdeni vele. Az a megjegyzése, hogy „önmagát se érti egészen”, kitűnően jellemzi a manifesztum-szerű, Erdély saját művészeti hitvallásának is tekinthető kritikai írás hangvételét. A Velencében kiállító pop-művészek első művészettörténeti értékelését Körner Éva kísérelte meg az 1969-ben megjelent *Képzőművészeti Almanach* első kötetében.<sup>31</sup> Allan Kaprow szempontjait követve téma és technika alapján tett különbséget a művek között, az utóbbi, tehát az intellektus nélküli, egyedül a formai szempontok érvényesítésére összpontosuló alkotásokat a „cool pop” címkével látva el. A Zuglói Kör tagjai ezekkel a publikációkkal egy időben szereztek ismerteket az amerikai művészetről. Bak Imre 1964-ben a londoni Tate-ben látta a *Painting and Sculpture of a Decade* című, az 1954 utáni egy évtized amerikai festészetéből a Gubelkain Foundation által szervezett kiállítást, Lakner Lászlóval és Nádler Istvánnal együtt pedig az 1964-es velencei Biennálé amerikai pavilonját.<sup>32</sup> Mások, mint Konkoly Gyula vagy Jovánovics György a bécsi Museum des 20. Jahrhundertsben szintén 1964-ben bemutatott *Pop etc.* című, a tengeren túli újrealista tendenciákat népszerűsítő tárlaton találkoztak először élőben többek között Oldenburg, Rosenquist és Wesselman műveivel. Kemény Györgyre valamivel előbb, 1963-ban Párizsban a Fiatalok Biennáléján hagytak maradandó nyomot Jim Dine művei, és itt, a Galerie Sonia Delaunay Galéria véletlenül nyitva hagyott raktárajtaján bekukkantva látta meg az amerikai pop art néhány csúcstarabját.<sup>33</sup> A 1968-as kasseli documentára, ahol az amerikai irányzat hegemoniája már nyilvánvaló volt, több magyar képzőművész is eljuttott. Bak és Nádler Németországban, a stuttgarti Galerie Müllerben – ahol az amerikai új absztrakció képviselőinek műveivel is találkoztak – a kint készült festményeikből rendezett kiállításuk előtt tettek látogatást Kasselben.<sup>34</sup>

Térjünk azonban vissza Edward Fry budapesti látogatására, hiszen alapvetően az amerikaiak a magyarországi művészet fejleményei iránti figyelmét kívánjuk tanulmányozni.

<sup>28</sup> Perneczky Géza: „Bálványok és antibálványok”, Tanulmányút a pávakertbe, Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1969, 162–172. old.

<sup>29</sup> Patkó Imre: Mit mond a hatvanas évek modern nyugati képzőművészete?, *Valóság*, 1966/8, 25–43. old.

<sup>30</sup> Erdély Miklós: „Pop tanulmány” [1968], Erdély Miklós. Művészeti írások. Válogatott művészetelméleti tanulmányok I., Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1991, 23–36. old.

<sup>31</sup> Körner Éva: „Az ember új képmásai a XXXIV. Velencei Biennálén”, *Képzőművészeti Almanach* 1. Budapest: Corvina, 1969, 95–101. old.

<sup>32</sup> A művészek szóbeli közlése alapján.

<sup>33</sup> Kemény György a szerzőnek küldött e-mailje alapján.

<sup>34</sup> Bellák Gábor: „Beszélgetés Bak Imrével”, *Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben* (szerk: Beke László – Dévényi István – Horváth György), Képzőművészeti Kiadó – Magyar Nemzeti Galéria – Ludwig Múzeum, 1991, 178. old.

Mint ahogy már szó volt róla, a philadelphiai Fry-hagyaték a magyar neoavantgárd első generációját kinevelő Zuglói Kör tagjaitól, Molnár Sándortól, Attalai Gábortól, Bak Imrétől, Deim Páltól és Nádler Istvántól is őriz leveleket.<sup>35</sup> A dologban az a különös, hogy nem a pályájuk elején járó magyar művészek, hanem maga Fry volt az, aki röviddel magyarországi látogatása után a kör összejöveteleinek saját lakásán helyet adó Molnár Sándorral felvette a kapcsolatot. Ez idáig csak a válaszlevél került elő, melyet legkésőbb 1966 kora nyarán adhatott postára Molnár. A nyelvismeretből fakadó hiányosságok miatt kissé suta fogalmazású levél – melyből világosan kiderül, hogy a Zuglói Kör tagjainak tudomása volt Fry nem sokkal korábbi budapesti útjáról – egyszerre tekinthető kilátástalan helyzetük deskriptív bemutatásának, a nyugat felé forduló segélykiáltásnak és a törekvéseikről számot adó manifesztumnak. Molnár világosan megfogalmazta elveiket: „bring into being the hungarian avant-garde art; information of the avant-garde arts from all over the world; the free artistic life in hungary.” És céljaikat: „we are longing for personal upbiding and independence.”<sup>36</sup>

Különös, hogy az illető művészek közül a még életben lévők – jóllehet azóta fél évszázad telt el – nem tudnak, vagy nem emlékeznek arra, hogy valaha is kapcsolatban álltak volna az amerikai szakemberrel.<sup>37</sup> A Fry-nak küldött levelek, mint mondják, bár rajtuk egyértelműen az ő aláírásuk szerepel, nem tőlük való, nem is írhatták őket, hiszen ebben az időben még egyáltalán nem beszéltek angolul. Molnár Sándorral készített interjúm világított rá, hogy az angol nyelvű levelezésekkel Attalai Gábor volt megbízva. Ennek volt köszönhető, hogy 1966. október 22-én, amikor Molnár franciául újra írt Fry-nak, ugyanazon a napon szintén az ő címéről és az ő aláírásával Attalai is küldött neki egy angol nyelvű levelet.<sup>38</sup> Ez utóbbi levél – Molnár tolmácsolásában – Attalai Gábor festményeit ajánlotta a Guggenheim kurátorának a figyelmébe. A méltatás mellett a feladott boríték Attalai lírai absztrakt festményeinek – összesen öt képnek – a reprodukcióit is tartalmazta. A fekete-fehér nagyítások művészettörténeti szempontból azért érdekesek, mert az 1960-as évek közepén készült festményeit Attalai később megsemmisítette. A Philadelphiából most előkerült néhány fotómásolat nélkülözhetetlen láncszemet jelent az életmű hiányosan dokumentált korszakának rekonstrukciójában.

Bizonyos, hogy budapesti látogatása – amiről utólag is könnyedén megbizonyosodhattak – lehetett a legfőbb érv emellett, hogy a Zuglói Kör tagjai Edward Fry-t tekintették az egyedüli hiteles partnernek a nyugati művészeti törekvésekről való felvilágosításban. „Nous aimerions beaucoup, si notre relation entre vous et [le] Musée Guggenheim ne romperait [se rompaît] pas.”<sup>39</sup> – jegyezte meg neki bizalmasan Molnár. Ez utóbbi levélből

<sup>35</sup> Edward F. Fry hagyatéka, Philadelphia, University of Pennsylvania, The Kislak Center for Special Collections, Ms. Coll. 651, 1. doboz, 42. mappa

<sup>36</sup> (Magyar fordításban: „A magyar avantgárd művészet életre keltése; információk az avantgárd művészetekről a világ minden tájáról; szabad művészeti élet Magyarországon”; „Egyéni képzés és függetlenség után vágyunk.”) Molnár Sándor levele Edward F. Fry-nek, Budapest, dátum nélkül [1966], ld.: Edward F. Fry hagyatéka, Philadelphia, University of Pennsylvania, The Kislak Center for Special Collections, Ms. Coll. 651, 7. doboz, 419. mappa

<sup>37</sup> Molnár Sándor, Bak Imre és Nádler István szóbeli, illetve e-mailen küldött közlései alapján.

<sup>38</sup> Molnár Sándor [valójában Attalai Gábor] levele Edward Fry-nak, 1966. október 22., Edward F. Fry hagyatéka, Philadelphia, University of Pennsylvania, The Kislak Center for Special Collections, Ms. Coll. 651, 1. doboz, 39. mappa

<sup>39</sup> Magyar fordításban: „Nagyon szeretnénk, ha nem szakadna meg az Önnel és a Guggenheim Múzeummal való kapcsolatunk.” Molnár Sándor levele Edward F. Fry-nek, Budapest, dátum nélkül [1966. október 22-i postai bélyegzővel], Edward F. Fry hagyatéka, Philadelphia, University of Pennsylvania, The Kislak Center for Special Collections, Ms. Coll. 651, 7. doboz, 419. mappa

tudjuk, hogy időközben a Guggenheimből egy másik személy, az akkor még pályakezdő, később a kelet-európai, elsősorban a szovjet-országi avantgárd kutatásában alapos jártaságot szerző Susan Tumarkin Goodman is kapcsolatba kívánt lépni velük. A magyar művészek azonban nem neki, hanem Fry-nak küldték el a képeikről készült, eredetileg Goodmannak szánt fotókat, névjegyként mellékelve hozzájuk a társaság tagjainak (Bak, Nádler, Deim, Molnár) rövid életrajzát is.<sup>40</sup> Sőt jobbnak látták, ha az utóbbi levelet elővigyázatosságból nem Zuglóból, hanem Bak Imre rózsadombi címéről postázzák New Yorkba, feltehetőleg Molnár első válaszlevelével egy időben, vagy nem sokkal később, 1966. július 12-én.

Edward Fry és a Zuglói Kör nexusa alapvetően az információszerzésről szólt. A magyar művészek egyik levele például a következő sorral zárult: „[Y]ou will receive information about our future.”<sup>41</sup> A Kör széthullását követően egyedül Attalai Gábor maradt összeköttetésben a Guggenheimmal. Attalai az 1970-es évek elejétől más amerikaival is folytatott levelezést, többnyire képzőművészekkel, köztük Jasper Johns-szal, Robert Indianával, Sol Lewittal, Donald Juddel, vagy Carolee Schneemannal, akik postán egy-egy művüket (Johns pl. *Target* című képének egy szitanyomat változatát) is elküldték neki ajándékba.<sup>42</sup> Feltételezhető, hogy Attalai a Guggenheimen keresztül jutott hozzá az akkoriban szintén New York-ban élő művészek címéhez. A magyar művész ugyanis a New York-i intézmény igazgató-helyettesével, Hjordvardur Harvard Arnasonnal is levelezésben állt és jól értesült volt arról, hogy mi történik a tengeren túl. Mindez azt feltételezi, hogy az információáramlás csatornái ezekben az években nem volt annyira szűkek, mint ahogy azt ma gondoljuk. 1969 szeptemberi levelében megköszönte a Guggenheim stábjának, hogy információkhoz juthatott az amerikai kortárs művészet törekvéseiről.<sup>43</sup> Levelében cím szerint is utalt egy kiállításra, a *Nine Young Artists-ra*<sup>44</sup>, melyet a New York-i intézmény ugyanazon év nyarán rendezett. A kiállítás a magukat meg nem nevező donorokból álló Theodoron alapítvány támogatásával alapvetően azzal a céllal jött létre, hogy a tárlatra beválogatott fiatal kortárs művészeket a Guggenheim műveket szerzeményezzen. A *Nine Young Artists* volt az első Theodoron-kiállítás,<sup>45</sup> ahol az amerikaiak mellett az európaiak is szép számmal szerepeltek. Többek között Gerhard Richter is itt mutatkozott be először a New York-i közönség előtt, az amerikaiak közül pedig Bruce Nauman és Richard Serra további életműve szempontjából számított mérföldkönek. Az eseményről jól értesült Attalai a Guggenheimnek küldött levélben saját, 1969-ben készült kísérleteiről is beszámolt. Az alumínium-lapokból, illetve vízzel és levegővel töltött műanyag ballonokból összeállított installációiról készült reprodukciók megküldése (leveléhez ugyanis már színes diákat is csatolt!) a fiatal magyar

<sup>40</sup> Nádler István például azoknak a festményeinek a reprodukcióit küldte el Fry-nak, melyeket nem sokkal azelőtt Szentendrére, a Művelődési Otthonban állított ki. A képek alkotójára a tárlatot meglátogató Aczél György állítólag a következő megjegyzést tette: „Ez egy szélhámos.” (Sziráki Ferenc, Szentendre egykori polgármesterének visszaemlékezései. Gépírat Nádler István archívumában.)

<sup>41</sup> Molnár Sándor [valójában Attalai Gábor] levele Edward Fry-nak, 1966. október 22., Edward F. Fry hagyatéka, Philadelphia, University of Pennsylvania, The Kislak Center for Special Collections, Ms. Coll. 651, 1. doboz, 39. mappa

<sup>42</sup> Fehér Dávid. „»Nem hiszek a túl direkt dolgokban«. Beszélgetés Attalai Gáborral”, *Ars Hungarica* 2011, 37. évf., 3. sz., 118. old., és uő.: „Transzfer ideák. Megjegyzések Attalai Gábor konceptuális műveire”, Attalai Gábor. *Konceptuális művek. Conceptual Works 1969–1985*, Vintage Galéria, Budapest, 2013, 4., 9. old.

<sup>43</sup> Attalai Gábor levele Hjordvardur Harvard Arnasonnak. Budapest, 1969. szeptember 28., ld.: Edward F. Fry hagyatéka, Philadelphia, University of Pennsylvania, The Kislak Center for Special Collections, Ms. Coll. 651, 1. doboz, 39. mappa

<sup>44</sup> *Nine Young Artists: Theodoron Awards* (szerk.: Edward F. Fry; Diane Waldman), New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1969

<sup>45</sup> Az alapítvány összesen három kiállítást szponzorált. Az utolsóra 1977-ben került sor.

művész ambícióiról árulkodnak, nevezetesen, hogy munkáiról nem pusztán értékítéletet szeretett volna kapni, de amennyire ez lehetséges volt (persze, jegyezzük meg, egyáltalán nem lett volna lehetséges!), szándékában állt, hogy alkotásai be legyenek mutatva az Egyesült Államokban. Amennyiben az Arnason helyett válaszoló Fry kimért hangvételő, de csöppet sem elutasító levele nem csak udvariasságból született, elméletileg elképzelhető lett volna Attalai Guggenheimben való szereplése 1971-ben, a második Theodoron-tárlaton. Fry elküldte az előző kiállítás katalógusát a magyar művésznek, és jelezte, hogy 1970 februárjában ismét Magyarországra utazik.<sup>46</sup> Sajnos a szakember utóbbi látogatásáról nem került elő forrás, de bizonyos, hogy valamilyen módon összefüggött a New York-i múzeum pályájuk elején álló művészekre koncentráló sorozatával. Amennyiben Fry valóban megfordult 1970 telén Pesten, Attalain, vagy másokon keresztül megismerhette a fiatal nemzedék műveit, melyek ekkor már Balatonbogláron, az 1966-os Stúdió, illetve az Iparterv és a Szürenon-tárlatokon szélesebb körben is ismertté váltak.<sup>47</sup> Nyitott kérdés marad azonban, hogy Attalai, „akire az óvatosság és a megfontoltság volt jellemző”,<sup>48</sup> hogyan gondolta külföldre csempészni a munkáit, amikor ezzel párhuzamosan, a Budapesti Műszaki Egyetem R-épületében a magyar neoavantgárd első jelentős seregszemléjeként számon tartott R-kiállításról ő volt az egyetlen, aki – miután betiltották – visszalépett.<sup>49</sup>

A pszichológusként praktizáló művészetteoretikus Mezei Árpád, az Európai Iskola egyik alapító tagja volt az, aki az 1970-ben szintén Magyarországra látogató Thomas T. Solley amerikai művészettörténészt személyesen összeismertette több, az R-kiállításon szereplő művésszel. Az R-kiállítást szervező Csáji Attila egyik *Jelrács*-festményét az Indiana University Art Museum *Hungarian Art. The Twentieth Century Avant-Garde* kiállításán – akkor már az intézmény igazgatójaként – 1972-ben ki is állította.<sup>50</sup> Az utóbbi, Bloomingtonban rendezett tárlat kezdeményezője Mezei volt, akit Solley azért látogatott meg Budapesten, hogy részleteket tudjon meg tőle a szürrealistákkal való kapcsolatáról. (Mezei Árpád 1959-ben Marcel Jeannel közösen írt *Histoire de la peinture surréaliste* könyvét 1960-ban angolul is kiadták.) Az Egyesült Államokban rendezett magyar avantgárd kiállítás azonban szinte alig kapott valamilyen visszhangot, sőt Solley-t – utólagos bevallása szerint – kimondottan hátráltatta egyetemi karrierjében.<sup>51</sup> Egyedüli létjogosultsága abban állt, hogy beilleszthető volt az Indiana University Art Museum néhány évvel korábban kezdeményezett kutatási projektjébe. Az 1966 nyarán rendezett *East-West in Art* című

<sup>46</sup> Edward F. Fry levele Attalai Gábornak, New York, 1969. november 11., Edward F. Fry hagyatéka, Philadelphia, University of Pennsylvania, The Kislak Center for Special Collections, Ms. Coll. 651, 1. doboz, 39. mappa

<sup>47</sup> Edward Fry például ismerhette a Fiatal Képzőművészek Stúdiójának 1966-ban rendezett kiállításáról Körner Éva angol nyelven írt kritikáját. Ld.: Éva Körner: „Studio 66”, *The New Hungarian Quarterly*, 7. évf., 24. sz. (1966 tél), 180–183. old.

<sup>48</sup> Csáji Attila szíves közlése alapján.

<sup>49</sup> Attalay (sic!) neve a katalógus elő- és hátoldalán a kiállító művészek között szerepelt ugyan, de mivel a kiállításra már nem hozta el a munkáját, a műtárgyjegyzékbe és a reprodukciók közé már nem lett felvéve.

<sup>50</sup> Csáji kompozícióját, a tárlaton bemutatott alkotások túlnyomó többségével együtt Mezei Árpád New York-ban élő lányától, Noémitől kölcsönözték a kiállításra. A katalógusban azonban a művek tulajdonosaként óvatosságból Noémi második férjét, Paul Pfeffer orvost tüntették fel. (Müller Miklós szíves közlése alapján.) A kapcsolathoz ld.: Arpad Mezei, „Introduction” [Budapest, 1971], *Hungarian Art. The Twentieth Century Avant-Garde*, Bloomington: Indiana University Art Museum, 1972, 21. old.

<sup>51</sup> Müller Miklós visszaemlékezése alapján. Itt köszönöm meg Müller Miklósnak, Mezei Noémi első férjének, hogy több beszélgetést is tudtam vele folytatni a témáról. Amikor Müller 1964-ben külföldre disszidált és New Yorkban telepedett le, összesen három művet vitt magával: Korniss Dezső *Madaras fiú. Szentendre* (1934) című képének neki készített republikáját, egy Bálint Endre-monotípiát és Csáji Attila egy *Jelrács*-festményét.

kiállítás – aminek egyfajta továbbgondolását jelentette a Solley által rendezett tárlat – az egyik legkorábbi kísérlet volt a távoli kultúrák közötti párhuzamok feltérképezésére. A magyar avantgárd művészet köré szervezett bemutató ennek a transzregionális diszkurzusnak vált a részévé, melyet a vasfüggöny két oldala közötti referenciális erőter láthatóvá tételére kívántak felhasználni.<sup>52</sup>

De térjünk vissza Attalai Gáborhoz! Sajnos létezett két további ok is, ami miatt a fiatal magyar művész áhított New York-i szereplése nem válhatott valóra. Egyrészt a második Theodoron tárlatra megváltozott a zsűri összetétele, és a továbbiakban csak az amerikai művészek reprezentációját támogatta a Guggenheim. Másrészt 1971 tavaszától Fry már nem vehetett részt a tárlat előkészítésben. Ő lett volna ugyanis a kurátora a német-amerikai konceptművész, Hans Haacke egyéni kiállításának. Egyik szociopolitikai tárgyú műve miatt, ami a vád szerint a Guggenheim egyik igazgatósági tagjának ingatlanügyeit is érintette, a kiállítást hat héttel a megnyitó előtt lefűjták, Fry-t pedig – aki kiállt a művészi szabadság védelméért – menesztették állásából.<sup>53</sup> Az incidenst követően jegyezte meg – az intézmény igazgatójának, Thomas M. Messernek küldött telegramjában – Donald Judd a következőt: "I don't see how I or anyone can ever show anything in the Guggenheim again."<sup>54</sup> A botrány miatt tiltakozó helyi művészek, az Art Workers Coalition demonstrációja miatt az ügy valóban nagy port vert fel, mégsem adott elég indokot arra, hogy Messer az állását féltve, vagy csak egyszerűen hiúságból töröljön az intézmény archívumából minden Fry személyére vonatkozó dokumentumot.<sup>55</sup> A konfliktusból kitetszik, hogy a Guggenheimből egyik napról a másikra távozó Edward Fry az amúgy cseppet sem a konzervatizmusáról ismert New York-i művészeti szcénában egy olyan kérlelhetetlen radikalizmusról tett tanúbizonyságot, ami a gyakorlat szintjén összeegyeztethető volt az őt tudósként foglalkoztató avantgárd eszmék képviselésével.

Hans Haacke rendszerelvű műveinek bemutatására tett szándék jól érzékelteti, hogy Fry élen járt a pop art társadalomkritikáját felváltó, a mű és a befogadó közötti interakció megteremtését szorgalmazó progresszív irányzatok felismerésében.<sup>56</sup> Az új, önmagát hermetikusan létrehozó esztétikai paradigma univerzalizmusáról értekezve neki is feltűnhetett, hogy a tőkés és a szocialista államok között a technológiai fejlettség szintjén jelentkező szakadék nem jelent akadályt a művészet és az élet szimbiózisát kutató, a kibernetika és a rendszeresztétika nyelvvel kísérletező művészek számára. Az új médiumok térnyeréséről folytatott tanulmányai során bizonyára értesült róla, hogy a komputerművészet eredményeinek közszemlére tétele Európa keleti felében – elsőként Csehországban – a nyugaton rendezett bemutatókhoz képest szinte fáziskésés nélkül történt meg.<sup>57</sup>

<sup>52</sup> Theodore Robert Bowie: *East-West in Art. Patterns of Cultural & Aesthetic Relationships*, Bloomington: Indiana University Press, 1966

<sup>53</sup> Nancy Spector. „Against the Grain. A History of Contemporary Art at the Guggenheim”, *Art of This Century*. New York: The Guggenheim Museum and its Collection., 1993, 280. old.

<sup>54</sup> (Magyarul: „Nem tudom, hogy én vagy más valaha is bármit ki tudna újra állítani a Guggenheimbén.”) Julia Bryan-Wilson: *Art Workers. Radical Practice in the Vietnam War Era*, Berkeley: University of California Press, 2009, 207. old.

<sup>55</sup> A Hans Haackével folytatott e-mailváltás alapján. Itt szeretném megköszönni Hans Haackének, hogy személyes emlékein kívül hasznos tanácsokkal is segítette a Fry-jel kapcsolatos kutatásomat.

<sup>56</sup> Edward F. Fry, „Introduction”, *On The Future of Art* (szerk. Edward F. Fry), New York: The Viking Press, 1970, vii–ix. old., illetve Fry 1968 júniusában írt recenziója Jack Burnham „Towards a Post-Formalist Aesthetic” című tanulmányáról. Ld.: Edward F. Fry hagyatéka, Philadelphia, University of Pennsylvania, The Kislak Center for Special Collections, Ms. Coll. 651, 2. doboz, 91. mappa

<sup>57</sup> A legelső számítógépművészeti kiállítást 1965-ben Stuttgartban és New Yorkban közel egy időben szervezték.

A Prágai Tavasz kirobbanásával egy időben, 1968 februárjában Brnónban megnyíló, *Computer Graphic* című kiállítást az akkor 21 éves konceptművész, Jiří Valoch szervezte. A tárlat két további helyszínen, Jihlavában és Zlínben is bemutatásra került. Az utóbbi kettő nem sokkal a Varsói Szerződés csapatainak fegyveres invázióját megelőzően. A kiállítás az algoritmikus művészet akkori legjelentősebb, nemzetközileg jegyzett úttörőit is megszólaltatta. Meghívást kapott rá ugyanis öt külföldi alkotói is, az Egyesült Államokból Michael Noll és a magyar felmenőkkel bíró Charles Csuri, Kanadából a szintén magyar gyökerekkel rendelkező Leslie Mezei, Németországból Frieder Nake és Georg Nees. Ők postán küldték el számítógéppel készült grafikáikat Csehországba. A vasfüggönyön innen és túl élő, technikai értelemben a legkorszerűbb anyagokkal dolgozó médiaművészet alkotói közötti dialógusra, Kelet és Nyugat találkozására a hidegháborúban magát semlegesnek tekintő Jugoszláviában került sor.<sup>58</sup> A zágrábi Kortárs Művészeti Galériában<sup>59</sup> 1961-ben alapított Új Tendenciák (Nove tendencije) sorozat negyedik részének az előkészítéseként 1968-ban került megrendezésre az a kiállítás, kollokvium és konferencia, mely a *Számítógép és vizuális kutatás*<sup>60</sup> címet kapta. Jóllehet, az emigrációban élő magyarok közül a Párizsban dolgozó Szandai Sándor egy alumíniumplasztikájával, a Sorbonne Institut d'Esthétique et des Sciences de l'Art-ján pszichológus François Molnár (Molnár Vera festőművész férje) egy írásával már a harmadik, 1965-ben rendezett kiállítás katalógusában szerepelt,<sup>61</sup> Kelet-Európából egyedül a jugoszláv és a cseh művészek kaptak a zágrábi találkozóra meghívást. A magyarok csak később, az 1973-ban rendezett ötödik Tendencia-kiállításon képviseltették először magukat. A zágrábi „t-tárlatokhoz” hasonló léptékű, nemzetközi bemutatók, ahol nyugati művészek is szerepeltek, idehaza a legelső az 1973 augusztusában Maurer Dóra elképzelése alapján a balatonboglári kápolnában Tóth Gábor rendezésében megvalósult *Texts/Szövegek* kiállítás volt. Az utóbbi tárlat nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a magasművészet elitizmusa ellen geszterű eszközökkel fellépő küldeményművészet és az ún. „slogan art” legyen a Kelet és Nyugat közötti kapcsolat-tartás legkifejezőbb formája. A két Tót(h), a társrendező Tóth Gábor, és a tárlaton szintén kiállító Tót Endre 1976-tól, illetve 1974-től folytattak mások mellett aktív levelezést az amerikai fluxusművész Dick Higgins-szel.<sup>62</sup>

Sokan megírták már, hogy a zágrábi esemény a New Yorkban, a Jewish Museumban 1970-ben rendezett *Software*-kiállítás<sup>63</sup> párhuzamának tekinthető, hiszen mindkettő arra tett kísérletet, hogy a rendszer alapú gondolkodás esztétikáját az absztrakt geometrikus törekvések, a konceptuális művészet és a számítógép segítségével létrehozható tudomá-

<sup>58</sup> Jerko Denegri: „The Conditions and Circumstances That Preceded the Mounting of the First Two New Tendencies Exhibitions in Zagreb 1961–1963”, *A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer's Arrival in Art* (New Tendencies and Bit International, 1961–1973) (szerk.: Margit Rosen), Cambridge, Mass. – London: The MIT Press, 2011, 19–26. old.

<sup>59</sup> Galerija suvremene umjetnosti

<sup>60</sup> *Kompjutori i vizuelna istraživanja*

<sup>61</sup> f. molnar, „doprinos eksperimentalnoj studiji pikturalne kompozicije”, *nova tendencija* 3 (szerk.: Božo Bek), Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1965, 81–85. old. (Az írás a szerző a *Sciences de l'Art* 1965 második számában megjelent tanulmányának újraközlése volt.)

<sup>62</sup> Los Angeles, The Getty Research Institute Special Collections, Dick Higgins fond (ltsz. 870613), 32. doboz, 6. és 7. mappa, a válaszlevelek a budapesti Szépművészeti Múzeum Artpool Művészetkutató Központ gyűjteményében.

<sup>63</sup> *Software – Information Technology: Its New Meaning for Art*. New York, Jewish Museum, 1970. szept. 16–nov. 8.

nyos képalkotás összefüggésein keresztül tegye láthatóvá.<sup>64</sup> A *Software* kurátora az a Jack Burnham volt, aki 1968-ban megjelent, a hagyományos technikákkal dolgozó szobrászat meghaladását és a médium újrakanonizációját szorgalmazó *Beyond Modern Sculpture*<sup>65</sup> című könyvével a művészet és technológia-mozgalom (az *Art and Technology Movement*) első jelentős teoretikusává vált. Könyve nem csak a kinetikus művészet feltörekvő generációja számára gyakorolt felmérhetetlen hatást, de az olyan művészettörténészekre is, mint Edward Fry. Burnham művészetelmélete jelentette a kiindulópontot Haacke rendszerelvű installáció számára, és ő rendezte a német művész első nagy sikerű kiállítását is 1967-ben az MIT Hayden Galériájában.<sup>66</sup> Burnham és Fry munkakapcsolatának egyik gyümölcse a Guggenheim hét részből álló *On the Future of Art* (A művészet jövőjéről) című előadássorozat volt, mely alkalmat adott Burnham számára, hogy felvázolja az intelligens rendszerek működéssel kapcsolatos álláspontját.<sup>67</sup> Ekkor végzett kutatási alapozták meg a rendszerművészetnek nevezett, a greenbergi modernizmus meghaladását célul kitűző poszt-formalista esztétikai kategóriát. Burnham művészetfilozófiája – melynek összefoglalását *Great Western Salt Works*<sup>68</sup> című, borítóján Robert Smithson ikonikus művét viselő könyvében kísérelte meg – a rendszerelvű művészet teleologikus megközelítéséig jutott el. Érvelése szerint a programozható információk hálózatából összeállítható, minden szakralitástól megfosztott művészet feladata abban áll, hogy a termodinamika törvényeivel analóg módon megteremtse a társadalmi feszültségek entrópiáját.<sup>69</sup>

Magyar szempontból figyelemre méltó, hogy a Guggenheimbe szervezett konferencia idején Burnham a rendszerelvű művészet esztétikáját intézményesítő Kepes György az MIT-n alapított intézetében, a Center for Advanced Visual Studies (CAVS)-ban volt ösztöndíjas.<sup>70</sup> Kepes nevét a Zuglói Körbe járó fiatalok is jól ismerhették, hiszen mentoraiknak, Veszelszky Bélának és Korniss Dezsőnek, a háború előtti magyar avantgárd általuk újra felfedezett képviselőinek az 1920-as évek második felében évfolyamtársa volt a Képzőművészeti Főiskolán. Ráadásul Kepes a tárgyalt időszakban, az 1960-as évek második felében látogatott haza először Budapestre. (Arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy az 1980-as évek végén a magyar neoavantgárd egyik fő szervezője, Csáji Attila is a CAVS tagja lett, az intézet meghívottjaként folytatott a transzmissziós holográfiával kutatásokat.) Kepes György kapott kurátori felkérést az 1969-ben rendezett X. São Paulói

<sup>64</sup> Christoph Klütsch: *Computergraphik. Computerkunst in den 60er Jahren. Ästhetische Experimente zwischen zwei Kulturen*, Wien–New York: Springer, 2007

<sup>65</sup> Jack Burnham: *Beyond Modern Sculpture. The Effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century*. New York: George Braziller, 1968

<sup>66</sup> Caroline A. Jones, „Hans Haacke 1967”, *Hans Haacke 1967, kiállítási katalógus, MIT – List Visual Art Center* (szerk. Caroline A. Jones), Cambridge (Mass.) – London: The MIT Press, 2011, 6–28. old.

<sup>67</sup> J[ack] W. Burnham: „The Aesthetics of Intelligent Systems”, *On the Future of Art* (szerk.: Edward F. Fry), New York: The Viking Press, 1970, 95–122 old.

<sup>68</sup> Jack Burnham: *Great Western Salt Works*, New York. George Braziller, 1974

<sup>69</sup> Melissa Ragain, „Introduction”, Jack Burnham. *Dissolve into Comprehension. Writings and Interviews, 1964–2004*, Cambridge (Mass.)–London: The MIT Press, 2015, xvii. old.

<sup>70</sup> A tárgyalt időszakban Kepes Györgyöt foglalkoztató elképzelésekre az Edward Fry és Burnham közötti levelezésben is történik utalás. Ld. Edward F. Fry hagyatéka, Philadelphia, University of Pennsylvania, The Kislak Center for Special Collections, Ms. Coll. 651, 1. doboz, 39. mappa. Kepes központja a nemzetközi médiaművészetben a korszak egyik legelső és legjelentősebb transzfer-állomásának számított, ahol Ázsiából, Ausztráliából, Dél-Amerikából és Európából érkező művészek több hónapig folytathattak posztgraduális tanulmányokat oly módon, hogy idejük egy részét közös projektek kidolgozására fordították. A zágrábi Tendenciák-csoport egyik jelentős képviselője, Matko Meštrović például három hónapot töltött 1970 tavaszán Kepesnél a CAVS-ben. (Matko Meštrović szíves közlése alapján.)



Biennálé amerikai szekciójára, mely a technológiai alapú művészet első ambiciózus, tengeren túli bemutatkozása lett volna.<sup>71</sup> Az Egyesült Államok azonban a meghívott művészek bojkottja miatt – így kérőjelezve meg Costa e Silva katonai rezsimjének legitimitását – lemondta a brazíliai részvételt.<sup>72</sup> Kepes a következő évben az MIT-n és Washingtonban, a mai Smithsonian Museum of American Art elődjében *Explorations* címmel, kisebb léptékben volt kénytelen megrendezni az eredetileg Brazíliába szánt tárlatot.<sup>73</sup> A tiltakozók között, akik nem értették meg Kepes elképzelését, és kezdeményezték a kiállítás meghívását, a két hangadó művész Hans Haacke és Robert Smithson voltak. Az utóbbi a são paulói incidens idején olyan vehemenciával támadt rá a technológiai alapú művészet humanizálása mellett lándzsát törő Kepesre, hogy az elmondása alapján még évek múltán sem tudta kiheverni az elképzelését kiforgató megjegyzéseket.<sup>74</sup> Levelét Smithson a következőképpen zárta: „Egy »Mi a baj a technológiai művészettel« névre keresztelt testület bizonyára megoldja majd a problémát.”<sup>75</sup> Smithson, részben talán amiatt, hogy jóvá tegye bűnét, 1972-ben hosszabb tanulmányt közölt a Kepes által szerkesztett *Arts of the Environment* tanulmánykötetbe *Spiral Jetty* című művéről.<sup>76</sup> A könyv borítójára Kepes egy spirál alakú labirintus absztrakt rajzát helyezte, jelképesen utalva Smithson alkotására, mely a *land art* irányzat eklatáns emblémájává vált. Smithson kéziratát méltató levélben Kepes megjegyezte, hogy néhány apró változtatást érez szükségesnek a szövegben, hiszen – mint fogalmazott – a nemzetközi olvasóközönség egy része nincs tisztában az amerikai művészet legújabb törekvéseivel.<sup>77</sup> Nehezen lenne már megmondható, hogy a kérést követően Smithson mennyi javítást eszközölt, a műveivel kapcsolatos információ hiányáról azonban egy másik forrásból is meg kellett, hogy győződjön. Kepesével ugyanis szinte napra pontosan egy időben kézbesítették neki az akkor 26 éves képző- és iparművész, Halász Károly levelét, amiben a paksi művész arról panaszkodott, hogy Magyarországon semmit sem tudnak a tengeren túli művészet kurrens paradigmáiról, és az ő [Smithson] műveire – köztük az Emmen folyó partjára telepített *Broken Circle/Spiral Hill*re – is csak véletlenül talált rá a hollandiai Arnhembem rendezett Sonsbeek-kiállítás katalógusában.<sup>78</sup> A válaszlevél ugyan még nem került elő, de Smithson bizonyára elküldte a kért információkat Halász számára, és talán a magyar művész is postázott neki anyagokat a Pécsi Műhely tagjainak munkáiból. Halász 1973-ban, Smithson halála után egy héttel az iránta érzett tisztelet jeléül a Duna partján végrehajtott földműépítő performansa feltételezi a kettejük gondolkodása közti szimbiózist. (Jellemző, hogy barátai elől Halász eltit-

<sup>71</sup> MIT (Massachusetts Institute of Technology, Cambridge), Institute Archives and Special Collections, Office of the President (AC118), 39. doboz, 8. dosszié

<sup>72</sup> Paul Richard: „U.S. Art Exhibition: Can Teamwork Triumph?“, *The Washington Post*, 1969. június 8., H-8

<sup>73</sup> Jud Yalkut: „São Paulo: No! Smithsonian: Yes!“, *Arts Magazine*, 44. évf, 7. sz. (1970. május), 16–17. old.

<sup>74</sup> *Artists Speak*, „The Future of the Center“ című dialógusról készült videófelvétel (1982. május 13.), Massachusetts Institute of Technology, Program in Art, Culture and Technology, CAVS Special Collection, Video Cabinet, #237–238

<sup>75</sup> Washington D.C., Smithsonian Institution, Archives of American Art, Robert Smithson and Nancy Holt papers, 2. doboz, 25. mappa (Az eredeti levélben: „A panel called ‚What’s Wrong with Technological Art‘ might help.”)

<sup>76</sup> Robert Smithson: „The Spiral Jetty“, *Arts of the Environment* (szerk. György Kepes), *Vision + Value Series*, New York: George Braziller, 1972, 222–232. old.

<sup>77</sup> Kepes György levele Robert Smithsonnak, 1970. október 6., Washington D.C., Smithsonian Institution, Archives of American Art, Robert Smithson és Nancy Holt fond, 2. doboz, 2. mappa

<sup>78</sup> Halász Károly levele Robert Smithsonnak, 1970. október 17., Washington D.C., Smithsonian Institution, Archives of American Art, Robert Smithson és Nancy Holt fond, 2. doboz, 1. mappa

kolta a spontán akciót, és csak a róla készült fotókat mutatta meg.<sup>79</sup>) A Pécsi Műhely az 1970-es évek elején végrehajtott intervenciói a tájidegen geológiai formációkat létrehozó *land art* törekvéseivel ellentétben inkább „megérinteni” és „megérteni” kívánták a természetet.<sup>80</sup> Környezeti műveikben is inkább egy másik előkép, Christo<sup>81</sup> befolyása érvényesült, aki éppen Smithson halálának az évében lett az Egyesült Államok állampolgára. Vele a csoport tagjai közül Pinczehelyi Sándor került először kapcsolatba. *Hommage á Christo* (1974) című konceptművéről készült fotót Pinczehelyi postán osztotta meg az akkor már New Yorkban élő művésszel, melyre válaszként dedikált katalógus érkezett tőle.<sup>82</sup>

A New Jersey-i Bell Telephone Laboratories mérnöke, Billy Klüver 1967-ben, Kepes központjával egy időben, New York-ban hozta létre az Experiment in Art and Technology (E.A.T.)-csoportot. A művészet és a technológia összefésülésén dolgozó, a mérnökök és művészek közötti dialógus megteremtését célul kitűző E.A.T. egyik jelentős szimpatizánusa volt a svéd származású amerikai pop-művész, Öyvind Fahlström. A csoport létrejöttét közvetlenül megelőző esemény, a New York-i Armory-ba (egészen véletlenül ugyanoda, ahol 1913-ban az Armory Show-t, az első nagyszabású amerikai avantgárd kiállítást szervezték) *9 Evenings: Theatre and Engineering* címmel megrendezett sorozat volt. Ennek utolsó darabjaként Fahlström 1966 októberében adta elő *Kisses Sweeter Than Wine* [A csókok édesebbek a bornál] című, a vietnámi háború ironikus szatíráját megfogalmazó performanszt.<sup>83</sup> Az előadás – melyben a XVII. századi autista számszonglőr Jedediah Buxtont alakító Rauschenberg is szerepelt – egyik legismertebb jelenete Fahlström New Yorkban, a Fifth Avenue-n rendezett, a showbiznisz és a politika közötti analógiára rámutató *Mao-Hope March* volt.<sup>84</sup> A kilenc részből álló happening aláfestésére használt vetített szövegben (melyet a kézirat eredeti, a New York Public Library Lincoln Centre for Performing Arts-ban őrzött változata még nem tartalmazott) különös módon egy művészeti intézményre, a Magyar Nemzeti Galériára történt utalás. A szövegkörnyezetből kikövetkeztethető, hogy Fahlström számára Balázs Béla első felesége, a brit kommunista párt lapja, a *Daily Worker* számára tudósító Edith Bone (leánykori nevén Hajós Olga Edit) *Hét év magánzárka* című könyve szolgált kiindulópontként.<sup>85</sup> A könyvből nyilvánvalóan azért próbált meríteni a művész, hogy rejtett üzenet formájában erősítse a hidegháború eszkalálódását elősegítő elnök, Lyndon Johnson elleni állásfoglalását. A forrásként felhasznált mű ugyanis komoly nemzetközi figyelmet kapott. Egy 1949-ben kémkedés vádjával Magyarországon börtönbe zárt nő memoárja volt, mely 1957-ben, Edith Bone 1956-ban történt szabadulása után jelent meg angolul. A könyvből egy játékkal kapcsolatos részt

<sup>79</sup> Pinczehelyi Sándor szíves közlése alapján.

<sup>80</sup> Kismányoky Károly 2017. november 8-án küldött e-mailje alapján. Kismányoky visszaemlékezése szerint az 1970-es évek elejéig – Christo kivételével – a Pécsi Műhely tagjai előtt ismeretlenek voltak a természetművészet területén folytatott amerikai törekvések, és Beke Lászlónak, illetve Perneczky Gézának köszönhetően szereztek egyáltalán tudomást ezeknek a műveknek a létezéséről.

<sup>81</sup> Christo Vladimirov Javacheff (1935–, Gabrovo, Bulgária)

<sup>82</sup> Pinczehelyi Sándor szíves közlése alapján.

<sup>83</sup> Catharine Morris: „9 Abende: Theater und Technologie / 9 Evenings: Theatre & Engineering”, E.A.T. Experiments in Art and Technology (szerk.: Sabine Breitwieser), Salzburg: Museum der Moderne – Köln, Buchhandlung Walther König, 2015, 89. old.

<sup>84</sup> Per Bäckström: *Kisses Sweeter than Wine. Öyvind Fahlström and Billy Klüver: The Swedish Neo-Avant-Garde in New York*, *Artl@s Bulletin*, 6. évf., 2. sz. (2017 nyár), 138–152. old, itt: 149. old.

<sup>85</sup> Edith Bone: *Hét év magánzárka*, Budapest: Noran Kiadó, 2007 (Eredetileg: Edith Bone: *Seven years solitary*, London: H. Hamilton, 1957)

használt fel Fahlström, amit egy Tolsztoj-novellában olvasott emlékei alapján azért talált ki magának a cellájában fogva tartott Bone, hogy elüsse a várakozással töltött időt.<sup>86</sup> A játék lényege az volt, hogy képzeletbeli sétákat tett olyan városokban, ahol azelőtt valamikor a múltban már egyszer megfordult. A Magyar Nemzeti Galéria, pontosabban a Régi Magyar Nemzeti Galéria (hiszen a diavetítővel az Armory falára projektált szövegben az intézmény „Old Hungarian National Gallery”-ként volt nevesítve<sup>87</sup>) azonban a *Hét év magánzárka* egyetlen kiadásában sem szerepel. Ez a kiegészítés tehát Fahlström saját ötlete alapján kerülhetett megfogalmazásra. Felettébb meglepő, hogy egy olyan referenciát használt fel, ami az élő műformákat megújító és az új médiumokkal kísérletező New York-i művészvilág egyik prominens tagjának jutott az eszébe éppen azt követően, hogy az E.A.T. művészeivel aktív kapcsolatban álló kurátor, Edward Fry Magyarországon járt. (Az már csak a sors iróniája, hogy miután később megépült az egykori királyi palotában az „új”, a Kossuth téri épületet valóban a Nemzeti Galéria elődjének, tehát a „Régi Nemzeti Galériának” lehetett nevezni. Erről azonban az amerikai szakember is értesülhetett, hiszen látogatása idején már elkezdődtek a gyűjtemény a Budai Várba való költöztetésének előkészületei.)

A fentieket összefoglalva megállapítható, hogy a tengeren túli művek autopsziáját deficitként megélő magyar neoavantgárd minden eszközt megragadott arra, hogy bekeverülhessen a globális művészet vérkeringésébe. A realizmus meghaladásához és egy új, lokális kánon létrehozásához szükség volt a nyugati tendenciák megismerésére, részben átvételére. Az a totalitás és szinkronitás, ami 1948-at követően, az Európai Iskola szét hullása után eltűnt a hazai művészetből, ezeknek a kapcsolatoknak a hiányában aligha tudott volna újra programszerű relevanciához jutni. A hidegháború legkiélezettebb éveiben azonban az amerikai művészet alakítói sem feledkeztek meg rólunk, és ha tehették, nem átállották felhasználni azt a szerény ismeretet, amiről hazánk kapcsán ebben az időben értesülhettek. A keleti blokk országai közül Magyarország azonban jelentősen megkésve, a hivatalosnak tekintett művészet túlideologizált, konformista elfogadása és elfogadtatása miatt csak az államszocializmus konszolidációjának második hullámban, az 1970-es évek közepétől tudott némileg felzárkózni a nyugati művészet új áramlataihoz. Ha úgy tetszik, a centrum és periféria közötti különbség továbbra is megmaradt, de egyúttal ez a fogalompár relatívvá is vált, hiszen a két eltérő politikai rendszerben a látszólag azonos diskurzusok gyakran eltérő (többlettel, vagy hiánnyal bíró) jelentéssel társultak. Az esztétikai-ideológiai kategóriák hangsúlyeltolódása következtében a magyar neoavantgárd egy sajátos, a formai és tartalmi szempontoktól gyakran elvonatkoztató normatívát juttatott érvényre az amerikai művészeti eredmények átvétele és aktualizálása során.

<sup>86</sup> Uo., 115. old.

<sup>87</sup> Los Angeles, The Getty Research Institute Special Collections, Experiment in Art and Technology Records (ltsz. 940003), VIII. széria, 233. doboz, V6. sz. kazetta (A performanszról készült korabeli filmfelvételekből 1997-ben Billy Klüver, Julie Martin és Barbro Schultz által összeállított rekonstrukció. Sharon Avery-Fahlström, a Museu d'art contemporani de Barcelona kezelésében működő The Öyvind Fahlström Foundation and Archives elnökének szíves tájékoztatása alapján.)