

Pécsi Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar
Kommunikációs Doktori Iskola

Doboviczki Attila T.

Lokalitás-olvasatok, médiahasználat a Pécsi Műhely munkásságában

doktori értekezés tézislevele

témavezető:

Dr. habil, CSc. Beke László, egyetemi tanár

Pécs, 2013

Előszó; a probléma kontextualizálása, a dolgozat fogalmi pozíciói

Talán kevésbé választhatnék emblematikusabb fotót Halász Károly *Privát adás*¹ című munkájánál annak jellemzésére, amiről disszertációmban beszélni szeretnék. Halász e művén, mely 1970-ben, illetve '71-ben készült egy üres televíziókészülék keretben egy gyertya látható. Halász e munkája nem előzmény nélküli, s későbbi munkáinak sarokköveként tekinthetünk rá. A műhely tagjaihoz hasonlóan ekkorra már túljutott a geometrikus absztrakt, a pop art és op art tanulmányokon, s az ekkortájt elkezdett land art kísérletekkel párhuzamosan talált rá a közvetlen tárgyi környezet, s ezen belül a televízió, a tévékészülék művészi célú használatára, tanulmányozására. Ezt követően születnek meg azok a művei, melyek egyik fő attribútuma, központi eleme a televízió készülék.

Nam June Paik 1975-ben készült *Candle TV* című installációjában² kísértetiesen ugyanazokat az elemeket használja, mint Halász fentebb hivatkozott, hasonló tartalmú munkája. Első pillantásra a két installációról készült felvételen ugyanazt látjuk: televízió keretben égő gyertya. A két kép közötti különbség legfeljebb a televíziókészülékek márkája közt érhető tetten, vagy éppen a felvételek kimunkáltságában találunk eltérést. Ugyanakkor a két mű jelentősen eltér egymástól, amennyiben Halász művét egy földrajzi-kulturális értelemben vett lokális nézőpontból tárgyaljuk. Halász e munkája ugyanis egy sajátos kelet-közép-európai helyzetben értelmezhető, sokkal inkább az *arte povera*, az *assambladge*, a *bricolage* fogalmaival, semmint Paik médiaművészeti eszköztárával, a kortárs amerikai médiakultúra, médiakritika fogalomkészletével. A Paik és Halász munkái közötti távolság ugyanis – bár a fotók szinte egy az egyben megfeleltethetők egymásnak – nem csak a két alkotó oeuvre-jének összehasonlítása okán különbözik. Az eltérő kulturális, jelen esetben mediális tapasztalatok, az ezek mentén létrejövő, eltérő vizuális modellek azok, amelyek ezeket, a látszatra egyforma műalkotásokat megkülönböztetik. Paik ekkorra már messze más mélységben foglalkozik a videó és a televízió nyújtotta lehetőségekkel: 1965 óta használja a Sony Portapak első generációs videokameráját, 1969-ben Shuya Abe

1 A művet lásd: Pinczehelyi 2004, 97; illetve Pinczehelyi 2011, 92.

2 A művet lásd: Paik: *Candle TV*. 1975. Installáció. Sohm Archívum.

elektromérnökkel elkészítik saját videó-szintetizátorukat, s a *Candle TV* „csak” egynek számít Paik megannyi videóinstallációja, videósobra közül. Ezzel szemben, miként Hegyi Lóránd megjegyzi, Halásznál a televízió mint pszeudo-jelenség értelmezhető, azaz egyfajta hiányművészetként, az arte-povera sajátos kelet-európai megjelenéseként (Hegyi 1990, 41). Hiszen teljesen nyilvánvaló az a kultúrpolitikai behatároltság, s az ebből adódó technikai „nincstelenség”, ami a high-tech és a tömegkommunikációs eszköztelenségből adódik. Halász csupán fogalmi-konceptuális szinten képes e médiumot bevonni alkotói eszközkészletébe, s csupán egy sajátos, reflektív módon képes kialakítani a maga mediális kódrendszerét. Paik ugyanakkor aktív alakítója a médiáról kialakult amerikai és nyugat-európai szellemi-, tudományos diskurzusnak. 1967-es *McLuhan Caged* című munkája³, melyen az amerikai médiateoretikus mágnissal torzított videófelvetele látható, jól szemlélteti azt az eltérő reflexiós-szintet, amelyen a két alkotó médiafogalma, mediális felkészültsége elválik. Paik 1969-ben – *Allan Kaprow, Otto Piene, James Seawright, Thomas Tadlock* és *Aldo Tambellini* művészekkel közösen – a bostoni *WGBH-TV* felkérésére egy önálló videóművészeti csatornát kísérelt meg életre kelteni „*The Medium is the Medium*” címmel⁴. E művek a videó műfajának lehetőségeit kutatták mind stiláris, mind tartalmi vonatkozásban. Paik művészete – McLuhan teoretikus irányultságához hasonlóan, aki egyébiránt a fluxus művészet lelkes híve volt – a televíziózás problémájával, annak a világban betöltött szerepével foglalkozott.

Ezzel szemben Magyarországon, művészi összefüggésben az elsők között Bódy Gábor alkalmazott videót 1973-ban, amikor két zártláncú installációt állított fel, hogy a visszacsatolásnak nevezett jelenséget tanulmányozza). Ez a kísérlet mások mellett a *Négy bagatell* című (1975) művében látható⁵. Bódy a videót, a technikai képrögzítő médiumok közti átjárhatóságot egy sajátos kinematografikus vállalkozásnak tekintette, melyet a fotó, az avantgárd film, a televízió és a videó – szabad közlésrendszerben rejlő – nyelvének a kiterjesztéseként, felszabadításaként értelmez. Egyaránt

3 A művet lásd: Paik: *McLuhan Caged*. 1967. Electronic Art II.

4 *The Medium is the Medium*. WGBH, 1969 (27'50). Rendezte: Fred Barzyk. Electronic Arts Intermix; <http://www.eai.org/title.htm?id=1443> (2012.07.12)

5 A művet lásd: Bódy Gábor: *Négy bagatell*, 1975. (27'40). Balázs Béla Stúdió.

Bódy az itt megfogalmazott problémákat az 1974-es tihanyi szemiotikai konferencián is előadja, *Végtelen tükrörcső* címmel, amit később *Végtelen kép és tükröződés* címmel publikál (Bódy 1978, 295-299).

hangsúlyozza e médiumok alkotóeszköz és terjesztési eszköz szerepét, azaz e médiumokat – s elsősorban a videót – a szabad gondolkodás, a játék és a körülmények által alig gátolt expressziók vonzásaként fogja fel (Bódy 1982). Paik több mint egy évtizeddel előzi meg e kísérleteket, s az eszközhöz való hozzáférés, intézményi integritás szempontjából is messze felülmúlja mind Bódy Gábor, mind a hazai, a videó iránt affinitást mutató művészek – köztük Halász – lehetőségeit. Halász ugyanis csak 1978-ban, amszterdami tanulmányútja során jut először olyan helyzetbe, hogy közvetlenül kipróbálhassa, s művészeti célra használhassa a videótechnikát⁶. Ekkor születnek meg első videó-performance-ai, a hét önálló szekvenciából álló *Transition – Egy indián Amszterdamban*⁷ címmel, melynek során egyfelől korábbi, *Privát adás*, illetve *Pszedo videó* fotó-performance-ait ismétli meg, illetve itt jelenik meg a *taposott képek*, a nyolcvanas években kibontásra kerülő új festői eljárás módja. Halász e videó munkáit nem követi szisztematikus elemző-alkotó munka a videó vonatkozásában; technikahasználata néhány későbbi performance-ra szorítkozik csupán – például a Miskolci Galériában 1979-ben tartott *Menni, menni és maradni* című performance⁸ dokumentációja. Nyilvánvaló, hogy Paik és Halász e két fotója mögött egy egészen eltérő művészeti kánont, egy alapvetően eltérő társadalmi-kulturális kontextust és mediális felkészültséget és tapasztalatot lehet beazonosítani.

Mégis, miképpen lehet ezt az eltérést, azaz a két „tv-gyertyás” kép közötti különbséget, s szélesebb értelemben véve a nyugati- és a kelet-közép-európai neoavantgárd tendenciák közötti diszkrepanciát megfoghatóvá tenni? Milyen eltérő hermeneutikai eljárások, módszertanok, metodikák mentén bontható szét e két művészeti mező? Miképpen határozza meg egy „földrajzi környezet”, egy „topográfiai entitás”, egy „térbeli tapasztalat” a mű státuszát, identitását?

6 Jóllehet 1977-ben a Magyar Televízió Pécsi Körzeti Stúdiójában már kipróbálhatták a „kamerák előtti akció” műfaját, a közvetlen videótechnika-használatot ez a találkozás jelentette Halász számára. Művet lásd *Pécsi Műhely film*, 1977. Pinczehelyi 2004 cd melléklet.

7 művet lásd: Karoly Halász: *An Indian in Holland*. 1978 (33'23min), De Appel gyűjtemény, Holland Videóművészeti Intézet, Amszterdam.

8 A művet lásd: Pinczehelyi 2011, 157-159.

Közép-európai neoavantgárd: a térbeliség problémája

A „térbeliség” a kultúrakutatás számára az identitás-konstrukciók (nacionalizmus, turizmus), a „helyek” társadalmi szempontú elemzésében (megváltozó tér- és időtapasztalatok), illetve a globalizáció (neokolonializmus, amerikanizálódás) folyamatainak tanulmányozásában (Arias-Barney 2009; Döring-Thielmann 2009) nyújtott új típusú szempontokat. A nyolcvanas években kibontakozó *spatial turn* a társadalom- és kultúratudományi diskurzusban nemcsak a földrajzi környezet strukturáltságának átrendeződését segítette kézzelfoghatóbbá tenni, hanem a különféle társadalmi alrendszerek újrendeződését is más összefüggésbe helyezte. Az olyan fogalmak mentén kibontott elképzelések, mint a hatvanas-hetvenes évek „globális falu” metaforája (McLuhan 2001), vagy a nyolcvanas-kilencvenes években testet öltő áramlások-tere elképzelés a globális társadalomról (Castells 2005) új tér- és időtapasztalatot, tudástípust is behatárol. Ez az új topográfia valójában a társadalmi kommunikáció terét jelenti, ahol a különféle, elsősorban mediatizált interakciók egy új típusú, mediatizált tapasztalatot és tudást konstruálnak meg.

Egyes művészettörténeti munkákban az elmúlt bő két évtizedben jelentek meg azok a felvetések, amelyek a kelet-közép európai avantgárd, neoavantgárd kapcsán az amerikai, nyugat-európai művészeti mozgásoktól eltérő sajátosságokat: a műalkotások értelmezésének eltérő fogalmi és szocio-kulturális kontextusait hangsúlyozzák. A (kelet-)közép-európai sajátosságokkal foglalkozó művészettörténeti munkák közül az egyik legátfogóbb tanulmánynak Piotr Pitrowski *In the Shadow of Yalta* című munkáját lehet tekinteni (Pitrowski 2009a). Pitrowski sajátos identitás-stratégiákkal igyekszik megmagyarázni a közép-európaiság kialakulását. Ezek közt a szocialista múlt helyett új önképet kereső politikai-társadalmi útkereséseket, az Európai Unióhoz való csatlakozás aktuálpolitikai stratégiáit, valamint a Habsburg Birodalom nosztalgikus, multietnikus-multikulturális képét villantja fel. Pitrowski sajátos Közép-Európa tanulmányként veszi számba a régiót megkonstruáló szándékokat és eseményeket, s igyekszik feltárni ezek történeti mozgatórugóit; a kelet-közép-európai

avantgárd törekvések kontextualizálása során szembesül az egyetemesnek gondolt avantgárd több-pólusú karakterével (Piotrowski 2009a, 23–24).

A műhely tevékenységét, illetve az ott létrejött műalkotásokat e térbeli, lokális fogalomkörben igyekszem láttatni; ez a fogalom kellően rugalmas ahhoz, hogy vizsgálatom tárgyát ebben a – társadalomtudományok szempontjából – relatíve definiálatlan közegben helyezzem el, s különféle módszerek mentén elemezhessem. A lokális fogalom ugyanis nehezen értelmezhető a posztmodernnek a társadalom és a kultúra különféle szféráira kiható következményei nélkül. A modernitás univerzalizációs igénye ellenében fellépő lokális narratívák, a reflexívvé váló hagyomány olyan szituációkat hoztak létre a hatvanas évekre, amelyben felértékelődtek a helyre, a helyi identitás összetevőire vonatkozó hétköznapi- és önreflexív gyakorlatok. A dolgozat egyik hangsúlyos állítása, hogy a modernitás illúzióvesztésében, a modernitás programjával történt szembefordulásban a neoavantgárdnak kitüntetett szerep jutott. Sőt, inkább amellett érvelek, hogy a neoavantgárd – s most itt elsősorban a pécsi, ún. második generációs tendenciákra gondolok – sokkal inkább sorolható a posztmodern tendenciák közé, illetve találhatunk posztmodern elemeket a Pécsi Műhely tevékenységében. Ez a jelenség – mint a vizsgálat homlokterébe eső stíluskorszakok határán megragadható átmenetiség – átalakuló, illetve újonnan létrejövő műformákban és műtípusokban érhető tetten. A II. világháború után a művészet válságát nem pusztán a totalitárius társadalmak politikailag-ideológiailag kijegecesedett művészeti irányzati, formai-ideológiai stílus-zárványai jelentették; a háború után visszatérő „neo-irányzatok” (expresszionizmus, konstruktivizmus) már azt mutatták, ahogyan a képzőművészet is visszanyúlni, újraértelmezni kényszerül a háború előtti elveket, gyakorlatokat. Ebben a fogalmi-módszertani önrevízióban és önépítő folyamatban a neokonstruktivizmus hangsúlyos szerepet játszott; a húszas-harmincas évek konstruktivista törekvéseinek „reneszánsza” a hatvanas évekre bontakozott ki, s számos lokális művészeti diskurzus épült e kifejezésforma köré a kelet-közép-európai földrajzi-kulturális-politikai entitáson belül is.

A neokonstruktivista törekvések jelentőségét e vonatkozásában a Pécsi Műhely kapcsán nem lehet eléggé hangsúlyozni. Nem csak a struktúranalitikai szemléletmód, a konstruktivista látvány és képalkotói vezérlőelvek azok, amelyek hosszútávon

határozták meg a tagok művészeti szemléletmódját. A műhely tagjai ugyanis éppen ezen a formanyelven keresztül tudtak érvényesen megszólalni és bekapcsolódni az éppen aktuális, hazai és nemzetközi neoavantgárd művészeti kommunikációba. Ennek vonatkozásában sorolódnak ide azok a helyszínek, személyek, alkotótelepek, kiállítások és egyéb események, melyek a Pécsi Műhely működésének mozgásterét, vonatkoztatási keretét rajzolják meg.

A Pécsi Műhely land art munkái: geometrikus formák táji és városi környezetben

Amennyire plasztikusnak tekinthetjük a különbségeket a bevezető példa alapján Halász Károly és Nam June Paik médiahasználatának interpretációi („gyertya-tévé” installációk) kapcsán, legalább oly mértékű eltérésekkel találkozhatunk a land art aktivitások közép-európai versus nyugati, amerikai összevetése során.

A Pécsi Műhely esetében sem beszélhetünk abban az értelemben vett land art-ról, ahogyan az a nyugat-európai, elsősorban az amerikai művészetben megjelent. Ezek a különbségek nem csupán a művek eltérő léptékéből, méreteiből, az amerikai alkotások esetenkénti grandiózusságából származtathatók; bár hozzá kell tenni, hogy egyes projektek és tervek kivitelezhetőségének éppen az eltérő társadalmi-politikai szituáció szabott határt. Az amerikai viszonyok közt megvalósítható projekt munkák – mint például Michael Heizer 1969-es *Kettős negatív* című műve⁹, melynek kivitelezése során több mint kétszázezer tonna homokkővet mozgattak meg művészeti célra –, nehezen megvalósíthatónak tűnnek a hatvanas-hetvenes évek Magyarországon. Ennek a korlátozottságnak köszönhetően a magyar, s a kelet-közép-európai land art projektmunkák jelentős része „csupán” a látványtervek és a koncepciók szintjén jelentkezett.

A városi környezettel azért is szükséges foglalkozni, mivel a Pécsi Műhelynél is számos olyan munkával találkozunk, melyek „városi land art”-ként értelmezhetők. A

⁹ A művet lásd: Michael Heizer: *Double Negative*. 1969–70, Overton, Nevada.

nyugat-európai szintéren megjelenő törekvések ugyanis a városra¹⁰ nem pusztán mint sajátos tájformációra, hanem mint a társadalom szerveződésének terepére tekintenek, amelyben az újraszervezés a látványon keresztül valósítható meg. Olyan látványkonstrukciókról beszélhetünk, melyek sokkal inkább sorolhatóak azokhoz a – városi térrel, a város szerveződésével foglalkozó – szellemi irányzatokhoz, melyek például Kevin Lynch, Guy Debord, Simon Sadler nevéhez köthetők¹¹, s történetesen kevésbé Moholy-Nagy László, vagy a mi szempontunkból hangsúlyosabb Lantos Ferenc vizuális nyelvi programjához.

A nyugati/amerikai vs. közép-európai/pécsi land art törekvések közti másik lényeges különbséget akkor érthetjük meg, ha megpróbáljuk a munkák referencia tartományát a jelelméleti kérdéseken túl társadalmi, morálfilozófiai irányban is megvizsgálni. A természetbe történő beavatkozás egy olyan, a descartes-i antropocentrikus világfelfogásban gyökerező modernista szemlélet, mely az embernek a természet feletti uralmában testesül meg. A gigantikus jellegű beavatkozások – például Michael Heizer *Kettős negatív* című műve – mint művészivé formált tájsebek, táj-metamorfózisok első megközelítésben sokkal inkább tekinthetők a modernista uralmi helyzet definitív megfogalmazásainak, semmint e modernista felfogás kritikájának. Ám ez a radikalizmus legalább annyira értelmezhető egyfajta felkiáltójelszerű gesztusként, mely az ökológiai szenzibilitás korai, kevésbé szofisztikált artikulációjának tekinthetünk. Az ökológiai gondolkodásmód – nem csak a társadalomtudományokban – már egyértelműen posztmodern tendenciának tekinthető. Sőt, olyan modernitáskritikát jelent, melyet a hagyománnyal való szakítás helyett a reflexivitás, a kizárólagos igazságérvény helyett a szituatív igazságok jellemeznek. A társadalmi utópiák kiüresedése, a nagy elbeszélések univerzalitás-érvényének

10 E városi közegben megvalósult munkák kapcsán a public art fogalom használatát történeti okokból félrevezetőnek érzem, így disszertációmban Aknai Tamás „városi land art” terminusát használom (Aknai 1995, 25). A public art fogalom definíciójáról – mások mellett – Zólyom Franciska *Nyilvánosság. A köztéri szobrászattól a társadalmi felelősségvállalásig* című tanulmánya ad kitűnő áttekintést (Zólyom 2010).

11 Lynch – többek közt – azt vizsgálja, hogy milyen térszervező elemek mentén válik „olvashatóvá”, értelmezhetővé a város a társadalom különböző csoportjai számára. Milyen elemek, modulok alkotják ennek a „szövegnek” a főbb egységeit. Lynch egyfajta tükörképként fogta fel ezeket, miközben a város – elsősorban az amerikai nagyváros – fogalmi feltételeit igyekszik vizuális alapon meghatározni: utak (paths), határok (edges), negyedek/körzetek (districts), csomópontok (nods) és iránypontok (landmarks) alkotják a város imaginatív repertoárjának hangsúlyos elemeit. Lynch sajátos mapping-vizsgálatai, melyeket Los Angelesben és Bostonban végzett, a mentális térképezés irányába nyitottak meg utakat, többek között a behaviorizmus területén, és – egyebek mellett – olyan kérdésekre adnak választ, hogy milyen mentális tér-képek, tér- és szimbólumhasználatok jelen a térhasználók vizuális tudatában (Lynch 1960). Guy Debord és a *Szituacionista Internacionálé* recepciójához lásd Merrifield 2005.

elvesztése¹² következtében éledeznek s jelennek meg azok a társadalmi mozgalmak, melyek közt az ökológia a hatvanas évek új társadalmi mozgalmainak egyik meghatározó szellemi irányzatának tekinthető. Az ebben a szellemi környezetben létrejövő normatív ideológiai, etikai rendszer sajátos cselekvés-, és társadalomeszményt fogalmaz meg. Az ökológia mint filozófiai irányzat alapvetően az ember/társadalom, s a kultúra/civilizáció vs. természet kapcsolatában fogalmaz meg új viszonyokat (Ferry 1994, Schumacher 1991; Lovelock 2010). Ezek a filozófiai áramlatok azonban Magyarországra, s a poszt-szovjet térségbe meglehetősen késéssel, csak a nyolcvanas években érnek el, ekkora válik fogalmilag-metodológiai is megfoghatóvá, reflektálttá az ökológiai gondolkodás, mint szellemi irányzat (Szabó 1989).

A Pécsi Műhely a fentiek vonatkozásában sokkal közelebb áll ahhoz az ökológiai szemléletmódhoz, amely a beavatkozás helyett a szemlélődésben, s nem „pusztán” a természet tiszteletében fogalmazható meg – szemben a beavatkozás radikalizmusával operáló, tájsebeket okozó land art projektekkel. Ez egyúttal a megismerésben is alapvetően más attitűdöt jelent, hiszen a megismerés a modernitásban a valóság megértésének módjából a természet feletti uralom eszközévé vált. Ez az új szemléletmód egyben a jelenségek analitikus visszavezetése mellett/helyett az egységben látást és egyfajta holisztikus megközelítést hoz magával.

A neoavantgárd médiahasználat

A Pécsi Műhely fotómunkái

Egy másik problémakör a fotográfia, a fotó alapú műtárgy – s kissé kiterjesztve a kérdést –, a neoavantgárd médiahasználatban azonosítható be; ez az avantgárd expanzió médiaorientált aspektusából bontható ki. A magyar neoavantgárd expanzió két, egymásba érő területet jelöl ki: egy hol radikálisnak számító, hol szalonképesebb

¹² A modern-posztmodern vitáról lásd többek között: Bujalos 1993.

rendszerkritikát (ahol mások mellett Erdély Miklós, Pauer Gyula, Tót Endre, Pinczehelyi Sándor, Szentjóby Tamás ide vonatkozó munkáira is érdemes gondolni). Itt a társadalmi-kulturális helyzetre reagens, az esztétikai szféra és valóság határának felszámolását célzó műtípusról, illetve más vonatkozásban egy médiumorientált expanzióról beszélhetünk.

Az avantgárd hagyományban a társadalmi expanzió mellett a neoavantgárd jellemzőjeként jelenik meg a médiumorientált expanzió fogalomköre. Ez egyfajta kiterjesztett kép- és médiumfogalmat jelent, ahol a művész egyfelől a legszélesebb értelemben von be különféle eszközöket a képalkotói repertoárjába; másfelől (s ez az elanyagtalánítás folyamata) a mediatisáció fogalmi szinten is lezajlik: azaz maga a művészeti elképzelés, terv, a koncepció önálló műformaként jelenik meg. S bár az úgynevezett elanyagtalánított konceptuális művészeti munkák kevésbé jellemzőek a Pécsi Műhely munkásságára, a konceptualizmus ebben az értelemben a neoavantgárd műalkotások szubsztanciája. Miként arra Beke László már 1972-ben felhívja a figyelmet, a fotó használatát az olyan irányzatok térhódítása segítette elő, mint az akció-művészet, happening, a project art, a land art, illetve a konceptuális művészet. Ez a fotó valóságábrázoló, dokumentatív rendeltetése mellett új típusú funkciókat is életre hívott – mágikus, reprodukív és metaforikus funkciókat (Beke 1972a, 8–9). Hegyi Lóránd ezt a kétpólusú expanziót egyfelől antiművészeti jelenségként, másfelől „összművészeti alkotásként” határozza meg. *„Az antiművészet a fennálló kulturális értékrend kritikájával, destruálásával kísérel meg egy új kulturális szituációt létrehozni.”* (Hegyi 1986, 122)

A Pécsi Műhely a képzőművészeti technika-, illetve médiahasználat szempontjából is egy igen jellemző jelenségekört tesz megfoghatóvá. Egyrészt jól érzékelhetővé teszi azt a teóriát, melyet Walter Benjamin az 1930-as években az apparátus fogalomban jelenített meg. Ez alatt ugyanis nem csak az adott technikahasználatot, s a műalkotás közvetített jellegét kell értenünk, hanem ide sorolhatjuk a technikai eszközökhöz kapcsolt-kapcsolódó intézményesült viszonyokat, intézményi formációkat is. S ugyanígy ebbe az elképzelésbe sorolódnak a valóság „ábrázolásának”, képi-vizuális kifejezhetőségének és megteremtésének egyes – a technika és az apparátus által meghatározott – módjai is (Benjamin 1969, 315–327). Vilém Flusser szerint a

technikai kép legfőbb jellegzetessége, hogy azt apparátusok állítják elő, s ő ezen apparátusokat (tudományos) szövegek konstrukcióiként fogja fel (Flusser 1990, 13). E két értelmezés közti hermeneutikai térben helyezhető el a Pécsi Műhely tevékenysége, története. Másrészt emblematikus lenyomatát adja a fotó alapú, fotó utáni képalkotás egy sajátos jelenségszférájának, azaz a hazai neoavantgárd fotóhasználat egy speciális területének, mely jelen esetben egy nagyon is sajátos, földrajzi-kulturális értelemben behatárolható közegben alakult ki a hetvenes években Pécsen.

Jól szemléltetik ezt a műhelyesek hetvenes évek elejétől tendenciózássá váló fotó performance-ai – mint példának okáért Halász *Privát adás, 1973–74*, illetve a *Pszedó videó, 1975*¹³ című művei. Ezeken a művész egy üres televíziókészülék keretben látható: különféle test-pozitúrákban préseli magát bele az üres tévé keretbe, vagy éppen egy virágcsokorral ül a készülék tetején, meztelenül, illetve alsónadrágban. Halász fotóakcióknak nevezi ezeket a munkákat, melyek valójában fotó performance-ok. A művész itt már nem egy, az akciót közvetlenül szemlélő közönség számára alkot, hanem a kamerának, illetve a fotón keresztül jeleníti meg akcióit számunkra. Halász e sorozata nem csak azért figyelemre méltó, mert jól szemlélteti azt a változást, ahogyan a hatvanas-hetvenes években a konceptuális-performatív munkák elsődleges médiumává a fotográfia válik; hanem azért is, mert olyan problémakörök is megjeleníthetők ezek mentén, mint a test és az önreprezentáció új formái, a montázs, a filmszerű látásmód, a médiatudatosság különféle esetei, mint új típusú esztétikai-kognitív fogalomkörök. Halász olyan identitáskonstrukciók médiumaként használja a fotográfiát, mint amely nemcsak egyéni habitusáról, hanem mediális felkészültségéről, a fotó lehetséges funkcióiról is számot ad.

E dolgozat a műhely tevékenységének sem teljes körű kritikai adaptációjára, sem annak monografikus feldolgozására nem vállalkozott. A csoport tevékenységére jellemző tendenciák bemutatása során arra próbáltam leginkább példákat felhozni,

13 A művet lásd: Pinczehelyi 2011, 130-143

ahogyan azzal a hetvenes években, mint egy sajátos korszakhatáron különféle, átmeneti műtípusokkal találkozhatunk. Egyúttal olyan hangsúlyokat igyekeztem megjeleníteni, melyek a csoport hetvenes évekbeli tevékenységét mind a hazai, mind a nemzetközi – s ez utóbbin belül elsődlegesen a közép-európai – trendekkel párhuzamban láttatják. E tevékenységek és tendenciák közül a műhely land art tevékenységét és médiahasználatát állítottam vizsgálódásaim fókuszába. Mindkettő kapcsán azt kívántam hangsúlyozni, hogy a két terület milyen sajátos értelmezési kontextusokban, s milyen sajátos társadalmi, kulturális gyakorlatok mentén jeleníthető meg, mely a kelet-európai entitáson belül is a Pécsi Műhely „kuriozitását” mutatják.

Az egyediségből származó eltérőségre számos, a társadalomtudományokban jól ismert fogalomkör segítségével igyekeztem rámutatni. A land art munkákban láthatóvá tett természethez való viszony a hazai ökológia diskurzus korabeli hiánya okán vált hangsúlyossá és aktualizálhatóvá. Ez a jellegzetesen posztmodern jelenség ugyanakkor arra is rávilágít, hogy a Pécsi Műhely, mint a hazai neoavantgárd második generációs képviselője, már egyértelműen posztmodern tendenciákhoz kapcsolható. A nyugati ökológiai törekvések ugyanis éppen a hetvenes évek első felében jelentek meg a társadalomtudományi gondolkodás határterületein. Ernest Callenbach (1975) *Ecotópiája* az utópikus irodalomban, Arne Naess ökológia alapú morálfilozófiája és a mélyökológia természetközpontú társadalom-koncepciója (1973), Ernst Schumacher ökológiai alapú közgazdaságtudományi elmélete (1973) csak jelzésértékű mérföldkövei annak az ökológiai alapú társadalomelméleti diskurzusnak, mely Magyarországon csak a nyolcvanas években bontakozik ki¹⁴. A Pécsi Műhely tevékenysége attól válik igazán izgalmassá e területen, ahogyan a maguk módján, a saját vizuális eszközeikkel – egy, a kortárs ökológiai diskurzustól izoláltan – juttattak kifejezésre hasonló problémaköröket. A helyzet sajátossága, hogy nem ökológiai, hanem jelelméleti kérdésként apperceptálták saját tevékenységüket.

Hasonló fogalmi, s tárgyi vákuumhelyzet jellemzi a műhely kortárs médiához, médiakultúrához való viszonyát is. A különféle médiumok használata elsősorban pszeudojelenségként értelmezhető; azaz a korlátolt technikai feltételek közepette

¹⁴ Magyarországon az első ökológiai fogalomkörben született művek Juhász-Nagy Pál, a nemzetközi ökológiai mozgalmak interpretációi pedig Szabó Máté nevéhez köthetőek a nyolcvanas évek közepétől. lásd Juhász-Nagy 1984; Szabó 1985, illetve Callenbach 1992; Drengson – Naess 2005; Schumacher 1991.

elsősorban gondolati-konceptuális vonatkozásban foglalkoznak egy-egy új médiummal. Ez egy jellegzetesen kelet-európai attitűd, miként az is, hogy az „elérhető”, a fotó válik e mediális alkotói gyakorlat elsőszámú médiumává. E korlátosság ellenére adódtak olyan lehetőségek, mint a Pécsi Műhely esetében a normál 8-as filmre készült land art filmek, Pinczehelyi videó-performance-a 1975-ben a grazi alkotótelepen, vagy éppen az 1977-ben – a Magyar Televízió Pécsi Körzeti Stúdiójában – felvett *Pécsi Műhely film*.

A hetvenes évek végéig nemigen adódott komolyabb lehetőség a mozgóképes technológia területén a műhelyesek számára. Érdekes, hogy ezzel a kifejezésformával való találkozás alapvetően bontotta meg az amúgy sem egységes csoportot. S bár a műhelyesek közt Halásznál találkozhatunk a közönség előtt véghezvitt performance valamiféle szisztematikus programjával – jóllehet Szijártónak is voltak performance-akciói¹⁵ –, a performance mint kifejezésforma zömmel a fotó-performance-okra korlátozódott a műhelyesek tevékenysége során.

Dolgozatomban elsősorban arra kerestem a választ, hogy milyen „aktuális” művészetfogalom mentén értelmezhetőek a Pécsi Műhelyben létrejött munkák, s ezek milyen eltérő és/vagy hasonló fogalmak mentén kapcsolhatóak akár a nyugati, akár a hazai neoavantgárd törekvésekhez. Létezhet-e a periférián egy immanens, belső fejlődési utat járó művészetfogalom, művészeti praxis és identitás, s ha igen, akkor ennek milyen sajátosságait lehet beazonosítani a Pécsi Műhely tevékenységében. A munka során csupán jellemzőnek gondolt hangsúlyokat igyekeztem megjeleníteni, s kevésbé törekedtem a műhely tevékenységének minden részletére kiterjedő, leltárszerű elemzésére.

15A művet lásd: *Átváltozok*. 1980. Szijártó Kálmán performance-a a budapesti Fészek Klubban. Fotódokumentáció (Pinczehelyi 2004, 287).