

Beszélgetés Beke Lászlóval

■ **Kulin Ferenc:** Kevés bölcész mondhatja el magáról, hogy – tanárként, tudósként, kritikusként egyaránt – 30-40 éven át kiemelkedő szerepe volt kulturális életünkben. Te közéjük tartozol. Részt vállaltál a kortárs magyar képzőművészet intézményi hátterének megteremtésében, elméleti és kritikai írásaiddal magad is kánonteremtő voltál, és bölcsészhallgatók nemzedékei hallgathatták egyetemi előadásaidat. S ha mindezt nem tette volna is, „csupán” a huszonhat kiadást megért gimnáziumi tankönyvedet írtad volna meg, (*Műalkotások elemzése a gimnáziumok I–III. osztálya számára*), munkásságod akkor is része volna a magyar művelődéstörténetnek. Mindez egy életműdíj átadásakor elhangzó laudáció is lehetne, tömör szakmai életrajzodat ezúttal azonban nem ünnepi esemény, hanem egy töprengő beszélgetés bevezetőjének szánom. Pályád alakulását két – egymást végső soron kizáró – értékvilág folytonos ütközése határozta meg, s ez a körülmény önmagában is okot ad a töprengésre. A „létező szocializmus” sajátosan magyar változatának – ha kellett, adminisztratív intézkedésekkel megerősített – politikai korlátai között éltünk, ám (a hetvenes évektől) maga a politika is arra kényszerült, hogy tágítsa a szellemi élet mozgásterét. A hatalomnak a kultúrpolitika liberalizálásával kellett fizetnie a gazdasági reformokat finanszírozó nyugati hitelekért, s a puha diktatúrának ez a skizofrén állapota „a szabadság kis köreinek” megteremtését tette lehetővé az író- és művésztörténelmes számára. Ezzel a lehetőséggel éltek a fiatal alkotók szervezeteinek (FIJAK, Fiatal Művészek Klubja stb.) alapítói, ez hívta életre – többek között – a magyar filmművészet „új hullámát”, ez teremtette meg a szociográfiai irodalom új korszakát (*Magyarország felfedezése sorozat*), s nem utolsósorban ez nyitotta meg a kaput a Nyugat felé tájékozódó művészi törekvések előtt. A magyar művészek egyszerre több irányban is kitörték tehát kalodájukból: voltak, akik a népi/nemzeti tradíciók szellemében alkotak, voltak, akik – mondjuk így: – a rendszerkritikai rea-

lizmus műfajait újították meg, míg egyes csoportjaik a neoavantgárd kortárs nyugati mintáit követték. Tanulságos lehetne e három „irányzat” összehasonlító elemzése (pl. annak a kérdésnek a felvetése, hogy volt-e szerepük a három markáns művészi attitűd között lappangó feszültségeknek a rendszerváltó értelmiség pártpolitikai tagolódásában), de legyen ez egy máskor és máshol folytatandó beszélgetés tárgya. Bevezetésként annyit mégis megkérdezek: hogyan szólt bele a késő Kádár-kori kultúrpolitika tudósi és kritikus pályád alakulásába?

Beke László: Hízelgő rám nézve az interjúd felütése, de a választ máshonnan kell levezetnem. Nagyon sokat vitatkoztunk annak érdekében, hogy ez a beszélgetés egyáltalán létrejöhessen, de én még most is tele vagyok kételyekkel, hogy szükségem van-e rá. (Tekintettel azokra a meglehetősen eltérő pozíciókra, melyeket te meg én a mai hazai kulturális palettán elfoglalunk.) Nem gyaloglok-e bele valamilyen intellektuális csapdába?

Remélem, nem.

Először arra gondoltam, interjú helyett csináljunk inkább beszélgetést, pontosabban „egyenrangú interjút”, mint azt egykor Erdély Miklóstól tanultam. Vagyis te vagy a riporter, de én kérdezek. Ezt a műfajt vagy módszert most is nagyon gyümölcsözőnek tartanám.

De térjünk át a lényegre.

Első kérdésed voltaképpen nem arról szól, hogy hogyan éltem túl az 1960-as, '70-es éveket, hanem hogy ma hogyan értékeli őket – te meg én, hiszen együtt jártunk egyetemre, sőt részben irodalomszakra (ELTE BTK, 1963–1968). Mindkettőnk helyzetét nehezíti, hogy történészek volnánk, vagyis egyszerre kell rekonstruálnunk és mai önkritikával illetnünk a saját múltunkat. Erről az ellentmondásos helyzetről külön esszét mellélkelhetnék, különös tekintettel a mai „emlékezetpolitikai” helyzetre, vagy az „oral history” módszerére. Rövid, tehát leegyszerűsítő, mégis egyértelmű válaszom a következő: mindvégig a „modern” („progresszív”, „avantgárd”,

„underground” stb.) művészet híve voltam, tehát „ellenzéki”, szimpatizáltam a baloldalisággal, de mindvégig gyakoroltam római katolikus vallásomat. A „hatalom” mindezt időnként komoly retorziókban részesített, de nem tartottam magam mártírnak akkor sem, most sem. Társaimmal együtt arra törekedtünk, hogy állandóan tágítsuk a „hatalom” ránk kényszerített határait. Elég csinos listákat állíthatnánk össze betiltott kiállításokból vagy kiadványokból, melyekben részt vettem. Végül egy terminológiai korrekció: sohasem szerettem a „neoavantgárd” jelzőt, mert ugyan nemzetközi vonatkozásban jól definiálható, de nálunk a fiatal művészek lejárására használták, az „igazi”, klasszikus avantgárdval szemben.

Térjünk át egyik „szakterületre”, azaz a XX. század végi magyar képzőművészet újító kísérleteinek értelmezésére! Ahhoz, hogy a hetvenes évektől bontakozó művészi törekvések nyilvánosságot kapjanak, nemcsak kultúrpolitikai gesztusokra, hanem a marxista esztétika monopóliumának megtörésére is szükség volt. Te egyike voltál azoknak, akik vállalták ezt a feladatot, anélkül azonban, hogy a hagyományt tagadó irányzatok radikalizmusát képviselted volna. A *Műalkotások elemzése* című tankönyved tanúsága szerint a művészet fogalmának olyan elméleti megalapozására törekedtél, amely a művészettörténet minden korábbi korszakára és a kortárs irányzatokra is alkalmazható. Ezzel túlléptél a konzervatív ízlésű Lukács György esztétikai filozófiáján (*Az esztétikum sajátossága*), de elhatárolódtál a művészet/művészettörténet végéről értekező teoretikusoktól is. Egyszerre figyeltem rokonszenvvel és fenntartásokkal heroikus vállalkozásodat. Rokonszenves volt a politikai bátorság és az erkölcsi tartás, ami áthatotta megnyilatkozásaidat, ugyanakkor kételyeim voltak afelől, hogy azt a mély szakadékot, amely a hagyományt és az újat elválasztotta egymástól, elméleti konstrukciókkal át lehet hidalni. Fogadj el még egy vallomást: az elmúlt negyed században a rokonszenvem és a fenntartásom is erősödött. Mielőtt magyarázatot keresnék erre az ellentmondásra, fel kell idéznem néhány egykori tézisedet.

1977-ben írtad: „... napjainkban a művésznek egyetlen lehetősége van: tudatosan nyitva hagyni a határt a művészet és a valóság között, nyitva hagyni azt a kérdést, hogy mi a művészet és mi nem. [...] a művészet és a valóság határterületének kérdésében kizárólag új minőségek megjelenése hozhat változást [...]”¹

Ma is így ítéled meg a művészet „ontológiai státusát”?

Az „ontológiai” (és „episztemológiai”) státusról majd kicsit később. De azt hiszem, kérdéseidből nemcsak az én ellentmondásaim jönnek elő, hanem a XX. század törté-

nelmének ellentmondásossága is. Ami a „marxista esztétika monopóliumát” illeti – ennyire tisztán ilyesmi talán egy-két ideológus kivételével nem is létezett Magyarországon. Volt viszont a „szocialista realizmus” fogalmának jó néhány félreértelmezése. Én magam sohasem voltam marxista, de igyekeztem a tanait minél alaposabban megérteni. A *Kommunista kiáltványt* mind az avantgárd utópiával, mind a kereszténységgel összeegyeztethetőnek tartottam. Ide tartozik az orosz-szovjet avantgárd problematikája is. Lukács György megítélése problémák egész sorát veti fel: fiatalkori munkássága összecseng a Vasárnapi Kör művészettörténeti nézeteivel (Fülep Lajos, Hauser Arnold, Tolnay Károly, Karl Mannheim stb.), de ott van tanácsköztársasági tevékenysége, másfelől a „heidelbergi esztétika” és a *Regényelmélet*. És igaz, hogy nemcsak konzervatív, de ellenséges is 1945 után az Európai Iskola képzőművészeivel szemben, és megint más kérdés, hogy *Az esztétikum sajátosságai* a legjobbkor jelenik meg 1963-ban, sőt hivatkozási alap az 1977-es kasseli Documenta, a világ egyik legnagyobb avantgárd seregszemléje katalógusában, ahol az „objektművészet” és a realizmus megújulása kerül előtérbe.

A „művészettörténet vége”-kérdés már a posztmodern paradigmaváltás problémája. De míg a „hívószó” itt még inkább Francis Fukuyama *A történelem vége* című munkája, addig Hans Beltingnél nem a „művészet végéről” van szó, hanem arról, hogy a művészet történetét nem lehet tovább a régi módon írni. Amikor pedig a művészet és a valóság határának elmosását (és az „új minőséget”) kéred tőlem számon, ott már én a Happening & Fluxus mozgalmak hazai adaptálásán dolgozom. Az „új minőség” pedig szóhasználatomban arra vonatkozott, hogy az avantgárd per definitionem mindig is az újat kereste (mely törekvést a posztmodern igyekezett felülírni).

Talán szellemi „fejlődéséből” (ha van ilyen) sok mindent megmagyaráz néhány név, akiket így vagy úgy példaképemnek tekintettem: Alois Riegl, Fülep Lajos, Walter Benjamin, Hugo Ball, Hermann Hesse, Hans Sedlmayr, Erwin Panofsky, Paul Virilio, Hans Belting, Harald Szeemann, Németh Lajos, Marosi Ernő...

Az általam fentebb idézett soraid a *Késői? megjegyzések egy új mediális gondolkodás érdekében* című tanulmányodból valók,² s továbbra is ennek az írásodnak a gondolatmenetét követem. Ismét idézlek:

„[...] új (művészi) minőség létrehozásához olyan médiumot kell alkalmazni, mely önmagában is újdonságot jelent; ez az újdonságérték alapvetően megváltoztatja az »üzenetet«, következésképp maga a médium is alapvetően megváltozik, miközben funkcionál. [...] A médi-

um nem egyszerűen »kifejezési eszköz«, hanem sokkal több annál; nem pusztán formai oldal, hanem egyszerre »forma« és »tartalom«: adott esetben lehet »téma«, »anyag«, »technika«, »megoldás«, »műfaj«, »stílus« stb. [...] Fő problémánk éppen abban rejlik – s ez érvényes a technikai médiumokra is –, hogy ez a fejlődési stádium nem más, mint amit Marshall McLuhan már másfél évtizeddel ezelőtt a »the medium is the message« formulával jellemezte.³

Vitathatóan érzem, hogy »új (művészi) minőség létrehozásához olyan médiumot kell alkalmazni, mely önmagában is újdonságot jelent«. Egyfelől minden művészeti ág történetében vannak hosszú periódusok, amelyek a régi médium közvetítésével mutatnak fel új mondanivalót (kő, bronz, hegedű, zongora, ecset és vászon – óda, elégia, szonáta, regény stb.), másfelől a »medium is the message« McLuhan-i elvének követése éppen a neo-avantgárd és a posztmodern irányzataiban jut el magának a művészetnek a tagadásához. Egyetértek veled abban, hogy »Az új minőség kérdésében [...] a médium fogalmának új értelmezése, egy új 'mediális szemléletmód' kialakítása lehet segítségünkre», de – Pethő Bertalan médiaelméletét is figyelembe véve⁴ úgy gondolom, hogy nem lehet egyenlőségjelet tenni a technikai médiumok fejlődése és a művészi minőség kritériumai közé!

Ha gondolatmeneted vége felől közelítünk, persze hogy a technikai médium és a művészi minőség alma és körte, vagyis nem lehet őket közös nevezőre hozni. De az 1970-es években az avantgárd irányzatok és az interdiszciplináris tudományok (strukturizmus, szemiotika, rendszerelmélet, kommunikációelmélet stb.) nem így vetették fel a kérdést. Számomra az akkori újonnan felfedezett összefüggések egyre nyilvánvalóbbak: az új technikai médiumok, jelesül a videó, később a komputer, gyorsan művészeti ágakká vagy műfajokká (is) váltak, és elősegítették a régi művészeti ágak »önreflexív« törekvéseit. A legradikálisabb új művészeti irányzat pedig, a konceptuális művészet, mely az egyik alapító, Joseph Kosuth szerint egyszerre törekedett a művészet *definíciójának* folyamatos megújítására, önreflexióra és egyfajta »mediális« szemléletre.

Ezek a változások egyébként az irodalom és a többi művészeti ág területén is megfigyelhetők. Komoly társadalmi és politikai problémát azonban az okozott, hogy míg az itt vázolt fejlemények elsősorban művészeti és kulturális természetűek voltak, a hatalom fokozatosan felismerte a tömegkommunikációs médiumok (rádió, tévé, nyomtatott sajtó) társadalmi-politikai-gazdasági jelentőségét, s ezáltal mindinkább eltért a McLuhan-i úttól.

Úgy érzem, a fenntartásaimat igazolja a »reklámművészet« teóriájának általad megfogalmazott kritikája is. Ez az egyetlen ún. »művészeti ág« ugyanis, amely »a művészet és a valóság közötti határvonal permanens nyitva tartásának szükségessége« mellett szólhatna. Kérdés: mit nyerne ezzel a művészet? Téged idézek: »A konstruktivizmusban [...] egy pillanatra megcsillant a teljes értékű reklámművészet lehetősége, azonban hiába hoztak létre az említett alkotók a saját művészetükkel csaknem azonos értékű reklámokat, társadalmi elképzelésük utópiának bizonyult, reklámtevékenységük pedig részben még életükben, részben pedig a '60-as évek újkonstruktivizmusának hatására divattá silányult a negyedrangú designerek kezén. Egy olyan filozófiai mélységekbe merülő képzőművészet, mint például Mondriané, vált végső soron a kapitalista fogyasztói társadalom profitszerző eszközévé.«

Szerintem »a reklám teljes értékű művészi megjelenítésének lehetősége« legfeljebb az alkotóművészek vágyálmaiban csillant fel, ám az ipari társadalmak világában egy pillanatra sem volt realitása. S nem csak azért, mert »nem reális igények felkeltésére hivatott«, s »fölösleges termékeket (is) népszerűsít«, hanem mert – s ez a neo-avantgárdról talán általánosságban is elmondható – »burkoltan vagy nyíltan ideologikus eszméket, életformamodelleket és politikai magatartásformákat« propagál, azaz kibékíthetetlen ellentmondásban van a művészet társadalmi funkciójával. Nem utolsósorban azzal a kritériummal, amit tankönyved bevezetőjében így fogalmaztál meg: »a művészet [...] olyan tevékenységforma, mely a szépség megalkotására törekszik azáltal, hogy különböző emberi és társadalmi funkcióknak érzékileg felfogható minőségek és értékek segítségével tesz eleget«.⁵

Azt hiszem, elsőként a concept art, a pop art, a happening művelői tiltakoznának ellene, hogy a szépség megalkotásának szándékát tulajdonítsuk nekik.

(Ide illik Umberto Eco elemzése is: »Az experimentális festészet egyrészt olyan konstruktív kutatásokat végez a formákkal kapcsolatban, amelyeket később az »ipari esztétika« vált át használati és fogyasztói formákká, konkrét alakzatokká, írógépekké, autókká és habverőkké. [...] Másrészt a formák széttörésével, a »formabontással«, illetve a formai lehetőségek új területeinek konfigurációival kapcsolatban végez kutatásokat (az informel, az akciófestészet, stb.). De a társadalom ezeket a kutatásokat is a hasznosítás áramlatába vonja. Kereskedelmi, illetve árverési tárgyakat, adok-veszek árut csinál belőlük.«⁶)

Azt hiszem, félreérted a problémát, másrészt talán nem kíséred elég figyelemmel a dizájn gyakorlatában és elméletében bekövetkezett változásokat. Ebben a fejlődésben

az egyik legnagyobb zavart a New York-i pop art okozta, mely primitív mosóporos- és konzervdobozokat „ready made”-ként emelt be a „magas” művészetbe, ami viszont megújította magát az alkalmazott grafikát (grafikai dizájnt) is. A korábbi, hagyományos grafika „csak” iparművészet volt, azaz csak díszítő funkciója volt. Megint más vonatkozásban a valóban funkcionista dizájn (járművek, technikai berendezések), mely az építészettel rokon, szintén tagadja a díszítést, és a konstruktívizmus dizájn-jához közelít. Akkoriban, amikor az idézett tanulmányomat írtam, paradigmaváltás zajlott: a reklám mindinkább a „fogyasztói társadalom” és a profitszerzés „uszályába került”, Mondrian mint textilminta blaszfémianak hatott, míg Kassákék konstruktívizmusa utópiának bizonyult.

Eco erősen kritikai megfigyelései erről az átmeneti helyzetről szólnak: az experimentális művészet felfedezéseit éppúgy bekebelezi a kereskedelem, mint a festészet szélső értékeinek számító informel motívumokat.

Írásaidban két olyan sarkosan fogalmazott tétellel találkoztam, amivel irodalmárként nem tudok mit kezdeni. Az egyik szerint „A képzőművészetben nem az az érdekes, hogy mit közöl, hanem az, hogy hogyan közli”.⁷ A másik – amelyet Joseph Kosuth konceptuális művészetéről egyetértőleg idézel – így szól: „A művészet egyetlen feladata a művészet funkciójának megváltoztatása”. Ha nem ütköznék hasonló tézisekbe az irodalomtudomány posztmodern irányzataiban, talán tudomásul venném, hogy a vizuális művészetek a szépirodalométól alapvetően különböző elvek szerint működnek. Itt már nem is a forma, a módszer elsődlegességéről, hanem a *tartalom értékelhetőségének radikális tagadásáról van szó!* Vajon nem ennek a gondolkodásmódnak (esztétikai szemléletnek) a következetes végigvitele vezet el „a művészet végének” víziójához is?⁸

Nem tudok egyetérteni. A „mit és hogyan” problémát részben már említettem a médiumokról szólva, Kosuthot úgyszintén, de megpróbálom más oldalról megvilágítani. Az előbbi mondat nálunk már-már közhely, de úgy is lehet mondani, hogy a (marxista vagy nem marxista) „tartalom és a forma dialektikája”. Szó sincs részemről a tartalom tagadásáról, de helyettesítsd be a „tartalmat” az „üzenet” szóval, vagy gondolj a Roland Barthes-féle „szerző halála”-elméletre, mely a befogadói „olvasatok” figyelembevételéről szól. A vizuális művészetek és az irodalom szembeállításánál különböző elméleti szintekről és esztétikai megfontolásokról van szó, hiszen beszélhetünk a kép versus szó oppozícióról vagy a Derrida-féle „szöveg” fogalmáról – nála minden, ami az elemzés tárgya, szövegnek tekinthető (text).

Joseph Kosuth és a konceptuális művészet: az ő irányzata azért „konceptuális”, mert fogalmi, más szóval lingvisztikai természetű. Minden fontos mű (Duchamp *ready made*-jei, Pollock *action painting*-je) megváltoztatja magának a művészetnek a fogalmát. Hasonló ez az érvelés, mint Erdély Miklósnál „a művészet üres jel” kijelentés a *Marly-i tézisek*ben.

Beszéljünk egy szenvedélyedről is: az oktatásról! Nemcsak a középiskolásokat vezetted be a művészettörténet alapismereteibe, hanem egyetemi tanárként szakembereket is képeztél. Ennek a munkának a szakmaspecifikus kérdéseken túlmutató általános problémái is izgattak. Egy 1989-ben publikált tanulmányodból idézek:

„Akármilyen oktatási területen próbáljuk is kijelölni az elsajátítandó anyagot, azt tapasztaljuk, hogy annak minimális mennyisége is sokszorosan meghaladja a befogadó elme [...] kapacitását. [...] Természetesen teljesen banális és szociológiailag renetegszer leírt jelenségről van szó, a »két kultúra« vitáról (T. S. Eliot), a »gyorsuló időről«, a rohamos specializációról, az »információs robbanás« problémájáról és így tovább. Ezt mindannyian ismerjük, csak nem merjük kimondani, hogy ezekkel szembenézni egyszerűen reménytelen dolog.”⁹

Valóban reménytelen, legalábbis akkor, ha nem tudunk szakítani egy folytathatatlan tradícióval – tehetem hozzá írásod egészének ismeretében. Mert amit egy művészeti főiskola módszertani dilemmájáról fogalmaztál meg, egy olyan javaslatoddal is kiegészült, amely a felsőoktatás számos más intézményében is megfontolandó lehet. Ezt írtad:

„... meg kell keresni azokat a zseniális embereket, akik rátermettek, és mindenfajta eszközt meg kell adni nekik a kísérleteikhez és az oktatómunkájukhoz. Tehát nem arról van szó, hogy csinálunk egy struktúrát és keressük bele az embert (mindeddig így történt ez Magyarországon), hanem ha úgy gondoljuk, hogy X, Y vagy Z zseniális tanár lenne, azonnal meg kell hívnunk, szabad kezét kell neki adnunk, s a három közül legalább egy biztosan be fog válni.”¹⁰

A tanulmány írásakor még nem volt annyira előrelátható az informatika és a digitalizáció mindent felülíró hatása, mint ma. Akkor még csak arról kellett töprengeni, hogy mekkora lexikai tudást célszerű elsajátítania a diáknak, míg ma minden megtalálható adatbázisokban és a Google vagy a Wikipedia segítségével. A másik kérdés, mely tekinthető akár a tanár vagy a mester személyének abszolutizálásaként, arra az „ősi” (az akadémiáktól a Bauhausig és máig tartó) vitára vezethető vissza, hogy a művészet tanítható-e egyáltalán. Lassan fél évszázados

oktatói tapasztalatom és mai gyakorlatom alapján csak azt tudom mondani, hogy az eredményességnek egyetlen próbája van: a visszajelzés. Akár azonnal, az előadás alatt, akár évekkel később.

2005-ben egy előadást tartottál *A „nemzeti” fogalma az újabb képzőművészetben* címmel.¹¹ Érvényesnek tartod-e a képzőművészetben a nemzeti szempontot ma is? Lehet-e a magyarországi művészethez „a magyar jelző aktuális értelmezésével” közelíteni?

Abszolút érvényesnek. Pontosabban: a művészettörténelemsznek, a teoretikusnak és a kritikusnak folyamatosan vizsgálnia kell a nemzetfogalom változásait. 2013-ban részt vettem Kassán az AICA (Nemzetközi Kritikus-szövetség) *Black Holes and White Spaces* című kongresszusán, és arról beszéltem, hogy míg a „fekete lyuk” a műalkotás metaforája (mert kimeríthetetlen információforrás), a „fehér tér” (a modern kiállítótér, a „white cube”) inkább „fehér folt”, mely a kutatandó nacionalizmus.

Vallásos, hívő emberként hogyan látod: milyen szerepe van (lehet) a művészettudományokban a kutató világnézetének?

Csak a magam nevében tudok egy nagyon egyszerű magyarázatot adni. Abban hiszünk, hogy minden jó, szép és igaz Istentől származik, ezek egyszersmind Isten attribútumai, akiben e kategóriák abszolutizálódnak. Jézus azt mondja: „Én vagyok az út, az igazság és az élet.” A sok évszázados keresztény művészet ezeken az alapokon nyugodott, és az Isten dicsőségét hirdette. Voltaképpen ma is erről lenne szó, és a kutatónak is eszerint kellene munkáját végeznie. Az érdeklő olvasó figyelmét a *Szentírás*on kívül csak egy könyvre hívnám fel: Hans Urs von Balthasar: *A dicsőség felfénylése*.¹² *Teológiai esztétika*.

Hogyan ítéled meg művészettörténészként a neoavantgárd és a posztmodern irányzatok hazai teljesítményét? Igazolta-e az „utókor” ízlése ezeknek az irányzatoknak a mediális forradalmát? Gondolkodásod, ízlésed, értéksemléleted miben változott az évtizedek során?

E kérdésekre néhány monográfiával kellene alapos választ adni. Az utókor reakciói alkotnák a recepció- és kritikátörténeti fejezeteket. Hogy ezt én írom meg, vagy mások, nyilvánvalóan más és más képet rajzolna fel szemléletem állandó és változó vonásairól.

De a beszélgetésünk végére idekínálkozik még egy személyes „szakmai” felismerésem. Említetted a neoavantgárd és a posztmodern irányzatokat. Hozzátenném, hogy az utolsó mintegy harminc évre mint korszakra a „kortárs művészet” elnevezést szoktuk alkalmazni, mely véleményem szerint ma már kissé elcsépeltté vált. Nos, én kb három éve bevezettem a „postcontemporary” (PoCo)

terminust – úgy is, mint „helyzet”, „feltétel”, „művészet” stb., melynek van manifesztuma, alkotói gárdája, kiállításai, irodalma. Rajtam kívül, tőlem függetlenül (vagy éppen az én kezdeményezésemtől inspirálódva?) azóta 6–7 PoCo mozgalmat tartok nyilván. Kíváncsi vagyok, mi lesz ezekből a kísérletekből.

Köszönöm a beszélgetést!

JEGYZETEK

- 1 Késői? megjegyzések egy új mediális gondolkodás érdekében. = BEKE László: *Médiум/Elmélet*. Bp., Balassi, 1997, 83.
- 2 Ld.: 1. sz. jegyzet.
- 3 Uo.: 84., 85.
- 4 *A média kialakulásáról és funkciójáról. A média regulája*. PETHŐ Bertalan: *Határjárás posztmodern végeken*. Bp., Platón, 2006.
- 5 BEKE László: *Műalkotások elemzése a gimnáziumok számára*. Bp., Tankönyvkiadó, 2013, 13.
- 6 BEKE László: *Médiум/Elmélet. I. m.*: 93–94.
- 7 *Műfajok és médiumok. Uo.*: 117.
- 8 BEKE László: Uo.: 115.
- 9 BEKE László: „Új médiumok” – *mi a teendő? I. m.*, 266, 267.
- 10 Uo.: 275.
- 11 A nemzeti tudományok historikuma. Tudományos tanácskozás. Bp., 2005. nov. 24–25.
Ld.: *Kölcsey Füzetek XVIII. A Természet- és Társadalombarát Közalapítvány Kölcsey Intézete*, 2008, 131–139.
- 12 Bp., Sik Sándor Kiadó, 2004.