

SZTUKA EFEMERYCZNA I KONTRKULTURA. NA PRZYKŁADZIE WYBRANYCH ZJAWISK Z WĘGIERSKIEJ HISTORII INSTYTUCJI KULTURY.

Katalin Balázs

Artykuł jest ściśle związany z badaniami dotyczącymi „drugiego” lub „alternatywnego” obiegu na Węgrzech w latach sześćdziesiątych oraz serią prezentacji na ten temat, dlatego postanowiłam skupić się w nim bardziej na instytucjach, a nie na przykładach dzieł sztuki.¹ Wyniki badań opublikowane przez Galerię Knoll w iedniu i Budapeszcie dotyczące historii węgierskiej sztuki na przestrzeni wieków po dzień dzisiejszy stanowią najbardziej wyczerpujące opracowanie tego tematu.² Badania jednak cały czas trwają, a wyniki są w trakcie opracowywania, do czego wrócę później.

Niezwykła złożoność zagadnienia sztuki efemerycznej pokazuje, że jest wiele możliwych sposobów jej wyjaśniania. Możemy uznać ją za „postawę” w sztuce występującą w takich gatunkach artystycznych jak happening, sztuka performance, sztuka konceptualna, instalacje efemeryczne i *site-specific* lub za „podejście” do sztuki zmierzające do stworzenia kolektywu, grupy lub nieformalnego środowiska. Postanowiłam skupić się na dwóch głównych inicjatywach lat siedemdziesiątych, które dzisiaj mają już wymiar historyczny, ale wciąż wywierają wpływ na życie artystyczne. Aby pokazać pewne charakterystyczne cechy społeczeństwa węgierskiego będę mówić o miejscach i możliwościach, jakie dawała polityka kulturalna kraju.

Magazyny artystyczne i publikacje o sztuce to kolejny interesujący temat ze względu na ich efemeryczną naturę, jak również potencjał, jaki tkwi w kolektywnej twórczości oraz otwartość, nacisk na manualne wykonawstwo i samodzielność w działaniu. Historia redagowania magazynów i wydawnictw składkowych została szczegółowo podjęta przez Gézę Perneczky.³ Nie będę tu wspominać o *samizdatach*, mimo, że nieuchronnie „nieoficjalne” publikacje w mniejszym lub większym stopniu mieszczą się w obszarze *samizdatu*. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych węgierskich artystów łączyła także sieć mail artowska, oraz „drugi obieg” magazynów składkowych. Najważniejszym z nich był *Szétfolyóirat* (*Płynący papier*, 1971-73) tworzony przez Árpáda Ajtony’ego i Bélé Hapa. Zachowała się połowa tych publikacji, która została poddana procesowi konserwacji, połowa musiała zostać odtworzona. Były również inne publikacje tworzone przez indywidualnych artystów, takie jak *Laura Gábora Altorjaya* z lat siedemdziesiątych, lub wydawane przez Bálinta Szombathy’ego i Slavka Matkovića (np. *Wow*, 1974-80), *Actual Letter* (1983-85) wydawany przez Artpool, w którym zawsze część numeru była poświęcona wybranemu tematowi, *Sznob International* (1981-84?), *Világnézettségi magazin* (*World-viewing Magazine*, *samizdat* tworzony przez grupę artystów Hejettes Szomlyazók, 1984-85), *Csere* (*Wymiana*. Była to publikacja, a także grupa artystyczna działająca na granicy filozofii i sztuki, 1983-88), a także *LazaLapok* (*Luźne Strony*) składane i dystrybuowane przez Gábora Tótha. *Bloom Folders* redagowany przez Ákosa Székely’ego powstał pod koniec lat dziewięćdziesiątych. Inne podejście prezentował magazyn *Fölöspéldány* (*Dodatkowy Egzemplarz*), w którym można było znaleźć kolekcje dzieł stworzone przez poetów, pisarzy i muzyków, skupiające się na możliwościach jakie dawała *poesia sonora*. Jednak ten temat nie będzie tu analizowany.⁴

Tibor Valuch pisał w swojej książce *Historia społeczna Węgier w drugiej połowie dwudziestego wieku*,⁵ że nie zostały podjęte wyczerpujące badania dotyczące zmian po upadku komunizmu, włączając w to zmiany w konsumpcji kultury. Ten

ciekawy problem również pojawił się podczas moich rozmów z artystami i dawnymi uczestnikami życia artystycznego, które przeprowadziłam przygotowując ten tekst.

Teksty, które powstały dotąd na temat historii sztuki węgierskiej nie objaśniają roli awangardy w kulturze węgierskiej. Definiowanie zachowań awangardowych jako zgodności z ideą „undergroundu” dotyczy środowiska lub klasy społecznej, którą charakteryzuje otwartość, co również nie jest tu do końca precyzyjne. Nawet jeżeli artyści reprezentują różne wartości, to wspólnoty undergroundowe są do siebie podobne w tym, że sytuują siebie na marginesie, czy poza nawiasem społeczeństwa. Nie należy jednak pomijać faktu, że pod wpływem presji politycznej różni uznani artyści także schodzili do podziemia. Są pewne ekstremalne przykłady, takie jak w latach sześćdziesiątych: w USA artyści geometryczni byli uważani za elitę, a na Węgrzech znaleźli swoich naśladowców w środowisku undergroundu. Należy pamiętać, co oznaczał w węgierskim życiu kulturalnym termin „neo-awangarda” i do jakiego stopnia był on kulturalno-politycznym „parasolem”. Termin ten został wprowadzony na Węgrzech publikacją *Neo-avantgarde* pod redakcją Miklósa Szabolcsi.⁶ Przedstawiono w niej wszelkie „-izmy” i dzięki zawartym tam tłumaczeniom tekstów, była ona uważana za podstawowe opracowanie źródłowe. Faktycznie, wydaje się, że „kontrkultura” poprzedniego systemu zrodziła się z bardzo ogólnie rozumianej „zdolności do tworzenia undergroundu” i wraz ze zmianą systemu politycznego powinna się skończyć, ponieważ zaadaptowanie jej do nowych instytucji podważyłoby wiarygodność grup, które dotąd działały w sposób nieformalny. Od momentu zmiany systemu, rola undergroundu kulturalnego i związanych z nim typów zachowań zaczęła być bardzo trudna do zdefiniowania. Intensywne życie klubowe, które wzbogaciło kulturalną (i muzyczną) mapę (głównie) Budapesztu o kilka miejsc alternatywnych powstałych mniej więcej w czasie transformacji, zaczęło być ograniczane przez sztywne struktury wprowadzane przez nową władzę w latach dziewięćdziesiątych, ale nie zostało całkowicie zlikwidowane. W Budapeszcie dawne formacje istnieją do dzisiaj, ale, dzięki mitowi „pubów w opuszczonych miejscach”, który był magnesem przyciągającym do miasta, powstały nowe alternatywne grupy. Warto zauważyć przykładem jest Túzraktér, zamknięty wskutek fatalnej decyzji lokalnych władz w zeszłym roku, który dzisiaj prowadzi działalność w bardzo ograniczonym zakresie już w czwartym miejscu – w łaźni z czasów tureckich – Vízraktér. Poza wydarzeniami muzycznymi, miejsce to było głównie teatrem funkcjonującym w przestrzeni przemysłowej. Najdłużej w swojej historii Túzraktér działał w opustoszałym budynku szkolnym w centrum miasta a jego ambicją było upodobnienie się do berlińskich squatów. Na terenie tej instytucji znajdowały się centrum dla wj-ów, warsztaty noise music, niezależny teatr uliczny, trupa cyrkowa oraz pracownia artystów.

W latach dziewięćdziesiątych underground zachowywał kulturalną jednorodność. Inicjatywa László Lantosa Tricepsa powstała w połowie lat dziewięćdziesiątych, po tym jak z początkiem dekady opuścił on Wojwodinę i przeprowadził na Węgry. W Budapeszcie działała ona pod nazwą BlackBlack Gallery, po jakimś czasie została przemianowana na Merz House (odwołując się w sposób oczywisty do Kurta Schwittersa i „klasycznej awangardy”). Była to undergroundowa inicjatywa prowadzona przez artystów, zorganizowana w sposób nieformalny. Oprócz sztuk wizualnych (nazwa BlackBlack wzięła się stąd, że początkowo organizowano tam jedynie wystawy w kolorze czarnym) również wystawiano tam sztuki teatralne, organizowano koncerty muzyki i performance. W Merz House w 2003 zorganizowano pierwszy Festiwal Japońskiego Performance, o którym tekst napisał Bálint Szombathy.⁷ Odbywały się tam również improwizowane eksperymenty muzyczne, był klub filmowy i wystawy, które w niektórych przypadkach przybierały postać environments, wypełniając całą przestrzeń ekspozycyjną. Instytucja ta współpracowała z jedną z węgierskich grup ksero-art – Árnyékkötők oraz z pewnym artystą pochodzącym z małej miejscowości Szentendre na zakolu Dunaju, niedaleko Budapesztu. Był nim rzeźbiarz Viktor Lois, który posługuje się recyclingiem, tworzy rzeźby z części maszyn i instrumentów. Galeria BlackBlack działała przy wsparciu władz lokalnych. Była to oznaka zmiany stosunku władzy do instytucji sztuki po okresie instytucjonalnego chaosu czasów transformacji, kiedy to miejsca prezentacji sztuki aby istnieć musiały zajmować się szukaniem luk w prawie. Merz House w końcu padł ofiarą instytucjonalizacji, ale został ponownie otwarty wiosną 2012.

W swojej książce Valuch przede wszystkim wskazuje, że poprzedni reżim usiłował homogenizować społeczeństwo mówiąc, że większość populacji to robotnicy, członkowie klasy robotniczej, która zgodnie z ówczesną ideologią powinna mieć decydujący głos. W rzeczywistości społeczeństwo składało się z wielu klas, a ich członkowie stopniowo „wyzwalali” się z idei homogeniczności, czy to w ekonomicznym, czy kulturalnym sensie (od lat siedemdziesiątych w naukach społecznych zezwalano stopniowo na bardziej realistyczną analizę). Od lat sześćdziesiątych polityka kulturalna György’ego Aczéla określała możliwości dla kultury, artystów i intelektualistów trzema „T” (tiltott = zakazane, túrt = tolerowane, támogatott = popierane). *Nota bene* odnosiło się to zarówno do kultury tradycyjnej – wysokiej, jak i masowej, funkcjonującej pod czujnym okiem władz. Poza oficjalnymi miejscami sztuki, takimi jak główne państwowe salony wystawiennicze, istniały także pół-oficjalne miejsca, które dawały artystom szansę na wystawianie swoich prac, choć mogli to robić tylko na koszt własny.

W nieoficjalnych miejscach odbyły się trzy wystawy, które stały się punktem odniesienia dla pokolenia artystów z końca lat sześćdziesiątych i które obejmowały węgierską sztukę „drugiego obiegu” prezentując rodzaje sztuki od hard edged po pop art. Dwie z wystaw *IPARTERV* (1968, 1969) odbyły się w siedzibie firmy budowlanej, ale zostały zamknięte przez Biuro do Spraw Sztuk Pięknych, które zajmowało się cenzorowaniem oficjalnych wystaw sztuki. W drugiej wystawie *IPARTERV* wzięli również udział artyści live art tacy jak Tamás Szentjóbby, jeden z uczestników i organizatorów pierwszego happeningu na Węgrzech w 1966. Wystawa *SZÜRENON* (1969) została zorganizowana przez artystę Attilę Csáji w progresywnym Lajos Kassák Cultural Centre. Wystawy te spełniły rolę inicjującą powstanie środowisk artystycznych. Wystawa *SZÜRENON* stworzyła niemal stały kolektyw wystawiających wspólnie artystów, podczas gdy artyści nie biorący udziału w tej wystawie należeli do ówczesnej „elity” artystycznej.

Oczywiście, jeśli popatrzymy na najważniejsze miejsca prezentacji sztuki efemerycznej, takiej jak live art i rozważymy różnorodność gatunków sztuki eksperymentalnej w latach siedemdziesiątych, nie możemy pominąć różnych młodych grup i klubów działających w instytucjach odpowiedzialnych za zarządzanie kulturą. Nie były to inicjatywy powzięte przez artystów, ale ponieważ odbywały się w miejscach ważnych dla sztuki trzeba je brać pod uwagę. Najważniejszym miejscem tego typu był Young Artists’ Club (YAC, Fiala Művészek Klubja: FMK) i Kassák Cultural House. Podobnie jak klub ELTE (Eötvös Lorand University, Budapeszt) i inne miejsca związane z uniwersytetem (takie jak University Stage, gdzie w 1973 roku prawie doszło do zorganizowania pierwszego koncertu Fluxusu przez Beke i Szentjóbby’ego w Budapeszcie, jednak władze do niego nie dopuściły), były jeszcze „pół-oficjalne” inicjatywy: wyróżnia się wśród nich Bercsényi College, klub i wydział architektury na Politechnice. Dokumentacja działalności Bercsényi została przedstawiona w pracy Csilli Bényi.⁸ Miejsca te stały się kultowe, a pierwsze z nich było już kultowe na początku lat sześćdziesiątych. Twórcą programu YAC pomiędzy 1973 a 1976 był historyk sztuki László Beke, który promował sztukę neo-awangardową. Działał on do pewnego stopnia niezależnie od kontroli politycznej i był w stanie zapraszać artystów z zagranicy, z którymi łączyły go prywatne relacje. Działalności YAC wciąż czeka na swoje szczegółowe opracowanie. Warto podkreślić pojawienie się na wystawach takich postaci jak Robert Filliou, Ken Friedmana i Petr Štembera i takie eksperymentalne wydarzenia jak wystawy złożone z pokazów slajdów czy filmów animowanych. W Kassák Cultural House działał teatr eksperymentalny Pétera Halásza i jego grupy, który w 1972 przeniósł się do prywatnego mieszkania Halásza, jednak został on w końcu zmuszony do opuszczenia kraju w 1976. Jego emigracja zaowocowała powstaniem Squat Theater w Nowym Jorku. Jak więc widzimy, przeciwstawienie się systemowi György’ego Aczéla (trzech T) polegało na ciągłym balansowaniu między kategoriami w taki sposób, aby uniknąć zakwalifikowania do kategorii „zakazane”. Poza oficjalnymi miejscami kultury, pozycja centrów kulturalnych środowisk robotniczych z okresu międzywojennego stała się mocniejsza, co dało możliwość eksperymentowania w różnych centrach środowiskowych i kulturalnych, związkach zawodowych i fabrykach. Inicjatywom alternatywnym lub eksperymentalnym nadawano nazwę „warsztatu” czy „koła dyskusyjnego” dzięki czemu domy kultury czy kluby akademickie mogły stać się miejscami sceny „nieoficjalnej”.

Mówiąc o różnego rodzaju aktywności, po pierwsze chciałabym wspomnieć o dwóch inicjatywach pedagogicznych. Miklós Erdély, najznakomitsza – prawie mityczna postać „węgierskiej neo-awangardy” wraz z dwoma innymi artystami prowadził GANZ-MÁVAG Machine Factory Cultural Centre jako warsztaty artystyczne. Miały one głęboki wpływ na kształtowanie intelektualne całego pokolenia artystów, a także przyczyniły się do powstania najważniejszej grupy węgierskiej sztuki konceptualnej, grupy INDIGO. Szczegóły działalności Erdély’ego znane są dzięki historykom sztuki: Annamárii Szóke and Sándorowi Hornyikowi.⁹

GYIK Műhely¹⁰ rozpoczął swoją działalność równoległe z działalnością pedagogiczną Erdély’ego. Był on prowadzony przez artystę Árpáda Szabadosa, a jego działalność kierowana była do wielu grup odbiorców; warsztaty prowadzono na przedmieściach Budapesztu i tam korzystały z nich głównie dzieci ze szkół podstawowych i średnich. (Warsztaty te są ciągle prowadzone w oparciu o zasady wytyczone przez Szabadosa i cieszą się niestabnącą popularnością). Praktyka, w której podkreśla się główną rolę twórczości i praktyka wyrosła z „ducha współczesności” wykazując zaskakujące podobieństwo. Jednakże różne metody stosowane przez prowadzących i różny wiek uczestników, a także różne rezultaty aktywności, dowodzą wpływu ich działalności na inne obszary. Należy tu wspomnieć o działalności podobnych warsztatów (spośród których podkreślam szczególne znaczenie dwóch, które odegrały szczególną historyczną rolę). Warsztaty te miały dużą rolę w przekazywaniu wiedzy o sztuce współczesnej. Szabados prowadził GYIK na zamówienie największej instytucji kulturalnej na Węgrzech, Węgierskiej Galerii Narodowej. Stało się tak ponieważ miał on już za sobą sukcesy na polu edukacji, co również przyczyniło się do rozwoju szeroko uznanej w świecie metody edukacji poprzez sztukę. Pracował on w GYIK z artystami teatru eksperymentalnego i zespołami muzycznymi (takimi jak Group No. 180). Jego podejście do teatru czy muzyki były całkowicie współczesne np. montaż (którym również interesował się Erdély), podstawowe znaczenie doświadczenia artystycznego, zagadnienie sekwencyjności w fotografii, film eksperymentalny, land art, wszystko to odgrywało dużą rolę i pokazało zaskakujące podobieństwo do praktyk artystycznych Erdély’ego i współpracującej z nim artystki Dóry Maurer (tak jak połączenie dłoni dwóch uczestników warsztatów aby pokazać im wspólne rysowanie).

Interesującym wczesnym przykładem i case study jest tu działalność Pécsi Műhely (Warsztaty w Pécs) we wczesnych latach siedemdziesiątych. Galeria Pécsi była związana z tą działalnością od 1977 poprzez osobę jej dyrektora Sándora Pinczehelyi, który był wcześniej członkiem tej grupy.¹¹ Specyfika węgierskiej sztuki konceptualnej i ślady jej początków w sztuce geometrycznej wywodzi się z eksperymentów młodych ludzi, którzy brali udział w Warsztatach Wizualnych László Lantosa, geometrycznego malarza z Pécs.¹² Wczesne eksperymenty land artowskie (nazywane przez nich wtedy eksperymentami transformacji krajobrazu) są w sposób nieunikniony związane z efemerycznym „sposobem myślenia” i pokazują związek z twórczością grupy Bosch + Bosch z Wojwodiny w Jugostawii. Dokumentacja tych wczesnych działań artystów z Pécs została niedawno sprzedana do kolekcji Marinko Sudaca w Zagrzebiu. Pécsi Műhely działało we względnej izolacji, ale jego członkowie wspominają, że ciągle pogłębiali swoją wiedzę na temat sztuki współczesnej czytając prasę i podróżując w miarę swoich możliwości.

Jeśli mielibyśmy umiejscowić działalność Pécsi Műhely na mapie sztuki węgierskiej pierwszej połowy lat siedemdziesiątych, wiąże się ona nieuchronnie z historią plenerów artystycznych – historią, która jest żywa do dzisiaj. Plenery artystyczne stały się miejscem powstawania najbardziej eksperymentalnych idei artystycznych. Podobnie jak warsztaty, plenery miały pozwolenie władz, ale jednocześnie były pod całkowitą jej kontrolą. Plenery artystyczne tego typu odbywały się w Dunaújváros (na przemian z plenerami rzeźby w metalu, ze względu na hutę, która tam się znajdowała), w Velem (związanym z tkaniną artystyczną), w Villány (rzeźba w kamieniu), w Paks (założony jako plener eksperymentalny w 1979 przez Károly’ego Halásza, dawnego członka Pécsi Műhely) Makó (podczas którego zajmowano się grafiką eksperymentalną) i plener artystyczny w Tokaju, który był największy pod względem liczby uczestników. Inicjatywą, która przerodziła się w środowisko artystyczne na początku lat siedemdziesiątych i usiłowała korzystać z możliwości organizowania jednodniowych wystaw w pracowniach, na które nie trzeba było pozwolenia władz, było Chapel Studio György’ego Galántai prowadzone przez samego artystę w Balatonboglár

w latach 1970-73. Decyzją władz, Chapel Studio zostało zamknięte w 1973. Historia Balatonboglár stała się początkiem węgierskiej sztuki progresywnej, wszystkie dotąd wymienione zjawiska i postacie miały z nim ścisły związek: Miklós Erdély i jego krąg, różnego rodzaju artyści geometryczni, całe pokolenie *IPARTERV* oraz grupy takie jak wyżej wspomniana Kassák Theatre Group Pétera Halásza, a także grupa Pécsi Műhely, która wystawiała tam w 1972 i 1973, wszystko to wpłynęło na prestiż tego miejsca. Faktycznie Chapel Studio było w dosłownym znaczeniu pierwszą „Artist Run Initiative” ponieważ Galántai był artystą posiadającym klasyczne wykształcenie. Balatonboglár było prowadzone jako miejsce eksperymentów i dzięki nieformalnym powiązaniom z inicjatywami artystycznymi w Budapeszcie i innych częściach Węgier, mogły one zafunkcjonować również tam. Pojawiali się tam także artyści z zagranicy, tak jak grupa Bosch + Bosch z byłej Jugosławii, a także artyści z Polski czy byłej Czechosłowacji. Poza wystawami grupowymi i indywidualnymi Balatonboglár stał się także miejscem, w którym pokazywano eksperymenty w dziedzinie live art i fotografii. Należy w tym miejscu wspomnieć o roli László Beke, który jako historyk sztuki rozpoczął kilka projektów wysyłając „call for entry” do artystów, dzięki czemu większe znaczenie zyskała sztuka konceptualna. Podkreślał on, że dzieło sztuki może powstać w formie dokumentacji idei, a poprzez jego dematerializację można uniknąć oficjalnej cenzury. Jednym z najważniejszych jego projektów był *Elképzelés / Wyobraźnia (Dzieło sztuki jest dokumentacją wyobraźni)*, w 1971 roku będące wczesnym przykładem podejmowania problematyki sztuki konceptualnej na Węgrzech.¹³ Działalność Beke była ściśle powiązana z działalnością Balatonboglár. Powstała publikacja, w której podsumowano oba wydarzenia. Wszystkie dokumenty państwowe oraz oficjalne raporty na temat Chapel Studio zostały zredagowane przez Edit Sasvári i Julię Klaniczay.¹⁴ Kontynuacją Balatonboglár jest Artpool. Jest to dzisiaj główne Centrum Badań nad Sztuką Alternatywną, współzałożone i prowadzone przez György Galántai i Julię Klaniczay. Zbierają oni wszelkiego rodzaju dokumenty na temat wystaw, festiwali, artystów i wydarzeń live art, oraz publikują dokumentację w formie opracowań książkowych, a do niedawna prowadzili przestrzeń wystawienniczą. Artpool posiada niezwykle ważną kolekcję mail artu, ponieważ był on częścią sieci wymiany mail artowskiej od swojego powstania w 1979 (por. www.artpool.hu).

Równoległe do działalności skoncentrowanej wokół Chapel Studio w Balatonboglár, na Węgrzech był jeszcze jeden unikalny fenomen, który z czasem zyskał podobne znaczenie. Było to Vajda Lajos Studio składające się z artystów z Szentendre. Była to jedyna w swoim rodzaju inicjatywa, ponieważ została założona przez ludzi spoza świata sztuki, którzy sztuką zajmowali się nią jedynie amatorsko. W momencie kiedy uzyskali oficjalnie status artystów, pewnie wkroczyli do węgierskiego świata kultury przybierając postawę silnie antyelitarną. Zjawisko to jest nadal żywe i ściśle wiąże się z myśleniem o sztuce efemerycznej.¹⁵ Podczas jednej z naszych rozmów, konceptualny artysta Gábor Tóth, muzyk uprawiający noise-music, a także mail art, członek Fluxusu i twórca multimedialny, którego twórczość biegła jak gdyby podziemnym strumieniem przez czasy węgierskiej awangardy mówił, że myślenie efemeryczne w sztuce zachęca widza do zmiany punktu widzenia, podejścia, sposobu rozumienia, a także do zmiany sposobu myślenia, co stanowi element twórczości wszystkich artystów „alternatywnych”. W pełni odzwierciedla to działalność artystów z Szentendre – np. ich dziwne, fascynujące teksty oparte na skojarzeniach, czy rzeźby z piasku na brzegu Dunaju tworzone podczas pleneru w Szentendre w 1969. Co ciekawe, wysiłek aby stworzyć ducha sztuki totalnej osiągnął szczyt w działalności artystycznej – koncertach i performance Komitetu Alberta Einsteina założonej przez artystów z Szentendre (początkowo słowo „Komitet” było nie do zaakceptowania przez władze, ale irracjonalne wprowadzenie nazwiska Alberta Einsteina zostało zaakceptowane). Autorami tych działań byli m.in. założyciele Vajda Lajos Studio – malarze i muzycy: István EfZámbó, László Felugossy, András Wahorn, Sándor Bernáthy. Vajda Lajos Studio zostało założone w 1972, ale István EfZámbó i László Felugossy rozpoczęli tworzenie jego artystycznych podwalin w Kecskemét w późnych latach sześćdziesiątych jeszcze jako nastolatki. Tihamér Novotny, krytyk blisko związany z tym Studio, wielokrotnie podejmował socjologiczny aspekt sztuki i kontrkultury tworzonej przez „postawę Vajdy”.¹⁶ Ich twórczość była inspirowana głównie subkulturami muzycznymi oraz odkryciami dadaizmu i surrealizmu. Pozwoliło im to stworzyć specyficzny obraz kontrkultury Zachodu, który

był jednak bardziej intuicyjny i mniej świadomy politycznie, niż mogłoby się wydawać sądząc po tworzonych później przez nich dziełach. Założyli oni klub w Kecskemét, który został zamknięty w okolicznościach skandalu. Prasa okrzyknęła ich „węgierską grupą hippisów.” Faktycznie, niektóre idee łączyły ich z amerykańskimi „kolegami” – odrzucenie ambicji politycznych i podporządkowanie wszystkiego kultowi wolności. Bez żadnego pozwolenia zorganizowali pierwszą Wystawę Plenerową w Szentendre i Kecskemét w 1968. W wystawie tej, zorganizowanej na Várhegy (Wzgórzu Zamkowym) w Szentendre, wzięło udział pięć osób. W 1969 było to już dziesięciu artystów. Nie stawiano żadnych ograniczeń – artyści przyjeżdżali i rozstawiali prace na bieżąco w ciągu jednego dnia. Inicjatywa stała się unikalnym „happeningiem”, „miejskim environment” powtarzającym co roku. Kiedy Laszlo Felugossy uniknął obowiązkowej służby wojskowej (nakazano mu jednak leczenie psychiatryczne), István EfZámbó zorganizował z tej okazji happening na rynku w Szentendre. EfZámbó przeczytał swój tekst (pisał już wtedy książki i manifesty) i rozdał widzom różne bezużyteczne przedmioty, zgromadzone wcześniej przez Laszlo Terebessy’ego. Wydarzenie to nazwano *Nalaja happening* ze względu na dadaistyczno-surrealistyczną mowę „nalaja” używaną w grupie. Happening zakończyła interwencja policji, kilku uczestników aresztowano i skazano, w tym EfZámbó. W tym miejscu zaczyna się kontrkulturowy mit Szentendre, chociaż głównie była to seria naiwnych akcji, które młodym ludziom – mieszkańcom Szentendre służyły do „omijania” systemu. Ponieważ władze obawiały się młodych artystów, zdecydowały się zalegalizować ich działalność po to, by móc ją kontrolować. Grupa utworzyła koło dyskusyjne, zgodnie z wyżej wymienionymi zasadami Aczéla i przyjęła nazwę Lajos Vajda, artysty który działał w mieście przed II wojną światową, podkreślając w ten sposób wagę sztuki klasycznej awangardy w Szentendre. Wystawy, a także prace środowiska artystów-amatorów były oceniane przez Népművelési Intézet (Instytut Kultury, odpowiedzialny za działalność domów środowiskowych i domów kultury, grup amatorskich i rozpowszechnianie kultury) zgodnie z zasadami systemu Aczéla. Ponieważ oceniający zwykle cieszyli się dużym autorytetem i zarazem sprzyjali Vajda Lajos Studio, miasto w 1973 dało artystom stałą przestrzeń wystawienniczą (pofabryczną), w której działa ono do dziś. To, kto był najbardziej zaangażowany w działalność Vajda Lajos Studio jest ciągle przedmiotem sporów. Instytucja została założona na zasadach wolności, jako środowisko intelektualistów o zbliżonym sposobie myślenia, artystów „outsiderów”, ale wywodzących się z kręgów profesjonalnych. Niektórzy z nich pochodzili z grupy INDIGO, jak János Szirtes, który współpracował z László Felugossym w tworzeniu performance. Trzeba podkreślić, że główną ideą Vajda Lajos Studio była jedność sztuki z życiem. EfZámbó cały czas mieszka w tym samym domu w Szentendre, który ciągle się zmienia, jest przebudowywany i funkcjonuje jak artystyczny *environment*, nieuchronnie przywołując na myśl dom Clarence’a Schmidta, co wzmacnia jeszcze bardziej powiązania z Outsider Art.

Performansz és Nehézzenei Fesztivál (Festiwal Performance i Muzyki Heavy Metalowej), który odbywał się pod koniec lat osiemdziesiątych i został wznowiony pod koniec lat dziewięćdziesiątych, wyrósł ze szkoły Vajda Lajos Studio i Művészet Malom (Młyn Sztuki) w Szentendre. Historia festiwalu ciągle wywołuje dyskusje i ciągle powraca się do koncepcji jego kontynuowania. Organizatorzy festiwalu uważają, że performance to najbardziej „wolny” rodzaj sztuki i rozszerzyli festiwal o eksperymentalną, tak zwaną „alternatywną” muzykę z całego świata. Intencją festiwalu jest odkrycie na nowo Szentendre na scenie sztuki współczesnej. Co więcej, poprzez usytuowanie poza kulturą masową festiwal ten zająłby przestrzeń między kontynuacją obecności alternatywnej kultury trwającej tam przez dekady, a „romantycznymi” atrakcjami turystycznymi Szentendre.

Oczywiste jest, że w tym tekście mogłoby zostać wymienionych jeszcze wiele innych inicjatyw i zjawisk.¹⁷ Chciałabym jednak ukazać dwa bardzo różne, ale połączone ze sobą, główne kręgi inicjatyw częściowo lub całkowicie powiązanych z „efemeryczną” sceną sztuki. Mimo, że jedna z nich sytuuje się bliżej „wyższych” poziomów kultury alternatywnej, a druga jest całkowicie oddolna – podobieństwa między nimi ukazują heterogeniczną naturę tak zwanej kontrkultury.

- 1 Wyczerpującej analizy i porównania podziemnych samizdatów powstałych w Polsce, a szczególnie w Łodzi oraz na Węgrzech w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych dokonał artysta Tibor Várnagy (który prowadzi także Galerię Liget of 1983 roku): <http://www.c3.hu/~ligal/11111t.html>. Por. także Erika Rissmann, red., *Szamizdat: Alternatív kultúrák Kelet – és Közép-Európában 1956-1989* (Budapest: Stencil Kiadó - Európai Kulturális Alapítvány, 2004). Kat. wyst.
- 2 Hans Knoll, red., *A második nyilvánosság* (Budapest: Enciklopédia, 2002).
- 3 Géza Pernecky, *The Magazine Network, Assembling Magazines 1969-2000* (Budapest: Arnyekkotok Foundation, 1993).
- 4 Patz Pál Deréky, *Né/ma?: tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből* (Budapest: Ráció, 2004) oraz badania prowadzone przez Csillę Bényi, „Egy underground lap a 70-es évekből: a Széffolyóirat,” w: *Reflexiók és „mélyfúrások”,* red. József Havasréti i Zsolt Sziájtó (Budapest: Gondolat, 2008), 187-201. ———, „AL / Artpool Letter – Aktuális levél 1983–1985,” *Ars Hungarica*, nr 2 (2004): 405-33.
- 5 Tibor Valuch, *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében* (Budapest: Osiris, 2005).
- 6 Miklós Szabolcsi, *A Neoavantgarde*, red. Katalin Krén (Budapest: Gondolat, 1981).
- 7 Bálint Szombathy, „Ütős performanszok a Távol-Keletről (Japán-Ázsia Performansztalálkozó),” *Magyar Műhely*, nr 128-129 (2003): 100.
- 8 Csilla Bényi, „Művészeti események a Bercsényi Klubban,” *Ars Hungarica*, nr 1 (2002): 123-65.
- 9 Annamária Szőke and Sándor Hornyik, *Kreativitási gyakorlatok, fafej, indigo - Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975-1986* (Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2008).
- 10 Skróť od: *Gyermek és Ifjúsági Képzőművészeti Műhely* (Warsztaty Artystyczne dla Dzieci i Młodzieży).
- 11 Celem Galerii jest wprowadzenie sztuki współczesnej. Tematyczne przekrojowe wystawy sprawiły, że Galeria stała się znana (NŐ/WOMAN, RAJZ/DRAWING, VONAL /LINE, A TERMÉSZET / NATURE).
- 12 Historia warsztatów por. Tamás Aknai, *A Pécsi Műhely* (Pécs: Jelenkor, 1995) lub Katalin Keserű, *Lantos* (Pécs, 2010).
- 13 Zwrócił się do 28 artystów, aby zastanowili się nad aktualnym stanem sztuki na Węgrzech i zgłosili swoje sugestie dotyczące pokonania trudności z wystawianiem. Rezultatem tego jest zbiór dokumentacji idei artystów.
- 14 Edit Sasvári i Júlia Klaniczay, red., *Törvénytelen avantgárd (Galántai György balatonboglári kápolnaműterme, 1970-1973)*, (Budapest: Artpool-Balassi, 2003).
- 15 Tihamér Novotny i Tiborral Wehner, red., *A szentendrei Vajda Lajos Stúdió (Antológia)* (Szentendre: Vajda Lajos Stúdiót Támogató Alapítvány, 2000). Tihamér Novotny, red., *A Szentendrei Vajda Lajos Stúdió: 1972–2002. (dokumentum – és szöveggyűjtemény)*, (Szentendre: Vajda Lajos Stúdió Kulturális Egyesület, 2002). Kat. wyst.
- 16 Tihamér Novotny, „A Szentendrei Vajda Lajos Stúdió,” w: *A Modern Poszt-jai*, red. Katalin Keserű (Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, 1994), 43-74.
- 17 Większość inicjatyw miała miejsce w przeróżnych przestrzeniach, w większości mieszkaniach prywatnych jak np. politycznie zaangażowanej grupy Inconnu w 1984/85, lub galeria w mieszkaniu (Iroda/Biuro) założona przez Zsuzsę Simon która przekształciła się w 1982 w Galerię Rabinec. Inne przykłady takiej działalności to akcje grupy młodych artystów (w większości jeszcze studentów) w Rózsa presszó (Bar Rózsa [Róza]) poczynwszy od 1974 lub Platon barlangja (Jaskinia Platona) prowadzona przez Cseresorozat Nemzetközi Filozofikussági Művészetelölreiskola i grupę Hejettes Szomlyazók w 1986/88. SZETA (Szegényeket Támogató Alap. Fundacja Pomocy Biednym) założona przez artystów i intelektualistów w 1979, organizowała aukcje i wskazywała na konieczność społecznego zaangażowania sztuki. W przyszłości należy także skupić się na analizie obszarów zamieszkałych przez Węgrów poza granicami kraju.